

Universidad de Oviedo

Departamento de Historia de Arte y Musicología

Programa de doctorado «Música en la España de los siglos XIX y XX»

Tesis doctoral

**Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones
en la música española de la segunda
mitad del siglo XX**

Autor: Israel López Estelche

Director: Dr. Julio R. Ogas Jofre

Oviedo, 2013

2.3. Segunda etapa (1980 a la actualidad)	167
3. RECUPERACIÓN DE LA ÓPERA	176
3.1. La música dramática de Luis de Pablo	176
3.2. Utilización del lenguaje en las óperas de Luis de Pablo	187
3.3. Orientaciones dramáticas	191
3.3.1. Timbre	191
3.3.2. Armonía	193
3.3.3. Forma	193
 <i>CAPÍTULO III. PROCESOS INTERTEXTUALES</i>	197
1. LA INTERTEXTUALIDAD	197
2. ACERCAMIENTO AL ESTUDIO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA	200
3. LA CREACIÓN A PARTIR DEL CÍRCULO DE REFERENCIAS: LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX	202
4. MÚSICA AJENA EN LA COMPOSICIÓN ESPAÑOLA	205
5. LUIS DE PABLO Y LA MÚSICA AJENA	209
5.1. Clasificación de las tipologías intertextuales en la música de Luis de Pablo	210
6. ANÁLISIS DE LA CITA Y LOS PROCESOS INTERTEXTUALES DENTRO DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO	220
6.1. Cita-Objeto	221
6.1.1. Elephants Ivres: entre los módulos y Victoria	221
6.1.2. <i>Vielleicht</i> , releyendo a Beethoven	240
6.2. Cita- procedimiento	270
6.2.1. Melisma furioso, la melodía como pretexto	270
6.2.2. Acrobacias, entre lo popular y lo académico	286
7. INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA DE LUIS DE PABLO	295
 <i>CAPÍTULO IV. LA TEXTURA COMO BASE COMPOSITIVA: DESARROLLO METODOLÓGICO PARA EL ANÁLISIS DE LA TEXTURA EN LA OBRA DE LUIS DE PABLO.</i>	303

APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS DE LA TEXTURA DENTRO DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO	306
A. OBJETOS RECTORES Y FUNCIONES	310
B. FORMANTES TEXTURALES	314
C. COMPORTAMIENTOS	332
D. INTERACCIONES	336
E. JERARQUÍAS	346
F. TEXTURAS GENERALES	352
F.1. Catálogo de texturas, ejemplos específicos	355
G. ANÁLISIS DE MOMENTOS CONCRETOS	378
G.1. Bajo el sol	378
G.2. Sonido de la guerra	381
G.3. Melisma furioso	384
G.4. Un parque	386
<i>CONCLUSIONES</i>	389
<i>CONCLUSIONS</i>	[389]
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	409
ANEXO I CATÁLOGO	427
ANEXO II CATÁLOGO DISCOGRÁFICO	485
ANEXO III CUADROS ANALÍTICOS DE LA TEXTURA DE OBRAS COMPLETAS	497
1. MÓDULOS I	
2. MÓDULOS III	
3. VIELLEICHT	
4. PASSIO	

Agradecimientos

En primer lugar queremos mostrar nuestra gratitud al Dr. Julio Ogas cuya paciencia, rigor y conocimiento han sabido guiarnos y alentarnos durante toda esta Tesis, además de los trabajos anteriores. Sus orientaciones, sugerencias y cuestiones nos han brindado nuevas vías de investigación cuyos resultados han sido más que satisfactorios. Igualmente, en lo personal ha sabido apoyarnos en los momentos desaliento y animarnos en los diferentes campos musicales que hemos trabajado desde hace años. Por ello, gracias.

A Luis de Pablo por la paciencia y la ayuda que nos ha brindado durante todos estos años, sin escatimar tiempo ni detalles en cada uno de los encuentros que hemos tenido. Su ejemplo de autoexigencia y de coherencia artística siempre ha sido espejo en el mirarnos. Igualmente, hacemos extensivo este agradecimiento a su mujer, Marta Cárdenas, cuya amabilidad, simpatía inunda la casa del matrimonio.

Dentro de nuestros viajes y estancia de investigación en el extranjero queremos dar gracias al Dr. Jean-Marc Chouvel, quien nos acogió en nuestra estancia de investigación en París dándonos nuevas visiones sobre nuestro trabajo, abriéndonos un abanico de posibilidades analíticas en tutorías sin reloj, y a la Dra. Consuelo Carredano que nos acogió en México dándonos indicaciones muy valiosas sobre el entramado musical de México durante el siglo XX.

A la Biblioteca del Campus de Humanidades de la Universidad de Oviedo gracias por la disposición continua ante nuestra búsqueda de información. Igualmente queremos agradecer a muchas de las entidades que donde hemos encontrado datos, partituras, escritos, etc., como el Archivo de Música Vasca (Eresbil), quienes nos proporcionaron partituras de gran formato y grabaciones. Sin ellos no hubiera sido posible realizar esta investigación. A la Biblioteca de la Fundación Botín, de cuyos fondos dispusimos sin ningún problema, la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Nacional de México de la Universidad Autónoma Nacional de México, al Centre de Documentation de la

Musique Contemporaine que nos brindaron una gran cantidad de información con una amabilidad y saber hacer fuera de lo común, la Biblioteca Nacional de Francia, en cuyos archivos pudimos encontrar mucha información sobre Luis de Pablo y las mediatecas de L'Institute de Recherche Acustique/Musique (IRCAM), donde nos fueron accesibles muchas obras de nuestro compositor. Igualmente queremos agradecer a la editorial Suvini Zerboni, dependiente del sello Sugar Music, el habernos proporcionado algunas partituras de la última época de Luis de Pablo. A todos ellos gracias.

Hay personas que nos han brindado su ayuda y apoyo durante todo el trabajo y sin los que hubiera sido mucho más difícil poder realizar la Tesis. Ángel Medina, quien nos facilitó grabaciones de obras de Luis de Pablo de difícil acceso, además de conversaciones de las que hemos extraído conocimientos muy valiosos. También agradecemos a los doctores María Encina Cortizo y Ramón Sobrino habernos facilitado el contacto con Chouvel para realizar nuestra estancia en Francia, además de una disposición absoluta a la ayuda.

David del Puerto ha supuesto un punto de inflexión en nuestra visión musical, gracias al cual hemos crecido como músico y persona a lo largo los años. Siempre amable, accesible y conciso ha sido fuente muy valiosa para poder conocer aspectos personales y profesionales de Luis de Pablo.

Gracias a José Luis Temes, director y amigo desinteresado, hemos podido saber impresiones sobre obras de primera mano, así como desengranar algunas de las características técnicas de Luis de Pablo.

Esteban Sanz Vélez, gran compositor, director e investigador, siempre dispuesto para hablar sobre lo divino y humano y cuyas opiniones vestidas de una humildad sin parangón dejan ver un vasto conocimiento del hecho musical.

Queremos agradecer a todos los músicos, ensembles y compositores que se han cruzado con nosotros a lo largo de la realización de este trabajo y nos han dedicado un tiempo para darnos datos muy importantes tanto de la música del compositor, como de su personalidad o el contexto musical.

A mi familia, especialmente a mis padres, Mari Paz y José Alberto, mis hermanos, Aarón y Tatiana, y abuela, Antonia, quienes siempre han creído en mí y me han apoyado incondicionalmente en todos los proyectos que he emprendido. Sus figuras me han servido como modelo de trabajo, tesón y constancia para conseguir mis objetivos. Todo lo que les debo no cabe en estas líneas.

Igualmente, queremos agradecer a nuestra familia berciana el cariño, ánimo y empuje que siempre me han dado, además de procurarme nuevos conocimientos lejanos para alguien de mar. Muchas gracias a Florinda, Abel (gracias por ser la representación de la superación), Belén, Jose y, especialmente, Irene, por su alegría infantil tan contagiosa.

En este apartado no pueden faltar todos los amigos que nos han ayudado si no con datos o aspectos académicos sí con una presencia y apoyo constantes. Por ello, queremos agradecer a Roberto Sanz, Laura Gutiérrez, Alicia Gutiérrez, Alejandro G. Villalibre, Rogelio Álvarez, Sergio Lasuén (gracias por las grandes conversaciones) y tantos otros que espero me perdonen no aparecer en estas líneas.

Por último, queremos ofrecer el más enfático agradecimiento a Tania Perón, compañera de viaje incansable, faro incombustible quien ha soportado más de cerca todo los virajes de este trabajo. Sin su apoyo todos los aspectos actuales de nuestra vida hubieran sido imposibles

Resumen

La música de Luis de Pablo se ha desarrollado en una época convulsa de la historia reciente de España. El fuerte tradicionalismo afecta a todos los aspectos de la vida y la creación artística. Por ello, la nueva generación de compositores unidos bajo la denominación de Generación del '51 intentará renovar el panorama creativo a través de su adscripción a las tendencias vanguardistas europeas. De todo este grupo Luis de Pablo es una de sus figuras más internacionales. Sus inclinaciones vanguardistas le llevarán a tener una gran presencia internacional siguiendo las líneas de creación desarrolladas en Francia y Alemania. Los cambios de pensamiento, así como las corrientes artísticas surgidas del posmodernismo tienen una incidencia en su música. Por ello nuestro primer objetivo para esta tesis es ubicar al compositor en su época para, a partir de ahí, poder trazar una línea evolutiva de su estilo compositivo. Sin embargo, no queremos situar su recorrido de manera únicamente lineal, sino que pretendemos ahondar en la base que permite que esos cambios estilísticos se desarrollen. De esta forma, nuestro segundo objetivo principal es poder localizar el elemento básico sobre el que se fundamenta toda la evolución del compositor vasco. Nos centraremos principalmente en la textura, ya que es el parámetro que más se desarrolla dentro de la música de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX.

Para conseguir estos objetivos, la metodología utilizada se basará en la recopilación de fuentes que ofrezcan información sobre la personalidad, presencia y relaciones de Luis de Pablo durante su vida compositiva, así como el análisis de las partituras más representativas de su catálogo. Dentro del campo del análisis intertextual tomamos principalmente la metodología propuesta por Julio Ogas, derivada de las ideas de Gérard Genette, para localizar todos los procesos y utilizaciones de la música ajena dentro de la obra de transición de Luis de Pablo. Por otro lado, confeccionaremos una metodología partiendo de Brenda Ravenscroft y James Tenney. A través de ésta podremos analizar la textura como elemento básico

sobre el que se desarrollan el resto de parámetros musicales dentro de la música de Luis de Pablo.

De esta forma, se ha confeccionado un entramado metodológico que ponga en paralelo las conquistas técnicas y la evolución estilística del compositor como reflejo de sus sucesos vitales y cambios estéticos.

Abstract

The Luis de Pablo's music has been developed into a turbulent period of the recent of Spain's History. The strong traditionalism affects all the aspect of life and artistic creation. Therefore, the new composer's generation, called Generation of 51, will try to renew the creative scene through its membership of the European avant-garde trends. Inside this group, Luis de Pablo is one of the most international famous figures. His avant-garde position will take to have an extensive international presence, following the creation lines developed in France and Germany. The thinking changes and the new artistic trends raised from the postmodernism have a strong incidence in his music. Therefore, our first objective for this Phd Thesis is to situate in his time for trace an evolution line of his composition line. However, we don't want locate his path in linear form, but we want to deepen the base that allows these stylistic changes are develop. In this way, our second principal objective is to can find the basic element on which bases the evolution of the Basque composer. We mainly will focus the texture, since this is the parameter that has a bigger develop in the avant-garde music on the second half of the XX century.

For achieve these objectives, the methodology utilized is funded on the recompilation of sources that gives us information about the Luis de Pablo's personality, presence and relationships, as well as the analysis of the most representative scores of his catalogue. Inside the intertextual analysis, we mostly take the methodology proposed by Julio Ogas, derived from Gérard Genette, to locate all the processes and uses of the other's music inside the transition works of Luis de Pablo. In this way, we make a methodology starting from Brenda Ravenscroft and James Tenney's theories. Through this one, we'll can analyze the texture like a basic element on which based the develop of the rest of musical parameters in the Luis de Pablo's music.

Thus, it has prepared a methodological framework that put in parallel the technique achievements and the stylistic evolution of composer as a reflection of life events and aesthetic changes.

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El objeto de estudio que tratamos en esta tesis nos lleva a uno de los compositores más importantes de la España del siglo XX a nivel creativo, de gestión y distribución de la cultura española a nivel internacional, con un catálogo de casi doscientas obras y uno de los nombres señeros que han definido la música española de la segunda mitad del siglo XX, Luis de Pablo, así como al viaje estético que supone la dicotomía entre vanguardia y tradición. Como vanguardia entendemos esa reacción del arte por la necesidad de innovación en cada campo creativo, enfrentándose con los presupuestos establecidos, rompiendo drásticamente con ellos. Dentro de la segunda mitad del siglo XX la tradición lo representa todo lo anterior. En España, por ejemplo, la línea de Falla y el nacionalismo folklórico, también las creaciones de otras culturas con un arraigo muy fuerte a nivel tradicional e, incluso, las denominadas como vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, que nos sumergen en el bucle de que toda vanguardia termina asimilándose y convirtiéndose en tradición.

Hay que tener en cuenta que vamos a hablar de una época en la que el modernismo se nos presenta como una línea de pensamiento esencial para entender las ideas artísticas de la segunda mitad de siglo. La vanguardia (modernista) se presenta a nivel internacional con una función muy específica, romper con las tradiciones y crear un entramado de pensamiento en el que la evolución constante sea el objetivo principal, teniendo a Alemania y Francia como sus principales modelos. A partir de aquí debemos entender la figura y vicisitudes vitales y artísticas de Luis de Pablo en un constante acercamiento a la vanguardia. La España franquista en la que Luis de Pablo vive y desarrolla sus años de formación tiene una base tradicionalista muy fuerte y cerrada. La búsqueda de la vanguardia y las tendencias musicales más avanzadas a nivel internacional se hacen necesarias como postura de

revolución ante el sistema impuesto. De ahí que surja la necesidad de rechazo categórico y casi violento hacia cualquier forma de expresión artística que no tenga que ver con el modernismo. Sin embargo, el fuerte arraigo tradicionalista, la falta de modelos generacionales cercanos y, a su vez, la toma de postura estética del Gobierno hacia la vanguardia como una muestra de la modernidad del Estado, arrastran a la música joven española hacia una relación bastante confusa, en la que la independencia del arte se nos hace, cuanto menos, dudosa. Aquí, se nos presenta Luis de Pablo como una de las figuras más relevantes de esta época, debido a su irrefrenable impulso vanguardista y las relaciones internacionales que llega a crear, convirtiéndole en una de los representantes culturales fundamentales de la España franquista y posfranquista.

Si en este momento la tensión estilística de Luis de Pablo se produce a través de la mirada a los modelos exteriores, a partir de los '80 su estilo y evolución miran hacia su propia obra, cuyas necesidades evidencian la urgencia de volver la vista hacia modelos tradicionales. Esta actitud hacia la propia obra del compositor es reflejo de los cambios en las relaciones de la cultura (específicamente la música) con la vanguardia, la entrada de los nuevos modelos de pensamiento posmoderno y la falta de función real de los referentes anteriores hacen que, ya sea la vertiente que sigue el proyecto modernista o la que se desliga de él, comienzan a echar la vista hacia la tradición, sus modelos, técnicas, procesos, etc., para conformar una vía artística nueva en la que se pierdan los referentes o compositores faro (por lo menos, en teoría) y se descentralicen los estilos. Así, el objetivo principal es utilizar la tradición para poder crear elementos novedosos (u originales) de algunas de sus bases de la tradición, no simplemente volver a la ella.

La música española no es ajena a este proceso y, por ello, vemos, tanto en las generaciones consolidadas como en las nuevas, un giro hacia la tradición que filtre todos los procesos que consideren superfluos o inútiles, para dirigirse hacia una concreción técnica de su estilo y manejar ciertos parámetros olvidados o desechados por la vanguardia (melodía, ritmo, etc.). Aun viendo que la renovación estética y estilística se manifiestan dentro de la música a partir de finales de la década 1960 y, especialmente, durante la de 1970 en adelante, los compositores no se liberan (ni

quieren) de ciertos elementos estructuralistas que se han convertido en tradición, especialmente la textura y el timbre como creadores de forma y base del discurso. Esta forma de ideación, promovida principalmente por György Ligeti, como consecuencia última del abigarramiento textural y anulación de la orientación discursiva del serialismo integral, arraiga muy pronto en los compositores vanguardistas, de manera que se ha convertido en la forma de pensamiento estructural básica para alejarse de la armonía. Por lo tanto, vamos a ver en la música internacional y española una clara orientación textural del discurso sobre el que se crean nuevas formas de armonía, ritmos, melodías, etc. como un enlace entre esa primera vanguardia experimental y la filtración de procesos a través de la mirada hacia la tradición.

La idea de la realización de un trabajo sobre una de los nombres principales de la música del siglo XX en España parte de la necesidad de renovar algunos de los enfoques que se han dado sobre el compositor. Éstos no han abordado un estudio en el que se intente buscar los elementos comunes del compositor a través del análisis de diversas épocas y pensamientos, sino que se han acercado a su obra de manera superficial, viendo sus características como elementos esporádicos o llamativos, donde nosotros queremos extraer causas y consecuencias. Por ello, creemos que este estudio sobre el compositor se convierte en necesario, para poder delimitar las características musicales de su estilo a través del análisis y concretar ciertos aspectos de su figura de manera más global, dentro de su contexto específico.

A partir de aquí, vemos que la labor de Luis de Pablo en sus diferentes facetas (composición, gestión, pedagogía) se desarrolla dentro de un ambiente político y cultural bastante complejo, dominado por el enaltecimiento del tradicionalismo musical. Esta orientación confrontada con la inclinación del compositor hacia la vanguardia le proporciona niveles dispares de recepción en el público, la crítica y las clases dirigentes del país. Por ello, en esta Tesis el objetivo inicial se centra en ubicar al compositor vasco en su contexto creativo y las circunstancias históricas en las cuales desarrolla su actividad. A partir de allí nos proponemos un análisis de su desarrollo estilístico como consecuencia de su estética personal, pero fuertemente ligado a las posibilidades que le ofrece el medio cultural en el que se mueve, tanto a

nivel nacional como internacional. También se intentará demostrar que ese tradicionalismo español ayuda a De Pablo a resaltar internacionalmente su figura como una muestra de la cultura vanguardista del país. Sin embargo, el cambio de los tiempos y modelos de pensamiento, Transición, Democracia, etc., hacen que los modelos musicales más avanzados vuelvan la mirada hacia el pasado y rescaten tradiciones renovadas del ámbito hispánico, europeo e internacional. Todo esto nos obliga a hacer una revisión de su actividad gestora y creativa a partir de las ideologías de España y Europa de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI.

Igualmente, este estudio de la evolución del estilo de Luis de Pablo dentro de su contexto y circunstancias requiere de una profundización en la comprensión de las técnicas compositivas y sus consecuencias en la estética del compositor. Por lo tanto el segundo objetivo fundamental que nos proponemos en este trabajo es el de analizar su música desde una perspectiva globalizadora que permita comprender los fundamentos generales de toda su carrera compositiva. De esta forma, partiendo del momento en que el compositor desarrolla un lenguaje sonoro propio podremos apreciar las diferentes transformaciones, incorporación, supresión o inclusión de diferentes materiales dentro de unos parámetros constantes. Esto requiere, además de una revisión de los lenguajes sonoros propios de la segunda mitad del siglo XX y del XXI, desarrollar una metodología de análisis que atienda a las características propias de la música estudiada.

Estos dos objetivos generales requieren de ciertos objetivos específicos para profundizar en hechos históricos, procesos culturales, estilos creativos, etc. En este sentido, para poder ubicar al compositor dentro de su época debemos abordar algunos aspectos históricos específicos de la vida y recorrido compositivo, así como las relaciones con la política, tanto en los años que vive bajo el franquismo como en su consolidación posterior dentro de la democracia. Todo este recorrido propone un paralelismo entre su pensamiento y evolución estética respecto a las tendencias internacionales desde la década de 1950. A partir de aquí, intentaremos trazar una línea en la que se puedan mostrar los elementos que se puedan definir como estilísticos, así como los recursos o elementos sobre los que se fundamenten los

cambios, consecuencia de su cambio estético: por un lado, la evolución técnica respecto a la utilización de la voz y, por otro, la permeabilidad e integración de la música ajena. Para ello, además de un análisis comparativo de obras de sus contemporáneos, una metodología que nos permita dilucidar y definir esos tipos de relaciones y encontrar sus consecuencias posteriores.

Todos estos cambios deben aposentarse sobre un elemento común. Para poder dilucidarlo realizaremos un estudio de todos los parámetros posibles. Sin embargo, dado la influencia e importancia que el timbre y la composición a base de texturas han tenido desde la década de 1950 en todos los compositores, queremos mostrar éstos como el punto de partida para el estudio. Así, intentaremos demostrar que el principal rasgo constructivo que afecta a todas las épocas del compositor es la textura, estudiando sus diversas relaciones, composiciones y formaciones desde su mirada vanguardista a hasta su vuelta a la tradición. Como un estado estructuralmente superior sobre el que pueden desarrollarse o evolucionar cada uno de los parámetros y líneas estéticas del compositor.

3. FUENTES

El primer paso se ha basado primeramente en la búsqueda de fuentes escritas y sonoras. Hemos acudido al gran volumen de partituras de Luis de Pablo, así como a sus grabaciones y escritos propios¹ o entrevistas², para confrontar su pensamiento con su técnica y el resultado sonoro de las partituras. Para ello, hemos consultado archivos y bibliotecas públicas, como Eresbil (Archivo de Música Vasca), donde hemos conseguido gran cantidad de documentos sonoros, escritos y partituras del autor vasco, especialmente de las décadas de 1960 y 1970, además de las partituras

¹ De Pablo, Luis (bajo pseudónimo “Musicus”): “New Music in Spain”, *In: Myers, Rollo (ed.): Twentieth Century Music: Its forms, Trends and Interpretations*, Orion Press, New York, 1968, pp.212; *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968; *Lo que sabemos de música*, Gregorio del Toro, Madrid, 1967; *Reflexiones sobre la tradición musical*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988; *Una historia de la música del siglo XX*, BBVA, Madrid, 2010. Destacamos estos como los elementales para destacar ciertos aspectos de su pensamiento.

² García Del Busto, José Luis: “Un diálogo con Luis de Pablo”, *In: Del Busto, J.L.: Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, Madrid, 1987, pp.7-22; “Luis de Pablo comenta sus últimas obras sinfónicas”, *In: Del Busto, J.L.: Luis de Pablo*, XIV Ciclo de Música Contemporánea de Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2009, pp.47-55; *Luis de Pablo, de ayer a hoy*, Fundación Autor, 2009; Pérez Castillo, Belén: “Entrevista con Luis de Pablo”, *In: Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol.5, 1998, pp. 185-196. Además de gran cantidad de entrevistas en periódicos.

de gran formato. Dentro de la Biblioteca de la Fundación Botín (Santander), dedicada en exclusiva a la música y las artes plásticas, hemos podido hacernos con varias grabaciones interesantes del compositor. En la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, de la Fundación Juan March (Madrid), hay gran cantidad de información respecto a la relación del compositor con el centro, el Ateneo de Madrid y el Centro para Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), así como grabaciones, conferencias, partituras y documentación administrativa. En la Biblioteca del Campus de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo y el archivo sonoro del Departamento de Historia y Musicología hemos dado nuestros primeros pasos en la investigación sobre Luis de Pablo, dando con algunos materiales sonoros, libros y partituras del compositor, así como una gran cantidad de compositores de su generación, como Cristóbal Halffter o Carmelo A. Bernaola, o inmediatamente posteriores, como Tomás Marco, que nos ha permitido observar posibles concomitancias en el recorrido estético de estos compositores. En lo que concierne a la Biblioteca Nacional, hemos consultado preferentemente la hemeroteca, en la que se ha hecho una consulta alrededor de De Pablo y su contexto. Dentro de la Biblioteca Pública de Bilbao hemos localizado grabaciones discográficas de difícil acceso, bien por estar descatalogadas, bien por su escasa distribución.

A nivel internacional hemos consultado en dos ciudades: México D.F. por ser la principal fuente de relación entre Luis de Pablo con Latinoamérica; y París, por la importancia que ha tenido la ciudad en su carrera, sus estancias y presencia en el país³. En México D.F. visitamos la Hemeroteca Nacional de México, en la UNAM, donde hemos hecho un vaciado hemerográfico de todas las referencias de Luis de Pablo en relación a México, así como de las noticias musicales de España llegadas al país azteca. También en México D.F. hemos consultado los fondos de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, de la UNAM, y el archivo del Conservatorio Superior de Música, donde se han visto algunas partituras. También de la UNAM, hemos consultado la Biblioteca General, en la que hemos encontrado muestras del intento de acercamiento por parte de Luis de Pablo hacia Carlos Chávez. En París visitamos, por relevancia, los centros más importantes para la obtención de

³ Dejamos la visita física a Canadá y EE.UU., por imposibilidad, para futuras investigaciones.

información sobre el compositor: L'Institute de Recherche et Coordination Acustique/Musique (IRCAM), en cuya mediateca hemos encontrado partituras de Luis de Pablo, así como de sus contemporáneos españoles e internacionales, además de textos para poder trazar una línea de influencia que Francia ha tenido en el creador vasco. Por otro lado, también hemos consultado los fondos de la sala Richelieu de la Biblioteca Nacional de Francia, donde hemos estudiado las partituras operísticas del compositor y conseguido datos no encontrados en España, como su correspondencia con el director Pierre Souvtchinsky. Igualmente, hemos consultado los fondos del Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, en el que hemos podido obtener información sobre las etapas francesas de Luis de Pablo. En la Biblioteca "Hector Berlioz" de Conservatoire Supérieur de Musique et Danse de Paris, hemos conseguido la correspondencia de Elías Arizcuren con Luis de Pablo, alrededor del estreno de *Eleison...*, para octeto de violonchelos.

Por último, el contacto su la editorial actual (Suvini Zerboni) nos ha proporcionado algunas de las partituras que necesitábamos analizar para realizar un trabajo riguroso. Sin embargo, para conseguir un número significativo de partituras hemos tenido que acudir a otros fondos antes citados, puesto que ninguna de las editoriales nos ha facilitado la labor de recopilación de partituras. Por ello hemos tenido problemas para poder abordar cierto tipo de repertorio, especialmente el sinfónico, sinfónico coral y operístico.

Para las fuentes hemerográficas, además de la consulta en los centros anteriormente indicados, hemos hecho uso de los archivos digitales del *ABC*, *El país*, *La Razón*, *Scherzo*, *Ritmo* (alojado en el archivo digital de la BNE), *Le monde*, *Ateneo de Madrid*, así como diarios y revistas digitales de música, como *Doce Notas*, *MundoClásico*, *Sul ponticello*, *Espacio Sonoro*, *Audioclásica*, *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine*, etc. páginas digitales en las que hemos podido obtener información sobre el compositor desde los años '50.

Otras de las fuentes consultadas, no bibliográficas, son las correspondientes a las entrevistas realizadas al compositor, con quien se ha mantenido una relación constante, a través de la que hemos podido ver diferentes posicionamientos ante obras propias y ajenas. Por otro lado, se han hecho entrevistas a compositores o

intérpretes que tienen alguna relación con De Pablo, como David del Puerto (1964), antiguo alumno, quien nos ha ofrecido una visión de las diferentes facetas compositivas de Luis de Pablo; o Alessandro Savasta, director editorial de Suvini Zerboni.

Tras la recopilación de datos, hemos procedido a la interpretación crítica de cada uno de los materiales obtenidos. Esto nos ha permitido dar una visión de los procesos, tanto musicales, como vitales del músico, apartándonos de revisiones biográficas anteriores, en las que no se han incluido ciertos datos.

4. METODOLOGÍA

Para poder abordar el tema de estudio y las diferentes perspectivas que nos hemos propuesto, hemos tenido que adoptar una postura que permita un espacio propio a cada uno de los enfoques y promueva una confluencia entre ellos. Estas líneas cruzadas permitirán abrir el trabajo a un diálogo en el que cada capítulo no sea un elemento estanco, sino que se interrelacione con los demás, observando cómo cada uno de los aspectos tratados son consecuencia, causa o derivación de los momentos vitales del compositor. Así, en cada uno de los apartados acudimos o conformamos una metodología específica.

Respecto a la biografía hemos acudido a una metodología basada en los siguientes puntos: 1) búsqueda de fuentes (bibliografía, hemerografía, correspondencia); entrevistas; 3) revisión crítica de las fuentes; 4) análisis de partituras (especialmente destinado a la evolución estética).

4.1. Análisis formalista

En lo que respecta al análisis de partituras para su inclusión en la biografía, o como primer paso hacia aproximaciones posteriores, la propuesta metodológica se dirige hacia la exposición de los elementos puramente técnicos (estructura, armonía, nivel lineal, gestual, etc.) y, así, poder observar claramente la evolución de todos los parámetros de la música depablana. Para este análisis, más formalista, hemos tenido como referentes metodologías contenidas en *A Guide to Musical Analysis*, de Nicholas Cook, en el que se ofrecen criterios de análisis musical, que van desde una

explicación de las metodologías de H. Schenker, L. Meyer, o la aproximación semiótica de la música, a la música serial⁴.

Debido a la desorientación generalizada de otros trabajos de Luis de Pablo en cuestión del manejo de alturas, iniciamos nuestro acercamiento a las metodologías del *pitch class* para un intento de circunscripción del material musical utilizado en las obras. Para ello, hemos tomado como referencia el libro *Composición serial y atonalidad*, de George Perle, del que nos ha servido para acercarnos al análisis de los procesos derivados de los agregados, a través de ciertos elementos emparentables con el atonalismo, o el sentido celular y verticalización de aspectos seriales para analizar⁵. También hemos estudiado las teorías de Allen Forte sobre el atonalismo⁶, que nos ha resultado poco fructuoso, especialmente a la hora de abordar pasajes con una fuerte impronta tonal, tal y como describe Searby en el caso de Ligeti y el análisis de su última etapa⁷. Así, aunque hemos utilizado estas metodologías, finalmente no han dado resultados principalmente por el estilo compositivo del autor, totalmente contrario a las constricciones que suponen aferrarse a una técnica de control de alturas.

Igualmente, nos hemos acercado a diferentes análisis formales de obras o repertorios concretos, que nos han permitido observar criterios sobre algunos de los aspectos que más nos interesaban en ese momento. Debemos destacar entre estos, los análisis de Julio Ogas de *Concierto Serenata* y *Concierto para un gentilhombre*, de Joaquín Rodrigo⁸ y de las obras para piano de Francisco Escudero⁹, así como los diferentes análisis contenidos en su libro sobre la música pianística en Argentina¹⁰, estudios en los que Ogas realiza un análisis formal de la música a tratar, para pasar, posteriormente, a abordar otro tipo de acercamientos metodológicos, esquema del

⁴ Cook, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Dent, Londres, 1987.

⁵ Perle, George: *Composición serial y atonalidad*, Idea Books, Barcelona, 2006.

⁶ Forte, Allen: *Structure of Atonal Music*, Yale University Press, Yale, 1999.

⁷ Searby, Mike: *Ligeti's stylistic crisis: transformation in his musical style 1975-1982*, Scarecrow Press, Maryland, 2010, pág.22.

⁸ Ogas, Julio: "Joaquín Rodrigo ConCierta Cita. Sus conciertos en la década del cincuenta", In: Suárez-Pajares, Javier: *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*, SITEM-Glares, Valladolid, 2005, pp.119-130.

⁹ Ogas, J.: "Obras para piano de Francisco Escudero: texto y contexto", In: *Musiker, cuadernos de música*, nº 16, 2008, pp.67-95

¹⁰ Ogas, J.: *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, ICCMU, Madrid, 2010.

que nos hemos servido para abordar nuestros análisis. También nos hemos acercado al punto de vista analítico de Ernő Lendvai sobre la música de Bartók¹¹, en el que desgana todos los aspectos estilísticos del compositor, en una sucesión progresiva que se mueve desde lo más general, la armonía axial, hasta la creación de acordes y técnicas de ordenación rítmica y acordes a partir de la serie de Fibonacci. Otro análisis de música internacional tiene que ver con Edgar Varèse y el análisis de la utilización de sus células y elementos estilísticos¹², así como su relación con procesos químicos y físicos en su música¹³. Este artículo nos ofrece una visión muy valiosa sobre la relación que va a tener la música con las estructuraciones matemáticas a partir de la segunda mitad de siglo. Por otro lado, también nos hemos acercado a la música y el análisis de Olivier Messiaen (por la clara influencia que ha tenido sobre Luis de Pablo) a través de sus propias publicaciones¹⁴, en las que explica de forma concisa sus bases compositivas, así como el estudio de Anthony Pople sobre su *Cuarteto para el fin de los tiempos*¹⁵; o el de Gareth Healey sobre la evolución de sus aspectos musicales a partir de algunos autoanálisis del compositor¹⁶. Otro análisis, para nosotros imprescindible, es el que Charles Rosen dedica a las tres sonatas para piano, de Pierre Boulez, en el que desgana algunos de los aspectos más significativos de su música con un enfoque interpretativo¹⁷. También son muy importantes los puntos de vista que pueda dar un compositor sobre su propia obra a través del autoanálisis. Por ello, hemos estudiado el artículo de Helmut Lachenmann sobre su *segundo cuarteto*, centrado en el aspecto técnico de la partitura, como la interpretación y uso de los efectos, conectándola con otras obras de su catálogo¹⁸. También creemos importante acercarnos a la música espectral francesa y sus elementos constitutivos, debido a la importancia que esta tendencia ha tenido

¹¹ Lendvai, Ernő: *Bela Bartok: Un análisis de su música*, Idea Books, Barcelona, 2003.

¹² Dante, G. Grella, H.: "Introducción al estudio de la obra de Edgar Varese", In: *SERIE 5, La música en el tiempo*, Rosario (Argentina), 1987, pp.33-48

¹³ Moura, Eli-Eli: "The generative Cell and symmetrical Operations in Varèse's *Octandre*", In: *Contemporary Music Review, Edgard Varèse...offerings*, vol.23, 1, 2004, pp. 17-44

¹⁴ Messiaen, Olivier: *Técnica de mi lenguaje musical*, Alphonse Leduc, París, 1993; *Traité du rythme, de couleur et d'ornithologie*, 8 vol, Alphonse Leduc, Paris, 1994-2002.

¹⁵ Pople, Anthony: *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

¹⁶ Healey, Gareth: *Messiaen's musical technique: composer's view and beyond*, Ashgate, 2013.

¹⁷ Rosen, Charles: "La música para piano de Pierre Boulez", In: *Quodlibet*, nº 28, Febrero, pp.42-56.

¹⁸ Lachenmann, Helmut: "On my second string quartet ('Reigen seliger Geister')", In: *Contemporary Music Review*, vol.23, nº3/4, September/December, 2004, pp.59-79

en toda Europa desde su fundación. Por ello, nos hemos aproximado al análisis de estilo, de organización formal o de alturas en algunas de sus obras, como el análisis de la organización de alturas, realizado por François Rose¹⁹; los elementos constitutivos de la música de Gerard Grisey, realizado por Jérôme Baillet²⁰; o el análisis de Gerard Grisey sobre el timbre²¹, entre otros. También nos han sido muy útiles los análisis formales realizados por Robert P. Morgan en su *Antología de la música del siglo XX*, por la gran cantidad de compositores y estilos que abarca, además de presentar un esquema analítico muy claro²². Por último, debemos de nombrar los análisis de Agustín Charles Soler sobre algunos de los compositores más relevantes de la Generación del '51²³. Estas referencias, junto a otras no destacadas aquí, nos han servido para conformar una base para el análisis formal de las partituras.

Por último, también hemos comprobado en la música de Luis de Pablo la metodología riemanniana expuesta por Jean-Marc Chouvel en su texto, “Au-delà de système tonal”²⁴. A través de esta propuesta hemos inclinado nuestra mirada hacia una orientación tonal, así como en la búsqueda de centro tonales y modales dentro de sucesiones de acordes en la música de Luis de Pablo, buscando en todos ellos una relación hacia una base fundamental, en ocasiones implícita. Sin embargo, para análisis posteriores, centrados en la textura no nos ha ayudado ya que nuestra orientación de búsqueda de coherencia y construcción estructural se mueve por otro lado. También de este mismo autor, hemos utilizado alguna de las metodologías propuestas en su libro *Analyse musicale*²⁵, como los diagramas de fase para buscar concordancias y reiteraciones de alturas, para delimitar series, células atonales o intervalos recurrentes en pasajes determinados, especialmente en las partituras de la

¹⁹ Rose, François: “Introduction to the pitch organization in French spectral Music”, *In: Perspectives of Mew Music*, vol.34, nº2, 1996, pp.6-39.

²⁰ Baillet, Jérôme: *Gérard Grisey: Fondements d’une écriture*, L’Itinéraire/L’Harmattan, Paris, 2000.

²¹ Grisey, Gérard: “Structuration des timbres dans la musique instrumentale », *In: Barrière, Jean-Baptiste* (ed.): *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM, Paris, 1991, pp.352-385.

²² Morgan, Robert P.: *Antología de la música del siglo XX*, Akal, Madrid, 1998.

²³ Charles Soler, Agustín: *Análisis de la música española del siglo XX, en torno a la generación del 51*, Rivera editores, Valencia, 2002

²⁴ Chouvel, Jean-Marc: “Au-delà du système tonal”, *In : Colloque International, Regards actuels sur la tonalité*, 26/28-11-2009, Université de Tours, texto en línea:

<http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/LeSystemeTonal0.2.pdf>

²⁵ Chouvel, Jean-Marc: *Analyse musical, sémiologie et cognition des formes temporelles*, L’Harmattan, Paris, 2006.

década de 1960. Esta metodología nos ha permitido comprobar que muchas de las organizaciones de alturas de obras de Luis de Pablo en esta época están organizadas por distribución del total cromático, no por relaciones interválicas. Sin embargo, como sucede en la metodología anterior, no nos ha servido a la hora de realizar un análisis de las texturas.

4.2. Análisis de los procesos intertextuales

Tras realizar un trabajo de análisis meramente formal, debemos de tener en cuenta que una obra musical no es un ente autónomo, es decir, todas las cuestiones que podamos encontrar en una partitura surgen de unas circunstancias, de un contexto social y cultural, que afecta al compositor de forma directa. Como indica Nagore Ferrer, el análisis no es un mero escudriñamiento de elementos de una partitura, sino un elemento que se transforma y se percibe de diferente manera, de manera constante²⁶. De ahí, que haya que tener en cuenta todo lo que rodea al creador en el momento en el que se materializa la partitura. Igualmente, la partitura va a ser un eslabón dentro de una cadena cronológica en la que se encuentran relaciones y evoluciones de diversos parámetros a lo largo de la vida compositiva del autor.

Éste es un punto muy importante en nuestro segundo acercamiento analítico: la búsqueda, clasificación y consecuencias del uso de la intertextualidad, derivada de un momento concreto de la vida del compositor, la década de 1970. Una época en la que Luis de Pablo intenta renovar su lenguaje gracias a la música ajena.

Para esto, hemos entrado en diversas metodologías intertextuales, partiendo, en primer lugar, de los fenómenos del “perpetuo presente” y “estado líquido” que rigen el posmodernismo de Zygmunt Bauman²⁷, es decir, una situación temporal en la que se superponen los diferentes estratos artísticos, históricos o no, sin poseer una orientación significativa determinada, únicamente solidificada en cada una de las interpretaciones personales. Una situación que termina con “la muerte del autor” barthesiana, concibiendo el texto a partir de ahora como un conglomerado de

²⁶ Nagore, María: “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, *In: Músicas orales del sur*, nº1, 2004.

²⁷ Bauman, Zygmunt: *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, 2009.

significados potenciales, dependientes, en cada caso, de las experiencias y conocimientos de cada lector/oyente²⁸. Desde aquí, y teniendo en cuenta nuestro objetivo de hacer primero una clasificación cerrada de los procesos intertextuales que se dan en el texto musical, tomamos a Gérard Genette y sus *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*²⁹, como punto de partida para la determinación de las tipologías, que ya define la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos textos”³⁰. Desde este punto y dado que la intertextualidad y su análisis proceden directamente del campo lingüístico, hemos abordado en un principio las metodologías propuestas por José Enrique Martínez Fernández en *La intertextualidad literaria*³¹, en la que nos sumerge en diferentes fenómenos que recorren las relaciones entre diversos textos para conformar uno solo. El problema viene dado por la gran cantidad de elementos que propone, muchos de ellos no orientables hacia la materia musical, especialmente por la falta de concreción de algunos de ellos. Por otro lado, Jesús Camarero en su libro *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*³², propone, siguiendo a Genette, una clasificación más definida de los procesos e interrelaciones intertextuales. Aunque no todas serán aplicables a un contexto musical, debido a la imposibilidad de asignar ejemplo dentro de la música, veremos aplicadas las más importantes y generalizables.

A nivel musical hemos abordado artículos estudios como el de Robert Hatten “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”³³, en el que trata sobre las diferentes formas de captar y estudiar los procesos intertextuales de un compositor, siempre referente a una cita estilística. El problema principal reside en la poca concreción de cada una de sus clasificaciones, por lo que es muy difícil delimitar cada elemento. También hemos consultado, por ser fundamental a la hora de abordar este tema, el artículo de Yvan Nommick “La intertextualidad como recurso

²⁸ Barthes, Roland: “La muerte del autor”, In: *Image-Music-Text*, Hill and Wang, Nueva York, 1977.

²⁹ Genette, Gérard: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

³⁰ *Ibid.* pág.10

³¹ Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

³² Camarero, Jesús: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona, 2008.

³³ Hatten, R.: “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”, In: *Criterios*, nº32, Julio-Diciembre, 1994, p.211-219.

fundamental en la creación del siglo XX”³⁴. Fuera de las aproximaciones hacia la música académica hemos consultado el artículo “Más allá de la intertextualidad”, de López Cano³⁵, centrado en los tópicos y símbolos culturales y su desviación ante el oyente, circunscribiéndose específicamente en la música popular y su traslación en otros estilos. En este trabajo el autor busca una significación orientada a lo subversivo –entendido esto como una rotura de moldes– a través de la ironía, al contraponer modelos diferentes en una sola canción. Ese estudio nos ha servido como una propuesta derivada del estudio de Raymond Monelle alrededor del tópico musical, que nos va a ser útil posteriormente, para indicar algunos símbolos musicales alrededor de ciertas tipologías intertextuales específicas, como la alusión icónica³⁶. También el libro de Michael L. Klein *Intertextuality in Western art music*³⁷ nos ha sido útil para observar otro acercamiento hacia el fenómeno intertextual, partiendo de Hatten. En su estudio, Klein da ejemplos de diversos elementos y procesos intertextuales, principalmente de Lutoslawsky y Szymanowski, tomando como referencia únicamente las *estrategias* de integración de procesos –propuesta por Hatten– de Debussy o Bartók en su música. Finalmente hemos tomado como referente metodológico el artículo de Julio Ogas “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura”³⁸. En este artículo Ogas reexpone la clasificación de Camarero adaptando las diferentes tipologías bajo el prisma musical, explicando, clasificando y delimitando la competencia de cada una de ellas. Si bien no incluye todas por el hecho de no existir musicalmente, sí expone en la metodología las relaciones posibles entre el texto nuevo y el “prestado”, aportando, así, un punto de vista único para la música. Su posición interpretativa posterior, desde una visión cultural, tiene su base en la implicación ideológica que se le atribuye al compositor, dependiendo de la música que toma prestada y también la

³⁴ Nommick, Yvan: “La intertextualidad como recurso fundamental en la creación del siglo XX”, *In: Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº1, Actas del VI Congreso de la SEdeM, Junio, 2005, pp. 792-807.

³⁵ López Cano, Rubén: “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *In: Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21/1, 2005, pags. 59-76.

³⁶ Monelle, Raymond: *The Sense of Music*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

³⁷ Michael L. Klein: *Intertextuality in Western art music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

³⁸ Ogas, Julio: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura” en Alonso *et al.*, Celsa: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2011.

que deshecha dentro de la situación sociocultural en la que está creada. A partir de aquí, se extiende observando los diferentes niveles de coherencia semántica, dependiendo de la relación texto prestado-texto huésped y la forma de sublimación de cada uno de ellos. En este caso, la sublimación del elemento prestado desde el punto de vista de Ogas, aunque hace referencia únicamente a aspectos técnicos de la composición, parte del lector ideal que describe Umberto Eco³⁹, es decir, un oyente capaz de desentrañar el mismo campo de referencias que el compositor. Por lo tanto, precisa de un auditor que experimente como sublimación del material prestado esas técnicas determinadas, especialmente en las que el material está totalmente inmerso en el devenir estilístico de la obra. Por ello, creemos que la riqueza de la intertextualidad se da en los diferentes estratos de percepción de los propios fenómenos e interacciones copresenciales, que en música se da a dos niveles: partitura y audición.

El estudio intertextual dentro de la música es muy amplio, por lo que vamos a nombrar algunos estudios sobre aspectos específicos que nos han servido como modelo de actuación. Si nos remitimos a algunos escritos que hemos consultado, podemos hablar del libro de Tomás Marco, *La creación musical en el siglo XXI*⁴⁰, que contiene un capítulo dedicado a la intertextualidad en la música contemporánea, en el que hace un repaso de diferentes autores que toman citas y referencias ajenas, haciendo hincapié en el estilo de “música sobre músicas”. Sin embargo, éste es simplemente un repaso de algunas manifestaciones intertextuales dentro de la música del siglo XX, sin una intención de hacer un estudio profundo del proceso. Un caso muy particular y estudiado es el de Mauricio Kagel como producto posmoderno y su orientación irónica de la intertextualidad en obras como *Ludwig van: Hommage à Beethoven*. En ésta el compositor juega con citas directas de Beethoven sin manipular nada salvo su disposición, creando de manera artificial una aportación de Beethoven a la música del siglo XX, tal y como desarrolla Nikos Stavlas en su

³⁹ Eco, Umberto: “Ironía intertextual y niveles de lectura”, *In: Sobre literatura*, De Bolsillo, Barcelona, 2005, pp.223-246.

⁴⁰ Tomás Marco: *La creación musical en el siglo XXI*, Cátedra Jorge Oteiza/Universidad de Navarra, Navarra, 2007.

trabajo sobre el compositor⁴¹. También es reseñable el trabajo de Anriy Talpash alrededor de la parodia en *Olsen*, de Kagel, obra en la que el compositor germano-argentino hace una recreación de la música folklórica de los países del Este de Europa, siempre con una intención de burla hacia el oyente⁴². Aquí, la autora expone su teoría sobre la parodia musical y cómo se aplica a Kagel dentro de un contexto de respuesta crítica hacia la música expuesta, teniendo como base la idea de “repetición alterada”.

György Ligeti también se ha motivado bastantes trabajos alrededor de su relación con la música ajena, desde el Renacimiento de Ockeghem hasta la música popular balcánica o africana. Simon Gallot nos muestra algunas de las inclinaciones más conocidas de Ligeti hacia la música popular, cómo la toma, deforma, viéndolo como un sucesor directo de Bartók⁴³. Por su parte, Mike Searby nos aproxima en su estudio hacia esa ambigüedad del posmodernismo de Ligeti en la que toma elementos tonales para conformar un discurso que él llama “tercera vía”⁴⁴.

Dentro del acercamiento intertextual a la música y tras las diversas teorías que eso ha conllevado, encontramos, igualmente, visiones que se alejan de la música académica contemporánea y ponen su atención en la música popular. Tal es el caso de estudios intertextuales en la música popular latinoamericana⁴⁵, o el acercamiento a la intertextualidad desde la música popular en el artículo de Isabelle Marc Martínez alrededor del *Hip-Hop* francés, donde la autora se centra en diversas formas de concebir la intertextualidad dentro del estilo, con el *sampling* de sus bases instrumentales como parte básica para su discurso⁴⁶.

⁴¹ Stavlas, Nikos: *Reconstructing Beethoven: Mauricio's Kagel Ludwig van*, PhD University of London, Junio 2012. <http://eprints.gold.ac.uk/7151/> (consultado 14/3/2013)

⁴² Talpash, A.: “La parodie dans *Olsen* de Mauricio Kagel”, In : *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 12, n° 3, 2002, págs. 57-62. Documento en línea:

<http://www.erudit.org/revue/circuit/2002/v12/n3/402004ar.pdf> (consultado el 3-1-2013)

⁴³ Gallot, Simon: *György Ligeti et la musique populaire*, Ed. Symétrie, Lyon, 2010.

⁴⁴ Searby, Mike: “Ligeti's third way: ‘non atonal’ elements in the Horn trio”, In: *Tempo*, Cambridge University Press, n° 216, 2001, págs. 17-22.

⁴⁵ López Cano, R.: “Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía, cinismo en la hibridación musical de la era global”, In: *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, n°21, 2005, págs. 59-76.

⁴⁶ Marc Martínez, Isabelle: “L'Intertextualité sonore et discursive dans le rap française”, In: *Trans: Revista transcultural de música*, n°14, 2008, ed. digital

Por otra parte, también se ha creado una nueva forma de revitalizar el estudio de la música de siglos anteriores, aportando nuevas visiones sobre los préstamos y/o influencias más o menos reconocibles en el estilo de otros compositores. Este es el caso del reciente artículo, Rusch, René Rusch: “Beyond Homage and Critique? Schubert’s Sonata in C minor, D. 958, and Beethoven’s Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80, texto en el que se incide en la idea de deconstrucción de Jacques Derrida y el concepto de sedimentación, para observar algunas estrategias de Schubert al filtrar la influencia de Beethoven a nivel formal⁴⁷.

4.3. Aproximación metodológica al estudio de la textura: Línea y punto, objetos rectores

En lo que respecta a la última parte del trabajo, el análisis de las texturas, hemos tomado como referencia la idea de punto y línea, y su desarrollo en el plano musical como elementos principales del discurso de Luis de Pablo. Para poder aplicar una metodología válida para un análisis de la textura, hemos partido de algunas de las teorías pictóricas que, a principios del siglo XX, ya han tratado los conceptos abstractos de línea y punto, como la de Vasili Kandinsky. En su estudio, el pintor ruso determina una jerarquización entre los dos elementos, en donde el elemento principal de la composición pictórica es el punto, mientras la línea es “un ente invisible”⁴⁸, una especie de sombra o rastro que deja el punto al desplazarse. A partir de aquí, así como de algunas derivaciones explicadas –como la condensación, derivada musicalmente en la densidad– se puede desarrollar una metodología que parte de las artes plásticas. Una relación interdisciplinar que vemos en la música dentro de la época que se estudia.

Por lo tanto, encontramos desde el punto de vista de la relación pintura-música dos elementos indispensables dentro de la música de Luis de Pablo, base de

<http://www.sibetrans.com/trans/a8/lintertextualite-sonore-et-discursive-dans-le-rap-franais>

(consultado el

5-6-2012)

⁴⁷ Rusch, René: “Beyond Homage and Critique? Schubert’s Sonata in C minor, D. 958, and Beethoven’s Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80, In: *Journal of Society for Music Theory*, Vol.1, nº19, Marzo 2013

⁴⁸ Kandinsky, Vasili: *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de elementos pictóricos*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p.57 y ss.

toda su ideación textural⁴⁹, que denominaremos como objetos rectores: la línea y el punto. Unos elementos de carácter abstracto e indeterminado –de ahí su riqueza– con una clara implicación técnica y estética dentro de la evolución del compositor vasco. Nuestra orientación primigenia respecto a la clasificación de estos elementos como objetos rectores viene dado, precisamente, por la propia orientación estructural de las obras de Luis de Pablo, quien idea sus composiciones mediante construcciones y relaciones específicas entre líneas y puntos⁵⁰.

Para acercarnos a esta concepción depablina debemos de revisar, igualmente, la postura de Pierre Boulez y su clasificación de objetos musicales, además de su orientación estética, que implica, por supuesto, la técnica, explicada en su libro *Penser la musique aujourd'hui*, volumen en el que desarrolla su concepción de líneas o “trayectos musicales”, así como las líneas y puntos dinámicos, con la línea musical como principal punto de partida (homofonía, heterofonía y contrapunto [estricto y móvil]⁵¹). Dentro del trabajo con objetos musicales – “objetos locales”, como él los llama – es muy llamativo que Boulez base su distribución partiendo del punto y de su relación entre el punto y los conjuntos. Este aspecto es el que más nos interesa: insertar al punto como un ente discursivo autónomo y combinable con la línea o con sí mismo, con unas características propias, que pueden derivar en diferentes formaciones y aspectos. De manera que el conjunto enriquezca y confiera más posibilidades al discurso sonoro. Por lo tanto, nuestra metodología se basará en la equiparación de los dos elementos a nivel teórico y práctico.

Si bien la línea ha tenido un tratamiento mucho más central dentro de las teorías texturales, el punto es el objeto que no se ha tenido en cuenta en las clasificaciones hasta Boulez⁵². Así, a pesar de haber supuesto una gran influencia dentro de la composición, la teoría musical no la ha abordado en relación a su importancia. Algunas de las metodologías analíticas de la textura más celebradas no

⁴⁹ Luis de Pablo únicamente define las densidades como un nuevo concepto discursivo que “sustituye a la armonía tradicional”, *op. cit.* pág. 77. Sin embargo, nosotros vemos más pertinente el término textura, ya que 1) es un elemento globalizador donde la densidad tiene un papel secundario; y 2) así, el compositor obvia cualquier tipo de relación o jerarquización interna dentro de la textura general de la obra.

⁵⁰ De Pablo, L.: *op.cit.*

⁵¹ Boulez, Pierre : *Penser la musique adjourd'hui*, Ed. Gonthier, Paris, 1963, pág. 5 y ss.

⁵² *Ibid.*

se han acercado al punto⁵³. El teórico musical Wallace Berry en su libro *Structural functions in music*⁵⁴ dedica un capítulo a la textura como un parámetro funcional dentro de la música. A pesar de ello, su orientación argumental está más inclinada hacia la música tonal y, por lo tanto, la clasificación de texturas como objetos sonoros queda totalmente descartada. Por otro lado, la clasificación de Berry está vista desde la horizontalidad del discurso musical, lo que implica un alejamiento del elemento mínimo, es decir, del punto. El musicólogo se adscribe, así, a una distinción entre línea y voz:

“El término *línea* se refiere en este estudio a cualquier componente textural en el cual se pueda identificar una relación y configuración horizontal como continuidad lógica – un estrato identificable en la textura en algún nivel dado. El término *voz* denotará normalmente una línea con relativa independencia”⁵⁵

Por su parte, Anne C. Hall sigue el modelo de clasificación de Berry, tomando la línea como punto referencial del análisis, pero incluyendo todos los elementos constituyentes de la textura como un elemento único. Un paso hacia la concepción global de un evento musical determinado en un momento temporal dado. La definición de línea de Hall se acerca más a nuestra visión de elemento global del objeto musical, ya sea punto o línea. Para Hall, la línea “se define como una sucesión de alturas, asociadas de modo tal que la sucesión se percibe como una entidad”⁵⁶. Esto nos lleva a la visualización de la línea como un conjunto de elementos simultáneos con una direccionalidad común.

Sin embargo, Hall no le da la prevalencia necesaria al elemento puntual, que comporta problemas a la hora de clasificar ciertas texturas únicamente constituidas por puntos distanciados temporalmente. Esta problemática, en parte, se soluciona en uno de los niveles inferiores de la clasificación de Brenda Ravenscroft, quien apela a la percepción inconsciente del pulso musical de un pasaje, donde los elementos se suceden tras pausas de silencio.

⁵³ Vamos a basarnos en el artículo de Fessel, Pablo: “El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana” En: *Revista Argentina de Musicología*, n°7, 2006, pp.119-145.

⁵⁴ Berry, Wallace: *Structural Functions in music*, Dover Publications, Nueva York, 1987, pp.184-300.

⁵⁵ Berry, W. en Fessel, P.: *op.cit.* pág.128.

⁵⁶ *Ibid.* pág.131

La concepción de la textura de Brenda Ravenscroft es la que más próxima se encuentra de nuestra noción de análisis de la textura, por la inclusión del objeto sonoro como un contenedor donde se pueden incluir una cantidad variable de elementos secundarios. Esta musicóloga, que realiza un trabajo sobre la obra *A mirror in which to dwell* (1975-76), de Elliot Carter (1908-2012)⁵⁷, se aleja del concepto de línea para insertar un término más global –aunque menos preciso–, tomado de Bregman (1990) y el propio Carter, la *corriente*:

“Una continuidad distintiva, compuesta de una serie de eventos que se perciben como una continuidad temporal porque son reconociblemente similares y porque se diferencian de eventos pertenecientes a otras posibles corrientes concurrentes⁵⁸.”

Es de reseñar cómo su análisis se acerca a la definición de textura que nosotros concebimos, es decir, como un elemento con características y formantes (o constituyentes) específicos, con unas jerarquizaciones y relaciones determinadas entre cada una de ellas, y de las que depende el aspecto estructural de cada textura. Gracias a esto, podemos definir y delimitar de manera concreta las relaciones y construcciones texturales de un compositor –Luis de Pablo, en nuestro caso– y poder conformar un catálogo de recursos.

Ravenscroft divide su clasificación en tres grandes apartados en los que toma diferentes posicionamientos respecto a la *corriente*: Las propiedades, los comportamientos y los procesos. Las propiedades son las características específicas de cada corriente, que deben de ser constantes y determinantes para indicar su singularidad dentro del entramado musical. La autora divide entre propiedades primarias: timbre, registro y altura; y secundarias: densidad registral, los *ataques-punto* y la intensidad. Es en las propiedades secundarias donde aparece el punto en lo que la autora define como *attack-point*, cuyo funcionamiento debe basarse en la simultaneidad de ataque y la paridad tímbrica, para poder servir de punto de apoyo auditivo y relacionar todos sus elementos dentro de una misma corriente⁵⁹. Estos puntos de Ravenscroft no se constituyen dentro de su teoría de la textura como

⁵⁷ Ravenscroft, Brenda: *Texture in Elliott Carter's On mirror on wich to dwell*, Ph.D.Mus., British Columbia, 1993.

⁵⁸ Ravenscroft, B. en Fessel. P.: *op. cit.* pag. 133 ; Ravenscroft, B. : *op. cit.* pag. 33

⁵⁹ Ravenscroft, B. : *op.cit.* pp. 46-48

objetos rectores del discurso, sino como un elemento que no tiene trascendencia estructural dentro de la corriente.

Los comportamientos en Ravenscroft son “cambios consistentes en las propiedades de las corrientes y requieren una cierta duración para ser percibidos”⁶⁰, es decir, son características inherentes a cada corriente, pero susceptibles de modificación, teniendo como límite la percepción inalterable de la estructura esencial de cada corriente durante el espacio temporal en el que se expone. La autora hace la bipartición jerárquica de comportamientos. Así define como primarios el pulso, al que da una importancia crucial a la hora de determinar una corriente, ya sea constante, interrumpido o inexistente, de forma que el oyente perciba inconscientemente el pulso interior de la corriente. Por otro lado define como secundarios la contigüidad entre dos eventos, ascensos y descensos del perfil melódico, cambios de densidad de ataques, incrementos o decrecimientos de densidad registral y cambios en la intensidad.

Estas características, tan específicas al tratarse de una catalogación de elementos que podríamos considerar estilísticos de un compositor o una obra, son uno de los grandes impedimentos del traslado de esta metodología a otras áreas o compositores. Ravenscroft al diseñar una metodología específica para una única obra provoca un hermetismo excesivo para tomar la teoría por completo y aplicarla a otras músicas o, incluso, otras composiciones del mismo compositor. Esto es algo que nos proponemos evitar en nuestra metodología de análisis de la textura en Luis Pablo, es decir, pretendemos diseñar un forma de análisis que sea aplicable a cualquier obra del compositor vasco y, a su vez, sea versátil para poder adaptarse a otras líneas de creación basadas en la textura.

Los procesos son cambios cometidos dentro de los comportamientos de cada corriente, que deben ser lo suficientemente superficiales para poder seguir distinguiendo la corriente y su comportamiento, como tal. La autora se centra en la

⁶⁰ Fessel, P.: *op.cit.* pág. 134

densidad de ataques y sus diferentes modificaciones como la creación de contratiempos o la intermitencia, “una sucesión de *gestos* separados por silencios”⁶¹.

Para Fessel, la característica más importante de la metodología de Ravenscroft estriba en el:

“desplazamiento del concepto de línea, de la ubicación central que contaba en las teorías corrientes de la textura, a un emplazamiento secundario. Ravenscroft [...] expone [...] una concepción de acuerdo con la cual la línea representa una de las formas de constitución de las corrientes auditivas, entre otras formas posibles”⁶².

Seguimos viendo que la gran preocupación dentro de la teoría de la textura es la línea, por la idea del discurrir horizontal de la obra de un arte que se desarrolla en el tiempo y, por lo tanto, móvil. Sin embargo, los puntos son descartados precisamente por no contar con el nivel vertical de la obra como referente formal, y porque siguen tomando estructuras muy extensas para desarrollar sus teorías. Así, dejan de lado los saltos y cambios texturales abruptos y de corta duración, que encontramos en obras de la segunda mitad del siglo XX, ejemplificados por las obras modulares de algunos compositores, como Karlheinz Stockhausen (1928-2008), Pierre Boulez (1925), Luciano Berio (1925-2003), Henry Posseur (1929-2009) o Luis de Pablo (1930).

Estas obras tienen por característica la autosuficiencia estructural del módulo, lo que lleva a una relación ambigua con la música que le precede y sucede (una de las bases del control aleatorio por parte de la vanguardia europea). Esto supone una total independencia respecto a la longitud de cada módulo, de forma que podemos encontrar módulos o secciones modulares –como sucede en la música de Luis de Pablo en la década de 1970– que son específicamente puntos. Por lo tanto, nuestro acercamiento al análisis de la textura se dirige hacia una clasificación de los

⁶¹ *Ibid.* pág. 134. Estos elementos y procesos, nosotros los adscribiremos a puntos –siempre que cumplan características formales específicas-. Este proceso es emparentable con la clasificación de Kandinsky respecto a la línea y el punto. Para Kandinsky la línea es invisible. Supone “la traza que deja el punto al moverse” (Kandinsky, W.: *Punto y línea sobre el plano*, contribución al análisis de los elementos pictóricos, Barral, Barcelona, 1971, pág. 57) Desde este punto de vista, por lo tanto, el silencio es igualmente dinámico, precisamente por temporal y, como consecuencia, desde el punto de vista de la percepción tal y como lo ve Ravenscroft – basándose en Bergman – se puede intuir un pulso.

⁶² *Ibid.*: pág. 135

elementos individuales (formantes) texturales, así como al resultado de esas interacciones y modificaciones del elemento individual. Igualmente, buscamos una definición de las diferentes relaciones internas –entre los formantes de una textura– y de relaciones externas –las de una textura específica dentro del contexto de la partitura– para poder establecer un catálogo de usos y relaciones texturales específicos dentro de la música de Luis de Pablo.

Desde este enfoque, nuestra visión de la textura, así como su clasificación, se acerca a la postura propuesta por James Tenney (1934-2006). Este compositor y teórico musical se aproxima a la música del siglo XX a través del concepto de continuidad, en búsqueda de “unidades” musicales coherentes a partir de la pérdida de los puntos referenciales tradicionales: motivo y nota. Tenney, así, se apoya en el fenómeno de la percepción a través de lo que él denomina *clang*, un contenedor de elementos internos como los acordes, ritmos, etc. siempre orientado hacia la percepción global de la textura⁶³, tal y como dirige Ligeti (1922-2006) su corriente de música textural. Este *clang* tiene tres parámetros diferenciales: el primero hace alusión específicamente al sonido, un sonido “percibido como una unidad primaria”; el segundo se refiere a los “elementos”, partes internas de cada *clang*, como notas, acordes, etc.; y, por último, las “secuencias”, una sucesión de *clangs* con unidad y variabilidad que le hagan constituirse en un nivel de percepción superior⁶⁴.

Dentro de nuestra clasificación combinaremos ciertas metodologías aquí expuestas –especialmente las de Ravenscroft y Tenney– que nos servirán de apoyo para poder desarrollar nuestro propio concepto de textura musical, siempre adscribiéndonos a la música de Luis de Pablo, compositor sobre el centramos nuestro trabajo.

5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dentro del ámbito de la música contemporánea y específicamente de la música española, Luis de Pablo ha sido y es uno de los objetivos principales, a la

⁶³ Fessel, P.: “Enfoques psicológicos de la textura en la musicología norteamericana” En: *Música em perspectiva*, Vol.1, nº2, 2008, pp. 12-15. En este artículo Fessel analiza diferentes propuestas de análisis texturales desde el puntos de vista psicológico y perceptivo.

⁶⁴ *Ibid.* pág. 13

hora de trabajar sobre un autor. La cantidad de artículos, estudios, críticas, entrevistas y reseñas es considerable, sobre todo teniendo en cuenta el escaso interés que ha despertado la música española después de Falla. Vamos a hacer un recorrido de los trabajos más destacados alrededor de la figura del compositor bilbaíno.

En lo referente a grandes manuales de consulta, encontramos: La voz escrita por Hansjörg Pauli en *Dictionary of Contemporary Music* (1974), de John Vinton, en el que se hace un repaso somero de su recorrido hasta los años previos de su publicación. Es una buena forma de conocer los primeros años del compositor. Sin embargo, no es exhaustivo, y como consecuencia de los años que han pasado desde su redacción, es un escrito superado. También, dentro del mundo musicológico anglosajón, la voz “Luis de Pablo Costales” aparece en el *New Grove Dictionary of music and musicians*, escrita por la musicóloga alemana, radicada en Córdoba, Christiane Heine⁶⁵. Esta voz es una pequeña referencia que sirve como introducción a la vida y obra del compositor bilbaíno con una selección de las obras más importante de su catálogo. José Luis García del Busto ha realizado gran cantidad de trabajos sobre Luis de Pablo, dentro de diccionarios o pequeñas reseñas, podemos nombrar la *Guía de la música de cámara* coordinada por François-René Tranchefort⁶⁶. Ésta, cómo su propio nombre indica, solo se centra en la obras de cámara para pequeño conjunto más importantes de Luis de Pablo, haciendo una clasificación en solos, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, para seis o más instrumentos y percusión. Este recorrido está superado, bien desde el planteamiento de explicación de obras, bien desde el periodo que abarca – rebasado por el propio Del Busto en el catálogo realizado para la SGAE⁶⁷–, ya que se queda en el año 1990, por lo tanto, con un vacío de casi 25 años. La referencia más completa de la trayectoria del compositor en un diccionario musical hasta el momento es “Luis de Pablo Costales”, del mismo autor, en el *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*⁶⁸. Aquí, el autor resume de forma pormenorizada, la biografía que escribió en 1979 y la

⁶⁵ Heine, Christiane: “Luis de Pablo”, In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.18, 2002, pp. 837-839

⁶⁶ García del Busto, J.L.: “Luis de Pablo”, In: Tranchefort, François-René: *Guía de la música de cámara* (trad. de García del Busto), Alianza, Madrid, 1995, pp. 1040-1051.

⁶⁷ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, catálogo de compositores*, SGAE, Madrid, 1994.

⁶⁸ García del Busto, J.L.: “Luis de Pablo”, In: Casares, Emilio (ed.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, ICCMU, Madrid, 2001, pp. 319-331.

reseña biográfica de *Encuentros con Luis de Pablo* (1998). Los problemas principales de esta entrada, como las anteriores, residen en el año en que fue escrita y que no habla del aspecto técnico de su música, sino que se limita a una concatenación de datos e hitos dentro de la vida del compositor vasco.

Otros diccionarios, nos dan una visión de la importancia que Luis de Pablo ha tenido en Francia. En fecha tan temprana como 1970, Claude Rostand se ocupa de la voz “Luis de Pablo” en su *Dictionnaire de la musique contemporaine*⁶⁹, donde trata a nuestro compositor como un miembro más de la generación de vanguardia europea, dejando clara la internacionalización de su figura.. Por último, dentro de la bibliografía francés, tenemos la voz “Luis de Pablo” en el *Dictionnaire des Grands Musiciens*, de 1985⁷⁰. Estas voces se pueden consultar para tener una referencia a la vida y obra del compositor a manera de introducción. Dentro de algunos manuales de música y cultura españoles también encontramos al compositor, como el *Diccionario de la música y los músicos*, de Mariano Pérez, en el que da una brevísima reseña de algunas actividades de nuestro compositor aunque no todas están correctas. Un ejemplo es cuando dice “jefe del Departamento de Música del Ateneo de Madrid y colaborador de Alea”⁷¹, donde sabemos que el responsable del Aula de Música del Ateneo era Fernando Ruiz Coca y Luis de Pablo fue creador de Alea. Igualmente, debemos referenciar la entrada “Generación musical de 1951” en el *Diccionario de la civilización y cultura españolas*, de Sebastián Quesada⁷², en el que únicamente se le nombra junto a otros compositores de su generación, diciendo que va “del serialismo a la música electrónica”. También le encontramos en el *Diccionario Akal de Teatro*, de Manuel Gómez⁷³, dentro de la entrada “Música incidental”, en el que lo nombra junto a otros compositores españoles que han compuesto para el teatro.

Respecto a los libros que tienen a Luis de Pablo como tema o los que simplemente le han dedicado unas páginas hay que resaltar primero el libro de su catálogo editado por su primera editorial, Tonos, cuya reseña sobre el compositor

⁶⁹ Rostand, Claude: *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Larousse, Paris, 1970.

⁷⁰ *Dictionnaire des Grands musiciens*, Larousse, Paris, 1985.

⁷¹ Pérez, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, Vol.3, Ediciones Istmo, Madrid, 2000, pág.7.

⁷² Quesada, Sebastián: *Diccionario de la civilización y cultura españolas*, Istmo, Madrid, 1997, pág.208.

⁷³ Gómez, Manuel: *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 2007, pág. 583.

está escrita por el que fuera su maestro, Max Deustch. Esta publicación es muy útil, ya que nos da pistas sobre algunas de sus partituras más experimentales por la gran cantidad de ejemplos que contiene⁷⁴. Un trabajo reseñable, por lo temprano de su publicación, es *Luis de Pablo*, de Tomás Marco, de 1971⁷⁵. Este es el primer libro dedicado expresamente al compositor vasco, que contiene una separación clara entre vida y obra, con especial hincapié en la técnica –novedosa, por entonces– de los Módulos. En esta biografía, sin embargo, se denota una clara inclinación hacia la exaltación de la figura del compositor vasco, como un representante de la joven escuela vanguardista de la música española en los círculos internacionales, sin hacer una lectura crítica de su estética, relaciones y música. La siguiente monografía aparece en 1979, escrita por J.L. García del Busto, bajo el título *Luis de Pablo*⁷⁶. Este trabajo ha sido durante mucho tiempo la reseña imprescindible para conocer la vida y obra de Luis de Pablo. En esta biografía se nota una concienzuda búsqueda de material, así como que el autor ha vivido en primera persona la práctica totalidad de los eventos de los que habla. Sin embargo, se echa en falta una mayor profundidad en el análisis musical, así como una perspectiva más lejana del compositor a la hora de hablar de su biografía. En 1987 Del Busto edita y coordina el libro *Escritos sobre Luis de Pablo*, compuesto por un compendio de ensayos alrededor de la obra de del compositor, además de una entrevista con Luis de Pablo, bastante reveladora de la música y vida del compositor. Encontramos aportaciones de diferentes musicólogos, compositores e intérpretes, españoles y extranjeros con artículos de diversa índole y tratamiento; desde el recorrido histórico de Hans Anstrad, hasta el análisis de obras concretas de José Luis Temes u Horacio Vaggione, que, sin embargo, en ocasiones, ofrecen una visión parcial del ámbito que escogen⁷⁷. En 1994, también Del Busto escribe, *Luis de Pablo, Catálogo de compositores españoles* de la SGAE⁷⁸, que ya hemos reseñado unas líneas más arriba. Este catálogo es una recopilación de lo que hiciera en libros de esa misma época, por ejemplo, la biografía y catálogo para *Rencontres avec Luis de Pablo: Essais et entretiens* de Piet de Volder, de 1994, que

⁷⁴ Deustch, Max: “Luis de Pablo”, *In: Portrait d’un compositeur*, Edition Tonos Darmstadt, Darmstadt, 1996.

⁷⁵ Marco, Tomás: *Luis de Pablo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971.

⁷⁶ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

⁷⁷ García del Busto, J.L.: *Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, Madrid, 1987.

⁷⁸ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, catálogo... op.cit.*

en 1998 se edita en España bajo el título *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas*⁷⁹. Este monográfico contiene una biografía renovada de García del Busto (hasta esa fecha) y un buen número de ensayos sobre la música orquestal, vocal y lírica de Luis de Pablo que, junto a las entrevistas, muestran una visión integradora de todos los sucesos y pensamientos que ayudan a entender al compositor a nivel técnico y estético. El siguiente monográfico dedicado a la obra del creador, también es de Piet de Volder, *Le théâtre musical de Luis de Pablo*⁸⁰, editado en 2002, dedicado íntegramente a las cuatro primeras óperas de Luis de Pablo, y por lo tanto una gran fuente para conocer su trabajo lírico, aunque por cuando fue escrita, le falte hablar de su última ópera, *Un parque*. Sin embargo, es un punto de partida indispensable para conocer algunos de los entresijos de la composición operística de Luis de Pablo, a pesar de que el aspecto analítico no esté trabajado con una mayor profundidad. Otra monografía dedicada por completo al compositor, *Luis de Pablo*, de 2008, está escrita, de nuevo, por García del Busto con motivo del *14 ciclo de música contemporánea de Málaga*, cuyo tema central era la obra del compositor bilbaíno⁸¹. Es un compendio de artículos no sólo escritos por Del Busto, sino también por Luis de Pablo, algunos ya redactados previamente en los libretos de los estrenos de sus óperas, lo que, por un lado, le resta originalidad al trabajo y, por otro, da oportunidad de “oír” de primera mano la voz del compositor alrededor de sus ópera y pensamientos musicales. También se encuentra una entrevista y una biografía actualizada que resalta los momentos y obras más importantes del compositor hasta 2007.

Ya en 2009, se editan dos monografías más sobre el compositor. Una primera, titulada *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, es una publicación conmemorativa por la concesión del Premio Iberoamericano de Composición Tomás Luis de Victoria, de la SGAE. Este libro contiene la bibliografía y catálogo más actualizados. En su lectura se hace una entrevista al galardonado (muy divulgativa, aunque con algún punto interesante) sobre ciertos aspectos de su música, además de un comentario de todas las obras compuestas entre los años 2000 y 2008. La orientación divulgativa del libro

⁷⁹ De Volder, Piet: *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas*, Fundación Autor, Madrid, 1998.

⁸⁰ De Volder, Piet: *Le théâtre musical de Luis de Pablo*, Suvini Zerboni, Milán, 2002.

⁸¹ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo*, Orquesta Filarmónica de Málaga, Málaga, 2008.

hacen algunos aspectos se traten de manera superficial, aunque la entrevista nos da un par de puntos alrededor de la creación de Alea muy útiles. El segundo monográfico publicado por El Círculo de Bellas Artes en 2009, *Luis de Pablo. A contratiempo*⁸², nos expone, en un documental, más la transcripción de algunas de las entrevistas, ciertas ideas del compositor sobre su evolución musical, la música ajena, su método de trabajo. Tenemos que destacar la tesis doctoral alrededor del saxofón en la música de Luis de Pablo, de Francisco Martínez (miembro del Sax ensemble), centrada principalmente en el análisis con una orientación interpretativa de sus obras⁸³.

Dentro de los libros que le han dedicado páginas, uno de los primeros es el libro de Manuel Valls Gorina *La música española después de Falla*, de 1962⁸⁴, en donde se hace un repaso a toda la nueva generación de músicos. Posteriormente en el libro de Tomás Marco, *Música española de Vanguardia*⁸⁵, de 1970, encontramos referencias al compositor dentro del apartado dedicado a la música española más avanzada. De este autor es *Historia de la Música Española. 6 S.XX* en el que se le dedica un apartado dentro de la Generación del '51 donde, por supuesto, aparece Luis de Pablo⁸⁶. Dentro de estos mismos años, Jesús María Muneta escribe un libro sobre el renacimiento de la música religiosa en España a través de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, haciendo un repaso de todos los estrenos que se han sucedido de 1962 a 1976, entre lo que se encuentra *Módulos VI (Paráfrasis)*, de Luis de Pablo⁸⁷. En la sección dedicada al compositor únicamente realiza una pequeña ficha técnica que contiene información extraída del programa de mano y la monografía de Tomás Marco apuntada anteriormente. Sin embargo, resulta interesante leer las palabras de De Pablo sobre la concepción y orientación estética de la composición, aspecto valioso para poder comprobar de primera mano algunos de los aspectos que nos servirán posteriormente en nuestro estudio de los procesos intertextuales.

⁸² VV.AA: *Luis de Pablo, a contratiempo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.

⁸³ Martínez García, Francisco: *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*, Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigida por Enrique Muñoz, Madrid, UAM, 2011.

⁸⁴ Valls Gorina, Manuel: *La música española después de Falla*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.

⁸⁵ Marco, Tomás: *Música española de Vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1970.

⁸⁶ Marco, Tomás: *Historia de la Música Española, 6. S.XX*, Alianza, Madrid, 1983.

⁸⁷ Muneta, Jesús María: *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española*, Ediciones del Instituto de Música Religiosa de Cuenca, Cuenca, 1978.

Un estudio importante para comprender el contexto y las relaciones políticas de algunos compositores de la Generación del '51 es la tesis de Enrique Sacau-Ferreira *Performing a political shift: avantgarde music in Cold War Spain*⁸⁸. El autor trata especialmente los círculos de poder dentro del franquismo y las actuaciones de algunos artistas para promocionarse dentro del Régimen, al que más tarde rechazan. Sacau se centra especialmente en la familia Halffter, aunque dedica una buena parte de su trabajo a la relación de Opus Dei, la familia Huarte y su relación con Luis de Pablo. Aunque el estudio es riguroso y pone de manifiesto ciertas asociaciones de las que no se había hablado o se habían intentado olvidar por algunos de sus protagonistas tiene, en ocasiones, un tono acusativo que le resta algo de objetividad. Otro estudio, más documentado y objetivo sobre una de las actividades más comentadas de la música durante el franquismo es *El Concierto para la Paz: Tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo*, de Igor Contreras. Aquí, el autor hace un trabajo documental concienzudo sobre las circunstancias, avatares y críticas alrededor del famoso evento, además de proponernos nuevas fuentes para el estudio del concierto, centradas en las relaciones Música-Estado.

Otro libro de importancia, por la novedad que supone, en cuanto al tratamiento del tema es *Análisis de la música española del siglo XX, en torno a la generación del 51* de Agustín Charles Soler (2002). En este libro Charles se centra en dos obras de Luis de Pablo, analizándolas de forma pormenorizada, siendo el único libro encontrado, con referencias específicas a los recursos técnicos del compositor⁸⁹. También de Charles tenemos el libro *Dodecafonismo y serialismo en España*⁹⁰, en el que encontramos un análisis de la *Sonata op.3*, de Luis de Pablo. Sin embargo, encontramos un acercamiento de forma epidérmica, ya que intenta hacer un recorrido de todas las manifestaciones de la técnica dodecafónica en España. Emparentable con este libro, podemos nombrar el artículo “Dodecafonismo en la *Sonata para piano op.3* de Luis de Pablo” en el que la autora hace un análisis centrado

⁸⁸ Sacau-Ferreira, Enrique: *Performing a political shift: avant-garde music in cold war Spain*, Tesis doctoral, Oxford, 2008,

⁸⁹ Charles Soler, Agustín: *Análisis de la música española del siglo XX, en torno a la Generación del '51*, Rivera Editoriales, Valencia, 2002.

⁹⁰ Charles Soler, Agustín: *Dodecafonismo y serialismo en España*, Rivera Editores, Valencia, 2005.

especialmente en el desarrollo de la serie dentro de la obra⁹¹. Dentro de bibliografía en castellano debemos nombrar la monografía sobre la música española del siglo XX, editada por Alberto González Lapuente. En ella, Germán Gan hace se encarga de la parte dedicada a la Generación del '51 y sus perspectivas europeas⁹². Dentro del ámbito internacional se destaca la referencia de Ulrich Dibelius en su *Historia de la música desde 1945*⁹³, de 2004. En éste hay una pequeña reseña a la música española donde destaca a De Pablo y a Cristóbal Halffter como referentes de la música española de vanguardia. Aunque realmente la información no sea muy valiosa, sirve para notar la importancia internacional que tiene el compositor. No podemos dejar este apartado sin resaltar lo significativo de la falta de Luis de Pablo en el epígrafe hecho por Ramón Barce – quien se dedica mucho más espacio que a sus compañeros – sobre los compositores españoles, que sirve como complemento a la *Guía de la música contemporánea*, escrita por Manfred Gräter, publicada en España en 1966⁹⁴.

Dentro de libros no musicales debemos comentar principalmente cuatro. El primero de ellos es *Hablando de España en voz alta*, una recopilación de entrevistas a personalidades de la política franquista y artistas que trabajan bajo el Régimen. En la entrevista a Luis de Pablo, “nuestro joven iconoclasta”, se puede observar el discurso eminentemente apolítico del compositor, centrado en la renovación del teatro musical. Por otro lado, se deja ver en algunas frases cierta orientación machista del mundo de la composición en la década de 1960: “¿Tus padres van a tus conciertos?! sólo vive mi madre, y no se pierde uno/ ¿Los comprende?! Las mujeres tienes una manera particular y tierna de comprender”⁹⁵. El segundo de los libro es *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*⁹⁶, en el que el autor hace un estudio filosófico del tratado de Luis de Pablo, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, como una de las pocas muestras que en España se han hecho

⁹¹ Fernández Vecino, Clara: “El dodecafonismo en la Sonata para piano op.3 de Luis de Pablo”, Temas para la educación: Revista digital para los profesionales de la música, nº12, Marzo de 2011. <http://www2.fe.ccoo.es/andalucia/docu/p5sd8327.pdf>

⁹² Gan Quesada, Germán: “A la altura de las circunstancias: continuidad y pautas de renovación en la música española”, In: González Lapuente, Álvaro: *Historia de la música española e hispanoamericana. 7 La música en España en el S.XX*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2013

⁹³ Dibelius, Ulrich: *Historia de la música desde 1945*, Akal, Madrid, 2004.

⁹⁴ Gräter Manfred: *Guía de la música contemporánea*, Taurus, Madrid, 1966, pp. 35-37.

⁹⁵ Veyrat, Miguel: *Hablando de España en voz alta*, Nuevo Diario, Madrid, 1971, pág.280.

⁹⁶ León Tello, Francisco José: *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*, vol.1, Valencia, 1983.

sobre estética musical. El tercero es un libro que trata la posición de la cultura y su subversión durante el franquismo, *Estado y cultura: el despertar de una cultura crítica bajo el franquismo (1940-1962)*⁹⁷. Aquí, el autor retrata algunos momentos del compositor, como parte de un equipo de jóvenes intelectuales dedicados a traspasar las barreras de la censura franquista, aunque critique algunos posicionamientos de miembros, como De Pablo, que entronca con el artículo “La voz de la juventud: prensa universitaria del SEU en el franquismo”⁹⁸. El último es un poemario de José Luis Tristán sobre las sensaciones que ha provocado en él la música de Luis de Pablo⁹⁹.

En cuanto a los artículos que se pueden encontrar sobre el autor vasco vamos a destacar “Luis de Pablo y Cristóbal Halffter” de Vicente Salas Viú editado en *Revista de Occidente*, en 1966¹⁰⁰. Aquí da comienzo esa rivalidad imaginaria impuesta por los investigadores, entre los dos compositores. García del Busto ha escrito varios artículos sobre el compositor vasco, por ejemplo “Luis de Pablo aquí y ahora” en la revista mexicana *Pauta*¹⁰¹, donde ofrece una perspectiva actualizada, en esa fecha, de la trayectoria depablana. Del mismo autor es el artículo “Luis de Pablo a través de sus senderos orquestales”¹⁰², de 1991, destinado al programa del Festival de Canarias de ese año, en el que Luis de Pablo estrenó *Las orillas*. Este artículo hace un recorrido de los hitos musicales del compositor vasco a partir de su música orquestal, escrito que será usado en el libro editado por la Filarmónica de Málaga. Alrededor del tema orquestal en la música de Luis de Pablo, encontramos, en 1987, un artículo de J. Fluvià, “Luis de Pablo: L’afany de sinfonía del compositor amb el seu temp”, en la *Revista Musical Catalana*¹⁰³. Ángel Medina en su artículo “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España”, de 1996, hace referencia a la obra

⁹⁷ García García, Jordi: *Estado y cultura: el despertar de una cultura crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Presse Universitaires du Mirail, Université Toulouse-Le Mirail, 1996, pág. 181 y ss.

⁹⁸ Ruiz Carnicer, Miguel Ángel: “La voz de la juventud: prensa universitaria del SEU en el franquismo”, In: *Bulletin Hispanique*, nº 98-1, pág.194 y ss.

⁹⁹ Tristán, José Luis: *La libertad sonrío. Homenaje a Luis de Pablo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1999.

¹⁰⁰ Salas Viú, Vicente: “Luis de Pablo y Cristóbal Halffter”, In: *Revista de Occidente*, año IV, 2ª época, nº39, Junio, 1966, pp.390-409.

¹⁰¹ García del Busto, J.L.: “Luis de Pablo aquí y ahora”, In: *Pauta*, nº19, Junio 1986, pp.29-40.

¹⁰² García del Busto, J.L.: “Luis de Pablo a través de sus senderos orquestales”, Programa del Festival de Música de Canarias, Enero, 1991.

¹⁰³ Fluvià, J.: “Luis de Pablo: l’afany de sinfonía del compositor amb el seu temp”, In: *Revista Musical Catalana*, nº27, 1987, pp. 37-41

Comentarios a dos textos de Gerardo Diego como una de las primeras muestras de la música abierta en España. Por otro lado, este autor también dedica una buena parte de su artículo “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”¹⁰⁴ a ofrecer datos precisos sobre las actividades del Aula de Música del Ateneo de Madrid y Alea, donde De Pablo tuvo una gran presencia. Precisamente para poder desarrollar una visión completa del fenómeno Alea y todas sus actividades, además de los artículos de A. Medina, son esenciales los artículos de Andrés Lewin Richter, “La música electroacústica en España”, en el que hace un recorrido por los diferentes laboratorios de electroacústica que ha habido en España, partiendo de la actividad de Luis de Pablo en el Laboratorio de Alea¹⁰⁵; y el “Alea 1968-1969”¹⁰⁶, de Carlos José Costas, en el que habla de esas primeras actividades e impulsos del grupo Alea y Luis de Pablo. También imprescindibles para entender algunos aspectos de la actividad culmen de Alea, *Los Encuentros de Pamplona de 1972*, son “La aventura del arte: en torno a la música”, de Carmen Pardo¹⁰⁷; y “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”¹⁰⁸, de José Díaz Cuyás, en los que se tratan aspectos estético, históricos y artísticos de parte de los juegos. La relación de los Huarte, artífices económicos de Alea también ha sido estudiada por Francisco Javier Carreño¹⁰⁹. El autor de este trabajo, también ha trabajado anteriormente sobre *Los Encuentros* y su vicisitudes, tanto musicales, como sociales y políticos, en “Los Encuentros de Pamplona de 1972: un festival globalizador de la música experimental”¹¹⁰. Sobre la politización de los *Encuentros* encontramos un artículo de Igor Contreras “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona”, un artículo que nos expone las diferentes vertientes

¹⁰⁴ Medina, Ángel: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, In: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 8-9, 2001, pp.338-348.

¹⁰⁵ Lewin Richter, A: “La música electroacústica en España”, In: Supper, Martin: *Música electrónica y música con ordenador*, Alianza música, 2004.

¹⁰⁶ Costas, Carlos José: “Alea 1966-67”, *La Estafeta Literaria*, 17-12-1966

¹⁰⁷ Pardo Salgado, Carmen: “La aventura del arte: en torno a la música”, In: *Los Encuentros de Pamplona 1972, Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.

¹⁰⁸ Díaz Cuyás, J.: “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, In: *Encuentros de Pamplona 1972: op.cit.*

¹⁰⁹ Zubiaur Carreño, Francisco Javier: “Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, In: *Anales de Historia del Arte*, nº14, 2004, pp.251-267.

¹¹⁰ López Estelche, Israel: “Los Encuentros de Pamplona de 1972: un festival globalizador de la música experimental”, In: *Actas del VIII Congreso de la SEdeM Musicología Local, Musicología Global*, (pendiente de publicación).

políticas que se dieron en el festival experimental y sus consecuencias¹¹¹. En cuestión de Festivales debemos de nombrar el reciente artículo de Daniel Moro alrededor del Festival América-España, para poder observar la participación y lugar de Luis de Pablo en su desarrollo, a través de Alea o de estrenos compositivos¹¹².

Es importante referenciar a Belén Pérez Castillo y su artículo, escrito en 1998, “Entrevista con Luis de Pablo”, en el que plasma una entrevista con el maestro bilbaíno en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, centrado principalmente en su música vocal¹¹³. También de esta autora mencionamos el artículo “La voz despojada: algunos elementos de renovación vocal en la música española”¹¹⁴, estudio que trata sobre la evolución de la utilización experimental en España, en donde incluye a Luis de Pablo y sus obras más radicales. En cuestión de entrevistas, Manuel Añón ha hecho la transcripción de una entrevista a Luis de Pablo para la revista digital *Espacio sonoro*, en la que trata de temas de la evolución del lenguaje como reflejo del cambio de pensamiento de la sociedad¹¹⁵. Dentro de entrevistas publicadas, la última muestra es la realizada por Ramón Lazkano y Aitzane Cámara en relación al estreno de *Recado*¹¹⁶, última obra concertante de Luis de Pablo. Es una entrevista en la que se tocan puntos comunes a otras realizadas, con la excepción de la inclusión de las notas del programa de estreno, escritas por De Pablo, que supone un documento valioso.

En los investigadores foráneos también el compositor vasco ha despertado interés. La primera referencia que encontramos a nivel internacional es el artículo de Arthur Custer, “Contemporary music in Spain”¹¹⁷, de 1962, en donde hace un repaso

¹¹¹ Contreras Zubillaga, Igor: “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona”, In: *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, nº14, 2007, pp.235-255.

¹¹² Moro Vallina, Daniel: “Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre dos orillas”, In: *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, ICCMU, Julio-Diciembre, 2012, pp-143-173.

¹¹³ Pérez Castillo, Belén: “Entrevista con Luis de Pablo”, In: *Cuaderno de Música Iberoamericana*, ICCMU, 1998, pp.185-196.

¹¹⁴ Pérez Castillo, Belén: “La voz despojada: algunos elementos de la renovación vocal en la música española”, In: *Revista de Musicología*, XXX, 2, 2007, pp.533-574.

¹¹⁵ AÑÓN, Manuel: “Luis de Pablo, un compositor en constante evolución”, *Revista electrónica Espacio Sonoro*, nº23, 2011.

¹¹⁶ LAZKANO, Ramón; CÁMARA, Aitzane: “Luis de Pablo a través de su música”, In: *Musiker, cuadernos de música vasca*, nº18, 2011, pp. 265-281.

¹¹⁷ Custer, Arthur: “Contemporary music in Spain”, In: *The musical Quaterly*, G. Schrimmer, vol. 48, nº1, pp.1-18

de las tendencias y compositores más relevante de la época, entre los que incluye a Luis de Pablo. Desde el lado francés podemos nombrar el artículo de Maurice Fleuret “Quatre Portraits de Compositeurs. Luis de Pablo”¹¹⁸, de 1969. Por su parte, François-Bernard Mâche escribe, en 1978, “Les Mal Entendus. Compositeurs des Années 70”¹¹⁹, publicado en *Revue Musicale*, donde, ya en el título, vemos una intención de internacionalizar su figura desde Francia. En 1982 tenemos el estudio de Daniel Tosi sobre la historia de la música desde 1945 (que nosotros tomamos de la edición española) en donde dedica un espacio a la música española de vanguardia. De los dos compositores nombrados del círculo de Madrid uno de ellos es Luis de Pablo (junto a Cristóbal Halffter), del que hace un somero recorrido estético y biográfico, que nos ofrece visiones internacionales del compositor, con el aspecto temporal de aquella época, muy aprovechable¹²⁰.

En el año 2000 se publica un número de la revista *Musiker cuadernos de música* de la Eusko Ikaskuntza, un monográfico sobre Luis de Pablo con artículos de José Luis Téllez “El viajero cercano”¹²¹, en el que hace un repaso de la vida del autor, contextualizando su figura dentro del panorama nacional e internacional, tocando muchos lugares comunes, tratados en otros estudios; Antón Zubikarai, con “Luis de Pablo y la comunicación de su pensamiento”¹²², en el que se centra en cómo el compositor bilbaíno ha desarrollado su exégesis musical, sobre su propia obra; Hans Astrand “Un pocket retrato transpirenaico, Luis de Pablo en el septuagésimo año”¹²³, que hace otro recorrido de Luis de Pablo desde una perspectiva internacional, aportando, en anexo, los programas de Alea y la I Bienal de Música Contemporánea de 1964; y Carlos Martínez Gorriarán “Luis de Pablo y la tensión

¹¹⁸ Fleuret, Maurice: “Quatre Portraits de Compositeurs. Luis de Pablo”, In: *Journal du Théâtre de la Ville*, Paris, 1969.

¹¹⁹ Mâche, François-Bernard: “Les mal entendus. Compositeurs des Années 70”, In: *Revue Musical*, Ed. Richard Masse, Paris, 1978, pp.314-315.

¹²⁰ Tosi, Daniel: “Luis de Pablo”, In: Beltrando Patier, Marie-Claire: *Histoire de la Musique. La Musique Occidentale du Moyen Age à nos jours*, Bordas, Paris, 1982. En España aparece como *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media a nuestro días*, Espasa, Madrid, 2000, pp.847-848.

¹²¹ Téllez, José Luis: “El viajero cercano”, In: *Musiker. Cuadernos de música*, nº12, 2000, pp.161-170, traducción del mismo texto redactado para el festival MÚSICAS, de Estrasburgo, titulado “Le voyageur prochaine”.

¹²² Zubikarai, Antón: “Luis de Pablo y la comunicación de su pensamiento”, In: *ibid.* pp.171-179.

¹²³ Astrand, Hans: “Un pocket retrato transpirenaico, Luis de Pablo en el septuagésimo año”, In: *ibid.* pp.181-197.

entre cosmopolitismo e identidad en la vanguardia vasca del siglo XX”¹²⁴, en la que analiza la obra *Zurezko Olerkia* (1975) desde el punto de vista de la identidad vasca y su confrontación con el diálogo internacional.

Uno de los escritos más recientes en los que encontramos a Luis de Pablo dentro del contexto general del estudio es “Acotaciones musicales a la transición democrática española”, de Ángel Medina. Aquí, el musicólogo trata ciertos aspectos e incidentes que a nivel organizativo y de gestión se dieron durante la Transición, como el incidente de las críticas de Josep Soler y Antoni Bosch ante Antonio Iglesias, por entonces, subcomisario de la Música¹²⁵. Del mismo autor, encontramos un artículo sobre la ópera en España tras la Guerra Civil¹²⁶, hablando de Luis de Pablo como incitador definitivo de la ópera en España.

Dentro del campo del análisis de obras debemos nombrar el artículo de Enrique Igoa “Música para guitarra y orquesta en el cambio de siglo: *Fantasías*, de Luis de Pablo y *Jan Mayen*, de Enrique Igoa”¹²⁷. En este estudio, el autor realiza un análisis formal de las partituras nombradas, pero no lo acompaña con ningún ejemplo concreto, lo que llega a desorientar e, incluso, dudar de los logros reales de esos análisis. Por nuestra parte, también hemos publicado un análisis alrededor de la música de Luis de Pablo, centrándonos en la evolución de los módulos, durante la década de 1970, en “Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo. Ideación y evolución de los módulos durante los ‘70”¹²⁸. Igualmente, en este apartado de análisis debemos de nombrar de nuevo el libro de Agustín Charles¹²⁹, referenciado anteriormente, dedicado al análisis de obra de autores de la Generación del ‘51.

También en Revistas como *Scherzo*, *Audio Clásica*, *Ritmo*, *Música*. *La revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, en la que se encuentra

¹²⁴ Martínez Gorriarán, Carlos: “Luis de Pablo y la tensión entre cosmopolitismo e identidad en la vanguardia vasca del siglo XX”, *In: ibid*, pp.199-206.

¹²⁵ Medina, Ángel: “Acotaciones musicales a la transición democrática de España”, *In: Alonso et al., Celsa: Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU, Madrid, 2011, pp.267-282.

¹²⁶ Medina, A.: “Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil”, *In: Casares, Emilio y Torrente, Álvaro: La ópera en España en Hispanoamérica*, Vol.2, ICCMU, Madrid, 2001, pp.373-392.

¹²⁷ Igoa, Enrique: “Música para guitarra y orquesta en el cambio de siglo: *Fantasías*, de Luis de Pablo y *Jan Mayen*, de Enrique Igoa”, *In: Revista de Musicología*, vol. XXV nº2, 2003, pp.515-541.

¹²⁸ López Estelche, Israel: “Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo. Ideación y evolución de los módulos durante los ‘70”, *In: Revista de Musicología*, vol. XXXII, 1-2, (2010), pp.373-389.

¹²⁹ Charles, A.: *op.cit.*

una entrevista a modo de conversación al que asisten los alumnos, “Conversaciones con Luis de Pablo”, o Sibila, encontramos información y entrevistas con un carácter meramente divulgativo, aunque se puedan sacar datos de valor en cada uno de ellos.

En cuanto a referencias de críticas periodísticas podemos encontrar en periódicos como El País, ABC, La Razón, El Mundo, Triunfo, Le Monde de París, Diario Popular de Lisboa, La Nación de Buenos Aires, L’Espresso de Turín, Le Figaro Littéraire de París, Buffalo Courier Express, Diario Ya, Süddeutsche Zeitung de Stuttgart-München y Aftenposten de Oslo.

Luis de Pablo también ha escrito para reflejar su particular visión del mundo compositivo. El más conocido es *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹³⁰, de 1968. En este libro explica su mundo compositivo, así como parte de las técnicas de creación, todo cubierto por un planteamiento a nivel estético, que expone con claridad su pensamiento en aquella década. Luis de Pablo ya había publicado artículos anteriormente. El primero de todos ellos, bajo el pseudónimo de Musicus¹³¹ en el que hace un repaso de la música española desde dentro. También hay una gran cantidad de artículos suyos en las publicaciones que frecuentó en el SEU, como *Acento musical*¹³². El año anterior escribe *Lo que sabemos de música*¹³³, un recorrido histórico de la música hasta el año 1967. También ha participado en congresos y ofrecido conferencias de los que ha dejado testimonio escrito. Uno destacable es el escrito para las *Journées Internationales de Musique Contemporaine*, en el que De Pablo hace un comentario de su participación en el festival y la orientación estética que debe llevar la música contemporánea¹³⁴. También importante a nivel estético, es su discurso de ingreso a la Real Academia de

¹³⁰ De Pablo, Luis: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

¹³¹ De Pablo, Luis (bajo pseudónimo “Musicus”): “New Music in Spain”, In: Myers, Rollo (ed.): *Twentieth Century Music: Its forms, Trends and Interpretations*, Orion Press, New York, 1968, pp.212

¹³² De Pablo, Luis: “Shostakovich, un índice”, In: *Acento cultural*, núm. 3, Enero 1959, pág. 48 y ss.; “El dodecafonismo: una técnica y una visión musical”, In: *Acento cultural*, nº2, Diciembre 1958, pp. 49-53; “Proposiciones”, In: *Acento cultural*, núm.8, Mayo-Junio 1960, pp. 63-66. (Éste es una traducción de *Propositions*, escrito por Pierre Boulez).

¹³³ De Pablo, Luis: *Lo que sabemos de música*, Ediciones de Toro, Madrid, 1967.

¹³⁴ De Pablo, Luis: “Réflexions sur les journées”, In: *La revue musicale, Journées de musique contemporaine de Paris*, nº 276-277, 1971, pp. 15-18.

Bellas Artes de San Fernando *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*¹³⁵, en el que podemos encontrar un concepto diferente de las músicas pretéritas y folklóricas, fruto de su recorrido compositivo de veinte años entre el texto anterior y éste. Encontramos también reflexiones sobre el tratamiento del folklore vasco en *Folklore como material de composición*, una conferencia contenida en los cuadernos de la sección de Folklore de la Eusko-Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos. En 2009 imparte en la sede del BBVA en Madrid una serie de conferencia sobre la música del siglo XX, que se editarán en forma de libro bajo el título *Una historia de la música contemporánea*¹³⁶ (2009) en la que expone, según su punto de vista, lo elementos más importantes de la evolución de la música durante el siglo XX.

También localizamos artículos y escritos sobre sus óperas en cada uno de sus libretos, trabajos que van desde la figura del compositor a temas externos a la ópera como su música de cámara. En el libreto de la reposición de *Kiu*, en 1993, se encuentra “Aproximación a *Kiu*: una entrevista con Luis de Pablo” y el escrito “Sobre el segundo viaje de *Kiu*”, de José Luis García del Busto¹³⁷. Estos tienen un carácter divulgativo, debido a que están orientados a gente no especializada, pero sirven para familiarizarse con la obra. En el libreto de *El viajero indiscreto*, encontramos varios escritos alrededor del compositor y la ópera para introducir al autor, el libretista y la ópera. “Breve guía indiscreta para el Viaje”¹³⁸, de Vicente Molina Foix, en la que habla de las características principales del libreto; “La andadura vital y artística de Luis de Pablo”, de García del Busto¹³⁹; “¡Qué indiscreción! Un compositor y, por si poco fuera, de óperas...”, de Hans Astrand¹⁴⁰, que hace un breve recorrido sobre la música vocal del compositor vasco. En el libreto de *La madre invita a comer* se encuentra el escrito de José Luis Téllez, “La tercera

¹³⁵ De Pablo, Luis: *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 14-5-1989. Se puede consultar en línea: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/pablo_costales_luis-1989.pdf

¹³⁶ De Pablo, Luis: *Una historia de la música contemporánea*, BBVA, Madrid, 2009. Se puede consultar en línea: http://www.fbbva.es/TLFU/dat/Luis%20de%20Pablo_musica_web.pdf

¹³⁷ García del Busto, J.L.: “Aproximación a *Kiu*: una entrevista con Luis de Pablo”, *In: Libreto de Kiu*, Teatro de la Zarzuela, 1993, pp.7-14; “Sobre el segundo viaje de *Kiu*”, pp.15-20.

¹³⁸ Molina Foix, Vicente: “Breve guía indiscreta para el Viaje”, *In: Libreto de El Viajero indiscreto*, Teatro Real, Madrid, 1990, pp.15-18.

¹³⁹ García del Busto, J.L.: “La andadura vital y artística de Luis de Pablo”, *In: Ibid.* pp.19-24.

¹⁴⁰ Astrand, Hans: “¡Qué indiscreción! Un compositor y, por si poco fuera, de óperas...”, *In: ibid.* pp.25-27

ópera: reflexiones de urgencia”¹⁴¹, hace un repaso a todas las características de las óperas del compositor. El libreto de *La señorita Cristina* es el más completo en cuanto a escritos sobre Luis de Pablo: “Posibilidades y avatares de un nuevo montaje operístico”, de Francisco Nieva¹⁴²; “Los vampiros son los otros”¹⁴³, de José Luis Téllez; “Referencias al teatro en la música no operística de Luis de Pablo”, de García del Busto¹⁴⁴; y “Una música de cámara explosiva”, de Piet de Volder¹⁴⁵. Todos estos artículos tienen como objetivo hacer comprender la trayectoria artística de De Pablo hasta llegar a las características peculiares de la música del compositor.

Como se ve, Luis de Pablo ha sido y es objeto de estudio y referencia en muchos campos de la música debido principalmente a su trayectoria compositiva, articulista y pedagógica. Gracias a esto, y a la línea estética que defiende, se erige como una de las personalidades compositivas más atractivas del panorama musical español.

5. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Tras la introducción, vamos a dividir nuestra tesis en cuatro capítulos en los que vamos a tratar diferentes cuestiones, teniendo en cuenta los objetivos que nos hemos impuesto para cada uno de ellos. A su vez, podemos dividir la tesis en dos bloques principales: la evolución biográfica, que encontramos en los dos primeros capítulos; y los nuevos acercamientos analíticos de la obra del compositor, en los capítulos tres y cuatro. Intentaremos, a través de esta separación, delimitar bien el campo de acción sobre el que estamos trabajando para, a su vez, poder crear cruces a través de las consecuencias que vayan a tener para el compositor cada uno de los apartados estudiados.

Comenzamos por la biografía, en la que tomaremos la figura de Luis de Pablo como una figura de su tiempo, es decir, que sus pensamientos y su música son

¹⁴¹ Téllez, José Luis: “La tercera ópera: reflexiones de urgencia”, *In: Libreto de La madre invita a comer*, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1994, pp.15-22

¹⁴² Nieva, Francisco: “Posibilidades y avatares de un nuevo montaje operístico”, *In: Libreto de La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, 2000, pp.46-51.

¹⁴³ Téllez, J.L.: “Los vampiros son los otros”, *In: ibid.* pp.52-65.

¹⁴⁴ García del Busto, J.L.: “Referencias al teatro en la música no operística de Luis de Pablo”, *In: ibid.* pp. 66-73.

¹⁴⁵ De Volder, Piet: “Una música de cámara explosiva”, *In: ibid.* pp.74-89.

consecuencia de la época en la que vive. Nos vamos a centrar en una exposición objetiva de los datos obtenidos para observar su evolución técnico-estética y su vinculación con ciertos idearios, empresas y editoriales, que serán el punto desde el que parten una gran cantidad de sus iniciativas musicales.

En el segundo capítulo, dedicado exclusivamente a la voz, centraremos ciertos aspectos que hemos visto en la biografía, como su evolución estilística, centrándonos en la utilización vocal y cómo la filtración de recursos nos remiten a la dicotomía que apuntamos en el título de nuestra tesis: vanguardias-tradiciones. Este capítulo termina con el género aglutinador todos los procesos evolutivos de la música depablina, la ópera. Ésta será donde encontraremos la concreción de un estilo que permanece inalterable hasta la actualidad, otro punto de encuentro entre la vanguardia y la tradición.

Seguimos en un tercer capítulo, en el que vamos a centrarnos en un aspecto de la música de Luis de Pablo, su diálogo con otras músicas, ya sean históricas o folklóricas, a través de los procesos intertextuales. Localizaremos las diferentes tipologías que se dan en sus partituras, e interpretaremos los diálogos en obras que van desde los '70 a la actualidad. A través de estos análisis, veremos nuevos aspectos de la composición del músico y su influencia en las obras posteriores.

Por último, el cuarto capítulo se centra en el análisis de la textura dentro del compositor vasco. Una vez concretada la metodología específica para ello, y tomando la idea de línea y punto como base, vamos a entrar a analizar toda la obra del compositor desde la década de 1960 para encontrar concomitancias y evoluciones en ciertos tipos de relaciones texturales.

CAPÍTULO I

BIOGRAFÍA

1. VIDA, DE LAS INTENCIONES MUSICALES A LA CONSOLIDACIÓN DEL COMPOSITOR

1.1. Primeros años y etapa de formación

Luis de Pablo nace en Bilbao el 28 de Enero de 1930 en una familia burguesa, de padre Riojano, Serafín de Pablo y de madre asturiana –de Lugones– Victoria Costales. Durante sus primeros años de vida cambia varias veces de domicilio, especialmente por el comienzo de la Guerra Civil. Durante su etapa en Bilbao, es decir, hasta los 6 años, recuerda que en su casa había una gramola, que su abuelo materno había regalado a sus padres cuando se casaron y donde escuchaban música del momento y ópera. Un repertorio, como recuerda en autor, entre los que destacan *Fra diavolo*, de Daniel Auber; fragmentos de Wagner; *Sonata nº11 en La mayor “alla turca”*, de Mozart; Cuplés de Raquel Meller [*flor del mal*]; pasodobles [*Los nardos, el Pichi*]; y canciones de musicales americanos de Fred Astaire y Ginger Rogers¹. Aunque uno de los momentos decisivos para su inclinación hacia la música es el descubrimientos del aria “non più andrai” de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart.

Quizá no era la primera música que oía, pero sí fue la primera que me captó: oírla me llevo a la música. Me conmovió tanto que, de una manera confusa – como es propio en un niño de cuatro o cinco años, que era la edad que yo debía tener - , sentí que yo quería estar con eso, rodeado de eso, haciendo eso [...]²

En 1936 se establece en Madrid junto a su familia. Allí, experimentará sus primeros acercamientos a la música mediante la asistencia a las representaciones de zarzuela del Teatro Alcalá.

Cuando empieza la Guerra Civil, donde mueren su padre y su hermano mayor, luchando por el Bando Nacional, se ven obligados a trasladarse a Fuenterrabía (Guipúzcoa), en 1938. Allí, encontramos los primeros acercamientos

¹ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, de ayer a hoy*, Fundación Autor, 2009, pág. 34

² *Ibid.* pág.33

del futuro compositor a la música. Como explica él mismo, durante aquella época era norma que las familias burguesas matriculasen a sus hijos en colegio de monjas antes de hacer la comunión³. El de Luis de Pablo fue el colegio San José, regido por una congregación de monjas francesas, las Hijas de San José y Hermanas de San Andrés. Allí dará sus primeras lecciones de solfeo y piano, además de francés. Un idioma que le va a emparentar de forma definitiva con el país galo.

Tras finalizar la guerra su familia vuelve a Madrid, donde establecen su domicilio estable. Se matricula en el colegio de Los Sagrados Corazones –un colegio fundado en 1905 por Wilfredo Müller, en la Calle Martín de los Heros, en el barrio Salamanca– a partir del curso 1939-40, donde coincidirá con otros compositores como Gonzalo de Olavide. Ya, desde muy joven, da atisbos de querer dedicarse a la música, mal visto dentro de la familia, creando algunos bocetos musicales que no conservará.

En muchas ocasiones, el compositor ha hecho notar que su predisposición a la música es inevitable, radicada en la psicofisiología⁴ –hoy, neurociencia cognitiva–. Una rama de la psicología que estudia la relación entre la fisiología y su inherencia psicológica en el individuo, por lo menos en el sentido en el que habla Luis de Pablo, cuya predisposición es explicada por el compositor, así:

Llegada la pubertad, mi madre decidió llevarme a la consulta de un médico amigo de la familia –el Dr. Zamorano, un discípulo de Don Gregorio Marañón– para que me hiciera un reconocimiento. Pues bien, después de verme, aquel señor se dirigió a mi madre preguntándole: “A este chico ¿Le gusta la música?” Mi madre se quedó estupefacta: “Sí, sí, muchííííísimo”– “Pues anímele a que la estudie, porque tiene dotes. Don Gregorio ha estudiado que hay un determinado tipo psico-físico especialmente dotado para la música, y Luis entra en este tipo”... Aquello fue para mí como una bendición del cielo, porque yo no deseaba otra cosa⁵.

Durante esos años de bachillerato el compositor sigue componiendo en sus ratos libres de manera autodidacta. Pero lo más significativo para él es el encuentro

³ *Luis de Pablo, la esencia de la música*: vídeo-entrevista realizado por el estreno de *Natura* en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. <http://www.youtube.com/watch?v=i8PxuvNcVMo>

⁴ Veyrat, Miguel: “Luis de Pablo, nuestro joven iconoclasta”, *Hablando de España en voz alta*, Nuevo Diario, Madrid, 1971, pág.279

⁵ García del Busto, J.L.: *op.cit.* pág. 34

con un profesor del colegio, el P. Osvaldo Lira. Un sacerdote chileno que impartía Filosofía y Literatura, que tenía una imperiosa necesidad de dar a conocer la vanguardia poética del '27, gracias a lo cual, Luis de Pablo toma contacto con estos creadores, que tanto le influenciarán en su música posteriormente. Igualmente puede asistir, con 15-16 años, a los conciertos de la Orquesta Nacional y la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigidos por Ataulfo Argenta, gracias a la invitación del P. Lima, en donde puede conocer el *Concierto para Orquesta* (1943) de Bela Bartók o *La metamorfosis* (1946) de Richard Strauss.

Dentro de esta etapa en la que el arte empieza a ser un elemento indispensable en su vida, el compositor adolece de no tener una relación dentro del mundo musical de Madrid y ni una formación que le permita saber orientarse dentro ella. Es este momento, 1948, Luis de Pablo conoce a Vicente Aleixandre, en 1948, gracias a su amigo y poeta Rafael de la Vega. Este encuentro es decisivo para él, suponiendo una experiencia que le marca para dedicarse al mundo del arte⁶.

1.1.1. Primeros años de carrera

Entre los años finales de la década de 1940 y los primeros de 1950, Luis de Pablo realiza la carrera de derecho para aspirar a ser abogado o diplomático, como quería su madre. Tras acabar los estudios, en 1952, consigue trabajo en el gabinete de asesoramiento jurídico de la compañía aeronáutica Iberia, donde permanece hasta 1960, año en el que decide dejarlo y dedicarse a componer para ganarse la vida. A partir de 1953, justo después de realizar el servicio militar⁷, comienza a dar a conocer sus primeras obras, que serán retiradas del catálogo posteriormente: *Coral eucarístico* (1953) –a petición del P. Sopeña–; *Divertimento* (1954); *Quinteto* (1954); *Concierto para clave* (1956); *Elegía*, para orquesta de cuerda (1956); *Gárgolas* (1956); *Misa Pax Humilliorum* (1956); *Piezas infantiles* (1956); *Sonatina Giocosa* (1956); *Canción Romántica* (1957); *Cinco canciones de Antonio Machado* (1957); *Cinco invenciones* (1957); *Cuarteto de cuerda* (1957); *Dos decires* (1957); *Dos canciones de Adolfo Castaño* (1958); *Dos villancicos* (1958); *Palabras de la Misa Dominicana* (1958); y *Progressus* (1959).

⁶ Tuvo un encuentro posterior con Azorín, en 1957, que resultó infructuoso.

⁷ Para poder salir de España era obligatorio realizar un servicio militar de 2 años. Luis de Pablo lo realizó en la compañía automovilística del cuartel de Canillejas, en Madrid.

Algunas de estas obras ya tienen atisbos de lo que va a ser la personalidad compositiva de Luis de Pablo en la década posterior, como *Progressus* o la temprana *Coral* (1956), reelaboración del *Coral eucarístico*. El resto de obras han sido apartadas del catálogo por ser básicamente epígonos del estilo del último Falla o demasiado deudoras de otras líneas europeas, como la de Bartók. Sin embargo, estas composiciones son un trabajo de oficio que servirán posteriormente a De Pablo.

En estos primeros años de la década de 1950, Luis de Pablo acude a unas conferencias que cambiarán su concepción de la música. La impartida por el compositor y técnico francés, Jean-Etienne Marie, en el Instituto Francés de Madrid, en 1954, bajo el título *Las tendencias más modernas de la música contemporánea* es la que más le impresiona. En esa conferencia, Luis de Pablo descubre cierta música de compositores europeos, como Boulez, Messiaen, Bartók, Jolivet, etc., y la Música Concreta. Este movimiento surgido en los círculos de Radio France, de la mano de Pierre Schaeffer, Pierre Henry y del propio Marie, llama especialmente la atención del músico, lo que le lleva a mantener contacto con el compositor francés, a través del cual, consigue mucha bibliografía e información de editoriales.

Igualmente, durante esta época, Luis de Pablo comienza a tener información de la música que se está haciendo en el extranjero, especialmente en Francia y Alemania. Los libros y partituras los tiene que conseguir de manera clandestina, bien a través de librerías que tuviesen la disposición, bien a través de los hermanos Leo y Maurice Ohana, grandes amigos de la familia De Pablo, que le consiguen obras, como la *Primera* (1946) y *Segunda sonata* (1948) y las *Structures pour deux pianos* (1951) de Pierre Boulez, o *Trois petites liturgies de la présence divine* (1945), de Olivier Messiaen, traídos directamente de Darmstadt o de París. Así, el compositor puede leer y estudiar obras tan importantes para su estilo como *Éventuellement*, de Pierre Boulez, en donde expone los principios del serialismo integral –luego contenido en *Relèves d'apprenti*⁸–; o *Technique de mon langage musical*⁹, de Olivier Messiaen¹⁰, el libro más importante de la primera etapa de De Pablo. El estudio de este tratado le introduce en el mundo de los modos de transposición limitada, los

⁸ Boulez, Pierre: *Relèves d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966

⁹ Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1944

¹⁰ García del Busto, J.L.: *op.cit.* pp.47-48

ritmos retrogradables y a una armonía novedosa que tendrá influencia dentro de su música durante toda su carrera.

A pesar de estas referencias, el compositor sigue componiendo en un estilo todavía deudor de las corrientes destacadas de la vanguardia de los años 20, como en el caso de su *Elegía* para orquesta de cuerda, en la que imita el modelo de Arthur Honneger ; o su *Concierto para clave*, en el que se observa una clara referencia a Falla. No es hasta la segunda mitad de la década cuando empieza a sentirse con una soltura técnica suficientemente desarrollada para poder controlar estos nuevos sistemas. Es *Coral* (1953/rev.1956) la primera obra en la que se ven de forma característica los ritmos no retrogradables y un uso del serialismo mucho más libre respecto a las enseñanzas de Darmstadt. Este septeto de viento¹¹ estrenado en la BBC, en 1958, gracias a Roberto Gerhard y, en Madrid, en 1960, donde la dirige Gerardo Gombau¹², es el punto de partida de los presupuestos estéticos del compositor hacia la música de vanguardia, un gran punto de inflexión en su carrera.

En la segunda mitad de la década, la personalidad musical de Luis de Pablo comienza a afianzarse y su nombre empieza a ser habitual en ciertos círculos musicales. En 1956 compone la que se puede considerar como la primera obra marcada por la asimilación de las nuevas corrientes musicales, *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, fruto de su encuentro con el poeta. Una pieza para flautín, vibráfono, contrabajo y voz, en la que las líneas estéticas y técnicas están mucho más cerca de obras como *Improvisations sur Mallarmé*, de Boulez o las *Trois petites liturgies de la présence divine*, de Messiaen. Con una orquestación casi exótica, poco habitual, que deja ver las influencias, pero, a la vez, portadora de una fuerte personalidad musical depablina. Ese mismo año se produce un hecho importante, que le hace volcarse todavía más en la composición: el accésit conseguido en el concurso de composición “Samuel Ros”, por *Quinteto con clarinete*. Esto le hace sentirse apoyado y con cierta autoridad para seguir con el oficio.

¹¹ Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón

¹² El compositor Gerardo Gombau fue, en palabras de Luis de Pablo, uno de los grandes apoyos que tuvo el compositor al comienzo de su carrera. Que creyó en él aun no estando en el conservatorio y se preocupó de estrenar sus obras. En entrevista personal (11-11-2012)

Durante esta época es muy importante la llegada de los nuevos mandatarios, que comienzan con una renovación en materia cultural. La aplicación de las ayudas de Estados Unidos y el Nuevo Plan de Estabilización dan un respiro –solo temporal– a una sociedad empobrecida¹³. Uno de los cambios políticos más importantes reside en la visión renovada de la comunidad internacional hacia España, capitaneada por EE.UU. Así, igual que para la pintura¹⁴, los primeros años de 1950 suponen la llegada de un apoyo institucional muy fuerte para la música. Se promueve un apoyo progresivo hacia el arte de vanguardia, reforzado en la década de 1960 por Manuel Fraga, desde el Ministerio de Información y Turismo. Gracias a esto, se dan importantes sucesos que van a marcar la música, no sólo de Luis de Pablo, sino de toda su generación.

Uno de ellos es la vuelta de España a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) en 1955, a través de Oscar Esplá quien, además, se erigirá como representante español de la Sociedad en España. Al año siguiente ya se incluye una obra de Joaquín Homs (1906-2003) como representante del país en Estocolmo, su *Trío para flauta, oboes y clarinete bajo (o fagot)*, de 1954. Una obra construida bajo la técnica dodecafónica, única muestra de música española en ese festival¹⁵. En España este festival no se celebra hasta 1965, pero se regulariza la presencia de compositores hispanos, especialmente a partir de la década de 1960¹⁶. A través de la sección española de la SIMC Luis de Pablo puede asistir a un curso sobre el piano contemporáneo impartido por la pianista Margot Pinter, en 1957, “Interpretación de música pianística contemporánea”, en el Colegio Mayor “Antonio de Nebrija”. Allí conoce de manera más directa técnicas novedosas de composición e interpretación pianística, como Messiaen o Boulez, y entabla relación con el círculo de Darmstadt y el pianista Pedro Espinosa (1934-2007), quien se convertirá en el intérprete que estrena obras de Luis de Pablo en Darmstadt, como el *Libro para el pianista* (1961).

¹³ Portero, Florentino: “Spain, Britain and the Cold War”, In: Balfour, Sebastian and Preston, Paul: *Spain and the great powers of the Twentieth Century*, 210-229, Routledge, London, 1999.

¹⁴ Cabañas Bravo, Miguel: *Política artística del franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp.515-550, 1996.

¹⁵ Iglesias, Antonio: “El XXX Festival mundial de música SIMC, en Estocolmo”, *ABC*, 21-6-1956, pág.67

¹⁶ Gan Quesada, Germán: “A la altura de las circunstancias: continuidad y pautas de renovación en la música española”, In: González Lapuente, Álvaro: *Historia de la música española e hispanoamericana. 7 La música en España en el S.XX*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2013, pág.198

Además de esto, hay dos hechos importantes a raíz de ese curso, por un lado la petición, por parte de Pinter, de una obra para dos pianos, que desembocará en *Móvil I* (1959), una pieza cuya constitución está basada en la superposición de bloques sonoros y que en su revisión, de 1961, añade una nueva concepción de contraste tímbrico, a través de efectos propios de la época. En esta partitura revisada, estrenada por los hermanos Kontarsky, en el *Neue Musik Konzerte* del Conservatorio de Heidelberg, en 1961, se revela, además, una de las preocupaciones formales del compositor: la notación fija contrapuesta a la notación libre. El segundo hecho es la beca conseguida por Luis de Pablo gracias a Pinter, para poder asistir a los Cursos de Verano de Nueva Música de Darmstadt, a partir de 1959. Estos cursos suponen el impulso definitivo para la carrera del compositor, contactando con toda la comunidad internacional de compositores que le agregarán al círculo de estrenos y encargos –la mafia, como lo llama Ligeti¹⁷–, como gran representante de la vanguardia española.

Por esta época tenemos las primeras incursiones de Luis de Pablo como escritor e investigador –tarea que no vuelve a retomar, al menos directamente– a través del contacto con Maurice y Leo Ohana. Al conocer a los hermanos, especialmente Maurice, se pone en contacto con Luis Campodónico (1931-1973), un compositor uruguayo, residente en París, que está editando un libro sobre Falla para la colección *Solfèges de Edition du Seuil*¹⁸. Para ello, el compositor llega a España y realiza su trabajo de investigación gracias a Luis de Pablo. Es muy importante la ayuda que De Pablo le ofrece a Campodónico, ya que, a través de sus contactos puede dar con Catalina Bárcena, segunda mujer de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), autor, junto a María de la O Lejárraga¹⁹ (1874-1974), de los libretos de *El amor brujo* y *El corregidor y la molinera*, que usara Falla en sendas obras. Allí se conserva toda la correspondencia del dramaturgo con el compositor andaluz, cartas que Luis de Pablo tiene el permiso de copiar. También contacta con

¹⁷ Follin, Michelle: *György Ligeti, a portait*, 1993. Documental realizado por el 70 aniversario del compositor. Consulta en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=FB0vXqJg8wk>

¹⁸ Campodónico, Luis: *Falla*, Editions du Seuil, Bourges, 1959.

¹⁹ La relación entre los dos escritores fue muy fructífera. Aunque a partir de su libro *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, se piensa que ella tenía una importancia mayor en la escritura de las obras. Ver en Rodrigo, Antonina y Del Hoyo, Arturo: *María Lejárraga: una mujer en la sombra*, Algaba, Madrid, 2005, pp. 159 y ss. Indica su relación con Falla y *El amor brujo*

Guillermo Fernández-Shaw (1893-1965), padre de un compañero suyo de la carrera, Félix, quien también le deja copiar sus cartas:

Nos hicimos muy amigos, y le hacía gracia que me interesara tanto por Falla y sus cartas: él admiraba a Falla, claro, pero me hizo ver que no secundaba a tanto que veneraban a Falla y se olvidaban de otros, para él no menos buenos compositores, como Vives [...] Y allí estuve, copiando algunas de aquellas cartas: recuerdo una en la que le prohibía que gestionara con el Real, donde obligaban a traducir el libreto de *La vida breve* al italiano para optar al estreno [...] ²⁰

Tras este trabajo de documentación, Luis de Pablo le manda el material a Campodónico para que termine el libro. Sin embargo, estas cartas no tienen un único destinatario, ya que, cuando De Pablo conoce a Enrique Franco se las cede para que comience a realizar su libro sobre Falla

Otro contacto que le proporcionan los hermanos Ohana es el de Rollo Myers, un musicólogo inglés que se dedicaba al estudio de la música contemporánea. Por aquella época Myers está realizando un libro sobre la música contemporánea en Europa y le falta la sección de España. Luis de Pablo es el encargado de realizar un artículo sobre la situación de la música contemporánea y las nuevas tendencias emergentes en España con el título “New Music in Spain”. Un artículo que Luis de Pablo firma como “Musicus”, seguramente por las represalias que dentro del mundo musical pudieran causarle algunas omisiones de compositores o la parte en la que habla sobre la juventud y su desidia ante el tratamiento casticista del material musical ²¹. Aunque no sería publicado hasta 1968, en este libro comparte páginas con autores tan importantes como Adorno, Claude Rostand, Maurice Ohana o Roberto Gerhard.

1.2. 1958-65: años decisivos para Luis de Pablo y la nueva generación de compositores

Para la música de los compositores nacidos alrededor de la década 1930, especialmente en Madrid y Barcelona, algunos de los hechos que se gestan a partir de

²⁰ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, de ayer a hoy, op.cit.* pág.45

²¹ Pablo, Luis de (bajo pseudónimo “Musicus”): “New Music in Spain”, *In: Myers, Rollo (ed.): Twentieth Century Music: Its forms, Trends and Interpretations*, Orion Press, New York, 1968, pp.212

1958 suponen un gran salto. No hay que olvidar que dentro de otras artes ya se empiezan a ver acercamientos hacia la vanguardia, con apoyos del Gobierno, a través del Ministerio de Joaquín Ruiz Giménez, o de iniciativas privadas, como la Academia de los Once de Eugeni d'Ors. Así, vemos acercamientos que van, desde el expresionismo abstracto de artistas del El Paso, a la escultura de Oteiza (quien recibe el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo) o Chillida (Gran Premio Internacional de Escultura en la Bienal de Venecia, en 1958), las películas dentro de la “cinematografía disidente” de Fernando Fernán Gómez o Luis García Berlanga, o la novela más crítica de Goytisolo, como ejemplos. Sin embargo, en la música, hasta esas fechas, se siguen cultivando géneros que beben de referencias castizas, mezcladas con un neoclasicismo de carácter “fallesco”, como muestra de una orientación nacionalista del arte, con Castilla y la exaltación del pasado imperial y la inclinación por la cultura grecolatina²², que sirven al franquismo de respuesta ante la fundamentación cultural de la República durante la Guerra (la guerra como revulsivo intelectual; internacionalización de la música española, sin perder lo específicamente español; y educación musical²³).

De todos modos, a finales de la década de 1940 y principios de 1950 se comienzan a ver algunas manifestaciones que pretenden impulsar el arte de vanguardia. El Club 49, en Barcelona, será un punto de inflexión a través del que se realizarán promociones de la música internacional o las tendencias más avanzadas, como el dodecafonismo y el serialismo integral, así como la promoción del jazz en la ciudad condal. De aquí surgirá el apoyo de las nuevas generaciones musicales que, en 1958, desembocará en la creación del grupo *Música Oberta*, una agrupación de compositores que reúnen para unir fuerzas hacia la promoción de la música de vanguardia en el área catalana. El grupo está formado por Mestres Quadreny, Juan Hidalgo, Narcís Bonet, Josep Cercós y Luis de Pablo, con el apoyo de Joaquín Homs. El primer concierto del grupo se celebra el 11 de mayo de 1960, con Anna Ricci como cantante y Jacques Bodmer como director, interpretando obras de

²² Fusi, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Barcelona, 1999, pág.103. Sigue habiendo algunas muestras de esta corriente en poesía y arquitectura, aunque de forma más general en la década de 1940.

²³ Medina, Ángel: “Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones” en, *Dos décadas de culturas artística en el franquismo (1936-1956)*, Actas del Congreso, Granada, 2001.

Mestres Quadreny, Narcís Bonet, Juan Hidalgo, Joaquín Homs y el estreno, *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, de Luis de Pablo. La relación de Luis de Pablo con Cataluña no dura mucho, ya que centra todos sus esfuerzos de promoción en Madrid y la internacionalización de su figura.

Ese año también es importante para Luis de Pablo en Madrid. Se crea, a la vez que en Barcelona, un grupo de jóvenes compositores, heterogéneos en sus planteamientos estéticos, pero reunidos por la necesidad de apoyo y difusión de la música contemporánea, alejada de los presupuestos españolistas: “No se trata de fijar una actitud o tendencia estética ‘siga cada cual –como dijo Falla– su gusto a sus tendencias’. Pero procuremos seguirlos en común, teniendo bien abiertos los ojos y la atención de cada uno para los demás”²⁴. Así, tras una cena en homenaje al que será máximo protector de los compositores jóvenes, Enrique Franco, se unen, por iniciativa de Ramón Barce, formando el grupo Nueva Música con ocho integrantes (Manuel Moreno Buendía, Fernando Émber, Antón García Abril, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Enrique Franco) a quienes se une, posteriormente, Luis Campodónico. Un grupo de poca duración, pero de actividad significativa, que les sirve para conocer las líneas de la música joven de España. En su manifiesto fundacional ya se nota la gran necesidad de alejarse de los presupuestos técnicos y estéticos de lo que ha venido denominándose como música española y sus necesidades de internacionalización, algo que, salvo pequeñas muestras de compositores como Joaquín Rodrigo, sigue siendo inexistente:

Somos españoles y, aunque no lo quisiéramos – y sí lo queremos –, en nuestras obras habrá de adivinarse... la raíz de nuestra nacionalidad... Pero queremos hablar un lenguaje de validez universal y encuadrarnos en el esquema sentimental y estético de nuestro tiempo histórico. Quiere decir que no somos “nacionalista” con comillas, ni, en general, nada que signifique afiliación a un subcredo artístico que precise de terminación en “ismo”²⁵.

Es importante la constitución de la estética del grupo, entendida como una exteriorización de lo español desde lo Europeo. No reniegan a ser españoles, a menos que su condición nacional le niegue ser europeos, buscando la esencia española

²⁴ Ruiz Coca, Fernando: “El grupo Nueva Música”, *In: Estafeta literaria*, Ateneo de Madrid, nº 121, 22-3-1958, pág.13.

²⁵ Ruiz Coca, Fernando: *op.cit.*

dentro de la vanguardia europea (igual que cuando se habla del dodecafonismo latinizado de Goffredo Petrassi²⁶), que resumen con la sentencia: “Nos sentimos tan irrenunciablemente españoles, como irremediabilmente europeos”²⁷. Realmente, las primeras obras que presentan, así como algún encargo que reciben de manos de Enrique Franco, tienen un carácter castizo en su mayoría. Por lo que habrá que esperar unos años – no muchos – para encontrar esa internacionalización de la Generación del ‘51²⁸. La creación del grupo no pasa desapercibida en la prensa nacional, en la que se hace patente a alegría que supone para la cultura musical española la llegada de un grupo anti-individualista²⁹, hasta artículos con consejos para una buena consecución de los objetivos del grupo³⁰. El primer concierto del grupo tiene lugar en marzo en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, con obras para piano de Barce –*Ensayos constrapuntísticos*–, Émber –*Burlesca*–, De Pablo –*Sonata op.3*–, Campodónico y Moreno Buendía –*Suite*–, que interpreta Conchita Rodríguez al piano.

Ese “convertir en noticia y cosa cotidiana la música de los jóvenes creadores de Europa o aquella que constituye incitación para ello” de Nueva Música se pone en marcha en 1958, cuando se crea el Aula de Música del Ateneo de Madrid, que rige Fernando Ruiz Coca (1915-1997), y que constituye un lugar clave para el desarrollo de la música de vanguardia, así como su difusión y divulgación, tal y como se ve reflejado en las directrices del grupo:

Conexión de la música con el pensamiento y artes de nuestro tiempo. El Ateneo sitio ideal para ello/Estudiar y cultivas temas y música con interés, en sí, aunque frecuentemente, *no comerciales*. Especial atención, dentro de esto, a la evolución de *nuestro siglo*, hasta hoy mismo, sin acepción de estilo o personas. /*Constante atención a lo español*, buena parte de cuyas obras se han estrenado en el Aula³¹.

²⁶ Ramos, Francisco: “Petrassi: La poética artesana como tradición y vanguardia”, *Revista Scherzo*, Julio 2004, pág.116

²⁷ Ruiz Coca, F: *op.cit.*

²⁸ Usamos la denominación de Generación del ‘51, impuesta por Cristóbal Halffter, aunque sabemos que hay propuestas diferentes, como la de Generación del ‘58, que propone A. Medina, mucho más adecuada a y globalizadora de los compositores que la componen.

²⁹ Fernández-Cid, Antonio: “Creación del grupo Nueva Música, en Madrid”, *ABC*, 21-2-1958, pág. 57

³⁰ Fernández-Cid, A.: “Saludo y consejo a los compositores españoles que no tienen treinta años”, *ABC*, Blanco y negro, 22-11-1958, pág.61

³¹ Ruiz Coca en Medina, A.: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *In: Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 8-9, 2001, pág.339

Este Aula mantiene sus actividades hasta 1973 y su presencia supone la puesta en marcha de una serie de conferencias y conciertos, en los que los miembros de Nueva Música (Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce y Enrique Franco, principalmente) introducen obras y estéticas de muy diverso calado, aunque con una clara orientación hacia Stravinsky, Hindemith, Bartók, la Escuela de Viena, especialmente Webern y los serialistas (Boulez, Stockhausen, Pousseur, etc.), y cierto impulso a la música española de vanguardia³².

Durante 1958 también tenemos a Luis de Pablo inserto en las tareas de conferenciante, articulista y gestor. Imparte su primera conferencia sobre música actual, en el Colegio Mayor de Aquinas en Madrid. En 1959, le vemos de lleno realizando actividades para Juventudes Musicales en conferencias como “Raíces de la música actual: Anton Webern” (28-11-1959). Igualmente está presente en el Aula de Música del Ateneo, con la presentación de los análisis del op.28, de Anton Webern, y *Zeitmasse*, de Stockhausen, en el ciclo *La música dodecafónica, estilo y evolución, función cultural*. Igualmente, en este ciclo se interpreta su *Elegía* (1956) para orquesta de cuerda en un programa de la Orquesta Nacional, dirigida por Odón Alonso, junto al *Concertino* (1956), de C. Halffter y, como plato fuerte, *Pierrot Lunaire* (1913) de A. Schoenberg. La crítica de Lerdo de Tejada hace referencia a la obra con un escueto “gustó mucho”³³.

Gracias a sus primeras actividades como conferenciante se inserta, por petición de Alberto Blancafort y José Moreno Galván (comunista infiltrado en las filas del sindicato, como indica Luis de Pablo), en el SEU³⁴ (Sindicato de Estudiantes Universitarios) y requerido para participar en la revista *Acento cultural*, surgida a finales de 1958. Esta publicación es considerada como la más importantes de todas las publicaciones del SEU –lo que no le libra de la censura–, con un clara intención de inclusión de los más diversos enfoques que, en ocasiones, llega a plantear problemas políticos por ir más allá de lo permitido, como en el caso del número

³² Ángel Medina desarrolla la actividad del Ateneo desde su fundación hasta 1964 en Medina, A.: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *Ibid.* pp.338-348.

³³ López Lerdo de Tejada, Fernando: “Juventudes Musicales y el Ateneo”, *Revista Ritmo*, Año XXIX, nº 303, 1-6-1959, pp.12-13

³⁴ Para poder realizar cualquier actividad en la universidad o recibir una beca había que estar sindicado. Por lo tanto, obligatorio.

dedicado a Antonio Machado³⁵. Allí, Luis de Pablo comparte páginas con Francisco Nieva, Javier Celaya, Alfonso Sastre, etc. pero, específicamente, en la sección de música, con Alberto Blancafort, Enrique Franco, Jaime Rodmer, Carlos Alfonso y, eventualmente, Carlos Casanovas o Cristóbal Halffter, que conformaban “una excelente sección de música que rompe con el estereotipo de un monolítico y compacto equipo real socialista”³⁶. Sus artículos tratan sobre diversos temas de la música internacional y la música de vanguardia española, creando una gran repercusión entre el mundo musical, como se deduce del editorial dedicado en la Revista *Ritmo*³⁷. Escribe artículos que se sumergen en temas de actualidad musical, aunque no sea de vanguardia centroeuropea, como “Shostakovich, un índice”, con una clara contraposición a la doctrina Zdanov sobre el arte y la “música para el pueblo”, que desarrolla Shostakovich en obras como su *Quinta* o *Séptima sinfonía “Leningrado”*³⁸; sobre el dodecafonismo y sus utilización como medio expresivo en “El dodecafonismo: una técnica y una visión musical”³⁹; e introduce conceptos musicales de vanguardia a través de la traducción de textos como “Proposiciones”, traducción de artículo “Propositions”, de Pierre Boulez⁴⁰.

Dentro de las actividades de *Acento*, Luis de Pablo confecciona el ciclo *Tiempo y Música* a partir de 1961, ya en las postrimerías de la revista. En el que, como en el Ateneo, se realizan conferencias y conciertos. De esta forma, se convierte en el Jefe Nacional de la Sección de Música del SEU, a partir de mayo de 1961. Uno de los conciertos más importantes y del que De Pablo habla con bastante orgullo es en el celebrado en el Teatro María Guerrero, el 1 de febrero de 1961, en el que se estrena la primera versión, para conjunto reducido, de *Improvisations sur Mallarmé* (1958), de Pierre Boulez, antes de que se interpretara en París. A este estreno Boulez

³⁵ Ruiz Carnicer, Miguel Ángel: “La voz de la juventud: prensa universitaria del SEU en el franquismo”, *In: Bulletin Hispanique*, nº 98-1, pág.194 y ss.

³⁶ García García, Jordi: *Estado y cultura: el despertar de una cultura crítica bajo el franquismo* (1940-1962), Presse Universitaires du Mirail, Université Toulouse-Le Mirail, 1996, pág. 181 y ss.

³⁷ Rodríguez del Río, F: “Un solo frente: a Luis de Pablo, Jaime Rodmer, Carlos Alfonso y Enrique Franco”, *Revista Ritmo*, Años XXIX, nº 299, 1-12-1958, pág.1. Dentro del editorial se habla de una supuesta intención de crear dentro del Grupo Nueva Música una editorial musical para paliar la falta de movimiento de partituras. Empresa en la que no todos están de acuerdo.

³⁸ Pablo, Luis de: “Shostakovich, un índice”, *In: Acento cultural*, núm. 3, Enero 1959, pág. 48 y ss.

³⁹ Pablo, Luis de: “El dodecafonismo: una técnica y una visión musical”, *In: Acento cultural*, nº2, Diciembre 1958, pp. 49-53.

⁴⁰ Pablo, Luis de: “Proposiciones”, *In: Acento cultural*, núm.8, Mayo-Junio 1960, pp. 63-66

responde con una carta de agradecimiento dirigida al compositor vasco⁴¹. En este concierto también se interpretan obras de Webern, Pousseur, Mestres Quadreny y Luis de Pablo, que el P. Sopena calificó de trascendental⁴². Otro concierto que se promueve desde *Tiempo y música* es el I Festival de Música Joven, en 1960. En este concierto se interpretan: *Concierto para piano* (1958), de Manuel Castillo (1930-2005); *Dos epitafios* (1958), de Mestres Quadreny (1929), *Invenções* (1960), de Luis de Pablo; y *Cinco Microformas* (1960), de Cristóbal Halffter. Interpretado por la ONE, dirigida por Odón Alonso, se convirtió en un concierto que supone uno de los escándalos más sonados del año en materia musical. A partir de 1961 las actividades de *Tiempo y música* pasarán a depender del Servicio Nacional y desaparece irremediamente en 1963. Para Luis de Pablo, a pesar de intentar llevar otro proyecto a cabo, Forum Musical, su primera etapa de actividad gestora, igual que su presidencia en Juventudes Musicales, termina.

1.2.1. Juventudes musicales

Dentro de las actividades que Luis de Pablo desempeña en el terreno de la gestión tiene mucha importancia la dirección de Juventudes musicales. Esta asociación nacida por iniciativa del violinista Yehudi Menuhin se funda en Bélgica en 1945, bajo el nombre de *Jeunesses Musicales*, con la intención de dar un marco de apoyo a los jóvenes intérpretes de todo el mundo. La sucursal española se instaura en 1952, en Madrid, en Barcelona un año después y desde entonces acogen gran cantidad de actividades de diversa índole. Tal es su actividad, que Miguel Cabañas destaca el punto de renovación musical en España con la llegada de Juventudes Musicales, en 1952, no con la creación de Nueva Música y Música Oberta, en 1958⁴³. Dentro de las actividades propuestas por los compositores de la Generación del '51 podemos destacar el apoyo dentro de actividades, como conferencias o conciertos, acogiendo las primeras muestras del Grupo Nueva Música, gracias a la presidencia de uno de sus miembros, Fernando Émber. Luis de Pablo entra en las filas de Juventudes Musicales en 1959 de mano de Alberto Blancafort, quien, cuando

⁴¹ VV.AA: *Luis de Pablo: a contratiempo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010, pág.24

⁴² Sopena, Federico: "María Guerrero, Tiempo y música", *ABC*, 2-2-1961, pág.43

⁴³ Cabañas Alamán, Fernando: *Antón García Abril: sonidos en libertad*, ICCMU, Madrid, 1993, pág. 50

sustituye a Émber cuando termina la presidencia, quien propone a Luis de Pablo como vicepresidente.

De las actividades que realiza como presidente de la asociación, tenemos que resaltar los ciclos de conciertos basados en el cuarteto español desde J.C Arriaga –del que se hace por primera vez la integral– hasta R. Barce; y la constitución, en 1963, de “Fórum Musical”, una asociación que busca la promoción de la música contemporánea con la misma fórmula que el Aula del Ateneo y “Tiempo y Música”. La última actividad organizada por De Pablo dentro de la presidencia de Juventudes Musicales fue la asamblea general de la asociación en Palma de Mallorca. Esta reunión ubica, en diferentes emplazamientos de la ciudad, gran cantidad de actos entre los que destacan – aparte de los conciertos – la conferencia dedicada a nuevas grafías con la asistencia de Ramón Barce, Xavier Benguerel, J.M. Mestres Quadreny, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, etc. y la asamblea dedicada a la educación musical.

Dentro de los conciertos se asiste a gran cantidad de estilos y épocas, desde el Barroco a una muestra de la música joven española, o el estreno de una ópera escrita por encargo de Juventudes Musicales, *Madame Landru* (1967), de Roberto Hazon (1930). Lo más llamativo es la doble intervención de la Orquesta Nacional dirigida por Frühbeck de Burgos en las que se interpretaron obras de Luis de Pablo (*Inventiones*), Stravinsky (*Consagración de la Primavera* y *Misa*), Schumann (*Sinfonía n°3*, *Renana*) y Oscar Esplá (*Canciones playeras*)⁴⁴. El gasto que supone el congreso deja un déficit en las arcas de la entidad que tiene que afrontar el próximo presidente de Juventudes Musicales de España, Jordi Roch, quien todavía mantiene el puesto⁴⁵.

1.2.2. Los cursos de Darmstadt y la internacionalización definitiva de Luis de Pablo

Los Cursos de Nueva Música de la ciudad de Darmstadt se fundan en 1946 por el Dr. Wolfgang Steinecke (1910-1961) como parte de la reconstrucción de

⁴⁴ Alfonso, Carlos (Secretario de JJ.VV): “Como ha sido el congreso”, *Ritmo*, Mayo-Junio, 1963, pp. 12-13

⁴⁵ Se puede consultar en la página web de la entidad <http://www.jmspain.org/jm-espana/presidencia/>

Alemania, dentro de una estrategia de EEUU para introducir la música estadounidense en Europa. Sin embargo, pronto se convierte en el centro neurálgico de las presentaciones de la música más radical y experimental, lo que le hace convertirse, especialmente a través de las figuras de Boulez y Stockhausen, en un centro de tendencias estéticas que no deja indiferente a nadie⁴⁶.

Para la música de Luis de Pablo y la de tantos otros compositores españoles la llegada a Darmstadt supone un punto de inflexión que tendrá grandes consecuencias dentro de su música. Todos los compositores con ansias de reconocimiento internacional pasan por los cursos antes o después, como una especie de rito de iniciación para los aspirantes a compositores o intérpretes reconocidos. De esta manera, vemos la asistencia de una gran cantidad de españoles por lo cursos: Manuel Carra (1957), Pedro Espinosa (1957, 1961, 1963), Carles Santos (1967), Juan Hidalgo (1957), Gonzalo de Olavide (1960-1964), Carmelo Bernaola (1960, 1961, 1967), Ramón Barce (1961), Cristóbal Halffter (1963), Agustín Bertomeu (1963), Claudio Prieto (1967), Ángel Oliver (1973) y posteriores, Tomás Marco (1964-1968, 1971), Eduardo Polonio (1969), Carlos Guinovart (1972), Albert Sardá (1972), y un largo etc.⁴⁷, que llega hasta nuestros días. Sin embargo, el compositor que mejor se adapta y extrae gran cantidad de frutos musicales es Luis de Pablo.

Luis de Pablo asiste por primera vez a Darmstadt en 1959, gracias a unas becas que Wolfgang Steinecke había ofrecido a Margot Pinter para reclutar en España a dos pianistas y un compositor, durante el curso de piano contemporáneo en Madrid. Su llegada a los cursos no es como compositor, sino como gestor de cierto bagaje. Sin embargo, ya se hace notar dentro del ambiente, de forma que tiene una acogida muy positiva en un contexto donde todavía gobierna el “grupo duro” de los

⁴⁶ Tras unos años en los que se interpretó música estadounidense, y no en grandes cantidades, se comenzó a rechazar toda la música que no tuviese una orientación clara hacia el estructuralismo y el experimentalismo. Por lo tanto, se rechazaron compositores con inclinación neoclásica (Sessions, Copland, etc.) y la música estadounidense no experimental, por estar demasiado apegada al gusto del público, aunque – como explica Amy C. Beal – EE.UU siguiera pagando la factura. Dado el gran apoyo económico que recibió el festival en sus primeros años. Beal, Amy C.: “Negotiating Cultural Allies: American music in Darmstadt, 1946-1956”, *Journal of American Musicological Society*, vol.53, nº1, pags. 105-139, 2000. Publicado en University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/831871>

⁴⁷ Gan Quesada, G.: *op.cit.* pág.198

profesores (Boulez, Stockhausen y Nono)⁴⁸. El Dr. Steinecke era un “coleccionista de compositores”, tal y como relata Luis de Pablo, y, precisamente, le faltaba en Darmstadt al menos un compositor español⁴⁹. Este es Luis de Pablo quien, a partir de ese año comienza a tener encargos del Festival y a interpretarse su obra de manera asidua dentro de los círculos más vanguardistas. Se le encarga el *Libro para el pianista* para ser interpretado por otro español, Pedro Espinosa, en 1961, y, posteriormente, por iniciativa de Heinrich Strobel –director de la SIMC– escribe por encargo del Festival de Darmstadt *Polar* (1960), para once instrumentos, que dirige Bruno Maderna en Darsmtadt (1962). Estas obras convierten a Luis de Pablo en el compositor español más internacional –junto a Cristóbal Halffter–, una representación de la joven escuela hispánica de composición de la que se desconocía todo.

Me hicieron encargos, de festivales, de emisoras de radio. Con la radio alemana tuve suerte porque no tenían nada de música española y me pedían obras que ellos seleccionaban. Prácticamente, a partir de los años ´60, las cosas comenzaron a ir muy de prisa. Yo empezaba a ser conocido en el extranjero más que aquí⁵⁰.

Precisamente por eso, le llega a él la máxima de las atenciones. Incluso a partir de este año entabla relación con la editorial Tonos, de Darmstadt, que se encarga de la edición de sus primeras partituras y conoce a otros compositores, como Luciano Berio, Bruno Maderna, John Cage o Pierre Boulez. Aunque al que recuerda con especial atención es a György Ligeti, que en aquella época es únicamente un teórico húngaro, profesor de análisis, quien le enseña en secreto –“de forma muy tímida”, recuerda De Pablo– los bocetos de una obra que estaba empezando a componer: *Atmosphères* (1961)⁵¹, una de las obras clave de la segunda mitad del siglo XX.

La música joven española se ha convertido en vanguardia europea, pero no únicamente gracias a Luis de Pablo, ya que por esos años, hay compositores españoles que están cultivando una música con fuerte impronta de la vanguardia,

⁴⁸ Se puede ver un enfoque de los cursos de Darmstadt en Antinello, Paul: “Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt, *In: Contemporary Music Review*, 26, nº1, Febrero 2007, pp. 25-37

⁴⁹ Serou, Bruno: “Musique Mémoires”, Luis de Pablo, *Grands entretiens*, INA, <http://grands-entretiens.ina.fr/video/Musique/Pablo>

⁵⁰ S.A.: “Luis de Pablo o la reflexión: un músico de vocación totalitaria”, *Triunfo*, 3-5-1969, pág.48

⁵¹ En entrevista personal (Noviembre 2012)

como Halffter. Este compositor trabaja, en esta época, en las microestructuras intercambiables en *Formantes* (1961) o los anillos en su *Sinfonía para tres grupos instrumentales* (1963). Carmelo Bernaola, por su parte, desarrolla el trabajo por grupos y juegos aleatorios en las obras trabajadas en Roma, que verán resultado en sus *Superficies* (1961, en adelante). Juan Hidalgo se acerca de forma definitiva al vanguardia de Cage, tras haber cultivado de forma férrea el serialismo integral; y Josep María Mestres Quadreny desarrolla una gran actividad teatral, conjunta con el poeta y dramaturgo Joan Brossa, mientras trabaja una técnica en la que fusiona la matemática, la aleatoriedad y la música. Incluso compositores de la generación anterior, como Gerardo Gombau cultivan una música con fuerte impronta serial y aleatoria (*Alea 68*). Con estos compositores, junto a otros que ya comienzan a tener cierta repercusión internacional, la música española intenta promover la música de vanguardia a nivel europeo.

A partir de aquí, con obras como *Libro para el pianista* o *Polar* Luis de Pablo tiene una presencia mucho mayor dentro del panorama internacional, especialmente gracias a la gran aceptación de *Polar* dentro de los círculos vanguardistas. Comienza a recibir encargos dentro del festival de Darmstadt y fuera de él, como *Prosodia* (1962), solicitada por el doctor Fritz Büchtger para el Studio für neue muzik de Múnich; o *Condicionado*, para flauta, una obra de concierto, estrenada por Severino Gazzeloni⁵² (1919-1992) en Darmstadt en 1963, que supone un nuevo giro en la exploración de las posibilidades texturales y la aleatoriedad controlada.

La relación del compositor con Darmstadt se mantiene hasta 1965, año en el que asiste a la ciudad para presenciar el estreno de *Módulos I* a manos de Pierre Boulez en los conciertos del curso. A partir de ahí, vemos una pérdida total de su relación con la ciudad, ya que comienza a tener presencia en foros de mayor entidad, como Donaueschingen. Sin embargo, esa desvinculación, tanto de estrenos, como de asistencia, ocurre cuando el grupo formado por Nono, Boulez y Stockhausen se desvincula por completo de Darmstadt. Cuando comienzan a tener más visibilidad compositores como Ligeti, Kagel, etc.

⁵² Severino Gazzeloni fue uno de los grandes flautistas virtuosos del siglo XX. Fue flautista principal de la orquesta de la RAI y dedicó sus esfuerzos a la interpretación de la música de vanguardia, colaborando con compositores como Boulez, Maderna o Stravinsky.

De la asistencia a los cursos y su posterior presencia en los círculos de Darmstadt, Luis de Pablo saca grandes consecuencias para su música a nivel técnico, estético, pero también contactos importantes. Entre ellos destaca el de Max Deustch, un compositor franco-alemán que será su profesor de composición directo durante los primeros años de la década de 1960 y su consejero hasta que muere.

1.2.3. Año 63, salidas al extranjero: Latinoamérica

El año 1963 está lleno de actividades para Luis de Pablo, tanto dentro de la composición, donde comienza a moverse internacionalmente con cierta asiduidad, como conferenciante, gestor y compositor. Además, uno de los eventos más importantes en la vida del compositor sucede este año, ya que es elegido por Instituto de Estudios Hispánicos para ir a México como representante de la joven cultura española. Durante este primer viaje a Latinoamérica, De Pablo se dedica a dar *masterclasses* sobre su obra y a dirigir la música de compositores españoles: Halffter, Raxach, Mestres Quadreny, Coria y suya propia⁵³. Igualmente, mantendrá relación con algunos de los personajes más importantes de la sociedad mexicana del momento, como Rodolfo Halffter, Carlos Chávez⁵⁴, Miguel García Mora o la familia Orfila, a través de los cuales conocerá a Alejo Carpentier.

Aquí vemos una contradicción dentro de las posturas anticolaboracionistas del Régimen, que el compositor siempre ha defendido, ya que, a pesar de no querer llevar el nombre de España por el extranjero, como representante de un Régimen con el que está en total desacuerdo –algo que ha beneficiado a muchos compositores extranjeros, como resalta en los compositores de la “escuela polaca”, como Krzysztof Penderecki (1933), Henry Gorecki (1933-2010) o Kazimierz Serocki (1922-1981)⁵⁵– no rechaza el viaje como representante de la joven escuela española de composición. Así, va a México para entablar relaciones, mostrar obras y dirigir varios conciertos y *masterclasses* en la UNAM, dentro del programa diseñado por los Ministerios de Arte e Industria, para su exposición en México D.F. alrededor del Arte e Industria españoles. Este tipo de acciones son lo que Enrique Sacau llama tácticas boulezianas

⁵³ Noticiario musical del ABC, 14-12-1963, pág.101

⁵⁴ Luis de Pablo le envió una carta para poder citarse con el compositor. *In*: Carmona, Gloria: *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

⁵⁵ *Ibid.*

de alineación política del arte⁵⁶, es decir, orientar el arte hacia la línea política que convenga en ese momento para su promoción, una estrategia de gestión que veremos en más ocasiones, que le permitirá desarrollar proyectos de gran envergadura.

1.2.4. Expansión de la música en España, 1964

La llegada al poder de la tecnocracia durante el segundo franquismo trae consigo una supuesta renovación, dentro de los modelos de gestión de las libertades del país y sus demandas. Lo que sí supone es la entrada en el gobierno del Opus Dei, que extiende sus ramas de influencia dentro de la sociedad española. Respecto a la cultura, su campo de acción se sitúa alrededor del Ateneo de Madrid durante la dirección de Florentino Pérez Embid o la edición de libros a través de la editorial Rialp, fundada en el seno del Opus Dei, en la que se realizan varias publicaciones importantes para la música, entre las que están las traducciones de la biografía de Schoenberg, de H.H. Stückenschmidt, hecha por Luis de Pablo⁵⁷. La llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo da una ligera sensación de apertura a través de algunos gestos, como el cambio en la postura de libertad de prensa, que aporta una limpieza de cara al gobierno. Una de las estrategias para ofrecer una visión renovada del Régimen es el apoyo al arte de vanguardia, lo que lleva a la música. Este tipo de estrategias se ven reforzadas en el año 1964 por la gran actividad alrededor de la música: surge ZAJ, un grupo formado originalmente por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce basado en la creación de nuevas experiencias dramático-musicales que siguen las directrices de Cage y Fluxus; Cristóbal Halffter es nombrado director del Conservatorio de Madrid, a la sazón, mayor institución musical del país, puesto desde el que intenta cambiar ciertos modelos de estudios y que conserva hasta 1965; se celebra el I Festival de América-España, y dos eventos en los que Luis de Pablo tuvo una presencia importante, El Concierto XXV años de Paz y la I Bienal de Música Contemporánea.

El concierto conmemorativo de los XXV años de Paz es el colofón a todas las actividades realizadas alrededor de la efeméride (exposición nacional de carteles, un sorteo extraordinario de Lotería, inauguración de carreteras como La carretera de la

⁵⁶ Sacau-Ferreira, Enrique: *Performing a political shift: avant-garde music in cold war Spain*, Tesis doctoral, Oxford, 2008, pág.163

⁵⁷ *Ibid.* pág.148 y ss.

Paz, hoy M-30 e inauguración de hospitales, el de la Paz⁵⁸), es decir, el cuarto de siglo desde que comenzara la dictadura de Franco. Para su organización se concuerdan tres encargos, a Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Miguel Alonso. Se sabe, también, que Xavier Montsalvatge había rechazado el encargo porque este tipo de conmemoraciones no activaban su espíritu creador. Este concierto surge del intento fracasado de realizar un magno festival en el que se interpretarían, *La novena sinfonía*, de Beethoven, el *Requiem*, de Verdi, dirigidos por Karajan; una obra de encargo de Cristóbal Halffter y *Parsifal*, de Wagner⁵⁹; con la adición de última hora de *Atlántida*, de Manuel de Falla. Como alternativa a este festival se idea el concierto para la Paz, también con ciertas dificultades. En principio, el programa iba a estar compuesto por cinco estrenos: Joaquín Rodrigo, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Xavier Montsalvatge y Óscar Esplá, a quienes se les propone el encargo por carta, escrita por el ministro Fraga Iribarne. La de Luis de Pablo era así:

Con motivo de una larga e importante serie de actos y realizaciones importantes que conmemorarán los XXV Años de Paz Española a partir del mes de abril del próximo 1964, se está planificando el montaje de un gran concierto que refleje a través de la música el fecundo período de España durante su paz. Y conocedor de que la obra creadora de Vd. y el desarrollo de su personalidad, valoradas ambas en España y en el extranjero, se han producido en el curso de la etapa española que va a ser objeto de una justa exaltación nacional, me place hacerle el encargo de una composición musical para gran orquesta, y coros si lo estima oportuno, que venga a integrarse en el citado concierto, el cual, a mayor abundamiento será repetido en diversos Festivales de España del Plan Nacional 1964.

La obra deberá responder en su contexto e intención al nobilísimo hecho que se conmemora con una duración no superior a veinticinco minutos ni inferior a quince. Por este encargo y a la entrega del material correspondiente, le será abonada la cantidad de cincuenta mil pesetas⁶⁰.

De estos cinco compositores, tras una aceptación unánime y un revés repentino de Rodrigo, sólo quedan las dos personas que más seguros estaban de aceptar el encargo, según un estudio de Carlos Robles Piquer: Luis de Pablo –más

⁵⁸ Contreras Zubillaga, Igor: *El concierto de la Paz: tres encargos estatales para conmemorar el 25 aniversario del franquismo*, 2012, en línea <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/historia/ortega/2-11.pdf>

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Carta a Luis de Pablo para el encargo destinado al Concierto de la Paz. En *Ibid.* pág.10

tarde, el compositor se sentirá muy molesto por las consecuencias que le trajo el encargo⁶¹ – y Cristóbal Halffter, que compuso *Secuencias*. Así, desde la organización se dirigen a Miguel Alonso, quien compone *Visión profética*; y crean un concurso de composición, que gana Ángel Arteaga (1928-1984) con su *Cueva de Nerja*. Para el festival, Luis de Pablo elige una obra suya ya compuesta, *Tombeau*, que transforma en *Testimonio* sin cambiar un solo pentagrama de la partitura original.

Al concierto acuden los más altos dirigentes del país, en representación de Franco fue Carmen Polo, su mujer, acompañada de los futuros reyes de España: Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia. La acogida de las obras, especialmente las de Halffter y De Pablo son más bien frías, cuando no reticentes, como podemos observar en la crítica de *Ritmo* (en la que se presenta perfectamente la inclinación del crítico por Halffter dentro del binomio Halffter-De Pablo, como también le pasará a Antonio Iglesias).

Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, en obras de la misma categoría musical, en ese género que ellos cultivan, se han propuesto dos caminos divergentes. El primero, con *Testimonio*, pretende llegar con el sonido a la solución de los máximos problemas del mismo, sin darse tregua en construir un discurso musical coherente [...] El segundo emplea en *Secuencias* algo que, por las pretensiones de su autor, pudiera ser la fusión del binomio “ruido-música” [...] Y en ésta que se comenta su autor ha demostrado perfectamente lo que desea y su “buen oficio”, pese a la opinión contraria de muchos⁶².

Algo muy distinto de lo que comenta Fernando Ruiz Coca. Éste se ve complacido por las obras de estreno, tanto por las texturas y la novedad tímbrica de De Pablo, como el ingenio del Halffter, o el clima expresivo de Alonso, resaltando que “su españolía no es producto de fórmulas folclóricas, sino que nace de la profunda personalidad de sus autores”⁶³.

Finalmente, el concierto terminó siendo una de las grandes representaciones de la música Estado – música dependiente de los requerimientos de un Estado – y

⁶¹ Del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, op.cit.* pp. 52-53. En esta parte Del Busto indica que en un primer momento ofreció *Tombeau* sin intención de cobrar, pero ante la negativa de la organización cambió el nombre de la obra y se dio en carácter de estreno y encargo.

⁶² López Lerdo de Tejada, F.: “Concierto de la Paz”, *Ritmo*, Año XXXIV, n°. 345, Julio, 1964, pp.12-13

⁶³ Ruiz Coca, Fernando: “Estreno de obras del Padre Miguel Alonso, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo”, *El Alcazar*, 18-6-1964

una muestra del apoyo a la vanguardia por parte del Régimen. Un hecho que marcará la trayectoria de los compositores (De Pablo y Halffter⁶⁴) dentro del entramado cultural del franquismo.

1.2.5. Festival de Música de América y España

Otro evento que debemos destacar dentro de las actividades musicales apoyadas por el gobierno franquista fue la creación del Festival América-España, que sirve, entre otras cosas, para formalizar algunas relaciones entre España y Latinoamérica. Esta iniciativa es aplaudida desde ambos lados del Atlántico⁶⁵, ideada desde el Instituto de Cultura Hispánica –que habían llevado a Luis de Pablo a México el año anterior– y la División de Música de la Unión Panamericana (además de un inmenso organigrama jerárquico⁶⁶). Como explica Daniel Moro de forma detallada, el Festival tiene una gran cantidad de actividades entre las que destacan, no sólo los conciertos, sino los foros de discusión entre compositores, así como las conferencias que se dan alrededor del Festival. Éste se celebra en tres ocasiones: 1964, 1967 y 1970, con Luis de Pablo siempre presente, igual que los delegados de la elección de las obras: Óscar Esplá, Ernesto Halffter, Cristóbal Halffter y Joaquín Rodrigo.

El primer concierto en el que aparece una obra de Luis de Pablo es el del 22 de Octubre, en el que se interpreta *Cesuras*, pieza de un vanguardismo más comedido, designada para un programa específico de obras más radicales. En mismo concierto se incluyen, además, *Sincronismos 2*, de Mario Davidovsky; *Preludio 'La noche' para cinta magnetofónica*, de José Vicente Asuar; *Pieza para el computador IBM 7090*, de Gerarld Strang; *Mixturas*, de Carmelo A. Bernaola; y *Constantes rítmicas en modo primero (Impropria ad honorem beatae trinitatis)*, de Josep Soler.

⁶⁴ Cristóbal Halffter será nombrado director del Conservatorio de Madrid un mes después.

⁶⁵ Deambriso Martins, Carlos: “Clamoroso éxito del Festival de América y España”, *El porvenir*, 29-11—1964, pág.11

⁶⁶ Moro Vallina, Daniel: “El Festival de Música de América y España (1964-1970): Intercambio culturales entre las dos orillas”, *In: Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol.24, Julio-Diciembre, 2013, p.146. En este artículo el musicólogo hace un repaso pormenorizado de los programas, tendencias, actividades y vicisitudes de esta primera etapa del Festival de América y España.

Un programa que crea una fuerte disrupción estética en el Festival, que se ve reflejada en la crítica y el público⁶⁷.

En la celebración del II Festival tenemos a un Luis de Pablo musicalmente muy maduro, que ya está desarrollando obras que marcarán el resto de su producción, los *opus* modulares. Dentro del concierto del 27 de octubre de 1967 se estrena una obra encargo de la Fundación Juan March, *Módulos II*, para dos grupos orquestales, con dos directores (en su estreno, Antoni Ros-Marbá y Luis de Pablo). Una partitura muy aplaudida –a pesar de que la gente llegó tarde– y con un fuerte arraigo en lo estructural, que Fernández-Cid ve como un impedimento para el disfrute⁶⁸. Junto a ésta, se interpretan las piezas, *Symphony n°5*, de Gene Gutche; *Canti para violín y orquesta*, de Antonio Tauriello; y *Jesucristo en la cruz*, de Fernando Remacha. Como puede observarse, la línea trazada por la organización del II Festival integra la pluralidad de estéticas dentro de los propios programas.

En el último Festival, en 1970, la presencia de Luis de Pablo se ve eclipsada por el concierto de cierre en el que se interpretaron obras de Rodolfo, Ernesto y Cristóbal Halffter, aunque ya tenemos una muestra del poder gestor del compositor bilbaíno, en la participación del grupo instrumental Alea. De De Pablo se interpreta *Prosodia*, junto a las partituras de José A. Almeida Prado, *Cantus Creationis para cuatro grupos instrumentales*; Rafael Aponte-Ledés (Puerto Rico), con *Elegía*; Edgar Varèse, *Densidad 21,5*, para flauta (solista: Francisco Maganto); Blas Emilio Atehortúa, *Concertante para timbales y conjunto de cámara*, con José Martín Porrás como solista; Gabriel Brncic, *Quodlibet XIII*; César Bolaños, *Divertimento III* (Densidad I); y Alberto Villalpando (Bolivia) *Música para piano y pequeña orquesta*, con Ana María Gorostiaga como solista.

1.2.6. I Bienal de Música Contemporánea

Siguiendo en el año 1964 y como colofón para Luis de Pablo (quien con tanta actividad durante este tiempo únicamente puede componer *Escena*) como gestor dentro de una etapa bastante frenética se presenta la I Bienal de Música

⁶⁷ *Ibid.* pág.152

⁶⁸ Fernández Cid, Antonio: “Ros Marbá dirigió el coro y orquesta de la Radio Televisión Española”, *ABC*, 26-10-67, pág.95

Contemporánea. Este Festival forma parte de la estrategia del Régimen para modernizar la imagen de España ante el extranjero, y más, teniendo en cuenta que todavía se está celebrando los XXV años de Paz. El evento es subvencionado completamente por el Ministerio de Información y Turismo y comprende una serie de siete conciertos de nivel internacional centrados únicamente en la vanguardia del momento. Además, se incluyen en la programación una serie de conferencias y debates en torno a la música contemporánea denominada “Examen de las diversas corrientes estéticas de la composición actual”, presidido por José Eugenio de Baviera y Borbón, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el siguiente programa: 30 de noviembre Manuel Valls Gorina: *Las grafías actuales: razones y problemas*; 1 de diciembre, Massimo Mila: *Significado general de la obra aleatoria*; 2 de diciembre, Hans Heinz Stuckenschmidt (Germany): *La tímbrica como factor constructivo en la música actual*; 3 de diciembre, Vicente Salas Viu (Chile): *Examen de las diversas proyecciones de la nueva música*; 5 de Diciembre, Jean Etienne Marie (France): *Los modernos medios de difusión y su influencia dentro de la música de nuestro tiempo*; y 6 de diciembre, una jornada de conclusiones y cierre. El programa de conciertos reúne a los compositores más relevantes del momento, de Boulez a Earle Brown, pasando por los españoles⁶⁹, en conciertos que cubren cierta parte de su trayectoria. Luis de Pablo está representado a través de dos obras, favoreciendo su presencia dentro de la programación gracias a su faceta de gestor del Festival, *Recíproco* y *Testimonio*, de nuevo, tras el Concierto de la Paz. Esto nos hace replantearnos la afirmación de García del Busto sobre la única interpretación de *Testimonio* con ese nombre⁷⁰.

Los compositores acogen este festival como algo extraordinario y la recepción en la prensa es muy positiva. Sin embargo, las fuertes críticas al Régimen contenidas en algunos artículos extranjeros hace que se cancele la continuidad de la Bienal, lo que supone un atraso en cuestión de ayudas gubernamentales a la creación musical que, por otro lado, nunca había asistido a una promoción de ese calibre.

⁶⁹ Se puede ver el programa en Sacau-Ferreira, E.: *op.cit.* pág. 226-227

⁷⁰ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, op.cit.* pág. 53

1.2.7. El Cine

Para tratar de forma completa la actividad que Luis de Pablo ha desarrollado durante las décadas de 1960 y 1970, no podemos olvidarnos de la música de cine, o la música incidental para algunas obras de teatro. Sus primeras incursiones en el género fueron gracias al pianista Javier Ríos y su yerno, el Sr. Bruno quien, para ayudar a la promoción de Ríos produjo una película para mostrar sus dotes como pianista, *Los jardines de Granada*, de 1956, casi de manera fortuita:

Por casualidad. Cuando yo todavía estaba estudiando, la música no me daba para vivir. Conocí al pianista Javier Ríos, nos hicimos amigos e intercambiábamos clases de música; él me enseñaba piano, y yo a él, armonía. El suegro de Ríos le quiso ayudar encargando un *corto* de promoción, y yo escribí la música. Gustó en la productora y eso siguió⁷¹.

Desde ese encargo, el compositor tiene una actividad constante en el género, hasta 1978, con la película *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, de Fernando Colomo, lo que le permitió dedicarse a la música como forma de vida. Y no será el único, ya que dentro de su generación, como algunos casos de las anteriores – Rodolfo Halffter, en México, o Ernesto Halffter – han tenido una gran actividad dentro del mundo cinematográfico, sobre todo en la década de 1960 y 70. Tenemos dos grandes ejemplos en Carmelo Bernaola (1929-2002) y Antón García Abril (1933), quienes, además de su obra académica y sus actividades dentro del ámbito de la enseñanza, han sido autores muy prolíficos dentro de las bandas sonoras, creando algunas de las melodías más características dentro de la memoria colectiva del país: como la sintonía de la serie *Verano Azul*, compuesta por Bernaola; o la sintonía del programa *El hombre y la tierra*, presentado por Félix Rodríguez de la Fuente, compuesta por García Abril.

Durante esta época Luis de Pablo tiene una fuerte actividad cinematográfica gracias a la productora que, desde los años ´60, iniciara Elías Querejeta, quien se dedica a promocionar jóvenes valores de la época, como Antonio Saura, Antonio Eceiza; y valores consolidados –con los que también colabora De Pablo– como Ricardo Franco (*La Familia de Pascual Duarte*, de 1976) o José Luis Borau (*Crimen*

⁷¹ Larrauri, Eva: “la gran música no sirve para el cine, destruye la película”, *El País*, 22-11-2010, ed. Digital http://elpais.com/diario/2010/11/22/paisvasco/1290458409_850215.html

de doble filo, de 1963). Un conjunto de 58 producciones en las que el creador vasco ha puesto música. Películas de cualquier signo político: desde las eminentemente franquistas, como la conversión religiosa de un comunista al transformarse en Baltasar (*El hombre del expreso de oriente*, de Francisco de Borja Moro, de 1961), hasta la representación de la infidelidad de una mujer con un joven rebelde de la transición (*¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*).

1.3. Alea: la promoción de la música contemporánea en Madrid. Del laboratorio de música electrónica a los *Encuentros de Pamplona de 1972*

1.3.1. Encuentro con los Huarte y creación de Alea

Luis de Pablo cesa su actividad cinematográfica en cuanto puede, puesto que para el compositor vasco no es una creación digna de su catálogo. Sin embargo, no deja de admitir que le abre las puertas de algunos de los momentos más importantes de su vida, como conocer a los Huarte y poder llevar a cabo la construcción del entramado de actividades que supone Alea, asociación de la que Luis de Pablo será cabeza durante siete años. El momento lo propicia *Operación H*, de 1963, un pequeño corto-documental de Néstor Basterretxea, producido por X-Films (productora que crease la familia Huarte, a expensas de Jorge Oteiza, destinada a proyectos cinematográficos experimentales) sobre las empresas Huarte, en la que también se incluyen algunas obras del escultor vasco. Luis de Pablo lo explica así:

[...] A mí, me pidió Oteiza [...] que pusiera música a eso [el documental], y yo hice un montaje sonoro, incorporando ruidos... que, en fin, no debió de quedar mal, porque esta banda sonora obtuvo algún premio en un festival o encuentro de cine experimental que se llevó a cabo poco después en Francia⁷².

Gracias a este encargo, el compositor puede contactar, a través de Juan Marañón –relaciones públicas de Huarte y cía.– con Juan Huarte⁷³, para que el

⁷² García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo: de ayer a hoy*, Fundación Autor, 2010 pág.41. El premio fue concedido en el Festival de cine experimental de Tours (Francia)

⁷³ Los Huarte eran una familia de empresarios navarros, centrados en la industrialización del sector comercial y constructor, cuya sensibilidad por el arte era conocida. Mantuvieron una fuerte actividad de mecenazgo que ayudó a muchos artistas a realizar gran parte de sus proyectos. Es reseñable el apoyo que brindaron a Jorge Oteiza desde 1956 con la asignación de un estudio en el edificio *Nuevos Ministerios*, así como un ayudante para sus experimentaciones y la creación de la productora de cine experimental, X-Films, cuando el artista comenzó a interesarse por el séptimo arte. También tuvieron

mecenas comience a desarrollar su próximo proyecto de mecenazgo, destinado a la música. “Cuando Juan Huarte me llamó para una reunión, una vez allí me preguntó: ¿Qué se puede hacer por la música? A lo que yo le respondí que todo, porque no había nada hecho. Después de esto me pidió un proyecto, se lo presenté y empezamos”⁷⁴.

Primero, el descubrimiento de la “sala negra” del Edificio Huarte del Paseo de la Castellana, tienen un magnetofón (Grundig) y un proyector de cine, con el que pensar en experimentar:

Quando yo no podía ni aspirar a un laboratorio de música electrónica, intuir posibilidades de investigación en aquella “sala negra” me tentó muchísimo. Pero pronto tuvimos que desistir [...] Y hablo en plural porque no estuve solo en aquel intento: fuimos Carmelo Bernaola, Miguel Ángel Coria y yo. [...] Pero para que veas cómo era Juan Huarte, te diré que no sólo nos dejó utilizar lo que tenía, sino que durante el tiempo que invertimos allí para no obtener nada, absolutamente nada, nos pasó una pequeña mensualidad⁷⁵.

El siguiente paso es la creación de un proyecto para apoyar la música de vanguardia, a través del acercamiento, desarrollo y difusión a nuevas expresiones y medios musicales –como la electrónica– que en España no se han dado por falta de medios y motivos políticos⁷⁶. Así, Juan Huarte alquila un local –un ático en la Calle San Bernabé, de Madrid– y dispone un instrumental elemental para poder empezar a trabajar⁷⁷, creando el primer laboratorio de música electrónica de España. Así, nace Alea, una actividad estable que durará hasta 1973. Poco después, se le suma una temporada de conciertos, gracias a la cual se pueden escuchar en Madrid algunos de los compositores más relevantes, tanto de la vanguardia oficial (P. Boulez, K.

una gran relación con la arquitectura y el interiorismo. Prueba de ello son las “Torres Blancas” de Madrid, edificio baluarte de la familia y su apoyo a la nueva arquitectura de la época.

⁷⁴ En entrevista personal con el autor del texto (Enero 22-1-2009)

⁷⁵ *Ibid.* pág.42

⁷⁶ Andrés Lewin Richter señala que antes de 1966, el que se interesase por los medios electrónicos debía recurrir a los estudios de grabación dedicados a la música cinematográfica. Lewin Richter, A: “La música electroacústica en España”, *In: Supper, Martín: Música electrónica y música con ordenador*, Alianza música, 2004. No debemos olvidar que aunque no hubiese material en España, sí que hubo compositores españoles que ya experimentaron con la electrónica. El pionero, en este caso, fue Juan Hidalgo (1927) y su *Étude de stage* (1961), realizada en la RFT de París, en una estancia con Pierre Schaeffer.

⁷⁷ Dos magnetófonos, dos generadores sinusoidales y de onda cuadrada, un generador de ruido blanco, un filtro, dos micrófonos y un sintetizador. García del Busto, J.L: *Luis de Pablo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pág.63

Stockhausen, G. Ligeti), como de la histórica (E. Varèse, I. Stravinsky, A. Webern), además de promover el conocimiento de música no occidental, a través de conciertos especializados. Todo, con un presupuesto que, como indica García del Busto, nunca sobrepasó los dos millones y medio de pesetas⁷⁸.

1.3.2. Actividad del laboratorio y la aparición de la música electroacústica en España

A pesar de los pocos medios y la modestia del laboratorio, su nacimiento no deja indiferente a nadie con intenciones musicales vanguardistas. Así, se dan cita dentro del mismo una cantidad de compositores bastante importante, lo que provoca la creación de un buen número de obras que, si bien muchas han quedado en el mero anecdótico de la investigación sonora dentro de los catálogos de algunos de ellos, supone un gran aprendizaje para composiciones o, incluso, inclinaciones posteriores hacia la música electrónica. Este es el caso del propio Luis de Pablo, quien desarrolla algunas de sus obras electrónicas y electroacústicas en el seno del laboratorio, como *Mitología I* (1965) –fuera de catálogo– que dan pie al desarrollo posterior de obras como *We*⁷⁹ (1970), *Tamaño Natural* (1970), *Soledad interrumpida* (1971) *Historia Natural* (1972) o *Je mange, tu manges*, para orquesta y cinta (1972), todas realizadas en el laboratorio. Otros ejemplos son de los cofundadores de Alea, Carmelo A. Bernaola (1929 – 2002), que compone *Jarraipen* (1966) –primera obra electrónica creada íntegramente en el Laboratorio Alea– o Miguel Ángel Coria (1937), con *Collage* (1967). Estas obras, junto a *Mitología I*, son presentadas públicamente en la última conferencia organizada por Alea en el curso 1966-67, impartida por Luis de Pablo en el Instituto Francés (29-5-1967), bajo el título *La música española frente a la música electrónica*⁸⁰. Salvo De Pablo – que lo dejará más tarde⁸¹ – ninguno de ellos vuelve a investigar sobre la electrónica después de estas primeras tentativas.

⁷⁸ *Ibid.* El mecenazgo de los Huarte, por lo menos en lo que respecta a la música, fue hasta su última época anónimo para el gran público. Sólo conocidos por unos pocos, como afirmaba el P. Sopeña. Aunque, como indica E. Polonio, era un secreto a gritos.

⁷⁹ Esta obra surge de la banda sonora de *La madriguera*, de Carlos Saura. La censura actuó sobre ella prohibiéndola para el *film* por tener como base una manipulación electrónica de un canto gregoriano.

⁸⁰ Hontañón, Leopoldo: “La música española frente a la música electrónica”, *ABC*, 31/5/1967, pág. 128

Otros compositores y creadores –Luis de Pablo recuerda al pintor Eusebio Sempere (1923-1985) y sus experimentaciones electrónicas– se dan cita allí para experimentar y hacer sus propias creaciones de forma totalmente gratuita, tal como resalta Andrés Lewin-Richter (1937)⁸². Todas las obras que se crean allí tienen diferentes fines y no están sujetas a ninguna estética concreta. Encontramos composiciones que van desde la Banda Sonora, como en el caso de Eduardo Polonio (1941), para la película *Che che che* (1971), de Jesús Aguirre, a las de pura creación experimental, de compositores como Tomás Marco (1940), que realiza su obra *Recuerdos del porvenir* (1972) –encargo, además, de los *Encuentros de Pamplona de 1972*–; Andrés Lewin Richter, con *Secuencia I* (1969); Agustín González Acilu (1929), *Simbiosis* (1969); Carlos Cruz de Castro (1942), *Momentos de un instante I* (1972) –encargo de *Los Encuentros de Pamplona*–; *La ascensión de Uclides* (1970), de Horacio Vaggione (1943); o la generación más joven representada por Francisco Guerrero (1951-1996) y su *Cánticos del Zyklón B* (1972), estrenada en *Los Encuentros de Pamplona de 1972*. Como se observa, todas estas manifestaciones –La obra de Lewin Richter también se estrena en Pamplona, a pesar de ser un encargo para los JJ.OO. de Múnich– tienen un lugar de exposición específico, siempre alrededor de las actividades auspiciadas por la familia Huarte.

Uno de los momentos más importantes dentro de las actividades del estudio Alea, emblema de toda su actividad, es la creación del grupo *Alea-música electrónica libre*, en 1970. Este conjunto de instrumentistas-improvisadores está formado por Luis de Pablo y dos compositores de una generación posterior, que ya se interesan por la música electroacústica de una manera más regular (de hecho, sus mayores contribuciones al mundo de la composición están dentro del campo de la electrónica): el español Eduardo Polonio (1941) y el argentino Horacio Vaggione (1943), quienes, durante el tiempo que trabajan como grupo en Alea, reciben un

⁸¹ De Pablo se alejará de la electrónica después del arreglo de *We* en el Gabinete de Electroacústica del Conservatorio de Cuenca, en 1985. La principal razón, para De Pablo, estriba en la “vulgarización” de los aparatos y la dificultad para preservar la música en un formato fijo.

⁸² Lewin Richter, A.: *op.cit*

suelo mensual que les permite dedicarse a esta actividad en exclusiva, además de ayudar en ciertas actividades técnicas propias del laboratorio⁸³.

De los conciertos Alea-música electrónica libre se empieza a tener constancia en 1970, en el concierto de apertura de la Temporada Alea 1970-71 en el Instituto de Industria de Madrid, donde se mezclan obras electroacústicas fijas, creadas en el laboratorio por los miembros del grupo –*Oficio*, de Polonio; *Interfase*, de Vaggione; y *We*, de Luis de Pablo– e improvisaciones electrónicas durante la segunda parte del concierto⁸⁴. Estos conciertos se llevan a cabo por Luis de Pablo, como una línea nueva de investigación dentro del círculo de Alea, paralela a los ciclos de conciertos, que ya se habían normalizado, en busca, siempre, de la música más avanzada, alejada de todo academicismo, tal como indica la crítica del concierto⁸⁵.

Así, la actividad electrónico-concertística de Alea se convertirá en regular –y primordial– progresivamente hasta los *Encuentros de Pamplona de 1972*, donde Polonio y Vaggione participan como intérpretes con el espectáculo *It-viaje*, en el que utilizan, junto a los sintetizadores, filtros y cinta, guitarra eléctrica preparada y bajo eléctrico. Un trabajo que termina editado en un LP con título homónimo, *It-viaje*, que supone la despedida definitiva del grupo como ente dependiente de Alea, como consecuencia del cese de las actividades de mecenazgo por parte de los Huarte. Así, cada uno de los compositores se aleja de Madrid: Luis de Pablo a Canadá (Universidad de Ottawa) y EEUU (Universidad de Buffalo), Polonio a Barcelona, vinculado al laboratorio Phonos; y Vaggione a París, al GRM y posteriormente la Université Paris 8 - Saint Denis.

El apoyo de Alea a la música electrónica es constante hasta sus últimas consecuencias y momentos de existencia, ya que la última actividad como asociación se corresponde con la Semana de Música Electroacústica, del 1 al 8 de junio de 1973. Un homenaje al XXV aniversario del primer concierto de música electrónica

⁸³ Eduardo Polonio en entrevista a para la exposición sobre *Los Encuentros de Pamplona de 1972* para el Museo Reina Sofía. En línea <http://blip.tv/museo-reina-sofia/eduardo-polonio-encuentros-de-pamplona-1972-3251129>

⁸⁴ Hontañón, Leopoldo: “Música electrónica, en Alea”, *ABC*, 26-11-1970, pp. 91-92. Aquí, el crítico destaca la impresionante labor de los compositores y que las obras tienen no pocos detalles positivos en su creación, aunque achaca un exceso de duración y falta de concreción en las tres.

⁸⁵ Hontañón, L.: “Por primera vez se celebra la Semana de Música de Madrid”, *ABC*, Blanco y Negro, 23-1-1971, pág.8

celebrado en Colonia, con obras de los laboratorios internacionales más importantes: Mc Gill, Bourges, Helsinki, Viena, Bratislava, Buffalo, Utrech, Viena, Padua, Tel-Aviv, Northridge, RFT, Wallonia, Bratislava y Madrid⁸⁶, que acabó con el estreno en España de *Tamaño Natural*, de Luis de Pablo.

1.3.3. Organización de conciertos

Las temporadas de conciertos que se desarrollan como actividad imprescindible dentro de Alea –es decir, desde 1965 hasta 1973– llegan a Madrid como una bocanada de aire fresco dentro de la programación general de la ciudad. Algo que la crítica más próxima y favorable a la música de vanguardia celebra:

No cabe duda, la organización “Alea” viene a prestar a Madrid un buen servicio: a dar cabida en sus conciertos a obras poco usuales en lo de tipo normal, a combinaciones infrecuentes, asimismo; traer pequeños conjuntos de calidad, solistas prestigiosos y completar así el cuadro habitual de las actuaciones que el gran público busca, sin el peligro de reacciones adversas⁸⁷.

Nacen con la intención de poder ofrecer una programación que atienda a un público en busca de experiencias musicales novedosas. De esta forma, se organizan conciertos, coloquios y talleres para poder, bien presentar las obras, bien dar la oportunidad de conocer a los propios autores –como en el caso de K. Stockhausen (1970) o G. Ligeti (1969)– y familiarizar al público con el repertorio a abordar, en conferencias realizadas por expertos españoles (Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Gerardo Gombau, Manuel Valls, etc.) o extranjeros (Mario Bortolotto, Claude Rostand, Jacobo Romano, Mauricio Kagel, Witold Lutoslawski, etc.)

El primer concierto se interpreta el 13 de diciembre de 1965 en el Instituto francés con el Grupo Instrumental Alea –un grupo itinerante y de plantilla variable– bajo la dirección de José María Franco Gil, el director que desde 1964 se ocupa de la dirección de la Orquesta de Cámara de Madrid y que quedaría como director principal de los conciertos de Alea. Se interpretan obras de Stockhausen (*Kreuzspiel*, de 1951), Franco Donatoni (1927-2000), Enrique Raxach (1932), Tomás Marco (1942) y De Pablo (*Módulos I*). A partir de aquí, se pasa a la organización de

⁸⁶ García del Busto: *Luis de Pablo, op.cit.* pág.99

⁸⁷ Fernández Cid, Antonio: “El conjunto de grandes conciertos de ‘La Sorbona’, en Alea”, *ABC*, Madrid, 15-12-1966, pág.106

conciertos en diversas sedes y colaboraciones institucionales, entre las que destacan: el Instituto Francés, donde se realizan la mayor parte de las ponencias, el Instituto Alemán, la Galería Juana Mordó, el Teatro Real, el Pabellón Velázquez y la sede principal, el Auditorio del Instituto Nacional de Previsión.

Los conciertos están orientados, eminentemente, hacia la música de cámara, ya sea a sólo –como en el caso de los conciertos para órgano solo de Gerd Zacher en el Teatro Real (31-3-1969), con obras de Luis de Pablo (Módulos V, de 1967), en el primero; y obras de Ligeti (*Volumina*, 1961/66), Schoenberg (*Variaciones sobre un recitativo op.40*, 1941), Bach (*Contrapunctus I-V del Arte de la Fuga*) y del propio Zacher (*Szmaty*); o en el malogrado concierto de Claude Helffer y Carles Santos, de 1970⁸⁸; cuartetos de cuerda –concierto de la Società Cameristica Italiana (22-4-1966), con obras de Luis de Pablo (*Módulos IV*, de 1966), G. Petrassi (*Cuarteto de cuerda*), E. Raxach, L. Berio, Von Biel y S. Bussotti–; o agrupaciones más grandes – como el concierto dirigido por Max Deustch y el Grupo Instrumental de Conciertos Especiales de la Sorbona (13-12-1966), con obras de A. Webern (*Concierto para nueve instrumentos op.24*), *Concierto de Cámara* de A. Berg y un coral de J.S. Bach arreglado por F. Busoni; o el dirigido por Friedrich Cerha y el Grupo instrumental Alea (18-1-1967), con obras de A. Schoenberg, Luis de Pablo (*Prosodia*), Erik Satie (*Los embriones disecados*) y Angelo Raccagnini (*Canción de Bilitis*)–; y con voz, en el primer concierto de la temporada 1968-69, con el grupo instrumental Alea, Ana Ricci, bajo la dirección de Andrej Markowski, con obras de Cristóbal Halffter (*Líneas y puntos*), I. Stravinsky (*Priboutki*), H. Gorecki (*Canti instrumentali*) y T. Bair (*Cinco canciones sobre textos de Halina Poswiatowska*). Sin embargo, uno de los mayores logros a nivel organizativo que consigue Luis de Pablo con *Alea* corresponde al convenio de dos conciertos con la Orquesta Nacional, dirigida, por entonces, por Rafael Frühbeck de Burgos, mediante los apoyos y patrocinios de la Secretaría Técnica de Música de la Dirección General de Bellas Artes y el Instituto Alemán. Se llega a un acuerdo gracias al cual Franco Gil dirigirá un primer programa en el Teatro Real – sede, por entonces, de la agrupación – el 20 de Diciembre de

⁸⁸ En este concierto estaban programadas obras de Xenakis, Luis de Pablo y Steve Reich, pero únicamente se interpretó *Piano phase*, de Reich, porque Santos llevó su duración a más de una hora, lo que provocó un pequeño tumulto tras la impetuosa salida de De Pablo para cerrar la tapa del piano y obligar a Santos a dejar de tocar.

1968, con obras de E. Varèse (*Desèrts*), Luis de Pablo (*Iniciativas*) y A. Schoenberg (*Erwartung*)⁸⁹, con conferencia introductoria del crítico Claude Rostand; y un segundo concierto, celebrado el 9 de mayo de 1969, bajo la dirección de Richard Duffalo, con obras de C. Benaola (*Heterofonías*), Charles Ives (*La pregunta sin respuesta y Cuatro de Julio*), Stockhausen (*Punkte*) y A. Berg (*Tres piezas para orquesta*).

La línea seguida por De Pablo para sus programaciones está muy ligada a su pensamiento musical, es decir, a su línea estética, muy apegada al estructuralismo postserial. No abre, salvo en contadas ocasiones y figuras musicales –como en el caso de John Cage, Igor Stravinsky u Olivier Messiaen– ningún programa a compositores que no compongan en esta orientación, es decir, a la música de vanguardia estructuralista de corte europeo. De ahí que se vea una escisión entre la línea de programas a autores más consagrados dentro de Alea y una actividad paralela hacia la música más experimental (ZAJ) o de estética más diversa (Sonda). Esta orientación va cambiando progresivamente durante la década de 1970, cuando De Pablo y el grupo Alea-electrónica libre comienzan a dar sus frutos, optando por una experimentación electrónica que, en ocasiones, se acerca de manera más notable hacia lo expresivo y performativo. Es una época en la que De Pablo comienza a crear música escénica, se ve mucho más influenciado por la música no occidental y la electrónica le acerca a mundos menos constructivos y, sí, más sensitivos. Aquí, comienza la etapa de transición compositiva.

Dentro de los objetivos o líneas de actuación de *Alea*⁹⁰, una característica que hay que destacar es la profusión de autores españoles dentro de los conciertos, en los que se observa una inclusión de líneas diferentes al discurso oficial de la asociación. De esta forma vamos a encontrar a autores pertenecientes a la Generación del '51 que van desde Ramón Barce (1928-2008) o Agustín González Acilu (1929) a García Abril (1933) o Leonardo Balada (1933), además de compositores de generaciones anteriores con inclinaciones vanguardistas, como Joaquín Homs o Gerardo Gombau, un compendio de compositores representativos de una generación que intenta

⁸⁹ Fernández Cid, A.: “La Orquesta Nacional estrena obras de Schoenberg, Varese y De Pablo, en el Real”, *ABC*, 22-12-68, pp.93-94

⁹⁰ Se pueden consultar en Medina, A.: *op.cit.* pág.364

modernizar la música española⁹¹. Igualmente, se dedica parte del presupuesto al encargo de obras de compositores españoles, entre las que destacan *Engidus* (1967), de Mestres Quadreny, (1967) y *Antiphonismoi* (1968), de Cristóbal Halffter (1930).

Otro de los elementos novedosos de estas temporadas, determinado por el pensamiento musical de De Pablo⁹², son los conciertos de música no occidental. El compositor desarrolla un plan de actuación para poder ofrecer en Madrid muestras de manifestaciones totalmente ajenas al espectador español, sobre todo en esa época. Su estrategia es aprovechar los viajes de los artistas que llegan a tocar y grabar a París en los conciertos de Radio-France, para que, así, salgan más baratos.

En aquellos años [década de 1960] la UNESCO inició una excelente colección discográfica de músicas africanas y asiáticas. Paralelamente, la radio nacional francesa comenzó su propia colección, que se llamaba Oficina de Cooperación Radiofónica y que se basaba en un acuerdo cultural para llevar a París y grabar a músicos tradicionales de las antiguas colonias. Por cierto que esto me ayudó a hacer [...] a través de *Alea* [...] la primera temporada estable de música de tradición no Europea⁹³.

De esta forma se pueden ver en Madrid los conciertos de Ravi Shankar, Matar Mohamed, Debabrata Chauduri y Sitarama; Tràn van Khê; Malaku Gelaw, Getasemay Abebe y Coro de la Iglesia Copta; y Wayang Kulit de Kelant⁹⁴.

El surgimiento de *Alea* en la escena de la música contemporánea en la zona de Madrid supone un punto de inflexión dentro de la programación de la capital, fundamentada en una anquilosada programación basada en el canon decimonónico. Y la creación del laboratorio de música electrónica, aún con sus detractores y admiradores, sirve de modelo para la creación de nuevos estudios de electroacústica que emergen posteriormente, como el Phonos de Barcelona. Además de ofrecer la primera oportunidad de investigar con la electrónica a muchos compositores.

⁹¹ El grupo de compositores que estrenó en los conciertos Alea estaba formado por: Xavier Benguerel, Joaquín Homs, Leonardo Balada, Cristóbal Halffter, Josep María Mestres Quadreny, José Luis Delás, Antón García Abril, Gonzalo de Olavide, Miguel Ángel Coria, Carmelo Bernaola y Luis de Pablo.

⁹² Desde 1960 Luis de Pablo se ha convertido en un estudioso de la música no occidental. Ha dictado gran cantidad de cursos y conferencias sobre diversos temas. Además, ha transmitido esta inclinación hacia la búsqueda de otros modelos musicales a sus alumnos.

⁹³ VV.AA: *Luis de Pablo, a contratiempo*, Círculo de Bellas Artes, Ed. Arte y estética, Madrid pág.72

⁹⁴ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, op.cit.* pág.129

El punto culminante de la actividad de *Alea* y de Luis de Pablo como gestor serán *Los Encuentros de Pamplona de 1972*, merecedor de un capítulo aparte. Un festival que convierte la capital navarra en un centro europeo de desarrollo del arte experimental, de primer nivel durante una semana, poniendo a Luis de Pablo en el mapa internacional de manera más estable, todo gracias a la incombustible y “anónima” ayuda de la familia Huarte.

Posteriormente el estudio y la labor de Luis de Pablo dentro de *Alea* serán revisadas y, por lo tanto, afectadas por las ideas de cada uno de los acercamientos al fenómeno. Desde la desmitificación de Llorenç Barber: “*Alea* era un pisito con cuatro trastos y sin ningún atractivo ni proyección”; a elogiosos *memorandum* que inscriben al compositor en la Historia como “el gran ejemplo de la vanguardia musical”⁹⁵. Lo que sí que se puede afirmar es que con los escuetos medios con los que contaba Luis de Pablo, tanto a nivel de infraestructura del laboratorio, como a nivel económico y operativo (únicamente organizaba todo Luis de Pablo con una secretaria, Marisa Martínez Mariscal) consiguió crear un entramado de conciertos, manifestaciones musicales, conferencias y recursos técnicos, como nunca se había dado de manera privada en España. En palabras de Carlos José Costas: “*Alea* se ha encargado de una dura misión. Es la misión de los famosos pioneros, los de las primeras siembras, los de las cosechas inciertas. Porque a veces llegan los pájaros que no se esperan y se comen las semillas”⁹⁶.

1.3.4. *Los Encuentros de Pamplona de 1972* como colofón de *Alea*

A través de *Alea* y el equipo formado por Luis de Pablo y el artista plástico José Luis Alexanco se organiza el primer festival de arte experimental de España. Dentro de este binomio artístico se acumula una gran capacidad gestora y cantidad de contactos. Por un lado, Luis de Pablo como cabeza visible de *Alea* que ha acumulado una gran experiencia en la gestión⁹⁷, así como un gran conocimiento de la escena

⁹⁵ Cureses, Marta: *Tomás Marco: La música española desde las vanguardias*, ICCMU, Madrid, 2007, pág.38

⁹⁶ Costas, Carlos José: “*Alea 1966-67*”, *La Estafeta Literaria*, 17-12-1966. En Medina, A.: *op.cit.* pág.364

⁹⁷ No solo aquí sino que las labores de gestión de Luis de Pablo pasan por encargarse de la parte musical de *Tiempo y Música*, la presidencia de Juventudes Musicales (1960-63); la organización de la I Bienal de Música contemporánea (1964), entre otros.

artística internacional⁹⁸. A eso se une Alexanco con su “familiaridad con la escena internacional y su propio bagaje como artista plástico”⁹⁹, quien está experimentado con nuevas formas de creación automática, basadas en las posibilidades que ofrecían los ordenadores del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM). Juntos organizan el evento sin no pocas complicaciones, que conllevaron a un sinnúmero de rumores sobre su cancelación. A pesar de todo el festival se realiza y presenta un compendio artístico, aglutinador y globalizador de todas las tendencias artísticas experimentales, tendiendo puentes entre las artes y artistas con una clara intención interdisciplinar, y una ciudad que veía cambiar su vida cotidiana por una amalgama de estilos y formas novedosas.

La intención principal por parte de los organizadores es la de sacar el arte experimental a la calle, sin proclamar ninguna estética específica, solo con la directriz de “ser reflejo de la sociedad que le ha tocado vivir”. Para Luis de Pablo, “la aventura del arte actual es una aventura colectiva”¹⁰⁰ y desde esta idea, los autores intentan que el público participe de la creación de la obra o forme parte de ella. La composición experimental intenta cerrar al espectador en todas las dimensiones, apresándolo dentro, haciendo que sea él quien cree sus propias relaciones y significados. Como consecuencia de ese afán divulgativo, de esa necesidad de hacer público el arte de vanguardia, encontramos que la inclinación hacia el carácter performativo de las propuestas artísticas es más evidente, en detrimento de la antigua concepción del arte, que lo objetualiza y alejan del público, como consecuencia.

Ejemplo de ello es la primera –y más llamativa– obra de todo el festival: la Cúpula neumática de José Miguel Prada Poole¹⁰¹. Esta enorme cúpula se convirtió en un espacio nuevo para varias representaciones de arte conceptual y muestras sonoras. Es allí donde se proyecta la representación de obras de Carlos Cruz de Castro (*El momento de un instante*), José Luis Isasa (*Agueri I*), Andrés Lewin Richter

⁹⁸ Andrés Lewin Richter señala que estos encuentros ayudaron a De Pablo a situarlo en la escena internacional. Lo que le ayudó a marcharse en 1975.

⁹⁹ Díaz Cuyás, J.: “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, *In: Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pp. 21-22.

¹⁰⁰ Programa de los *Encuentros de Pamplona 1972*, s.p.

¹⁰¹ Formada por diez pequeñas cúpulas de 12,5 m de alto por 25 m de ancho, ocupaba una extensión total de 12.000 m².

(*Densidades*) y *Mestres Quadreny (Aronada)*, aunque algunas de forma deficiente o nula¹⁰². Igualmente, ese afán de comunicación (hecho que Luis de Pablo siempre ha promulgado en su estética) se responde de varias maneras: desde la participación más activa (los conciertos *Zaj, Allo! Ici la Terre* de Luc Ferrari/Breton, o las *Estructuras tubulares* de Isidoro Valcárcel Medina) en las que el espectador es un elemento indispensable para el desarrollo de la obra; hasta la simple observación (conciertos de música no occidental), con todos sus niveles intermedios. A pesar de las propuestas para integrar al público en las obras y las conferencias previas al festival¹⁰³, lo más común es la violencia contra algo que no se conoce y que realmente, queda muy alejado para muchos de los espectadores y por parte de la crítica del Régimen, que aborrece las manifestaciones artísticas de vanguardia.

1.3.4.1. Política y arte

El principal problema sobre los que circundan prácticamente todos los inconvenientes de organización y realización del festival es su politización. La subvención privada por parte de los Huarte podría haber dejado una libertad y neutralidad mucho mayor respecto a los *Encuentros*, no será así. A pesar de esta situación política neutral son varios los artistas que rechazan la invitación por considerarlo como un escaparate, una herramienta más del Régimen (como es el caso del grupo catalán, capitaneado por Pere Portabella), o los que tienen ciertas reticencias respecto a su participación, como es el caso del Equipo Crónica¹⁰⁴, aunque finalmente participan. Como explica Díaz Cuyás, los *Encuentros* son tomados como una ofensa por inclinaciones políticas “que no habían sido invitadas”¹⁰⁵: La extrema derecha –quienes reparten octavillas con la cara de Luis de

¹⁰² Pardo Salgado, Carmen: “La aventura del arte: en torno a la música”, In: *Los Encuentros de Pamplona 1972*, op.cit. p. 97

¹⁰³ Luis de Pablo y José Luis Alexanco organizaron una serie de conferencias previas, que se celebraron en la sala José María Moreno Galván de la Caja de Ahorros de Navarra (CAN), bajo el nombre de “Las rutas del arte moderno”.

¹⁰⁴ Posteriormente dicen: Creemos que [los Encuentros] han sido instrumentalizados al servicio de intereses particulares. La lista de los “fallos de organización” sería demasiado larga para reseñarla aquí, pero sea cual sea la explicación que se pueda dar concretamente, caso por caso, es evidente que en su conjunto sólo pueden ser interpretados como evidencia de una intención manipuladora (...) privando a la vanguardia de su fermento de innovación ética y cultural” en *Revista Triunfo*. Madrid. Núm. 511. Año XXVII. 15 de julio 1972. p. 11.

¹⁰⁵ Díaz Cuyás, José: “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia” en VV.AA: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. op.cit. p. 20

Pablo, dando permiso ciudadano para dar una paliza al compositor si le veían por la calle¹⁰⁶–, el clandestino PCE; y ETA. Durante la celebración de los *Encuentros* se llevan a cabo dos atentados. El más llamativo, la bomba a la estatua del General Sanjurjo (25-6-1972) y el reparto posterior de panfletos en el que reivindican el atentado como una maniobra para dismantelar el entramado oligárquico-capitalista que habían impulsado los *Encuentros* (haciendo referencia implícita a los Huarte), intentando usar la cultura vasca como “un inofensivo juguete a su servicio”¹⁰⁷, con especial hincapié en la exposición de arte vasco.

Esta exposición es la que más problemas da desde el principio. Desde su concepción (ya que es la única imposición por parte de Juan Huarte) hasta su realización. En primer lugar, las vistas en clave política de lo que se considera una muestra circense de la cultura vasca. En segundo lugar, el problema con los artistas que aprovecharán la “muestra” para manifestarse en contra del Proceso de Burgos. A nivel organizativo, se desvincula geográficamente del resto del festival destinando su exposición (pasiva para el público) en el Museo de Navarra, además de destinar un director de la exposición ajeno a la organización de los *Encuentros*, Rubén Amón. Por otro lado, a nivel de materia y concepción de obra, contrasta con todo el festival. Las obras de la “muestra” se basan en grabados, pinturas, piezas escultóricas de diversos materiales, que contrastan demasiado con el resto de manifestaciones artísticas de los *Encuentros*, centrados en las últimas tendencias de expresión, como *performance*, música experimental, *action art*, etc. El conflicto se desata con la retirada de la exposición de un cuadro de Dionisio Blanco, *El proceso de Burgos*, que claramente hace alusión a dicho juicio. Algunos de los artistas voltearán sus cuadros en señal de protesta, otros, tapan sus esculturas. En el caso de Chillida, por ejemplo, la retirada del festival se justifica por “razones de espíritu”, finalmente, todo esto desembocará en la ruptura de la Escuela Vasca de creación artística.

No hay que dejar de pensar que la sociedad en la que se desarrollaron estos eventos es la tardo-franquista y que ciertos elementos culturales, estéticos y morales siguen

¹⁰⁶ En entrevista personal, Noviembre 2012. Seguimos las palabras del compositor, puesto que no hemos visto ninguna de esas octavillas

¹⁰⁷ *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental. op.cit.* p. 199

vigentes, tanto en la cultura colectiva, como en la oficial, poniendo muchas trabas al quehacer meramente artístico, sin orientación política. Sin embargo, es cierto que en esta etapa de la historia reciente de España gran parte de este trabajo artístico no carece de intencionalidad crítica y paródica del propio régimen, así como de la sociedad. Por poner ejemplos concretos, podemos hablar de los *espectadores* del Equipo Crónica, que tienen un protagonismo bastante considerable dentro de los *Encuentros*. Estos imitan a policías “secretas” en un juego intertextual intencional hacia la resignificación del elemento pasivo dentro del arte¹⁰⁸. También es reseñable la poesía liberada de Shusaku Arakawa junto a Madeleine Gins y Carlos Alcolea, en el que se puede leer “Rafonc debería ser Opiscas/También Opiscas debería ser Rafonc” (Franco debería ser Picasso/ También Picasso debería ser Franco) en una beligerante alusión al Régimen.

Dentro del discurso del festival encontramos varias situaciones que provocan el malestar dentro de la comunidad artística, que se centra, principalmente, en la censura de ciertos espectáculos, así como la presencia policial constante, que hacen que la organización tome medidas en ciertas ocasiones, como relata la crítica de Fernando Lara para el diario *Triunfo*:

Justo el día anterior se había celebrado en la cúpula un espontáneo coloquio sobre arte, al que asistieron unas trescientas personas [...] para hablar de arte, la manipulación por parte de la ideología gobernante [...], se presentó Juan Huarte para comunicar que aquella reunión no estaba autorizada [...] ¹⁰⁹.

Hay que reseñar que a pesar de la libertad propugnada en el festival, así como todas las estéticas concentradas allí, cuya base es la libre expresión desde una cierta repercusión de la aleatoriedad, el azar y el happening, la represión y la falta de libertad de prensa se hace notar. Algo que los organizadores tampoco pueden evitar, y que afecta a todas las ramas de los *Encuentros*.

¹⁰⁸ Que se convirtió, además, en una salida de escape del pueblo respecto a la figura significativa que representa.

¹⁰⁹ Lara, Fernando: “Pamplona: Encuentro 72-arte de vanguardia”, In: *Revista Triunfo*, nº 510, 8-7-1972, p. 8

1.3.4.2. La música en los Encuentros de Pamplona

La visión integradora que tienen los organizadores de los *Encuentros* permite configurar un programa en el que tienden puentes entre géneros, con una intención subversiva respecto al encorsetamiento de la clasificación artística. Por ello, dentro de todas las manifestaciones artísticas que se dan durante la semana, las que más interesarán serán las de carácter *intermedia*¹¹⁰, es decir, las expresiones que se funden o rompen los límites de su propio arte para crear uno nuevo. Una línea prominente desde la década de 1960 como rechazo a la hegemonía que la pintura ha tenido durante las décadas de 1940 y 1950¹¹¹. De esta manera, encontramos artistas plásticos que juegan con el sonido, compositores que juegan con la grafía¹¹² y poetas que se dirigen hacia la interpretación de sus obras de forma transversal.

La nueva orientación artística experimental toma un camino en el que la obra se convierte en colectiva, un conglomerado de intencionalidades artísticas, bien conjuntas, bien independientes, hacia un mismo fin; y en el que el arte desaparece porque se mezcla con el entorno en donde se ubica. Muestra de esto son las obras de los españoles Antonio Agúndez y Francisco Guerrero englobadas dentro del espectáculo “Música para una ciudad”. Para este proyecto Agúndez compone *Promenade sur un parc*, una pieza dividida en tres partes y que muestra en cada una de ellas una parte de la evolución de una ciudad: a) Sonidos de pájaros y niños; b) Sonido de la calle; c) Sonidos electrónicos. Por su parte, Francisco Guerrero presentó su obra *Canto del Zyklón-B*.

Dentro de las obras colectivas presentadas destacamos la colaboración de Tomás Marco con el artista plástico Juan Giralt y con el fotógrafo Antonio Fernández Muro, *Recuerdos del porvenir*: “Una coordinación de libertades entre el música, el artista plástico, intérprete y el público que influyen en el propio desarrollo del proceso sonoro”¹¹³.

¹¹⁰ Término acuñado por Dick Higgins, cabeza de Fluxus, para clasificar las creaciones artísticas que estaban a medio camino entre varias disciplinas.

¹¹¹ Hegemonía que no tardará en recuperar.

¹¹² Es muy reseñable la pieza *Aranada* de Mestres Quadreny, o los *Mesostics Re Merce Cunningham* de John Cage.

¹¹³ Pardo Salgado, C.: *op.cit.* pp. 96-97

Uno de los eventos más importante de todo el festival es la interpretación de *Allo! Ici la Terre*, de Luc Ferrari (música mixta) y Jean Serge Breton (fotografía). En esta obra se proyectan miles de fotografías en un fondo blanco, mientras suena la música de Ferrari. El público tiene tres indicaciones: a) Vestirse de colores y confundirse con la oscuridad o vestirse de blanco y hacer de pantalla; b) Tiene la posibilidad de moverse por el espacio; c) Tiene la oportunidad de crear sus propios significados a través de sus referentes sígnicos. Durante la interpretación el público entrará en un estallido de euforia que terminará con el descabezamiento de algunos de los *espectadores* del Equipo Crónica.

Eduardo Polonio y Horacio Vaggione realizan el espectáculo *It*, para guitarra eléctrica y sintetizadores, obra de electrónica libre en la que intentan reflejar un *continuum* musical que parte de la percepción de un instante y su dilatación en el tiempo. Este tipo de manifestaciones musicales, de claro sesgo textural, nacen en oposición a la música serial que se ha cultivando en Europa durante los años anteriores.

Luis de Pablo y José Luis Alexanco también tienen su colaboración en una obra multidisciplinar, *Soledad interrumpida*. Esta composición, estrenada en 1971 en Buenos Aires, crea un espacio de reflexión entre los muñecos hinchables que dispondrá Alexanco por la Ciudadela y la base de la música electroacústica de De Pablo.

Dentro de la relación con el cine, encontramos la incursión de Mauricio Kagel en su versión cinematográfico-musical de *Halleluia, Match*¹¹⁴ o *Ludwig van...*, obra en la que, además, se sumerge en los procedimientos intertextuales, que tendrán un gran auge durante esta década.

El compositor italiano Sylvano Bussoti llega a Pamplona con la intención de realizar una obra interdisciplinar, *La Raritta*, que contiene cine, danza y música, y en el que implica a su trio Bussottihornungrocco. Sin embargo, este espectáculo será suspendido por la censura.

¹¹⁴ Por problemas técnicos, estas dos películas serán cruzadas y únicamente se verá el comienzo de la primera y la segunda parte de la segunda.

Uno de los conciertos más ha quedado en la memoria de los participantes es el interpretado por Steve Reich (1937) junto a la coreógrafa Laura Dean, en el que se estrena en España *Drumming* (1970-71), del compositor americano. Tres horas de espectáculo en las que la música minimalista se une y se ve refrendada por una danza que sigue la línea estilística de la composición del norteamericano. Una obra vitoreada y criticada, pero exitosa, a la que algunos no tardaron en etiquetarla como *pop*.

Otra representación del género *intermedia* la tenemos en la actuación de John Cage (1912-1992), la “gran estrella” del festival, a quien se le rendía homenaje por sus 60º cumpleaños. John Cage realiza una obra conjunta con David Tudor (1926-1996), en la que se interpretan de manera simultánea la pieza electrónica *Untitled*, de Tudor, y los *Mesostics re Merce Cunningham*, de Cage. Un espectáculo de dos horas que no contará con todo el apoyo del público, ni de la prensa, como vemos en la crítica de Leopoldo Hontañón, quien la tilda de “vacía, groseramente presentada, sin atractivo de ninguna clase [...]”¹¹⁵.

La intención globalizadora del festival entabla relación con la música de vanguardia por su simultaneidad con la música tradicional, principalmente de países no occidentales. Luis de Pablo y Alexanco diseñan un programa en el que el diálogo entre culturas se haga a través de la música. De esta manera encontramos una línea transversal en la que la música experimental se une a la tradicional y al patrimonio musical español por su coincidencia en el programa. Llegarán a los *Encuentros* representación de música de Vietnam (Nam Jum Paik), Irán (Hossein Malek), India (Kathakali de Kerala), representación vasca (concierto de txalaparta de los hermanos Artze), flamenco (Diego “del Gastor”) y el *Oficio de difuntos* de Tomás Luis de Victoria, como representante de esta tradición musical española.

Por último, hay que resaltar la presentación de la exposición “Generación automática de formas plásticas y sonoras”. Esta sesión es llevada a cabo por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde se expone una muestra de diferentes propuestas sobre la utilización del automatismo “cibernético” para la

¹¹⁵ Hontañón, Leopoldo: “Primeros Encuentros de Pamplona”. En *ABC*, 6-7-1972, Madrid, p. 81.

creación de obras de arte¹¹⁶. El compositor Lejaren Hiller (1924-1994), pionero en la utilización del ordenador como asistente en la creación, dio una conferencia sobre el automatismo en la música, presentando, entre otras obras, su cuarteto de cuerdas *Illiad suite*, primera obra creada por ordenador.

Como se observa, a pesar de las dificultades e impedimentos que tiene la organización, prevalece la intención artística en un evento que pretende ser globalizador a tres escalas: estético-disciplinar, político y geográfico. Este festival supone para España una revisión del arte experimental, para tomar posteriormente otros caminos a partir de lo aprendido. Las consecuencias que tiene para algunos de los implicados en su gestión (Luis de Pablo se va a Canadá, ETA secuestrará a Felipe Huarte, hermano pequeño de la familia) supone un punto de inflexión en el desarrollo y difusión de la música y el arte de vanguardia en España. La difusión y dispersión de los grandes protagonistas de este evento hace que, en muchos aspectos, éste sea un punto referencia de la evolución musical en la España de segunda mitad del siglo XX.

1.4. Década de 1970: entre la experimentación y la renovación estética

Tras el final de los *Encuentros* nos encontramos de pleno en la década de 1970. Una década que conlleva cambios importantes para Luis de Pablo, con incidencia directa en su estética y su música. El decenio empieza con un acto que muestra la importancia que el compositor tiene en el extranjero, especialmente en Francia, un monográfico con motivo de sus 40 años dentro de las *Journées Internationales de Musique Contemporaine*, un festival que se celebra en París durante dos años, dedicado a los mayores representantes de la vanguardia de cada país¹¹⁷. Éstas son organizadas por Maurice Fleuret (1932-1990), quien ya había tomado contacto con Luis de Pablo en el estreno de *Por diversos motivos* (1969) en el Festival de Royan, una de sus primeras muestras de teatro musical.

¹¹⁶ Este asunto lleva consigo una gran carga estética sobre la legitimidad de la obra artística creada por ordenador.

¹¹⁷ En 1970 estuvieron dedicadas a Boulez, Busotti, Cage y Luis de Pablo; el 1971 estuvo dedicado a Stockhausen, Jean-Claude Deloy, Takemitsu y a Stravinsky como homenaje por su fallecimiento;

En el monográfico parisino se interpretan varias obras destacadas del catálogo hasta ese momento del compositor, como *Móvil II*, *Módulos IV y V*, *Heterogéneo*, *Imaginario II*. También se estrenan tres obras, dos electroacústicas: *We* (1970) y *Tamaño Natural* (1970); y *Quasi una fantasia*, como el estreno absoluto, encargo de la Fundación Gubelkian, de Lisboa. Esta composición es un concierto para sexteto de cuerda y gran orquesta en el que el sexteto interpreta íntegramente *La noche transfigurada* de Schoenberg, en una pugna continua contra la orquesta que deforma sus materiales. Con esta pieza inaugura su próxima etapa, en la que comienza a tomar elementos prestados dentro de su concepción modular. Esto provoca un cambio estético que se dirige hacia el control del intervalo y una posterior integración de conceptos tradicionales en su música. Por último, se interpreta la primera obra coral *a cappella* de Luis de Pablo, *Yo lo vi* (1970), por el mismo conjunto que la estrenara en el Festival Shiraz-Persépolis, Marcel Couraud y el coro de la ORFT. Esta pieza está compuesta para doce cantantes solistas en el que los efectos vocales son continuos, muy cercano a las experimentaciones de Ligeti en *Aventures*.

A parte de los conciertos, se incita a todos los compositores participantes a escribir artículos dentro de la *Revue musicale*, sobre la estética de cada uno. El artículo de Luis de Pablo, *Réflexions sur les journées*¹¹⁸, tiene una orientación estética sobre las intenciones y las consecuencias posibles de ese festival, como un apoyo a la música contemporánea y nuevos modelos de tradición que saldrán de la electrónica.

Dentro de esta etapa en la vida de Luis de Pablo vamos a encontrar un cambio estético que va delimitar su trabajo posterior. Éste va a surgir a partir de los diferentes elementos que incluyen: la nueva concepción de la textura musical y la forma, el folklore como forma de expresión y vanguardia, y la voz y el teatro musical como expresiones que obligan a un replanteamiento de la técnica musical. Todas estas características se irán desarrollando, especialmente a partir de su estancia en Canadá. Antes de su marcha también vemos algo de evolución en sus obras a partir de la inclusión de música ajena dentro de sus composiciones, piezas importantes

¹¹⁸ Pablo, Luis de: “Réflexions sur les journées”, In: *La revue musical, Journées de musique contemporaine de Paris*, n° 276-277, 1971, pp. 15-18

como: *Comme d'habitude* (1970), para piano, encargo del Festival de Royan, estructurada a partir de un acorde de La bemol Mayor; *Oroitaldi* (1971) obra encargo de la Orquesta de Montecarlo, compuesta en memoria de Félix Huarte; *La libertad sonríe* (1971), para un conjunto variable de quince instrumentos, encargo de la I Semana de Música Nueva de Salamanca; *Promenade sur un corps*, para flauta y percusión *ad lib.*, compuesta para un concurso de flauta y encargada por Pierre-Yves Artaud; *Je mange, tu manges* (1972), para orquesta y cinta, encargo del festival de Royan; *Pardon*, para clarinete y trombón (1972), encargo del festival de Varsovia; o *Soirée* (1972), para clarinete y violín, encargo de Mme. Salabert, para una velada en su casa de París.

1.4.1. Festival de Royan

Dentro de las relaciones que ha mantenido Luis de Pablo con Francia, hay un festival que durante finales de la década de 1960 y principio de 1970 tiene a Luis de Pablo como una de sus figuras habituales, con una presencia mayor que cualquier otro compositor (entre los que estaba Xenakis, Stockhausen o Bussotti), el Festival de Royan. Esta pequeña localidad francesa se convierte todos los años entre 1967 y 1974 en una de las capitales europeas del arte de vanguardia, donde no sólo se reúnen los principales compositores sino representantes de las manifestaciones artísticas más avanzadas. Desde 1967, año en el que De Pablo entra a formar parte de los compositores que edita Salabert, por petición de Mme. Salabert y Mario Bois, director artístico de la firma¹¹⁹, hasta 1974, año en el que empieza a editar de forma definitiva con Suvini Zerboni, recibe encargos y estrenos dentro del festival, que se convertirá en el centro neurálgico de su programación en el extranjero. Durante estos años se estrenan y encargan: *Imaginario II* (1967); *Por diversos motivos* (1969), una pieza de teatro musical que presenta en el Festival de Royan con un resultado que creo cierto tumulto; *Comme d'habitude* (1970), para piano; *Promenade sur un corps* (1971), para flauta y percusión *ad lib.* *Elephants Ivres III y IV* (1973); *Déjame hablar* (1974), para orquesta de cuerda; y *Very gentle* (1974). Vemos, así, una cuenta de encargos muy alta para un único festival, que da cuenta de la influencia de la editorial Salabert dentro de la organización del festival.

¹¹⁹ S.A.: "De passage à Paris: entretien avec Luis de Pablo", In: *Salabert-actuel*, nº4, Marzo-Abril, 1988, pág.17

A pesar de la abultada presencia de nuestro compositor en este festival, no es el único sitio donde se promulgan los encargos. No hay que olvidar que Luis de Pablo hasta 1973 está a cargo de Alea, lo que también le procura contactos y estrenos diversos. Sin embargo, llama la atención la importancia que cobra el autor en Francia a partir de su asociación con la editorial Salabert.

La marcha del compositor de esta editorial se da a finales de 1974, siendo *Visto de cerca* la primera en editarse en Suvini Zerboni. El cambio de firma viene dado por un problema con Mme. Salabert, que podemos deducir de una carta que Luis de Pablo manda a Pierre Souvtchinsky:

[...] Usted ve que me he salido rápido de la estúpida querrela Royan-La Rochelle. No sé si esto tendrá consecuencias; yo espero que no, pero si es así, no me importa. Hacer música, sobre todo hacerla bien es suficientemente difícil para complicarle más la vida con este tipo de tonterías. Después de nuestro último reencuentro en París en febrero he tenido un periodo de lo más negro en mi vida. Las historias del “Mundo” aparte, he tenido que soportar las impertinencias de Mdme. Salabert a propósito de Royan [...] ¹²⁰.

Posiblemente el percance se debe al encargo de *Elephants Ivres II* por el festival de La Rochelle, dejando, así, Luis de Pablo su sitio vacío en la edición 1972 de Royan.

1.4.2. Estancia a Canadá y EEUU

Si tenemos que nombrar un hecho crucial en la vida de Luis de Pablo que le llevará a un cambio de estética realmente definitivo dentro de su música, es su estancia en Canadá y EE.UU. El compositor se ve en la obligación de irse de España, si bien, no por una orden expresa, persecución o peligro para su salud, sí por una necesidad de ampliar horizontes y buscar un trabajo, que le permita estar dentro de la música en un régimen político y cultural más adecuados a sus necesidades.

No es la primera vez que viaja a América. En 1963, como ya hemos aludido, viaja en México como representante de la vanguardia española en la muestra de Industria organizada por el Ministerio. Más tarde, en 1969, es invitado por el compositor Alberto Ginastera al Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires para dar

¹²⁰ Carta manuscrita de Luis de Pablo a Pierre Souvtchinsky, 15-7-1973, Archivo Pierre Souvtchinsky, Sala Richelieu, Biblioteca Nacional de Francia.

unas conferencias sobre su música y clases de composición, volviendo el año 1969 por el mismo motivo, ampliando su viaje por otros países latinoamericanos, como Chile y Perú. Y, por última vez, en 1971, vuelve para estrenar su pieza conjunta con José Luis Alexanco *Soledad interrumpida*, con carácter de estreno absoluto, viaje que amplía hasta Brasil¹²¹.

La marcha del compositor a Norteamérica se gesta gracias al compositor estadounidense Lejaren Hiller, quien había asistido a *Los Encuentros de Pamplona* para dar varias conferencias y muestras de música asistida por ordenador. Este compositor recomienda a Luis de Pablo aceptar un trabajo en la Universidad de Buffalo, en el Estado de Nueva York (EE.UU), como profesor de composición temporal¹²², empleo que más tarde amplía gracias a su profesorado en Ottawa. Su estancia que se prolongará de 1973 – mismo año que el embajador de Francia en España le nombra Chevalier des Arts et des Lettres – a 1976. Una vez allí, Luis de Pablo puede experimentar una vida que había podido tener en España, un reconocimiento profesional y un sueldo fijo (y amplio, para lo que cobraba un español medio) que le permite establecer una vivienda y casarse con la pintora Marta Cárdenas, en 1975¹²³. Además, en esa época experimenta nuevas sensaciones respecto a la Naturaleza, el folklore –y las drogas¹²⁴– que le cambian la concepción de la música. Allí toman forma sus obras más experimentales, que se mueven entre la música con necesidades pedagógicas (*Visto de cerca*, de 1974), las que tienen una fuerte influencia del folklore (*Zurezko Olerkia*, para coro, percusión y txalaparta, de 1975), y las que combinan las dos facetas (*Portrait imaginé*, para coro, conjunto instrumental y electrónica, de 1975); además de experimentar con el teatro musical en obra como *Masque* (1973), encargo de Robert Aitken para el ciclo “New Music Concerts”; *Berceuse* (1973-74), encargo de la Fundación Juan March; *Sólo un paso* (1974), para Helmut Kraus y Eberhard Blum; y *Very gentle* (1974).

¹²¹ La razón de que Luis de Pablo recorriera Latinoamérica es por la falta de cambio al cobrar el dinero argentino, por lo que se vio obligado a realizar un viaje para gastarse todo el dinero. Entrevista personal (Marzo 2008)

¹²² Una marcha de la que dio informe la prensa española: Noticiero Musical, ABC, 15-9-1973, pág.82

¹²³ No hay que olvidar que el compositor vive del puesto de profesor externo en el conservatorio, sumado a lo que cobra de Alea y los estrenos.

¹²⁴ El compositor ha admitido haber probado su segundo LSD en Canadá. Aunque no volvió a probarlos sí confiesa que la percepción de la música te cambia por completo. *Luis de Pablo, a contratiempo*, op.cit. DVD

Durante todo el tiempo que Luis de Pablo reside en Norteamérica no pierde el contacto con Europa, ampliando incluso algunos horizontes, como el encargo de la ciudad de Bonn –*Zurezko olerkia*– en Alemania, donde no había tenido presencia hasta ese momento. Además, sigue recibiendo encargos de sus dos principales focos, España y Francia. Así, cuando vuelve a España en 1976, únicamente ha perdido su trabajo en el Conservatorio, además del dinero lo que le ha costado construirse una casa – *Askatasuna* – en las afueras de Madrid. Estas circunstancias hace que vuelva al cine hasta 1978, con *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, música por la que recibirá el premio de la Sociedad de Escritores Cinematográficos a la mejor banda sonora.

1.4.3. Regreso a España

Luis de Pablo vuelve a España en una época muy importante de su historia reciente, la muerte de Franco y comienzo de la Transición hacia un régimen de Monarquía parlamentaria. La revista *Sonda*, auspiciada por JJ.MM, y dirigida por Ramón Barce, cierra sus puertas después de siete años dedicados a la divulgación, investigación y promoción de la música de vanguardia, con una fuerte presencia de la música de acción y de la descentralización cultural de Alemania y Francia. Es la época del asociacionismo y de la libertad de creación, en la que se encuentran una gran cantidad de grupos de música de acción e improvisación –Koan, Canon, Grup de Treball, Actum, Sonda–, así como grupos dedicados a interpretar de manera “más profesional” –Segundo Koan, dirigido por José Ramón Encinar, GIC, Grupo de percusión de Madrid, Taller de Música Mundana, Navarrete/Iglesias, Triángulo, Nutar, Glotis, Eco-Grupo, Glosa, Quasar, Gem, Orquesta de la Nubes, Rudy Armstrong Quartet, Academia Sentimental Agúndez/Palacios, Piolín, Fundación Manús, Plásticos Palacios, etc.– como relata Llorenç Barber¹²⁵. Igualmente, vemos surgir nuevas iniciativas asociacionistas como la Asociación de Compositores Sinfónicos de España (ACSE), con una clara intención de revitalizar y coordinar los nuevos sucesos de la música española, en la que se editan grabaciones, publicaciones biográficas y se organizan conciertos.

¹²⁵ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat: *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, Fundación Autor, Madrid, 2009, pp.23-25

Esta época de transición no es precisamente una época tranquila, tampoco a nivel musical. La creación de la Comisaría Nacional de Música dirigida por Francisco Calés Otero y con Antonio Iglesias como subcomisario trae consigo polémicas, como la de la VI Semana de Nueva Música en Barcelona, donde Josep Soler aprovecha para criticar a la Comisaría –ante notario– delante de Iglesias. Un hecho que trae apoyos desde el *búnker* tardofranquista madrileño (Halffter, De Pablo, Bernaola, etc.) y un contrahomenaje¹²⁶. Un hecho muy importante para tener una referencia de los distintos grupos dentro de la música española del momento. La llegada de Jesús Aguirre y las reformas en la ONE (desde ese momento OCNE), sus iniciativas y sus fallos, como el proyecto de realizar un festival dedicado a la música contemporánea, forman parte (entre otras importantes) de las actividades acaecidas durante la Transición¹²⁷. Un tiempo en el que se ve una situación de indecisión político-musical entre el continuismo y el cambio de paradigma hacia los nuevos idearios musicales, pugna que sin duda ganan los primeros.

A partir de 1976 se nos presenta a un Luis de Pablo en plena evolución estética y técnica que va a durar todo lo que quede de década, y en la que encontramos unas características muy similares: una nueva concepción melódica y armónica, con la voz como instrumento principal; un sistema de notación que se mueve entre lo fijo y lo aleatorio; y un descenso en la textura en favor de la clarificación de los procesos formales y la orquestación. En este año comienza a dar visos de ese cambio en obras como *Credo* para doble quinteto de viento o *Chamán* para cinta, encargo del Festival of Life de Ottawa.

En 1977, con una integración plena dentro del mundo musical de la transición, el compositor toma una presencia muy fuerte a través de obras como *Bajo el sol*, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, para 49 voces mixtas, sobre textos del *Eclesiastés*, *Guzmán de Alfarache* y Lord Byron, estructurada a través de un movimiento contrario cromático por cada estructura formal, algo que todavía tiene relación con los módulos. También compone *Invitación a la memoria*,

¹²⁶ Medina, Ángel: “Acotaciones musicales a transición democrática de España”, In: Alonso et álli, Celsa: *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU, Madrid, 2010, pp.267-282

¹²⁷ *Ibid.*

para conjunto instrumental, uniéndose tardíamente a los homenajes a los últimos fusilados del franquismo en 1975 y de los que algunos, como Josep Soler (*Apuntava l'alba*) o Aute (*Al Alba*), ya habían dado testimonio. Esta pieza de De Pablo se estrena por el Grupo Koan, con José Ramón Encinar de director, en el festival francés de Saintes, en Francia. En este mismo festival se estrena posteriormente la versión para clarinete de *Oculto*, encargada por Harry Sparnaay (1944)¹²⁸, aunque estrenada por Jesús Villarrojo. La obra está trabajada directamente con los tratados de Villarrojo sobre el clarinete contemporáneo. Igualmente, recibe homenajes y monográficos como el de enero de 1977 en Berlín, en el que Eberhard Blum interpreta las obras *Recíproco*, *Condicionado*, *Masque* y *Sólo un paso*, partituras en las que la flauta tiene un protagonismo esencial. Una obra importante de 1977 es *Tinieblas del agua*, pieza electroacústica encargada para ilustrar la visita a la Cueva de las Maravillas de Aracena (Huelva). Esta composición es imprescindible porque en 1978 realiza su trasvase a la orquesta, tomando la ideas de bloques texturales, como base para unir los dos procesos tan diferenciados (composición electrónica y para instrumentos convencionales), en una pieza “larga [excesivamente, dice el crítico], de atractiva textura y colorido sonoro [...] demostrativa de la línea que actualmente sigue el compositor”¹²⁹.

A parte de *Tinieblas*, el compositor escribe otras dos que pueden parecer menores, pero que marcan el comienzo de su estabilización estilística: *Ederki*, para voz, viola y percusión; y, sobre todo, *Trío*, para trío de cuerdas. Una partitura –encargo de RNE para el Servicio Europeo de Radiodifusión– que está totalmente fija y cuya constitución melódica y armónica está fundamentada sobre el intervalo de tercera, especialmente menor, que tanta importancia va a tener cuando se solidifique el sistema de agregados.

En este año Luis de Pablo sigue muy activo dentro del ámbito de conferencias, presentaciones y cursos, como el concierto organizado por la SIMC sobre música electroacústica. Aquí, Luis de Pablo se dedicará a explicar las obras

¹²⁸ Clarinetista holandés, afincado en Barcelona, especializado en la interpretación del clarinete bajo y la difusión de nuevas obras para este instrumento. Actualmente, es profesor de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

¹²⁹ Reverter, Arturo: “De Madrid al cielo, estrenos en Madrid”, *Ritmo*, año LII, nº525, Septiembre 1982, pp.65-66

elegidas, orientadas todas al repertorio para cinta de compositores estadounidenses y japoneses; o el curso de composición que imparte en Estoril (Portugal), así como las conferencias sobre música no occidental que dicta en la Sala Turina, del Teatro Real de Madrid. Mientras tanto, se encarga de las clases de nuevas graffías y nuevas música en el Conservatorio de Madrid, al que había vuelto en el curso de 1977.

En 1979, justo en el límite de los cincuenta años, es invitado por el Instituto Sueco de Cultura a realizar una estancia de dos meses en Estocolmo impartiendo cursos y componiendo. Allí, se programa un concierto monográfico de compositores españoles, con obras de Halffter, Bernaola, De Pablo y Marco. Este mismo año tiene una gran actividad como profesor de la Academia Musicale Chigiana de Siena, llevada por Franco Donatoni, gran amigo del compositor. Además, vemos su presencia en Jurados internacionales de composición como el del Concurso Luigi Dallapiccola, Messiaen y Terni. Por otra parte, se edita en Hispavox su *Visto de Cerca*, con Adolfo Garcés, Joan Foriscot y José Ramón Encinar como intérpretes, así como el libro monográfico escrito por García del Busto, editado por Espasa-Calpe.

En lo que respecta a las composiciones, este año supone el arranque definitivo de su nueva línea de composición, en el que la melodía tiene una importancia capital. La composición de *Pocket Zarzuela* para mezzo y quinteto *pirot* termina de delimitar los procesos vocales dentro de su música, así como *Canción*, sobre texto de Juan Gil Albert. Sin embargo, la obra que más calado va a tener a lo largo de este año va a ser la composición de su *Concierto para piano*, nº1, encargo de RNE en conmemoración de su 50 cumpleaños, destinado al pianista Claude Helffer (1922-2004). Esta pieza de breve duración para tratarse de un concierto para piano (14´) recoge ciertos elementos de estructuración formal, como la asignación de *tempi* según la nota central (una línea que ya toma en *Bajo el Sol* y *Latidos*), muy en consonancia con lo que se está haciendo en Francia con el espectralismo. La clarificación de la masa orquestal y la búsqueda tímbrica la hacen muy novedosa dentro de su catálogo para la formación, que pronto se ve refrendado por su *Concierto para piano n°2*, de 1980, para piano, orquesta de cuerda y marimbas, encargo del Festival Internacional de Música de Santander

1.5. Década de 1980: la llegada a la Etapa Rosa o la tradición como ancla

Ya dentro de la década de 1980 vemos a Luis de Pablo desarrollando obras pertenecientes a su última etapa, con un estilo muy definido sobre el que poder desarrollar el resto de su catálogo y abordar cualquier género posible. La melodía se hace indispensable con unas consecuencias reconocibles en la forma, densidad y la utilización de los parámetros musicales tradicionales, así como el desarrollo de un elemento que el compositor vasco bautiza como *agregados*. A esta nueva etapa se le llama Etapa Rosa, apelativo impuesto por José Luis García del Busto.

Ésta está representada por obras que comienzan a gestar el año anterior, como la ópera *Kiu, Dibujos* (1980) para flauta, clarinete, violín y cello, o su *Concierto para piano nº2*; así como *Retratos de la Conquista* y *Sonido de la guerra*, una composición, encargo de la Cruz Roja dentro de su programa Música para la Paz, para recitador, soprano, tenor y conjunto instrumental, sobre un texto de *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre.

El año siguiente es de poca actividad compositiva, ya que únicamente compone dos obras: *Tornasol*, para ocho instrumentos y electrónica, comandada por el IRCAM y cuya composición se realiza allí, estrenándose en Marsella por el Ensemble Intercontemporain; y *Una cantata perdida*, para soprano, contrabajo y percusión, sobre textos de Fernando Pessoa. Con esta obra, encargo de Bert Turetzky, y estrenada en Nueva York, el compositor hace una pequeña gira por EE.UU con la agrupación para intentar meterse en el mundo compositivo norteamericano (con la ayuda de una agente de artistas), algo que no logra.

A pesar de su gira y la composición sigue su actividad de conferenciante, tratando temas de música electroacústica, como el ciclo de conferencias que da en la Fundación Juan March (14, 21, 28 de Enero y 2 Febrero), o en Los Diálogos Hispano-Franceses sobre Cultura, Jurado de concursos (VI Concurso de Composición Arpa de Oro), y sus clases del Conservatorio. Todo ello, lo completa con las clases particulares de composición que impartía en su casa.

El año 1982 vuelve a estar repleto de obras y encargos en los que la voz tiene una presencia importante, como *El manantial*, una pieza para voz y conjunto

instrumental sobre texto homónimo de Jorge Guillén, encargo del Ayuntamiento de Valladolid, para un concierto homenaje en el que intervienen otros compositores, como Bernaola. También completa su *Ofrenda* para violonchelo y aumenta su catálogo de obras para tecla con sus *Dos improvisaciones* para clave y *Cuaderno*, para piano.

Un hecho importante dentro de sus actividades como gestor está su nombramiento como director artístico del Festival de Lille (Francia) a petición del crítico y gestor francés Maurice Fleuret, antiguo director, quien en este año ya ha decidido la programación, alrededor de los Países Bajos. Los medios lo reciben con sorpresa¹³⁰, con el irónico titular que supone “Un Grande de España en Flandes”¹³¹; además, de con la esperanza de poder revitalizar el panorama del Festival¹³². En lo que sí que coinciden los tres enfoques es la buena disposición hacia Luis de Pablo. En este primer festival se hacen conciertos de todo tipo, que van desde lo más experimental, a lo más lúdico y popular, con conciertos de jazz, conciertos de carillón, concurso de composición, hasta un recital de Sviatoslav Richter. Esta relación la mantendrá durante varios años de forma directa como programador o como compositor con estrenos y encargos, como *Serenata* (1984) para coro y banda, estrenada en 1990, o el sexteto de cuerda, *Paráfrasis*, de 1990.

A pesar de todas estas novedades si hay una que significa un paso definitivo en su carrera, tanto a nivel musical como social, es la Ópera. La finalización de su primera ópera, *Kiu* –con libreto del propio compositor sobre un texto de Alfonso Vallejo– supone el encontrarse con un género del que incluso había renegado, pero que abre las puertas a futuras incursiones en el género por parte de las jóvenes generaciones. Esta ópera, supone para De Pablo la culminación de todo su bagaje compositivo volcado en una obra que, además, le obliga a plantearse problemas musicales que no han estado presentes en su música anterior (alejada del elemento dramático tradicional), como adaptar su estilo a la dramaturgia específica del libreto. Un problema que, aunque haya podido trabajar en el cine, dentro de la ópera tiene

¹³⁰ Revel, Renaud: “Luis de Pablo: Un créateur pour diriger le Festival de Lille”, *Kiosque*, Abril 1982, pág.5

¹³¹ Massin, Brigitte: “Un grand d’Espagne en Flandre”, *Panorama de la musique*, Noviembre 1982, pág.7

¹³² “Le Bas-Pays: à l’affiche du Festival de Lille”, *La voix du Nord*, 24-7-1982, pág.9

una orientación totalmente diferente por construir el compositor el sentido formal-dramático de toda la obra, del que emerge todo. Dentro de la película o la música incidental para teatro es un apoyo que puede servir para comprender la forma general, pero se orienta más hacia una función ambiental o de creación de sensaciones.

La obra se estrena en la Temporada de Ópera del Teatro de la Zarzuela, en 1983, con escena de Maria Francesca Siciliani y dirección musical de José Ramón Encinar. Posteriormente, se estrenará, en 1987, en Lisboa con escena de Carlos Avilez y Pedro Vieira de Alemida, con José Ramón Encinar; y, de nuevo, en el Teatro de la Zarzuela, en 1993, para conmemorar su décimo aniversario, esta vez con dirección de escena de Francisco Nieva y musical de Encinar.

La experiencia deriva en nuevos trabajos operísticos en años posteriores: en 1988 comienza a trabajar en *El viajero indiscreto*, con libreto de Vicente Molina Foix, estrenada en 1990, con dirección escénica de Simón Suárez y musical de Encinar –a quien está dedicada la obra–; en 1992 repite con Molina Foix en un encargo de la Bienal de Venecia, *La madre invita a comer*, una precuela de la ópera anterior que intentan acercar al teatro del absurdo, en consonancia con lo que había hecho Ligeti en su *Grand Macabre*. Esta obra se estrena en el Teatro Goldoni de Venecia, con dirección escénica de Roberto Andà y musical de Guido Guida. Ya dentro del S.XXI, Luis de Pablo es reclamado por el Teatro Real para componer *La señorita Cristina*, con libreto del compositor sobre la novela del antropólogo Mircea Eliade, que se estrena en el Real con Francisco Nieva como director de escena y Encinar de director musical. Por último, en 2005 se le encarga *Un parque* para la Bienal de Venecia en coproducción con *Ópera dhoy*, una ópera de cámara sobre un texto de Sotoba Komachi. Así, con estos cinco títulos se convierte en uno de los operistas más activos de su generación.

1.5.1. Centro de Difusión de la Música Contemporánea

El mismo año que se estrena *Kiu* comienza a dirigir el Centro de Difusión de la Música Contemporánea, tal y como refleja la prensa del momento¹³³. Esta entidad

¹³³ “Las caras de la noticia”, *ABC*, 30-4-1983, pág.7

se convierte en el principal valedor de la música contemporánea en España, que ha permanecido activo hasta 2011, absorbido por el actual Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), que dirige Antonio Moral. Estos primeros pasos del compositor dentro de una entidad que depende del Estado no son muy fructíferos, puesto que no tienen oficinas como tal, ni siquiera una dirección fiscal. Luis de Pablo tiene que responsabilizarse de todos los trámites, cubierto de una burocracia que muchas veces le impide realizar algunas acciones o que no le asegura que el grupo con el que está tratando vaya a cobrar¹³⁴. La fuerte responsabilidad que recae sobre él, agudizada por una infructuosa intención de adentrarse en la música norteamericana –de nuevo, con una gran pérdida de dinero– además de las demandas compositivas contraídas –este año compondrá también *Adagio* para orquesta, *Saturno e Intermedio de Kiu*– hace que en 1984, cuando estaba arreglando su *We* en el Gabinete de Música electroacústica del Conservatorio de Cuenca, sufriera un infarto de miocardio, del que no se recupera hasta final de año. Sin embargo, esto no le impide asistir al estreno de *Cinco meditaciones*, para *ensemble* (1984), dentro de la Quincena Musical donostiarra de ese año. Igualmente el infarto no le coarta para seguir escribiendo, aumentando su catálogo con las obra *J.H.*, para clarinete y cello, así como *Viatges i flors*, una extensa cantata (45´) para soprano, recitador, coro y orquesta sobre textos de Mercé Roboreda, encargo de *Europalia '85* y estrenada en ese año en Bruselas por Paloma Pérez, Jeanine Mestre, Coro Nacional de España y Orquesta de Lieja, dirigidos por Pierre Bartholomé.

A partir de ahí las funciones de dirección son asumidas por Tomás Marco, quien, desde 1985 crea una trama de actividades, como el extinto Festival de Música Contemporánea de Alicante (clausurado en 2012), el Laboratorio de Música Electrónica y la estabilización de la temporada de conciertos.

1.5.2. Estabilizando el cambio a través de la actividad

En 1985, Luis de Pablo sigue componiendo de manera regular, pero calma sus actividades de gestión –vemos una presencia en Francia todavía mayor–, lo que le permite bajar el ritmo de presión. Sin embargo, nuestro compositor no deja de colaborar como jurado de concursos, como el del Premio Europeo de Composición

¹³⁴ Entrevista personal, Agosto 2008. En este caso concreto, nos habla del Cuarteto Arditti.

en Roma o las conferencias impartidas en Burdeos, Madrid –muy vinculado a la Fundación Juan March y al Círculo de BB.AA, donde impartirá un curso de composición– y Lisboa. Dentro de la creación concluye una de sus obras más significativas, *Tarde de poeta*, una composición encargo del Ministerio de Cultura que verá su estreno en el Festival de Música Contemporánea de Alicante, en 1986. Esta partitura es un conglomerado de piezas para distintas formaciones, sobre textos de diferentes poetas, a los que Luis de Pablo admira y acude constantemente, en las que la voz tiene un protagonismo indiscutible en todas sus formas. Ese mismo año, recibe el encargo de la orquestación de un *lied* sinfónico que Mahler había dejado esbozado, *Zu Strassburg auf der Schanz*.

Durante esta década no deja de recibir premios y condecoraciones. En el año 1986 recibe de manos del rey Juan Carlos I la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes –que también reciben Juan Antonio Bardém y José María Rodero– y el Gobierno francés le concede la Medalla de Oficial de la Orden de las Artes y las Letras. En 1988 recibe la Medalla de la ciudad de Rennes y le nombran Miembro de la Academia de Bellas Artes de Granada. Y en el año 1989 es nombrado Miembro Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como sustituto del compositor Jesús Muñoz Molleda (del que Luis de Pablo prefiere no pronunciarse por su mala relación¹³⁵). En la ceremonia se interpretan *Compostela* y *Ex novo*, además de pronunciar su discurso de ingreso, *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*, respondido por el P. Federico Sopeña. En esta conferencia da ciertas pautas de su música y su pensamiento musical sobre la aceptación de la tradición musical, especialmente desde las tradiciones no occidentales –poniendo como ejemplo a Stockhausen y su *Stimmung*–, o la tradición lingüística de cada localización geográfica. Todo esto culmina a principios de la década siguiente, cuando en 1991 recibe el Premio Nacional de Música.

Durante esta época no deja de trabajar dentro del mundo gestor y editorial, ya que le vemos como director de Turner, la editorial dedicada a la música. Dentro de este trabajo destaca su papel como responsable de la traducción al español de los libretos del *Anillo de los Nibelungos*, de Richard Wagner.

¹³⁵ Pablo, Luis de: *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*, Discurso del acto de aceptación pública, 14-5-1989, Madrid, pág.9

El año 1987 es muy importante para el compositor por la profusión de trabajos importantes, como *Fiesta*, para seis percusionistas y orquesta de cuerda, encargo de *Les Percussions de Strasbourg*, pieza que más tarde destina únicamente a la percusión; *Notturnino*, para ensemble; *Caligrafías* para trío con piano, encargo del Trío Mompou, destinada al homenaje póstumo que se celebró en el Festival Internacional de Santander, en 1988; o *Adagio-Cadenza-Allegro spiritoso*, para oboe y orquesta de cuerda. Sin embargo, el evento más importante es el estreno de *Senderos del aire*, una obra para gran orquesta, encargo de la Fundación Suntory, de Tokio, mediante un proyecto de intercambio cultural promovido por Toru Takemitsu. Gracias a esta comisión, Luis de Pablo se traslada a Tokio donde realiza varios cursos y conferencias sobre su música. La obra se interpretada en el Suntory Hall, en un concierto “carta blanca” para el que De Pablo escoge las *Variaciones Huxley*, de Stravinsky, *Música para un film*, de Schoenberg y *Paráfrasis*, de Cristóbal Halffter, como acompañantes de su estreno.

Enlazamos con el año siguiente, en el que nuestro compositor termina su segunda ópera, *El viajero indiscreto*, y se sumerge en las obras *Com un epíleg*, para coro masculino y orquesta –una formación que utilizará en más ocasiones– con textos de Pere Gimferrer. Su primera aparición dentro del Festival de Latina (Italia) –localidad en la que más tarde tiene una gran presencia– con una pieza virtuosística para violín solo, *Il violino spagnolo*; además de una pieza que engrosará su catálogo de piezas concertantes para diferentes instrumentos –que ya había comenzado con el piano– *Une couleur...* para saxofón(es) y orquesta, encargo del Festival *Futurs Musiques* de Fontenay, con destino al virtuoso del instrumento Daniel Kientzy. Esta obra identifica cada uno de los poemas que creó Juan Larrea para homenajear a Juan Gris, representado tímbricamente cada uno de los textos¹³⁶. Un concierto al que sigue, en 1989, *Figura del mar*, para flauta y orquesta, encargo del Gobierno Francés para el Festival de Metz 1990, interpretada por Pierre-Yves Artaud, el 17 de Noviembre de 1990 en un concierto monográfico, homenaje al compositor por su 60º cumpleaños. El él se interpretaron, también, el *Concierto para piano nº2* y *Adagio*, bajo la batuta de Josep Pons. Obras –junto a los estrenos de Tristan Murail y

¹³⁶ Charles, Jaques: “Conversation avec Luis de Pablo”, *Association de saxophonistes de France*, nº34, Abril, 1989

Vinko Globokar– que como señala el crítico Jacques Doucelin, hacen ver que “los compositores contemporáneos quieren salir del gueto de su torre de marfil y acercarse a un público más amplio”¹³⁷. Es precisamente eso lo que hace nuestro compositor –y, sobre todo, las nuevas generaciones–, aunque su acercamiento no se hace de manera forzada, sino como consecuencia de las variaciones estilísticas. Esto le ha hecho concretar de manera más visible sus referentes técnicos dentro de su obra, que con el paso de los años, dará paso a un refinamiento de las densidades y su concepción tímbrica mucho mayor.

Durante el año 1990 Luis de Pablo recibe gran cantidad de homenajes, con viajes a París, Londres, Bilbao, Barcelona, México, etc. y encargos como *Las orillas*, para el Festival de Canarias, *Cinco Impromptus*, para la Orquesta Sinfónica de Euskadi o *Éclair*. Sin embargo, una de las obras más llamativas de su catálogo es encargada este año por el Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura y la celebración del quinto centenario del Descubrimiento de América: *Antigua Fe*. Una extensa cantata para soprano coloratura, coro masculino y orquesta –otra muestra de la esta formación que veíamos en *Com un epileg*– con destino a un programa de música religiosa, para el que Luis de Pablo dirige su mirada hacia el México precolombino, incluyendo textos aztecas y mayas.

La relación de la música del compositor vasco con México prehispánico no es novedad. Siempre ha tenido una atracción por estas culturas y, especialmente por el choque de culturas que supuso la llegada de los españoles. Algo que ya se deja ver en obras como *Retratos de la Conquista* (1980), *Malinche* (1983), con textos traducidos del náhuatl¹³⁸, además de las obras que vemos naces estos años, *Antigua fe* y *De la América pretérita* (1991), las dos con textos antiguos mayas y aztecas. La postura que sobre los textos tiene De Pablo es, como indica Jorge Fernández Guerra, la de un hombre de finales del siglo XX, que rechaza la concepción de la Historia como el

¹³⁷ Doucelin, Jaques: “Créations à Metz: Murail, Pablo, Reibel et les autres”, *Le Figaro*, Paris, 20-11-1990. Es curioso cómo la figura de Luis de Pablo desde Francia se comprara con Boulez por sus muchas actividades e importancia en el país. Algo que se deja ver en alguna crítica de este Festival, P.J.: “Hommage à Luis de Pablo: Le Boulez espagnol”, *La liberté de l’Est*, Epinal, 17-11-1990

¹³⁸ La Malinche es la denominación que se le dio a la indígena mexicana que acompañó a Hernán Cortés por México.

relato de los vencedores, al que opone todas las formas de encuentro cultural¹³⁹ –en este caso, de sincretismo– pero sin juzgar, ya que para el compositor es una empresa inútil valorar las consecuencias de un hecho tan lejano¹⁴⁰.

Ya de lleno en 1991 vemos a Luis de Pablo dentro de la comisión para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, así como con gran cantidad de conciertos monográficos en el extranjero: Cremona, Marsella, Tokio, Bienal de Venecia, etc. Dentro de una actividad frenética en la composición, este año ve nacer su *Concierto para piano nº3*, “*Sueños*” y su *Libro de imágenes*, además de las mencionadas anteriormente. Estas obras se incrementan en 1992, con la finalización de la ópera *La madre invita a comer*, *Fábula*, para guitarra, *Monólogo*, para viola y *Paraíso y tres danzas macabras*, para conjunto instrumental.

El año 1993 es un año importante dentro del ámbito lírico. Por un lado, se reestrena *Kiu*, en su décimo aniversario dentro de la Temporada del Teatro de la Zarzuela y, por otro, se estrena en la Bienal de Venecia su tercera ópera, *La madre invita a comer*, segunda colaboración con Vicente Molina Foix, con quien trabajará ese año una vez más, en *Variaciones de León*. Ésta es una pieza coral, encargo del Festival de Royaumont (Francia), a través del Ministerio de Cultura Francés, que estrenan *Les jeunes solistes*, bajo la dirección de Rachid Safir. Dentro de este festival, además, Luis de Pablo imparte un curso de composición.

La actividad operística de Luis de Pablo no cesa y, ya en 1994, se decide a componer su cuarta ópera, adaptando un libro de Mircea Eliade: *La señorita Cristina*, que culmina en 1999. No tarda en encontrar el encargo, que vendrá del Teatro Real, donde se estrena en el año 2001. La crítica se hace eco ampliamente del estreno, aunque lo que más se le achaca a la obra –como pasaba también en el estreno de *Kiu*– es la falta de correspondencia voz-orquesta. El deslumbramiento técnico y tímbrico de la orquesta no tiene su correlato en la voz¹⁴¹, un aspecto que

¹³⁹ Fernández Guerra, Jorge: Notas al programa del estreno de *Antigua Fe*.

¹⁴⁰ Fernández Rubio, Andrés: “Luis de Pablo estrena una cantata sobre textos mayas y aztecas”, *El País*, 28-1-1992

¹⁴¹ Reverter, Arturo: “A las puertas del éxtasis”, *In: Revista Scherzo*, Marzo 2001, pág.30

también resalta José Ramón Encinar como director musical del estreno: “lo que realmente resulta abrumadora es la riqueza orquestal”¹⁴².

En los años cercanos al nuevo milenio los proyectos de Luis de Pablo adquieren una fuerte relevancia dentro del mundo académico o institucional, con los encargos para el centenario de la Sociedad Filarmónica de Bilbao (1994), para el que compone *Flessuoso* (1996), para cuarteto de cuerda. También, en 1995, la Academia de Bellas Artes de San Fernando le encarga una obra para conmemorar su 250º aniversario. En 1996 sus manuscritos son adquiridos por el archivo Goffredo Petrassi de la Universidad de Latina y es embestido Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, en un nombramiento dedicado a la música con Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y Tomás Marco, como protagonistas. Dentro del mundo editorial sale una edición de la Universidad de la Sorbona, a cargo de Louis Jambou, con la traducción de su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹⁴³. En 1998, la Fundación Autor publica el libro de Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo*, mismo autor que posteriormente publicará, en 2002, *Le théâtre musical de Luis de Pablo*, bajo la editorial Suvini Zerboni. Y en 1999 De Pablo es, junto a Ramón Lazkano (1968), compositor residente del Conservatorio de Estrasburgo, actividad que tiene una gran repercusión en la prensa francesa, como se puede ver en las entrevistas, donde Luis de Pablo da sus impresiones sobre la composición, la tradición musical, la vanguardia y la situación musical en España¹⁴⁴.

Todo esto desemboca en su 70º cumpleaños, para el que se celebran varios homenajes y monográficos. Uno de los más llamativos es el concierto conmemorativo organizado por la Escuela de Composición y Creación de Alcoi (ECCA) de Javier Darias, en el que intervienen con la composición de una pieza para piano, gran parte de los compositores jóvenes relacionados con Luis de Pablo (David

¹⁴² Gaviña, Susana: “Luis de Pablo: Los compositores españoles existimos y algunos escribimos ópera”, Entrevista a Luis de Pablo y José Ramón Encinar, *ABC cultural*, 10-2-2001, pág.49

¹⁴³ Pablo, Luis de (ed. Louis Jambou): *Approche d’une esthétique de la musique contemporaine*, Paris IV-Sorbonne

¹⁴⁴ Szersnovicz, Patrick: “Luis de Pablo un grand d’Espagne”, *Le monde de la musique*, nº235, Septiembre 1999 ; “Luis de Pablo”, *Les papier à musique*, CNR de Strasbourg, nº8, Septembre 1999 ; Serrou, Bruno : “Musica in Argentotum”, *Semaine Radio France*, 18/24-9-1999 ; Szersnovicz, Patri : “La solitude des inventeurs du son”, *Le monde de la musique*, nº122, Mai 1999, pp.96-99 ; Wicker, Antoine : “ Dans la communauté de Luis de Pablo”, *Dernières nouvelles d’Alsace*, Septembre 1999

del Puerto, Jesús Rueda, Jesús Torres, César Camarero, José Manuel López López, Santiago Lanchares, Alfredo Aracil, Zulema de la Cruz, Joseba Torre, Ramón Lazkano, Gabriel Erkoreka, José Manuel Montañés, Jacobo Durán Loriga y Carmen Verdú)¹⁴⁵, interpretadas por el pianista Ananda Sukarlan (1968)¹⁴⁶.

Si nos acercamos a su actividad compositiva, vemos que va aumentando su catálogo orquestal con obras como *Vendaval* (1994), *Rostró* (1995-96) –otra composición basada en la cultura mexicana –, *Tréboles* (1996), *Relámpagos* (1996), con texto de José Miguel Ullán, o su *Concierto para violín* (1997), como respuesta a la petición del violinista Agustín León Ara. También es una época en la que comienza a “rescatar” obras anteriores y revisarlas, con dos objetivos principales: por un lado, darles un contexto de escritura fija, como en la reelaboración de *Polar*, cuya versión de 1999 anula la de 1962; y, por otro, deshacerse de la electrónica, ya que Luis de Pablo deja de creer en ella debido a su vulgarización, como pasa en *Portrait imaginé* y *Al son que tocan*. Ésta última es interpretada en el concierto homenaje De Pablo-Halfpfer 80º aniversario, en 2010, dentro de la temporada del CDMC, con Jesús Rueda y David del Puerto como recitadores, dirigidos por José Ramón Encinar.

Durante estos años se adentrará en la música de cámara con obras como *Corola*, para cuarteto de saxofones, piano y percusión (1998), *Soliloquio* (1998), para flauta; y piezas vocales, *Romancero* (1995), para coro, interpretado, de nuevo, por *Les jeunes solistes*; *Tre frammenti sacri* (1999), para coro y conjunto de viento metal; y *Puntos de amor* (1999), para soprano y clarinete, que servirá como punto de partida para una obra coral del año siguiente, *Carta cerrada* (2000), sobre texto de San Juan de la Cruz, que estrenarán el grupo vocal *Musicatreize*. Sin embargo, la composición de cámara escrita durante estos años que más llama la atención es su *Quinteto con clarinete* (1998), una pieza compuesta por encargo de ProMúsica, bajo el auspicio económico de Caja Madrid, que interpretan José Luis Estellés (1964), al clarinete, con el Cuarteto Orpheus. El crítico Leopoldo Hontañón se ve entusiasmado con el resultado sonoro y formal de la obra, afirmando que Luis de Pablo ha

¹⁴⁵ Trujillo Hervás, Elena: “Homenaje a Luis de Pablo en su setenta cumpleaños”, *Ritmo*, Año LXXI, nº723, Septiembre 2000, pp.109-110

¹⁴⁶ Agradecemos al Dr. Ángel Medina habernos proporcionado la grabación de dicho concierto.

conseguido con ésta la continuidad del género, gracias a saber integrar su estilo dentro de un formato tradicional¹⁴⁷.

1.6. NUEVO SIGLO: RESUMEN DE TODA SU CARRERA

La entrada del nuevo siglo trae para Luis de Pablo una gran cantidad de homenajes y creación de nuevas obras, entre las que destacan las compuestas por encargo de Luciano Berio para un concierto homenaje a J.S. Bach, centrado en la música contemporánea. Para esta ocasión, Luis de Pablo compone *Bach 1626*, para *ensemble*, donde une música de J.S. Bach y de Correa de Arauxo (1584-1654); y *Solo kunst*, para clarinete solo, sobre el *Arte de la fuga* de Bach.

Un nuevo estreno operístico, *La señorita Cristina*, encabeza los logros del 2001, año en el que crea su concierto para guitarra, *Fantasías*. Esta pieza es encargada por Radio France y dedicada a Thierry Mercier, guitarrista que asume su estreno, en 2003, con la orquesta de Radio France, bajo la batuta de Daniel Kawka. Esta obra inserta en su contenido un diálogo de coexistencia entre la *Fantasía IX* de Mudarra y la propia de Luis de Pablo, en una línea comenzada con *Éléphants Ivres*¹⁴⁸.

Dentro del 2002 tiene una presencia muy fuerte impartiendo cursos en Francia, Italia –país con el que tiene una relación muy fructuosa durante esta década– y preside jurados de concursos, tanto de composición, como de interpretación: Orleans, Spoleto, Bertinoro y Forlì. Y se le ve protagonista de conciertos, como el celebrado en el por entonces joven ciclo *Música dhoy*, en el que se interpretan varias de sus obras de los años ´60 (*Comentarios a dos textos de Gerardo Diego, Polar, Cesuras* y *Módulos I*), junto a dos obras de Xavier Montsalvatge (*Sonatine pour Ivette* y *Cinco Invocaciones al crucificado*). Dentro del ámbito compositivo, encontramos dos creaciones importantes: *Fronroso misterio* –basada en el poema *Corazón penumbroso* de Juan Gil-Albert–, un concierto para cello, encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid para la celebración de su centenario, estrenada por la orquesta, bajo la batuta de Encinar y Asier Polo como solista –a su vez, dedicatario

¹⁴⁷ Hontañón, Leopoldo: “Luis de Pablo de cámara”, *Scherzo*, Mayo 1999, pág.140

¹⁴⁸ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo*, Libro editado por la Orquesta Filarmónica de Málaga en su Ciclo de Música Contemporánea por su monográfico de Luis de Pablo, Málaga, 2008, pág.73

de la obra– el 22 de Febrero de 2003 en el Auditorio Nacional. Gracias a esta partitura, De Pablo es galardonado al año siguiente con el premio *Pierre Prix de Monaco*; y una segunda, un *tombeau* a su amigo Carmelo Bernaola, para el Conjunto Ibérico de Violonchelos, de Elías Arzcuren, y cuya base constructiva está basada en la célula surgida de las iniciales del difunto compositor, CAB (Do-La-Sib). Una partitura que el compositor define como “más De Pablo que el propio De Pablo”, y cuya construcción musical “y expresiva” es tan imbricada que le “costará mucho ir más lejos en la forma, la lógica, el contraste”¹⁴⁹. Esta obra tiene un gran trabajo de interpretación y revisión gracias al director de la agrupación, como se puede observar en la correspondencia enviada por Arzcuren a De Pablo, en referencia a ciertos aspectos espaciales e interpretativos de la partitura¹⁵⁰.

Los primeros años del siglo XXI están llenos de premios y reconocimientos, que Luis de Pablo celebra con una actividad frenética dentro del campo de la pedagogía, impartiendo cursos y componiendo. En 2003 recibe en Francia el Premio Honegger, por el conjunto de su obra y es elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de Bélgica, sucediendo al recientemente fallecido Luciano Berio. En 2004 recibe el Premio Pierre Prix de Monaco y el Premio de la Fundación Guerrero, por el conjunto de su obra¹⁵¹. También le nombran compositor residente de la JONDE y recibe el encargo de la Bienal de Venecia de la que es su quinta ópera *Un parque*, sobre el *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima. Y ya en 2007, es nombrado Académico Honorario de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Por lo tanto, un palmarés más que llamativo dentro de la composición española del siglo XX y XXI.

Como decimos, su actividad creadora no cesa en ningún momento. Así encontramos grandes obras compuestas durante ésta década, como su concierto para percusión, *Sombrío* (2004), encargada por Xavier Güell para el ciclo de *Música dhoy* y estrenada por Miquel Bernat, como homenaje a su 75 cumpleaños. La

¹⁴⁹ Carta a Elías Arzcuren, 9-9-2002, Archivo Elías Arzcuren de la Biblioteca Hector Berlioz del CNSMD de París

¹⁵⁰ Documentación encontrada en el archivo Elías Arzcuren de la Biblioteca Hector Berlioz del CNSMD Paris. Un conjunto de 3 cartas en las que se detallan las correcciones que debe aplicar el compositor para el conjunto, así como la misiva enviada a la editorial del compositor para detallar los cambios de la edición.

¹⁵¹ Ver el libro conmemorativo editado por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero en http://tienda.fundacionguerrero.com/archivo_descargable/24.pdf

instrumentación de la obra es una consecuencia de la atracción, que por estos años, tiene Luis de Pablo por las sonoridades graves, también visto en *Chiave di Basso* (2003), en la que el compositor busca equilibrar una plantilla totalmente desequilibrada, en la que la cuerda únicamente precisa de violines y contrabajos. Estos mismos años tampoco deja de desarrollar la vía vocal, en la que también están presentes sus gustos por las sonoridades graves, como pasa en *Los Novísimos*, encargo de la ORCAM, estrenada el 29 de Abril de 2003, o *Passio* (2006), encargo de la RAI. En las dos se precisa un coro masculino –de nuevo– pero en la segunda, además, se necesitan dos solistas: barítono y contratenor. La música coral tiene de nuevo presencia gracias al concurso coral de Amiens, en la zona francesa de Picardía, en la que ha sido jurado hasta su desaparición en 2008. Este concurso le encarga la pieza *fragmenta psalmorum*, para coro de voces blancas *a cappella* y, posteriormente, la cantata *Martinus* para solista, recitador, coro infantil, coro mixto y orquesta, sobre un libreto de Sulpicio Severo, en el que cuenta la historia de San Martín.

Durante esta época la música sinfónica tiene espacio en obras como *Natura*, encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, para su edición del 2006 centrada en las relaciones España-Francia, centrándose en los artistas que durante el siglo XX han mantenido lazos con el país vecino. Y *Co le tromme in bocca* (2009) una pieza para celebrar los quince años desde que la Orquesta Filarmónica de Málaga celebra su Ciclo de Música Contemporánea, que dedicó su ciclo de 2008 a la obra de Luis de Pablo. O, igualmente su pieza *Casi un espejo* (2004), encargo de la RAI de Turín, estrenada por la Orquesta de la RAI dirigida por Juanjo Mena el 29 de Junio de 2005.

En 2006 se publica un documental realizado por el *Institut National de l'Audiovisuel* francés, una entrevista más de diez horas en la que Bruno Serrou desgrana toda la carrera de Luis de Pablo. Ese mismo año vemos nacer, también, *Anatomías*, *Natura*, *Circe de España* y *Passio*. Y en 2007 vuelve a retomar el género concertístico con *Danzas secretas*, un concierto para arpa y orquesta que le encarga la Orquesta Sinfónica de Euskadi para celebrar su XXV aniversario, estrenada el 31

de marzo de 2008 con Frédérique Cambreling¹⁵² como solista, dirigido por Arturo Tamayo. Una pieza en la que esconde los aires de danza contenidos en su interior a través de la orquestación y las sonoridades livianas. Esta pieza no finaliza su contribución del género de concierto, ya que en 2009 compone *Recado*, un concierto para órgano y orquesta, nacido del encargo de la Diputación Foral de Vizcaya, para celebrar el décimo aniversario del órgano del Palacio Euskalduna y los 80 de Luis de Pablo. La obra, en la que se despliega una técnica orquestadora sin precedentes en su producción es considerada por Luis de Pablo como: “mi canto del cisne”¹⁵³.

Ese mismo año de 2009 recibe el Premio Tomás Luis de Victoria por el conjunto de su obra, por el que se edita la publicación *Luis de Pablo. De ayer a hoy* y un documental sobre su figura realizado bajo el seno del Círculo de Bellas Artes, *Luis de Pablo, a contratiempo*, un acercamiento generalizado de su pensamiento y experiencias compositivas. Además, pronuncia una serie de conferencias que se publicarán bajo el nombre *Una historia de la música del siglo XX*, en las que De Pablo desarrolla ciertos aspectos de la música del siglo XX interesantes para él y su música.

El año 2010 está lleno de homenajes por su 80 cumpleaños, celebraciones que comparte con Cristóbal Halffter. La gran cantidad de viajes que le obligan a hacer este año le impide, casi por completo, trabajar en nueva música. Uno de los más llamativos es el doble homenaje, exposición y conciertos monográficos que se hace en Los Teatros del Canal alrededor de la vida de De Pablo y Halffter. Los homenajes se extenderán hasta 2011 en conciertos monográficos como el del Teatro Real, donde se interpretan *Passio*, *Natura* y el *Concierto para piano n°2 “per a Mompou”*. A lo largo de 2011 se dedica a componer *Vértigo*, una pieza para 17 instrumentos destinada al Festival de Salzburgo.

En el transcurso de 2012, Luis de Pablo sigue viendo su música programada de manera recurrente en festivales y conciertos, así como homenajes en Italia, como el celebrado en el festival de Torino con sendos monográficos a Kaija Saariaho (1952) y Luis de Pablo. En el transcurso de este año nuestro compositor sufre una

¹⁵² Arpista francesa, especializada en música contemporánea, que divide su trabajo entre los conciertos para solistas y su puesto en el *Ensemble Intercontemporain*.

¹⁵³ En entrevista personal, Noviembre 2012

afección estomacal que le afecta al corazón, por lo que es hospitalizado durante un mes. Recuperado del todo, en 2013 compone dos obras: *Turris Eburnea* para guitarra, estrenada en Septiembre de 2013 por Adam Levin en el Festival de la Guitarra de Sevilla y el cuarteto de cuerdas, *Memoria*, planeado para el ciclo 20/21 de la Temporada del CNDM 2013-14, interpretado por el Cuarteto Arditti, junto a su cuarteto no estrenado, *Voluntad de flores*.

Como se ve, tenemos ante nosotros a uno de los compositores más relevantes de la Historia de la música española de la segunda mitad del siglo XX. Este autor ha ido forjándose progresivamente dentro de la vanguardia musical, pero ha sabido reinventarse a través de un pensamiento crítico e innovador dentro del ámbito del arte general.

2. OBRA, DE LA VANGUARDIA EUROPEA A LA EXALTACIÓN DRAMÁTICA

Si nos aproximamos a la obra del compositor bilbaíno debemos de dividir sus logros compositivos en tres etapas desde la estabilización de su estilo, es decir, desde finales de la década de 1950: una primera, dedicada exclusivamente a la música de vanguardia, donde sigue los preceptos compositivos del modernismo europeo; una segunda durante la década de 1970 que denominamos de transición, en la que aparecen obras que van desde la experimentación performativa a una filtración de recursos donde la melodía comienza a tener presencia; y una tercera, a partir de 1980, la Etapa rosa, en la que se solidifican todos los procesos de la década anterior y la mirada a la tradición se convierte en fundamental para crear nuevas ideas musicales a través de su transformación. Todo esto conlleva una serie de procesos, transformaciones y resultados técnicos que no podemos pasar por alto, puesto que son imprescindibles para entender su música.

2.1. Años 60, década de vanguardia

Ya hemos visto en la sección dedicada a la vida del compositor la importancia que ha tenido para él acontecimientos musicales como los cursos de Darmstadt, a los que acude a partir de 1959. Allí, comienza a concretar y desarrollar de manera técnica y estética su adscripción a la vanguardia más radical, además de ser un foro para la presentación de sus obras, lo que servirá a la internacionalización

de su figura. Para hablar de esta europeización de la música del compositor a nivel técnico-estético, que además constituyen el punto de partida más importante de su evolución, debemos detenernos en tres obras de esta época, dando importancia a algunas partituras que han sido marginadas o tratadas de manera superficial: *Radial* (1960), *Libro para el pianista* (1961) y *Polar* (1961-62).

La primera de ellas, *Radial*, encargo del Festival de Palermo, está escrita para un conjunto de ocho grupos de tres instrumentos, separados dentro del espacio. Ésta es la primera muestra de la instauración de la concepción de la forma musical a partir de centros tímbricos y espaciales dentro de la obra de Luis de Pablo, así como una tímida muestra de lo que se convierte posteriormente en su propuesta más personal, los módulos. La estructura de la obra está basada en la combinación tímbrica y espacial de conjuntos de *clusters* y gestos instrumentales, que envuelven al oyente en el despliegue de sensaciones que tienen que ver más con el tímbrica y la anulación del intervalo, que con el discurso serial tradicional. En esta obra se comienzan a ver los resultados de sus visitas a Darmstadt y su puesta al día en cuestión de tendencias, ya que la espacialización de elementos tímbricos es primordial dentro de las preocupaciones de la escuela alemana, influenciados por las experiencias con la electrónica, muy visible en obras de Bruno Maderna, Luigi Nono o Stockhausen (*Gruppen*, de 1957 o *Gesange der junglinge*, de 1956).

La segunda, *Libro para el pianista*, es una de las obras con más dificultades a nivel interpretativo del compositor. Está altamente influenciada por la visita de David Tudor a Madrid, en 1960¹⁵⁴, es decir, por las técnicas de composición aleatoria que Cage había introducido en Europa a partir de su participación en los cursos de Darmstadt de 1957. En esta obra Luis de Pablo dispone cuatro pentagramas a escoger por el ejecutante, de forma que inserta el concepto de creación conjunta entre el intérprete –Pedro Espinosa, en Darmstadt– y el compositor. Esta idea había sido desarrollada por Cage años antes, lo mismo que la inserción de ruidos dentro de la composición que se entremezclan con los pasajes de altura determinada, tal como utiliza Luis de Pablo. La obra no tiene muy buena recepción en Darmstadt, como explica García del Busto, quien indica que incluso se dudó del compositor. Por otro

¹⁵⁴ García del Busto, J.L: *Luis de Pablo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pág.46

lado, en España la presencia de De Pablo y Espinosa en Darmstadt se ve con gran entusiasmo dentro del mundo cultural, como refleja el *Noticiero musical* del ABC, en el que se indica que se logró un gran éxito de dos artistas de España. Una presencia internacional de la que salen encargos para Luis de Pablo, en Múnich (*Prosodia*, de 1962, encargo de Fritz Bünchtger para el Studio für neue Musik), Florencia (*Condicionado*, 1962, encargo de Severino Gazzelloni para el Festival de Darmstadt) y Zagreb (*Escena*, 1964, Encargo de la Bienal de Zagreb)¹⁵⁵.

La tercera de las obras de estos años que destacamos, supone la estabilización de ciertos recursos y una línea compositiva dentro de la obra de Luis de Pablo. Una de ellas y, quizá, más importante reside en la creación de la forma a través de la centralización o polarización de líneas a través del timbre y el gesto, y no del ritmo, melodía, o una serie, como sucede en obras anteriores. Esto conlleva la desaparición del serialismo integral como proceso único, la incorporación de la aleatoriedad controlada como nueva problemática y, en consecuencia, la nueva concepción de estructuración a partir de formantes texturales. Todas estas características se hacen visibles en gran parte de la música de los compositores europeos (especialmente los que siguen la línea de Boulez, como en el caso de Luis de Pablo) que se verán resumidas en *Penser la musique aujourd'hui* (1964). Es quizá la línea que más debemos relacionar con Luis de Pablo, puesto que el compositor adquiere y desarrolla la técnica a través de las enseñanzas de Boulez, quien filtra las teorías de Cage hacia la libertad de la inserción de un material escrito dentro de un contexto delimitado. El *alea* en Boulez y Stockhausen –por lo menos en los ‘50– no afecta a la creación del material, siendo éste el punto donde chocan las dos corrientes.

Es, sin duda, falso que Cage esté en el origen del *alea* controlado. Si hablo por mí mismo, mis obras aleatorias – que tanto me preocuparon durante más de diez años y que produjeron la serie de *Módulos*, entre otras cosas – no tiene en cuenta las ideas de Cage.[...] El *alea* europeo va por otro camino: no es sino un capítulo más en la larga historia de las formas en el tiempo musical¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Noticiero Musical ABC, 21-19-61, pág. 82

¹⁵⁶ Pablo, Luis de: *Una historia de la música contemporánea*, Fundación BBVA, Madrid, 2009, pág.61

Polar es una obra para once instrumentos divididos en tres grupos, en la que cada instrumentos y su forma de emisión sonora define su función en la partitura: producción de notas largas (líneas), notas cortas (puntos) y combinables (neutros). En la primera sección se presentan sólo notas tenidas, basadas armónicamente en intervalos de 2ª y 7ª; la segunda corresponde a los puntos –notas cortas–; y la tercera es la combinación de todas. La escritura combina la convencional con libertad de duración y sucesión de elementos, que se dejan al criterio del director. Es una obra que sigue de forma clara las líneas de creación internacionales que servirán a Luis de Pablo para integrarse dentro del círculo vanguardista europeo.

La aceptación de esta obra por parte de la comunidad internacional hace que le lleguen nuevos encargos con los que poder desarrollar la nueva vía estructural que desarrolla el compositor. En *Prosodia* (1962), para flautín, clarinete, xilófono, vibráfono y percusión continua es otra derivación de la línea que el compositor encuentra en *Polar*. A la centralización tímbrica y la ordenación formal a través de la contraposición de líneas y puntos le suma una mezcla microestructural donde el intérprete puede escoger varios camino macroestructurales para conformar una obra, cada vez, distinta¹⁵⁷.

El siguiente encargo de ese año es *Condicionado*, para flauta. Una obra de concierto, estrenada por Severino Gazzeloni¹⁵⁸ (1919-1992) en Darmstadt, en 1963. Esta pieza supone un nuevo giro en la exploración de las posibilidades texturales y la aleatoriedad controlada.

Su alejamiento definitivo de Darmstadt se da en 1965, cuando ya ha definido de manera absoluta su forma de composición de estos años y habiéndose beneficiado de todas las oportunidades que le brindaron desde los cursos.

¹⁵⁷ Ver el esquema del planteamiento estructural en Pablo, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968, 126.

¹⁵⁸ Severino Gazzeloni fue uno de los grandes flautistas virtuosos del siglo XX. Fue flautista principal de la orquesta de la RAI y dedicó sus esfuerzos a la interpretación de la música de vanguardia, colaborando con compositores como Boulez, Maderna o Stravinsky.

2.1.1. Max Deustch o la concreción técnica

Uno de los momentos más relevantes para el compositor vasco alrededor de Darmstadt es el conocer, en 1959, a la martenotista francesa Françoise Deslogères, además de al compositor Silvano Busotti (1929). Gracias a estos De Pablo conoce al que va a ser su profesor de composición durante años, Max Deustch (1892-1982), compositor y director, antiguo alumno de Schoenberg –de su etapa vienesa– que daba clases en París, como maestro de composición de los becados por la UNESCO, entre los que se encontraban Busotti y Gyorgy Kurtág (1925). Luis de Pablo dio a Deslogères algunas partituras, como *Coral*, *Móvil I* o *Comentarios* y al conocer al joven compositor, Deustch se ofrece a ayudarle en lo que necesite. Desde ese momento, Luis de Pablo se convierte en alumno de Max Deustch. Para tomar las clases debía desplazarse hasta París, adonde viajaba frecuentemente, hospedándose en un pequeño hotel cerca de la *Gare de l'Est* parisina. Como indica Luis de Pablo, Deustch se adaptó al nivel que tenía el compositor, de forma que no empezaron con los rudimentos básicos de la composición, puesto que, según el pedagogo franco-austriaco, los tenía adquiridos. Se inclinó, por lo tanto, hacia aspectos técnicos de sus propias partituras¹⁵⁹.

Las clases con el maestro se dividen de dos formas: teoría y estudio de las partituras. En unas se analizan partituras –De Pablo recuerda el de *Moses und Aron*, de Schoenberg– extrayendo las consecuencias expresivas a través de los sistemas, como el dodecafónico, y se proponen ejercicios de aspecto técnico. La segunda es el análisis y exposición de trabajos de composición. Como indica el autor vasco, el maestro era muy duro, aunque siempre amable. Toleraba cualquier tipo de estética y orientación compositiva, sin embargo, no pasaba por alto la falta de técnica o la de criterio a la hora de componer, es decir, el sistema y la forma debían de estar claros, pues no le gustaba la composición azarosa o sin coherencia¹⁶⁰.

Las consecuencias de las enseñanzas de Deustch comienzan a verse en la creación depabliana a partir de 1962, en *Tombeau* (1962-63), que fue seguida muy de

¹⁵⁹ INA, *Grands entretiens*, op.cit.

¹⁶⁰ *Ibid.*

cerca por el maestro¹⁶¹. Esta obra para gran orquesta –la primera del compositor– escrita como homenaje al Dr. Wolfgang Steinecke, muerto en 1961, a causa de un accidente automovilístico¹⁶². La composición está destinada al Festival *Reconnaissance de Musique Nouvelle* de Bélgica, de cuyo estreno se encarga Michael Gielen. En España se estrena en el concierto de XXV años de Paz de 1964. Esta pieza es una de las referencias para apreciar las técnicas del compositor a la hora de adaptar ese nuevo material de ordenación formal al formato orquestal. Es muy visible su orientación hacia la desaparición del intervalo, creando grandes masas orquestales –la influencia de Ligeti es clara–, en las que el timbre es la principal guía de la forma. La violencia de tales masas viene reforzada a nivel microestructural por la inserción de pequeños elementos móviles o de gestos de medida indeterminada en un módulo cerrado. Es una muestra de las nuevas concepciones musicales de un De Pablo inserto plenamente en la vanguardia musical europea.

Otro aspecto muy importante del pensamiento y las clases de Deustch se corresponde con las formaciones de cámara escogidas. Las primeras aproximaciones de De Pablo a la música de vanguardia son a través de agrupaciones tímbricas inusuales. Sólo hay que ver las formaciones de *Radial* o *Polar*. Ante esto el maestro franco-austriaco le impele a retomar formaciones de origen más tradicional: primero por razones de rodar la obra; y segundo, porque así se centraría en el aspecto tímbrico de manera acusada, intentado dar aspectos renovados a formaciones tradicionales y sintiéndose, además, parte de la tradición musical (que, por otra parte, era totalmente descartada y repudiada en esa época). Ante lo dicho, Luis de Pablo comienza a usar formaciones más convencionales en las obras que compone durante el años siguiente: *Recíproco* (1963) y *Cesuras* (1963). La primera está compuesta para flautista (con cuatro flautas), piano y percusión, por encargo de Severino Gazzelloni, para estrenarse en la Sala *Apolinea* del Teatro La Fenice, en el marco del XXVI curso del Festival de Venecia. De este estreno se hace eco la prensa nacional al comentar el Congreso de Palma de Juventudes Musicales¹⁶³. En esta obra se puede

¹⁶¹ Volder, Piet de: *Encuentros con Luis de Pablo*, Fundación Autor, Madrid, 1992, pág.143

¹⁶² Su muerte acarreó también grandes consecuencias dentro de la gestión de los cursos. Una de las razones por las que Nono, Stockhausen, pero sobre todo Boulez, se marcharan.

¹⁶³ Sopena, F.: “El congreso de Palma: conciertos, concursos y orquesta nacional”, *ABC*, 20-4-1963, pág.79

ver una continuidad estilística en cuanto al uso de recursos, tanto en los instrumentales, como en los estructurales mediante la adhesión de la aleatoriedad a nivel macroestructural.

Cesuras, por su parte, está todavía más influenciada por las enseñanzas de Deustch y su concepción de escoger agrupaciones más tradicionales a nivel tímbrico, ya que está compuesta para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo. Esta pieza se corresponde de forma muy clara con los presupuestos tímbricos del profesor, que De Pablo recuerda en afirmaciones, como “Don Luis, es preciso volver a la escritura instrumental. No pueden hacerse trabajos tan abstractos. Es un periodo que pasará rápidamente. Hay que volver a las capacidades de los instrumentos”¹⁶⁴. Esta obra es de una violencia mucho menor, haciendo hincapié en texturas mucho más serenas que, como justifica García del Busto, “quizá derive de la relajada situación anímica en que se creó: fue durante unos días de estancia en la cueva burgalesa de Ojos de Guareña”¹⁶⁵.

De Pablo seguirá poniendo a juicio la construcción de todas sus obras a Max Deustch aunque no vaya a clases con él, hasta que el compositor muera, consultándole, incluso, el principal recurso dramático de *Kiu* (1982), representar cada uno de los personajes a través de la centralización de una nota. Aspecto que satisfizo al antiguo maestro¹⁶⁶.

2.2. Los Módulos: aportación de Luis de Pablo al control de la aleatoriedad

Si tenemos que hablar de un momento importante dentro de la música de Luis de Pablo, éste es, sin duda, el año 1965. No porque sea un año especialmente bueno en el ámbito de estrenos, encargos y gestión –que, como veremos, también lo es– sino porque delimita un campo teórico-práctico para el manejo de la problemática estructural de su música: el control del elemento aleatorio. Para esto, el compositor idea una serie de procedimientos que van desde el tratamiento de la microestructura a la concepción de la macroestructura.

¹⁶⁴ De Volder: *op.cit.* 143

¹⁶⁵ Del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, op.cit.* 54

¹⁶⁶ De Pablo en INA: *op.cit.*

Cómo plantea esto el compositor vasco es un punto interesante a tratar dentro de sus avances compositivos y estéticos. Esta idea se desarrolla de forma teórica en su tratado *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, consistente en una recopilación de conferencias de Luis de Pablo sobre su propia música, dictadas entre 1965-66, que le sirven como un ejercicio de concreción técnica y estética de algo que ya estaba empezando a cambiar¹⁶⁷. En principio, no hace ninguna delimitación específica del método, sino que define este recurso como “unidades mínimas de comunicación expresiva”, que se hacen posibles a través de una estructuración concreta de la obra, una ordenación específica de gestos, la reacción entre elementos de diferente constitución y la jerarquización auditiva de ciertos momentos del discurso. El compositor se expresa desde un sentido racionalista-estructural de la música, que parte directamente de un proceso abstracto, sin relación a modelos decimonónicos o nacionalistas. La dificultad para encontrar una definición concreta de lo que son los módulos, nos lleva a ofrecer la nuestra propia.

Definimos los módulos como entes discursivos macro y microestructurales inmóviles en su constitución, pero móviles en su desarrollo y ubicación, cuya posibilidad combinatoria puede crear elementos formalmente variables, que afectan a todos los niveles de una textura determinada. Queda clara su relación con el objeto musical desarrollado a principios del siglo XX y explotado por los compositores de la vanguardia histórica, como Stravinsky. La línea que sigue el compositor al crear estos elementos es la de confeccionar estructuras formalmente autosuficientes, con los que poder “jugar” dentro de la aleatoriedad, dejando al azar los resultados de su combinación de dos formas: horizontal, si el módulo es microestructural; y vertical, si es macroestructural. La única estrategia que no se permite es dejar al azar las dos formas. Así, en la utilización formal de los módulos, el compositor nos va a ofrecer dos tipos de relación entre la macro y microestructura: macroestructura libre – microestructura fija; y macroestructura fija – macroestructura libre. La relación macroestructura libre – microestructura libre se considera “inexistente por falsa en

¹⁶⁷ Pablo, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968. La estructura del libro sigue fuertemente los planteamientos de *Penser la musique aujourd'hui* (1964), Boulez, también creado a partir de la recopilación de textos y conferencias de Boulez en Darmstadt. Como más tarde seguirá De Pablo, el libro se divide en justificaciones estéticas y diversas reflexiones del compositor. Y una segunda parte en la que desarrolla de manera técnica esos preceptos.

cuanto a los resultados que supone [...]”¹⁶⁸, refiriéndose al peligro que supone la “hoja en blanco”¹⁶⁹.

Dentro del conjunto de obras denominadas como *Módulos* (seis en total) encontramos dos obras con las relaciones de macroestructura libre-microestructura fija: *Módulos I* y *Módulos V*. *Módulos I*, para 11 instrumentos, compuesta por encargo de Darmstadt y estrenada por Pierre Boulez, está estructurada a través de 24 módulos microestructurales¹⁷⁰ completamente escritos, cada uno autosuficiente e independiente de los demás a nivel discursivo, jerarquizado a través de la importancia tímbrica. El funcionamiento, en este caso, reside en la posibilidad de combinación de cada módulo y su colocación dentro de la macroestructura, por lo que depende del director el aspecto formal de la pieza, con un potencial de combinación muy alto. Un proceso formal de pequeños “momentos” musicales, que se convierten en parte de un puzzle estructural inmenso, algo parecido, en concepción, a los *Momente* de K. Stockhausen.

Módulos V, por su parte, está escrita para órgano y es estrenada por Bernd Zacher en las jornadas de Nueva Música de Bremen, en 1967, y ese mismo año, en Madrid. La ordenación macroestructural está pensada a través de 4 cuadernos, que el intérprete puede colocar a su voluntad, sin la obligación de tocarlos todos, ni todas las hojas de cada uno, por lo que tiene una duración indeterminada. A partir de este planteamiento, la obra puede tomar una infinidad de estructuras diferentes.

Cuando hablamos de un módulo a nivel microestructural no estamos hablando de una célula que vertebraría la coherencia de la obra. El sentido lo encontramos en las palabras de Luis de Pablo al referirse a un pequeño elemento o idea tímbrica, interválica o registral, cuya combinación puede crear unos elementos muy complejos¹⁷¹, como “una célula biológica, como la entidad menor posible e independiente del ser vivo”. Sin embargo, debemos alejarnos del sentido motivico del módulo, ya que no aparece como tal. Un ejemplo claro de cómo se constituyen los módulos a nivel microestructural, es decir, sobre una base macro fijada por el

¹⁶⁸ Pablo, Luis de: *Aproximación...*, *op.cit.* pág.134-135

¹⁶⁹ Volder: *op.cit.* 160

¹⁷⁰ En este caso, un módulo podría denominarse sección.

¹⁷¹ En entrevista personal, Marzo 2008.

compositor, lo encontramos en *Módulos II*, para dos grupos orquestales y dos directores. Éstos tienen que escoger el orden en el que van a aparecer cada uno de los elementos microestructurales dispuestos. Por lo tanto, el resultado sonoro final está determinado por las coincidencias de materiales consecuencia de la elección independiente de cada director. Cada uno de estos sucesos, a su vez, está circunscrito a un momento determinado y cerrado dentro de la estructura general de la obra.

Módulos III está dentro de este mismo procedimiento. Esta obra, compuesta en Alemania, en 1967, durante una estancia que el gobierno alemán le concede a Luis de Pablo en Berlín, está escrita para un conjunto de 17 instrumentos, en tres grupos de cámara (1. Timbal, armonio, glockenspiel, celesta, guitarra, mandolina y vibráfono – 2. 2 arpas, 2 pianos y 2 marimbas – 3. 4 trompetas). Su estreno se celebra en Radio Hamburgo, por la orquesta de la Radio, dirigida por Andrzej Markowski. En esta partitura cada grupo tiene la música totalmente escrita a nivel macroestructural. Sin embargo, el director debe escoger uno de ellos como guía del discurso, que se interpretará como está escrito, mientras los otros dos grupos deben tomar como referencia una serie de gestos de la música de su parte, según un esquema impuesto por el compositor (por ejemplo, 4 gestos rápidos y fuertes). El compositor controla el resultado a nivel macroestructural, pero la sugerencia gestual hace que haya una indeterminación microestructural del resultado armónico y rítmico, no dinámico o de densidad. Con esta partitura hay una cantidad enorme de posibilidades de actuación, mucho mayor que en las anteriores.

En *Módulos IV*, para cuarteto de cuerda, es todavía más radical. Esta pieza, compuesta en 1967 para Società de Camara Italiana y estrenada por su cuarteto, parte de la premisa del módulo microestructural, a través de una macroestructura determinada. Aquí De Pablo da un paso más en la indeterminación, ya que únicamente escribe las indicaciones gestuales que debe ejecutar cada intérprete. No hay indicaciones de altura, ritmo, etc. aspectos que los instrumentistas deben improvisar.

Así, poco a poco, va apareciendo lo que denominaremos como “Gesto Modular”, una evolución del objeto musical, consecuencia de la neutralización de la altura y en el que únicamente queda la direccionalidad – y en cierta medida la textura

o dinámica – del objeto, como elemento reconocible dentro del entramado textural y formal. No es el único compositor que trabaja este tipo de elementos, también vemos – cada uno con sus diferencias – a una gran cantidad de creadores – entre los que destaca Pierre Boulez y sus gestos instrumentales – derivar hacia estos nuevos planteamientos. Nuevas ideas pasan a sustituir en la música de vanguardia, al desarrollo motivico decimonónico. Estos planteamientos se verán renovados dentro de las nuevas tendencias a partir de la década de 1970 y la recuperación de la sensación armónica y la claridad textural. Las alturas vuelven a tener una importancia capital en la música de Luis de Pablo, pero el tipo de utilización de algunos elementos seguirá regidos por los “Gestos Modulares”

Un ejemplo de las obras que mejor muestran esa neutralización del intervalo, así como del tratamiento del módulo microestructural y el gesto está representado en dos obras de esta época: *Paráfrasis* y *Heterogéneo*. *Paráfrasis* (estrenada como *Módulos VI*) es una composición para doce instrumentos, encargada y estrenada en la Semana de Música Religiosa de Cuenca de 1968. Esta partitura está creada a partir de tres motetes de Tomás Luis de Victoria: *O Ildefonse*, *Ave Maria* y *Domine, in virtute tua*, tomándolos como si fueran elementos microestructurales de combinación aleatoria, gestos, por lo que su interacción crea una serie de complejos armónicos, a través del tratamiento de la música de Victoria. Por lo tanto, la composición “no pretende ser una orquestación de una serie de motetes de Victoria, sino más bien la aplicación de principio compositivos propios sobre un material ajeno”¹⁷². Una característica propia de Luis de Pablo en el tratamiento intertextual de su música.

Otra obra de similares características es *Heterogéneo*, esta obra para gran orquesta y dos recitadores, es creada por encargo del Festival de Donaueschingen y estrenada en el festival por la Orquesta de Baden-Baden, dirigidos por Ernst Bour en 1970. La partitura plantea un concepto muy parecido a la anterior. Sin embargo, *Heterogéneo* se fundamenta en la superposición de elementos del siglo XIX, como citas de Schumann o Gounod –además de zarzuela y pasodobles–, confiriendo un sentido de gesto a cada uno de ellos, igual que en *Paráfrasis*. El compositor añade, además, dos recitadores con libros sobre biología y zoología. Así, el módulo

¹⁷² Luis de Pablo en Muneta, Jesús María: *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española*, Ediciones del Instituto de Música Religiosa de Cuenca, Cuenca, 1978, pág. 346.

microestructural del habla se nos presenta también con un gesto en el que no importa la semántica de la palabra sino su función como sustento de la textura¹⁷³. La desconexión de los materiales sin una línea argumental y formal clara hacen de esta partitura, tal y como señalan Marco¹⁷⁴ y De Busto¹⁷⁵, una de las más difíciles a nivel interpretativo para conferirle desde la dirección una coherencia discursiva.

2.2.1. Obras modulares fuera del ciclo

La época en la que Luis de Pablo desarrolla la técnica de los módulos (1965-1970) compone una serie de obras que, a pesar de no corresponderse con tal acepción, tienen una intención clara de estructuración a través de las concepciones modulares: *Ein wort*, *Iniciativas*, *Imaginario I y II* y *Móvil II*. Partituras de diversa índole instrumental, bajo la misma premisa formal.

Ein wort es una obra para voz, clarinete, violín y piano, compuesta en 1965 por encargo de Instituto Alemán de Madrid y estrenada en el Instituto Alemán de Roma. Es muy importante en esta pieza la idea de aleatoriedad, ya que se emparenta con la relación macroestructura libre-microestructura fija. A partir de un poema de Gottfried Benn el compositor diseña 5 microestructuras para cada parte del poema, insertando interludios entre ellas. Los intérpretes deben elegir el orden en que van a interpretar la obra, del mismo modo que el director debe elegirlo en *Módulos I*.

Iniciativas, escrita entre 1965 y 1966, es la obra que da el espaldarazo definitivo a la carrera de De Pablo, ya que es un encargo del Festival de Donaueschingen –uno de los principales festivales de música contemporánea de Europa– donde se estrena en 1966 por la orquesta de Baden Baden, dirigida por Ernsset Bour. Dedicada a Boulez –de quien se denota una gran influencia por su lirismo tras una belleza en bruto, violenta, como indica la crítica del estreno¹⁷⁶– esta pieza se construye dentro de un marco formal establecido y prefijado, donde la aleatoriedad trabaja a nivel microformal y se deja al intérprete cierta libertad en la elección de la interpretación de diversos pasajes. A pesar de estar regida por los

¹⁷³ Un aspecto de la música de Luis de Pablo que trataremos posteriormente.

¹⁷⁴ Marco, Tomás: “Los Módulos”, In: García del Busto, J.L. (ed.): *Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 174.

¹⁷⁵ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pág.74.

¹⁷⁶ Cadieu, Martine: “Luis de Pablo à Paris”, *Lettres françaises*, 5-3-1968

módulos, esta obra tiene muy poca intención aleatoria a nivel estructural. Sin embargo, sí que encontramos pasajes en donde hay recursos rítmicos y melódicos dependientes de elementos aleatorios, algo parecido a lo que pasa en *Módulos II*.

En *Imaginario I*, para clave y tres percusionistas la exploración de la aleatoriedad se construye sobre una línea de pulso constante. Aquí, un percusionista improvisa una base rítmica, a modo de pulsación fija, mientras el resto de instrumentos tiene pequeños elementos microestructurales, afectados por la aleatoriedad en su aparición, es decir, sobre ese ritmo hay una libertad más o menos amplia para colocar los elementos microestructurales de forma móvil. Así, se crean relaciones microestructurales diferentes en cada interpretación.

Algo parecido se trabaja en *Imaginario II*, una obra de 1967 con la que ya aparece la fructífera relación que Luis de Pablo tuvo con el Festival de Royan, como consecuencia de su nueva editorial, Salabert. Esta pieza se estrena en dicho festival por Bruno Maderna, donde tiene un éxito muy grande¹⁷⁷. No así en España, donde tiene una acogida bastante mala en su estreno, desde la crítica, que no ve sorpresa, emoción o novedad en esta partitura (aunque se nota respeto hacia el compositor), a exaltados del público que dudan en espetar improperios del tipo “estos es una porquería”¹⁷⁸. El aspecto aleatorio de la obra se basa únicamente en la elección de momentos ofrecidos por el compositor que el director debe ordenar en una relación microestructura fija – macroestructura libre.

Móvil II, para un piano y dos pianistas es una obra especial en sentido gestual. Dividida en 5 partes diferentes que el intérprete coloca según su criterio, el pianista debe interpretar la partitura según está escrita. Mientras tanto, el segundo pianista transforma en gesto cada una de las acciones concretas y escritas por el compositor para el pianista 1. Así, tenemos en esta obra algo que no se ha dado en ninguna anterior, la dos relaciones micro y macroestructurales, cada una contralada por su parte, de forma que pueda parecer que son dos obras diferentes.

¹⁷⁷ García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo, op.cit.* pág.73

¹⁷⁸ Fernández Cid, Antonio: “Odón Alonso, Esteban Sánchez y la Orquesta de Radio Televisión Española en el Real”, *ABC*, 15-4-1969, pp. 71

2.2.2. Consecuencias modulares

Algo muy importante respecto a los módulos son sus consecuencias. Ya hemos visto parcialmente las consecuencias de la libertad microestructural, que conllevará a la asimilación del gesto instrumental como única indicación musical de la obra o, al menos, como elementos que neutraliza la altura como agente principal. Esta concepción irá evolucionando a lo largo de los años siguientes, y el cambio de estética dentro de su música hará que el gesto incorpore todos los elementos musicales tradicionales, en lo que vendrá a llamarse el “gesto modular”, una idea, movimiento instrumental, rítmico, interválico o tímbrico, que tiene incidencia a nivel microestructural y puede combinarse con total libertad siempre dentro de un contexto de notación fija. Así, los gestos modulares son utilizados por el compositor, bien para crear grandes estructuras formales, bien como referencia auditiva del discurso, a partir de finales de la década 1970¹⁷⁹.

Por otro lado, también es muy llamativa la consecuencia principal de la relación de la macroestructura libre – microestructura fija. El hecho de tener que fijar de manera aislada cada una de las microestructuras-secciones de la obra hace que dentro de la estructura de sus obras posteriores, incluso en las más tardías, se note una excesiva compartimentación de cada una de las secciones de la obra. Así, por ejemplo, vamos a ver que en obras que ya están asentadas en un lenguaje de escritura fija entre cada una de las secciones haya muy poca o nula relación. Un aspecto que se verá de forma directa en *Yo lo vi* (1970), en su *Primer concierto para piano* (1979) o en su *Trío, para trío con piano* (2005). Por lo tanto, vamos a ver que la técnica modular tiene consecuencias estructurales durante todo su catálogo hasta la actualidad, por su utilización inconsciente debió a la absorción mecanizada de la técnica por el compositor

2.3. Década de 1970, experimentación hacia la consolidación del estilo

La década de 1970 se presenta convulsa para Luis de Pablo por ser un tiempo en el que los cambios en su música se van dar de una manera constante, siempre en busca de una vía original. De esta forma, el compositor va a pasar por una gran cantidad de

¹⁷⁹ López Estelche, Israel: “Azar y control en la música coral de Luis de Pablo: ideación y evolución de los módulos durante los ‘70”, *In: Revista de Musicología*, vol.33, 1-2, 2010, pp.373-390

estados musicales diferentes, donde la experimentación tanto electrónica, como performativa e instrumental van a tener una gran importancia, para ir deshaciendo progresivamente de lo que el compositor considera superfluo o caduco para su música, y, así, definir el estilo de su última etapa. Este cambio estético se hace a través de tres elementos principales: la utilización de la música ajena, la experimentación y filtración americana; y la utilización de la voz en su música.

2.3.1. Música de otros

Sin duda, uno de los cambios definitivos y definitorios de la música del compositor vasco es la introducción de la música ajena dentro de sus composiciones. Ya hemos hablado de que este fenómeno se da por dos causas: la primera, por esa indefinición del gesto dentro de los módulos¹⁸⁰, de ahí, que sea menos importante su contenido interno musical, que su posición como objeto dentro de la textura y estructura general; la segunda (que ya encontramos en otros compositores, como Berio, Ligeti, Stockhausen o los compositores del Este) viene definida por la entrada en la posmodernidad, que introduce a los compositores en la rotura del desarrollo histórico del arte, por convertirse en una relación de ida y vuelta. Dentro de la música española vemos incursiones en la música antigua dentro del catálogo de muchos compositores, sobre todo de las nuevas generaciones: Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Carlos Cruz de Castro (1942), Jesús Villarrojo (1940), Alfredo Aracil (1952), José Ramón Encinar (1954), etc.

En el catálogo de De Pablo hay una cantidad enorme de inserciones de música del pasado o de otras culturas dentro de la composición –asunto que trataremos más adelante– pero en esta década entra dentro del cambio de estilo que nos ayudará a comprender mejor la música posterior. Dejando de lado algunas de sus primeras composiciones, como la *Sonatina giocosa* o *Elegía* que introducen elementos de la tradición, dentro de su primera etapa de madurez compositiva la primera obra que encontramos es *Heterogéneo*, seguida de *Paráfrasis* y *Quasi una fantasia* (1969). Sin embargo, es a partir de la década de 1970 cuando se ve una relación muy fuerte con la música del pasado o de otras culturas, como en *We* o

¹⁸⁰ Esto será una de las bases de nuestra fundamentación del análisis textural en Luis de Pablo en el último capítulo.

Chamán (1976) dentro de la música electroacústica o, más importante para su catálogo, *Elephants Ivres* (1972-73), un ciclo de cuatro piezas sobre el motete *Veni Sponsa Christi* de Victoria¹⁸¹ (I, encargo de la ONE y dirigida por Frühbeck de Burgos; II, encargo del Festival de La Rochelle y estrenada allí por Diego Masson; III y IV encargo del Festival de Royan, donde se estrenó con la orquesta de la RFT con Michel Tabachnick, como director), que sufre diferentes tratamientos y filtros. También, dentro de esta misma época, se encuentra la obra *Vielleicht*, para seis percussionistas, encargo de *Les Percussions de Strasbourg* y estrenada en 1975 dentro del Festival de Royan. A partir de aquí comienza la transformación progresiva de su música que, posteriormente, incurrirá en la relación o préstamo de la música ajena, para verla desde su propia óptica¹⁸².

2.3.2. Estancia a Canadá y EEUU

La estancia en el continente americano supone para el compositor un revulsivo intelectual en una época en la que su música se caracteriza por una indefinición estilística, en busca de una línea compositiva nueva. Una de las vías que toma para desarrollarse es la experimentación con la electrónica, así como nuevos modelos de referencia para construir sus obras, a partir de sus experiencias con la Naturaleza, el folklore –y las drogas¹⁸³– que cambian su percepción y concepción musical. Como hemos dicho anteriormente desarrolla cuatro vertientes musicales en las que la experimentación y la electrónica tienen cabida: las que se mueven entre la música con necesidades pedagógicas, las que tiene una fuerte influencia del folklore, y las que combinan las dos facetas.

En el primer grupo encontramos la obra *Visto de cerca* (1974), una pieza para tres cantantes no profesionales con diversos instrumentos (desde pequeña percusión a reclamos de pájaros) y electrónica, destinada a sus alumnos de composición en

¹⁸¹ Es curioso observar de qué manera los compositores contemporáneos se asocian a la música del Renacimiento o el último Barroco por ser una música igualmente minoritaria. Esta línea ha tenido especial relevancia en compositores españoles, creando, en palabras de Jean-Marc Chouvel, una especie de tradición que no se ha dado en otros países.

¹⁸² Desarrollaremos esta punto en el capítulo dedicado a la Intertextualidad en la música de Luis de Pablo, donde exponemos una relación de la obras con citas o elementos prestados.

¹⁸³ El compositor ha admitido haber probado su segundo LSD en Canadá. Aunque no volvió a probarlos sí confiesa que la percepción de la música te cambia por completo. *Luis de Pablo, a contratiempo, op.cit.* DVD

Ottawa. La composición tiene un desarrollo que se basa en cierto grado de improvisación, especialmente en la voz, conjuntados con los sonidos electrónicos en cinta.

El segundo grupo incluye la obra *Zurezko Olerkia* (Poema de la madera), de 1975, una obra encargada del ayuntamiento de Bonn, donde se entrena ese mismo año. Esta pieza está compuesta para un coro de ocho voces, cuatro percusionistas y txalaparta, y se desarrolla como un gran paisaje sonoro imaginado en el que se entremezclan las bases texturales con las improvisaciones de las txalapartas.

El tercer grupo incluye la obra *Portrait imaginé* (1975), una creación de cerca de una hora de duración, para coro, doce instrumentos y electrónica, que se compone para que participen todos los departamentos musicales de las diversas universidades canadienses, estrenándose en el Sacre Coeur de Ottawa. En esta pieza se divisan todas las características de Luis de Pablo en esta época: usos de la voz, experimentación sonora, nueva concepción textural, folklore y un punto intermedio entre la aleatoriedad y el elemento fijo. Otra obra que compondrá Luis de Pablo en esta época, alrededor de la experimentación sonora, será *Le prie-dieu sur la terrasse* (1973), para bombo, en el que el instrumentista debe tocar el instrumento de múltiples formas, en ocasiones con carácter performativo.

Una de las vías que trabaja fuertemente en su periplo americano es el teatro musical, vertiente ya visitada desde 1968 con *Protocolo* o *Diversos motivos*. Sin embargo, cuando llega a EE.UU y Canadá comienza a trabajar directamente con los grupos dentro de la Universidad, en obras como *Masque* (1973), *Berceuse* (1973-74), *Sólo un paso* (1974), y *Very gentle* (1974), lo que aumenta su experiencia directa con el teatro experimental.

Esta línea de composición escénica tiene muchos adeptos dentro de la música de vanguardia de esta época, desde Mauricio Kagel, como uno de los precursores, a Silvano Bussotti, Luciano Berio y en España, Tomás Marco, Carlos Cruz de Castro, Llorenç Barber, o ZAJ como máxima representación. Con estas obras Luis de Pablo busca una suplantación de la diversidad de elementos dentro de una escena para fundirlos en uno sólo, promulgando una especie de género en el que coexisten las

artes. Quiere romper con la ópera como género y trabajar nuevos espectáculos en los que la palabra o el signo lingüístico queden aislados, sin funcionalidad, dentro de un contexto de frase¹⁸⁴, algo que ya trabaja en obras no dramáticas, como *Yo lo vi* o *Zurezko olerkia*. El género no tiene continuidad, ya que en unos años comienza a escribir óperas, defendiendo el modelo tradicional, con nuevos conceptos en la superficie de la forma.

A pesar de no haber perdido esa relación con Europa durante su estancia en el extranjero, se nota dentro del estilo un cambio sustancial entre la música que realiza para los encargos Europeos –*Vielleicht, Elephants Ivres, Déjame hablar*– y la música expresamente creada o inspirada por Canadá –*Zurezko Olerkia, Portrait Imaginé*, etc.– que a partir de 1975 se comienza a ver en Europa, como un estilo definido en *Al son que tocan*, una pieza con textos –grabados en cinta– de Antonio Machado o *A modo de concierto*, para percusión y orquesta (1976).

Paulatinamente va incorporando y definiendo un estilo musical en el que la melodía y la armonía tienen una importancia muy grande, muy visible en obras de finales de la década de 1970, como *Pocket Zarzuela* (1979) o *Canción* (1979). En estas obras el material está completamente escrito y las texturas y discurso musical están totalmente jerarquizadas a partir de las necesidades de la voz, como máximo representante del uso de la melodía. Como veremos más tarde, ya no utiliza efectos vocales de manera indiscriminada, sino que aboga por una utilización melódica en pos del entendimiento del texto. En estas obras, el compositor ya define de manera muy clara cuáles van ser sus próximos pasos en la composición musical, teniendo la utilización y separación de todos los parámetros tradicional, especialmente la melodía y armonía como puntos de partida.

2.4. Última etapa de composición: creación de una voz propia en el panorama musical internacional

Ya hemos contado anteriormente que a partir de la entrada de la década de 1980 (La Etapa rosa) Luis de Pablo se sumerge en la última de sus etapas, que supone la estabilización de su estilo compositivo, marcado por varios elementos: la

¹⁸⁴ Trenas, Julio: “Luis de Pablo: del teatro musical al panespectáculo”, *ABC*, 21-5-1969, pp.24-29

melodía –con cierta inclinación hacia el diatonismo– como punto básico para la forma, en donde la voz tendrá un papel predominante, la clarificación de la textura, mediante la concreción de todos los parámetros musicales, el desarrollo de las formaciones instrumentales antiguas bajo una nueva perspectiva y la armonía, y un elemento que el compositor vasco bautiza como *agregados*. Estos son, por un lado, la realización de una nueva concepción armónica dentro de su sistema de composición y, por otro, la denominación que le da a la inclusión de acordes perfectos dentro del discurso.

La nueva concepción de construcción armónica –los agregados– trabaja a partir de la superposición de una tercera mayor y una quinta de forma sucesiva, sobre una nota base, de tal forma que se pueden construir “rascacielos armónicos” –empleando la terminología depablina– que crean una nueva funcionalidad sobre esa nota base. A pesar de la concreción de la definición y construcción de los agregados es un sistema bastante libre, ya que puede variar según los gustos del compositor, que van desde la aparición sin orden determinado de las notas, a la supresión de las que no necesita –de ahí, la utilización de triadas sin funcionalidad– por lo que va a ser muy difícil encontrar una sección que se rija por completo sobre tales preceptos.

Esta nueva etapa viene solidificada en obras que comienzan a gestar el año anterior, como la ópera *Kiu*, obra que marca un punto de inflexión dentro de todo el recorrido estilístico del compositor. Igualmente, compone *Dibujos* (1980) para flauta, clarinete, violín y cello, a la que se le aplica la técnica de la melodía desplazada tímbricamente, o su *Concierto para piano n.º2*; así como *Retratos de la Conquista*, una obra para cuatro coros en el que comienza a utilizar acordes perfectos sin funcionalidad. Sin embargo, la primera obra que materializa tales procedimientos es *Sonido de la guerra*, una composición, encargo de la Cruz Roja dentro de su programa Música para la Paz, para recitador, soprano, tenor y conjunto instrumental, sobre un texto de *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre. Su estreno deja a la crítica descolocada ante el cambio, que denomina como “sorpresa, ya que supone una vuelta atrás” pero que justifica de “nada reaccionario” por el inmenso bagaje del

compositor¹⁸⁵, detalle que muestra el respeto y el poder que tenía Luis de Pablo dentro del mundo musical de esos años. La partitura se estructura sobre una obra anterior¹⁸⁶, una pieza para violonchelo solo destinada al montaje de José Luis Gómez de *Velada en Benicarló*, de Manuel Azaña, titulada *Ofrenda*. Aquí, Luis de Pablo perfila las líneas individuales de cada instrumento y las texturas con una escritura más concisa y totalmente fijada, donde todos los instrumentos interactúan a través de un contracanto continuo, que se transforma en una técnica *polimelódica* que el compositor adoptará como propia y desarrollará en su próximas obras.

La música de los años posteriores siguen las mismas directrices que la década de los '80, pero desde nuevos enfoques. Las texturas se van aclarando y la melodía se hace cada vez más dueña de la música. La orquestación se enriquece con una nueva paleta de recursos que dejan ver la gran imaginación del compositor. Por otro lado, se nota mucho la impronta de la ópera en toda su obra posterior, especialmente en las que se combinan orquesta y voz, ya sea solista o con orquesta, en la que los procesos orquestales tradicionales, como el doblaje de las voces o la ayuda a su resonancia, tienen una utilización renovada.

Hemos visto a lo largo de la biografía una consonancia entre aspectos de la vida de Luis de Pablo, como la necesidad de vanguardia como respuesta al excesivo conservadurismo de la España franquista o la influencia que la llegada del posmodernismo, y las creaciones musicales del compositor vasco. El cambio constante de modelos y las diversas etapas por las que pasa están realmente delimitadas y nos dejan ver de qué manera la influencia de las corrientes europeas se van tomando con una actitud crítica hasta crear una individualidad estilística en la que el estructuralismo postserial se aparta, para dejar paso a un nuevo concepto de y enfoque compositivo, que tiene como referente la tradición.

¹⁸⁵ Sopeña, Federico: "Estreno de 'Sonido de la guerra', de Luis de Pablo", *Ritmo*, Año LII, nº519, Febrero 1982, pp. 52-53

¹⁸⁶ En el catálogo se indica como posterior ya que es así como la coloca Luis de Pablo a partir de la edición de Suvini Zerboni, haciendo parecer una obra nueva.

CAPÍTULO II

LA VOZ EN LUIS DE PABLO

Dentro de las numerosas obras que Luis de Pablo ha compuesto a lo largo de su vida hay infinidad de formaciones diferentes. Sin embargo, existe un elemento distintivo que ha sido reflejo –y, a la vez, consecuente– de su cambio estético y técnico, la voz. Todas las manifestaciones, tratamientos o incluso el conjunto en el que aparece son reflejo de sus diferentes etapas. Y su utilización o falta de la voz marcarán las pautas para la clasificación de algunas de ellas.

Dependiendo de la etapa en la que nos refiramos vamos a encontrar un acercamiento diferente a la voz, así como las estrategias de tratamiento del texto y del propio instrumento. En palabras del propio compositor:

“Al poco tiempo de empezar a componer, puse música a algunos textos [...] Hay una de ellas que sí he conservado, que son los *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, que datan de 1956 y utilizan textos de *Manual de espumas*¹[...] pero enseguida evolucioné hacia experiencias musicales en las que la voz tenía que estar ausente, buscaba cancelar la idea del intervalo y eso conlleva eliminar la voz. Como resultado, durante muchos años no compuse para voz. Pero, al correr del tiempo, volví a ella con entusiasmo”².

Vemos en De Pablo un claro posicionamiento respecto a la voz, siempre dependiente de sus necesidades estéticas. Su tratamiento e inclusión en el discurso trae consigo varias contradicciones dentro del estilo que sigue durante las décadas de 1960 y 1970, especialmente por la imposibilidad de anular la jerarquización tímbrica de la voz cuando se combina con otros instrumentos. Por ello, “para algunos compositores, la voz se convirtió en un problema”³ y han evitado su uso. Aún así, dentro de la música de vanguardia ha habido compositores que escogen la voz como principal fuente de ideas, creando una base para el repertorio y extendiendo las

¹ Los poemas que utiliza son 1. *Panorama*; y 2. *Alegoría*. El poemario *Manual de espumas* (1924) es una de las obras culmen de la obra de Gerardo Diego en la que trabaja la poética del Creacionismo. Es considerada como la etapa más vanguardista del poeta santanderino.

² VV.AA.: *Luis de Pablo: A contracorriente*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010, pp. 51-52

³ Salzman, E. & Desi, Th.: *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*, Oxford University Press, New York, 2008, pág.192.

técnicas del propio instrumento⁴, tal y como indica Sharon Mabry⁵. Por ello, durante su etapa aleatoria y textural, De Pablo elimina la utilización vocal por no acercarse a los preceptos compositivos que experimenta en aquella época⁶. A pesar de esto, a partir de la década de 1970 (especialmente desde el año 1978 con obras como *Bajo el sol*, para coro, o *Pocket Zarzuela*, para mezzo y *ensemble*) Luis de Pablo da un giro total dentro de su música, lo que supone la creación de nuevas formas de acercamiento a la voz, al texto y sus relaciones, que encontrarán su culminación en la Ópera.

1. LA MÚSICA VOCAL NO OPERÍSTICA DE LUIS DE PABLO

Dentro del catálogo de Luis de Pablo, podemos decir que desde la década de 1970 toda su música tiene una orientación vocal más prominente. La búsqueda de la melodía y su recuperación serán sus principales objetivos. Así, la utilización de la voz es la causa y, a la vez, consecuencia del abandono de la densidad y la textura como únicos directores discursivos. Esto hace aparecer una nueva visión del intervalo y la melodía como constructores del discurso a través de “una interválica que [le] permitiese una combinatoria mucho más libre”⁷. Todo esto, se ve plasmado de forma definitiva en sus óperas, que podemos considerar como un compendio general de sus tratamientos vocales.

La utilización vocal dentro del catálogo de Luis de Pablo en los primeros años de composición está muy influenciada por las corrientes que se están desarrollando en España durante esos años. Si pensamos en la etapa de la que hablamos, en España

⁴ Compositores como Gyorgy Ligeti (1923-2006) en sus *Aventures* (1962), *Requiem* (1966) o *Lux eterna* (1966); Luigi Nono (1924-1990), con *Il canto sospeso* (1956), *Ha venido* (1963), *Cori di Didone* (1958); Luciano Berio (1924-2002) con *Sequenza II* o *Sinfonia* (1968); John Cage (1912-1992) con *Aria*; Pierre Boulez (1925), con *Pli selon pli* (1958-) o *Le marteau sans maître* (1956); K. Stockhausen (1928-2008) con *Gesänge der jüngerlinge* (1956) o *Stimmung* (1968); K. Penderecki (1933) con su *Pasión según San Lucas* (1966); Arvo Pärt (1935) en *Passio* (1980) y sus obras corales; Helmut Lachenmann (1935) con *TemA* (1968), y un largo etc.

⁵ Mabry, Sharon: *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, Oxford University Press, New York, 2003. Aquí la autora habla ofrece algunos nombres como Boulez, Carter, Stockhausen, Berio, etc. En este libro la cantante y pedagoga inglesa intenta realizar un catálogo de posibilidades y técnicas empleadas por los compositores para el tratamiento de la voz.

⁶ De todos modos, podemos deducir de sus palabras una referencia hacia la música vocal solista. En la que el/la cantante deben tener un protagonismo muy pronunciado dentro de la obra, por lo que no puede intervenir dentro de la textura general de forma indeferenciada.

⁷ Luis de Pablo en el programa de mano de la reposición de *Kiu*, en 1993, por su décimo aniversario. pág.9

la inclinación melódica todavía está centrada en una visión españolista, es decir, en una reconstrucción de la identidad española a través de giros tomados de la música folclórica o del Siglo de Oro, como fortalecimiento del sentido patriótico e identitario, todavía muy dependientes de la herencia dejada por Falla (obras creadas por compositores nacidos al comienzo de siglo, como Joaquín Rodrigo (1901)⁸, Jesús Arambarri (1902-1960)⁹, Frederic Mompou (1893-1987)¹⁰ o Francisco Escudero (1912-2002)¹¹, entre otros). Como muestra de esa influencia podemos aludir a las obras que los compositores de la Generación del '51 crean para un concierto que en 1958 Enrique Franco organiza con la soprano Ángeles Chamorro para formar el *Retablillo de Navidad de "El Alba del alhelí"* sobre poemas de Rafael Alberti y en el que participan varios compositores relacionados el grupo Nueva Música¹². Todas las obras son pequeñas armonizaciones de líneas vocales basadas en modelos populares, con un gran peso de la música de Falla.

De esta generación será C. Halffter quien se acerque durante los años '50 de una manera más regular a la música vocal¹³. Sin embargo, sus incursiones no dejan de ser tradicionales, sin seguir los modelos que ya estaban proponiendo autores como Boulez, Nono, o incluso el Stravinsky serial del *In memoriam Dylan Thomas* (1954), *Canticum Sacrum* (1955) o *Threni* (1958). De este grupo, únicamente R. Barce y Luis de Pablo dan unos pasos importantes dentro del atonalismo como fuente para nuevos tipos de vocalidad dentro de la música española. En el caso de Barce, con la obra *Canción Blanca* (1958), que A. Medina describe como atonalismo "mucho más radical" respecto a sus acercamientos anteriores¹⁴; y en el de De Pablo con la obra

⁸ Obras como el *Retablo de Navidad* (1952), para Soprano, Bajo, Coro y Orquesta; ciclos para voz y piano, como *Cuatro poemas amorios* (1948), *Doce canciones españolas* (1951) o su ópera *El hijo fingido* (1955-60).

⁹ *Ocho canciones vascas* (1953)

¹⁰ *Aureana do Sil* (1951), para voz y piano; *Sant Martí* (1961); *Cantigas de Alfonso X el Sabio* (1953), para coro; o los *Improperios* (1963)

¹¹ *Illeta* (1953), para coro y orquesta

¹² Alberto Blancafort, Manuel Carra, Enrique Franco, Gerardo Gombau, Antón García Abril, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo

¹³ Con las obras *Dos canciones* (1952); *Antífona Pascual*, para solistas, coro y orquesta (1952), *Dos canciones*, para coro (1954); *Ave María*, para coro (1954); *Panis Angelicus*, para coro (1954); *Eres como la nieve*, para coro (1957); *Misa Ducal*, para coro y orquesta (1955-56); *Cuatro canciones populares leonesas*, para voz y piano (1957); *Dos canciones tristes de primavera*, para voz y piano (1958); *Panxolina*, para voz y piano (1958); la ópera televisiva *El ladrón de estrellas* (1959)

¹⁴ Medina, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Ethos-Música, Universidad de Oviedo, pág.31

Comentarios a dos textos de Gerardo Diego, de 1956, para soprano, flautín, vibráfono y contrabajo, en la que comienza a experimentar con el serialismo desde una posición de aleatoriedad controlada, especialmente en el discurso vocal.

Ejemplo 1
Luis de Pablo
Comentarios-Panorama (1956)
cc.13-20

Como exponemos en el ejemplo, está muy clara la orientación serial, aunque con ciertas variaciones personales. Si observamos, la línea vocal nos expone la serie, pero no a la manera tradicional, sino a través de la alternancia de cuatro tipos de relaciones expresadas con células de tres notas, con el Fa# como objetivo central, un método cercano al *Marteau sans maitre*, de Boulez (también en el tratamiento instrumental¹⁵). Por ello, el enfoque de la concepción serial la aparición defectiva de la serie (falta el La bemol) no es un problema.

¹⁵ Boulez requiere una instrumentación atípica en su obra (voz, flauta alto, viola, guitarra, vibráfono, marimba y percusión) para buscar nuevas formas de instrumentación y ligereza textural, tal y como busca Luis de Pablo al utilizar instrumentos con registros tan dispares.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

A B C D C 15 A O6 B O8 C O7

El (cie)-lo es - tá he - cho con lá - pi - ces de co - lo - res

Ejemplo 1a
Exposición de la serie en primera frase vocal
cc.13-20

Por otro lado, en la cuestión vocal también es muy reseñable el apego hacia el tratamiento silábico. La búsqueda de la expresión del significado del poema queda clara y las técnicas de jerarquización tímbrica y la falta de efectos, que veremos posteriormente, demuestran que Luis de Pablo no ha comenzado a experimentar todavía con los modelos vocales más vanguardistas.

Ya en la década de 1960 la aplicación de nuevos recursos vocales se hace mucho más patente dentro de la producción de Luis de Pablo, como en el resto de compositores de su generación¹⁶. De esta forma encontramos una nueva aproximación hacia los recursos vocales influidos por la experimentación vocal que habían iniciado los compositores de la Escuela de Darmstadt. Todos los compositores comienzan –nos referimos especialmente a los aglutinados bajo la denominación de Generación del ‘51– a concebir la voz como un instrumento poliédrico del que se pueden extraer infinidad de elementos. La música experimental, ha creado un repertorio que como explica B. Pérez Castillo:

“se ha caracterizado, además [de la creación de nuevas líneas y direcciones melódicas], por la integración de los múltiples y sutiles variantes como factores estructurales de la línea vocal, hecho que ha dotado de gran riqueza al discurso compositivo y ha repercutido en el enriquecimientos de la descripción del pensamiento y los estados del individuo”¹⁷.

Los compositores españoles se adhieren con gran entusiasmo a las propuestas realizadas por los compositores de la vanguardia europea. Por una parte la experimentación fonética de Berio y Cage –en sus correspondientes obras dedicadas

¹⁶ Vamos a comenzar el recorrido en esta década porque establecemos aquí una primera madurez compositiva, donde se pueden extraer rasgos concretos de su personalidad compositiva en relación a su música vocal.

¹⁷ Pérez Castillo, Belén: “La voz despojada: algunos elementos de la renovación vocal en la música española”, In: *Revista de Musicología*, XXX, 2, 2007, pág. 534

a Cathy Berberian (*Sequenza II* y *Aria*, respectivamente–, o sus nuevas orientaciones teatrales (especialmente de Cage) que encontrarán su repercusión en el grupo ZAJ¹⁸ o en el binomio Joan Brossa-Mestres Quadreny¹⁹, así como Agustín González Acilu (1929)²⁰, entre otros. Por otra parte, vemos un acercamiento a la construcción de la obra a partir de estructuras poemáticas, como hace Boulez en *Pli selon pli*, la manipulación electrónica de Stockhausen en *El canto de los adolescentes* o la expresividad sonora en la música coral de Penderecki, surgida de revisiones de música antigua, de la que veremos ejemplos en Cristóbal Halffter. Sin embargo, esa definición estilística plasmada en las últimas décadas del siglo XX no es tan directa, fácil o definitiva como pueda parecer cuando se observa el recorrido con años de perspectiva²¹.

Vamos a dividir la música vocal del compositor vasco en dos etapas principales aunque, obviamente, cada una de ellas con sus propios cambios y derivaciones. Delimitamos la primera etapa entre 1960 y 1980; y una segunda, desde 1980 hasta la actualidad (aunque deberemos hacer unas leves excepciones en obras como *Pocket Zarzuela*, *Canción* o *Ederki*). Dentro de la primera etapa, la más experimental, vemos a un compositor que se centra en el aspecto estructural de la obra y las cualidades tímbricas y texturales de los instrumentos. Algo que no

¹⁸ Desde su fundación por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, este grupo irrumpió en la escena musical (y teatral) con el fin de ser un revulsivo extremo dentro del mundo español. A través de la búsqueda de nuevos aspectos de la vida insertan nuevas sonoridades vocales, incidiendo, tanto en el aspecto teatral (grotesco en ocasiones) de la voz y el cuerpo, en obras como *Manifiesto itzehoe* (1965) de Wolf Vostell, *Ailantus* (1964), de Walter Marchetti; o en las relaciones puramente fonéticas del lenguaje, en una obra paradigmática en este sentido, *Coral hablado* (1966), de Ramón Barce.

¹⁹ Con quien realizó varias incursiones en el terreno del arte sonoro y el teatro musical experimental en obras como *Excursió colectiva de cinc diez* (1960), *Concert per a representar* (1964) o *Suite bufa* (1966). Para desarrollar la relación Brossa-Quadreny, ver, García, Isaac D.: *Josep Maria Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2011. pp. 449 y ss. En línea, <http://www.tdx.cat/handle/10803/78128?show=full>.

²⁰ Agustín González Acilu ha trabajado desde los años '60 en una dislocación tanto del elemento fonético como punto expresivo, como de la voz como recurso tímbrico ilimitado. Podemos hablar de varias de sus obras realizadas durante la década de 1970, como su *Oratorio Panlingüístico*, *Himno a las Lesbianas*, o su *Cantata semiofónica*, en las que el elemento fonético a nivel individual es muy importante. Esta obra está escrita para orquesta y coro de sordomudos, en la que, como en el lenguaje de signos, algunos elementos vocales son sustituidos por gestos, con el aporte teatral que implica dentro de la composición. Se puede ver en detalle en Cureses, M: *El compositor Agustín González Acilu: La estética de la tensión*, ICCMU, Madrid, 2001.

²¹ En la década de 1950, exactamente en 1956, Luis de Pablo compuso *Dos comentarios a textos de Gerardo Diego*, para soprano, flautín, vibráfono y contrabajo. Un primer acercamiento a la voz desde posiciones de vanguardia que pueden emparentarse con ciertas experiencias de carácter francés de aquella época, como las de Boulez.

favorece el uso de la voz y, mucho menos, un texto con una orientación expresiva demasiado fuerte. La segunda etapa se caracteriza por ser un vuelco progresivo hacia la consideración de la palabra, la línea vocal y las características propias de la voz para convertirse en un elemento eminentemente expresivo y dramático. Este aspecto de la música depablana vendrá a convertirse en esencial desde esta época.

2. MÚSICA VOCAL DE LUIS DE PABLO DE 1960 A 1980

En esta primera etapa centrada en la experimentación sonora, la aproximación al elemento vocal se hace de una forma muy arraigada en los usos y utilizaciones que se están descubriendo y dando a conocer en la vanguardia europea. Pero el compositor no utiliza los recursos de forma indiscriminada, sino que podemos delimitar cinco utilizaciones específicas²²:

- 1) Supresión de la línea melódica, tal y como se conoce en épocas anteriores: en esta etapa el compositor investigará diferentes vías con el objetivo principal de insertar la voz dentro del entramado textural.
- 2) La desmantelación semántica del texto y su explotación expresiva a partir de los '70: el intento de desnaturalizar la voz le lleva a trabajar la voz a nivel fonético, sin texto, o desligándolo de su comprensión a través de diferentes procedimientos y tratamientos textuales. En esta época Luis de Pablo va a experimentar con la posible plurisemanticidad del texto fonético a través de relatos no literarios, como en el caso de *Yo lo vi* (1970)
- 3) Búsqueda de nuevos recursos vocales: Las líneas de actuación anteriores nos llevan, como consecuencia, al desarrollo de nuevas formas de expresión, fonación y emisión vocales. Que darán a la voz una nueva visión estética²³.

²² Muchos de estas características coinciden con las apuntadas por B. Pérez Castillo en su artículo sobre la música vocal en España a finales del siglo XX. 1) Búsqueda del carácter temporal de la voz; 2) Exploración tímbrica; 3) el acercamiento a las músicas tradicionales no occidentales; 4) estudio de las relaciones del lenguaje a nivel fonológico, fonético y semántico. En Pérez Castillo, B.: *op.cit.* pp. 538 y ss.

²³ En España esta orientación está compartida con compositores de su generación como Ramón Barce (1928-2008) en su *Coral hablado* (1966). Una obra para tres conferencias que superponen sus discursos para “que la palabra hablada recobrara toda su virtualidad como objeto sonoro, perdiendo todo lo posible de su calidad de medio de comunicación conceptual”, en Barce, R.: “Sobre el Coral Hablado”, *Sonda*, 6, 1973, Facsímil editado por el INAEM, 2009, pp. 27-35; o de las posteriores, como J.Villarrojo (1940) o Llorenç Barber (1948) a través del grupo *Actum, Flatus vocis trio*; o *Canon*.

- 4) Tratamiento instrumental de la voz solista: este tipo de uso surge la necesidad de instrumentalizarla, es decir, crear una posición vocal dentro del entramado textural general de la obra en el que la voz sea un instrumento de viento.
- 5) Uso de la electrónica: el encuentro con los nuevos medios de creación musical suponen una aportación importante a la obra de Luis de Pablo, especialmente a su concepción textural y tímbrica.

2.1. Década de 1960

En esta década, Luis de Pablo comienza a solidificar sus esfuerzos hacia la consecución de una música influida por las corrientes europeas, centradas en la aleatoriedad controlada, con el desarrollo de los módulos. Este trabajo tenderá a extenderse a toda su creación, inundando todos los aspectos de ésta. Es importante observar que la experimentación dentro de su música se dirige hacia la estructura y el timbre instrumental. Esto conlleva una falta de desarrollo de las formas vocales, salvo en tres excepciones: *Glosa* (en su primera versión) (1962) (sobre el texto de *Soledad Segunda* de Góngora), *Escena* (1964) (sobre textos de Rafael de la Vega) y *Ein Wort* (1965), (sobre un texto de Gottfried Benn).

En lo concerniente a la supresión de la línea vocal tradicional encontramos en *Glosa* un tratamiento vocal preferentemente silábico, con pequeños floreos melismáticos. Sin embargo, llama la atención la manera en cómo la voz va adquiriendo progresivamente un carácter instrumental, que se hace patente a partir de esta obra. En el ejemplo se puede comprobar que el desarrollo melismático se hace patente de forma progresiva. Esto conlleva un acercamiento más decidido al aspecto instrumental de la voz.

En *Ein Wort* (sobre un texto de Gottfried Benn) se observa que la etapa de preocupación estructural está sólidamente aferrada en la música de Luis de Pablo. En esta partitura observamos las diferentes técnicas modulares del compositor para controlar la aleatoriedad. Construye una serie de módulos fijos intercambiables entre varios interludios instrumentales. De esta forma la obra cambia a nivel macroestructural, mientras la microestructura queda inalterable. Igualmente, dentro de cada módulo encontramos elementos móviles que modifican la microestructura.

Ejemplo 2
Glosa (1962)
 Progresivo carácter instrumental
 cc.426-452

Aquí vemos varios recursos vocales que serán esenciales para su desarrollo posterior. Por un lado, el uso de la voz a nivel instrumental y por otro, la utilización silábica del texto con una inclinación muy breve hacia la coloratura de la nota. El tratamiento de la línea melódica se ve roto por la profusión de los saltos y la intermitencia de las intervenciones vocales. Este tipo de recursos se utilizan para intentar anular la jerarquización tímbrica de la voz en un contexto de estructuración mediante masas texturales.

Ejemplo 3
Ein wort (1965)
 Utilización instrumental de la voz-Módulo III4

2.2. Década de 1970

La década de 1970 supone un cambio importante dentro de la música de Luis de Pablo. Musical y estéticamente comienza a desarrollar una nueva vía de composición a través de la inclusión de elementos consonantes sin funcionalidad, lo que el compositor vendrá a llamar agregados. Estos nuevos elementos también aportarán una nueva idea de línea melódica y contrapunto. Vocalmente, los recursos utilizados durante la década anterior se cristalizan aquí con una nueva perspectiva musical, que partirá de la experimentación sonora. De esta forma prepara la década posterior, donde se consolidan todas las técnicas en una vía estilística propia.

Estos años se convierten en un momento “pivote” dentro de su creación, que comportan el paso hacia la segunda etapa dentro del tratamiento vocal. Así, esta década se mueve en dos mundos diferenciados que conservan elementos comunes, como filtración de estos primeros recursos:

- 1) La experimentación sonora, a través de la búsqueda de nuevos parámetros de discurso sonoro.
- 2) La elección y estabilización de recursos líricos y vocales, que se harán patentes en la siguiente década como parte de un discurso que toma la tradición como punto de partida y que intenta transgredirla partiendo de sus modelos.
- 3) Igualmente, veremos un avance determinante a nivel estructural: el paso desde la construcción de la obra a través de módulos macro y microestructurales, que todavía veremos en obras como *Yo lo vi* o *Elephants Ivres* (1973-74), hacia una postura de construcción que denominaremos “gestos modulares”, en un contexto de notación fija²⁴.

1. Experimentación sonora

En este punto debemos hablar de la música coral como paradigma de la música experimental aplicada a la voz. Especialmente tenemos que hacer referencia a la obra para 12 voces mixtas, *Yo lo vi* (1970). La pieza se inserta dentro de la

²⁴ López Estelche, I.: “Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los ‘70”, In: *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010, pp. 376-377.

adaptación de nuevos recursos vocales, que intentan desligar la voz de su utilización y sonoridad tradicionales. Vemos al compositor vasco muy ligado a las últimas tendencias de la música vocal de vanguardia, especialmente a la línea de *Aventures*, de Gyorgy Ligeti²⁵. Esta partitura, que se aleja de los puntos de vista de la tradición ocupa un punto culminante en la carrera de Luis de Pablo. Comienzan a verse nuevas orientaciones formales que derivan de los módulos, que conformarán una nueva línea de realización y expresión dentro de su obra. Igualmente, es la primera vez que una pieza del compositor vasco basa su estructura en un agregado, en este caso, de Lab M²⁶, formando parte éste de la segunda sección de la obra.

Ejemplo 4
Yo lo vi (1970)
 Aparición del agregado
 pág.37

A partir del grabado homónimo de Goya, Luis de Pablo expresa su visión del cuadro a través de elementos vocales sin significación. Es decir, usa fonemas y diversos recursos vocales que apelan a la plurisemanticidad del gesto sonoro y silábico, ofreciendo así varios puntos de vista de un mismo hecho, “entendiendo el signo lingüístico en términos de ‘campo de estímulos’”²⁷. Una especie de cuadro

²⁵ De ahí, también, su aspecto *quasi* teatral.

²⁶ Este acorde, así como la nota Lab sola, tienen un emplazamiento especial dentro de la música de Luis de Pablo. Va a aparecer bastantes veces como punto de anclaje estructural en obras de transición (en la década de 1970), como la que estamos tratando en estas líneas o la pieza para dos pianos *Comme d'habitude* (1970). Para el compositor no es posible explicar esa inclinación hacia este acorde. Se conforma con mostrar su admiración por la sonoridad “quizá porque ya me atraía desde niño, o quizá fue el primer acorde que conseguí dar”. En entrevista personal (ELP2008)

²⁷ Eco, Umberto: *La obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979, pág.120

sonoro, donde el madrigalismo llega al extremo²⁸. De esta manera, De Pablo se inscribe dentro del empleo estético del lenguaje poético que describe U. Eco. Ya que éste “implica, pues, un uso emotivo de las referencias y un uso referencial de las emociones, porque la reacción sentimental se manifiesta como realización de un campo de significados connotados”²⁹.

La desintegración de la semántica literaria, así como la estructuración de la obra musical a partir de un texto ya se encuentran en compositores como L. Nono o P. Boulez³⁰. Piet de Volder alude al uso del lenguaje por parte de algunos autores de la segunda mitad del siglo XX, comparándolo con “la destrucción de un objeto, tal y como, por ejemplo, puede verse en Pompeya, como consecuencia de una erupción volcánica: el objeto se ha quemado, pero la forma permanece”³¹. Nono es uno de los mejores ejemplos –dentro de los compositores del círculo de Darmstadt– de la pérdida de la importancia de la inteligibilidad de texto durante la década de los ´50 y la adaptación de éste a los principios seriales, centrándose así en la riqueza fonética de cada palabra. Este hecho se refleja de manera más clara en obras como *Yo lo vi*, *Escena* (1964), *Por diversos motivos* (1969) o *Visto de cerca* (1974). Según Barthes, esta pérdida de funcionalidad y de coherencia discursiva, hace alejarse a la palabra de su propiedad expresiva –unívoca, añadiríamos– centrándose en la pura belleza de ésta; se desocializa y deshumaniza el lenguaje, rechaza la Naturaleza (de la palabra) por la importancia del objeto que sólo puede verse a través de bloques³².

En lo que concierne al tratamiento tímbrico-fonético del lenguaje depabliano, nos vamos a fijar en *Yo lo vi*, por ser la exposición más extrema de tales procedimientos. El compositor utiliza una serie de fonemas específicos para las diferentes funciones buscadas. Las clasificamos de la siguiente manera:

²⁸ En entrevista personal con el compositor (Febrero, 2008)

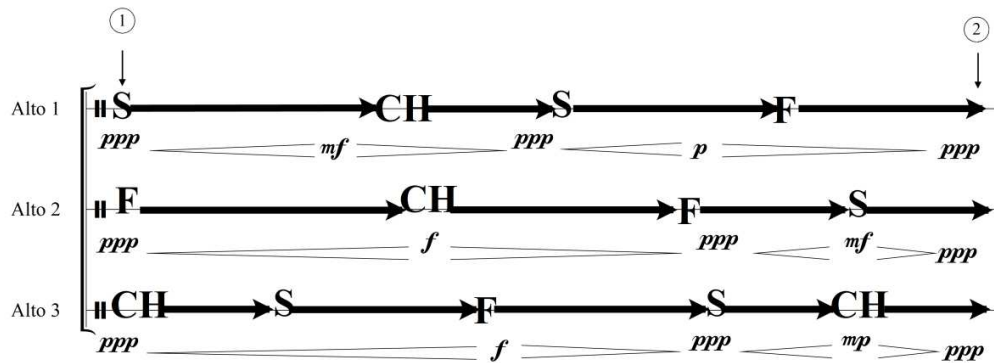
²⁹ Eco, U.: *op.cit.* pág.120

³⁰ En obras como *Il canto sospeso* (1956), de Nono; o *Le marteau sans maître*, de Boulez.

³¹ De Volder, P.: *op.cit.* pág.83

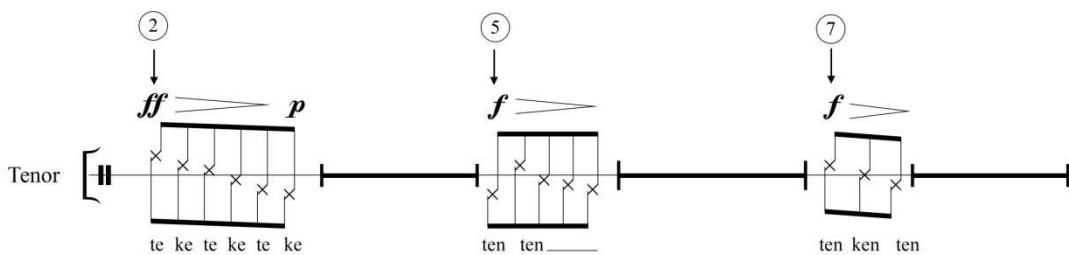
³² Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*, Ed. Jorge Álvares, Buenos Aires, 1967. Esta desfuncionalización de la palabra como entidad expresiva, que alude el teórico francés, es semejante a la rotura de la funcionalidad tonal con la aparición del atonalismo y el dodecafonismo en la música del siglo XX –aunque ya hubiera muestras en obras anteriores, eminentemente tonales–. Lo que supuso la pérdida de una entidad que rompía la expectativa tonal de Meyer. La relación sonido-estímulo que había desarrollado el sistema tonal, “la satisfacción intelectual del espectador de seguir y anticiparse a los movimientos del compositor. Meyer, Leonard: *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956, pág.30

- a) Fonética lineal, en la que hace uso de la vocal A y de consonantes africada-sonora-alveolares (ch); fricativas-sordas (labiodental F; alveolar S, dento-interdental C), fricativa-sonora-alveolar (Z) y oclusiva sonora-velar (G)³³.



Ejemplo 5
 Yo lo vi (1970)
 Líneas fonéticas-contraltos
 Pág.4

- b) Para puntos fonético-rítmicos se emplean los fonemas oclusivos (sordo-velar K, sordo-dental T; sordo-bilabial P; sonoro-dental D; y glotal aspirada H), ya que para su articulación los órganos fonadores generan una explosión sonora que favorece el ritmo.



Ejemplo 6
 Yo lo vi (1970)
 Puntos rítmico-fonéticos
 Pág.15-ten.1

- c) Entradas homofónicas sobre la misma vocal
 d) Consonantes sonoro-nasales M y N, que tienen una relación con el fonema al que siguen. Esto se debe a que aparecen en zonas de pedales indeterminados

³³ Para la clasificación de los fonemas hemos seguido el libro, Gil Fernández, Juana: *Los sonidos del lenguaje*, Ed. Síntesis, Madrid, 1988.

y pueden compartir espacio con vocales o diptóngos. Para conseguir un movimiento fluido y unidireccional en su emisión, el compositor las ha dispuesto de tal manera que las vocales pueden intercambiarse entre ellas, pero las consonantes deben pivotar hacia una vocal obligatoriamente. Esto provoca una fluctuación tímbrica de la voz muy interesante para la textura.

Tenor 1
u ————— e ————— n —————

Tenor 2
eu ————— n ————— o —————

Tenor 3
n ————— a ————— eu —————

Ejemplo 7
Yo lo vi (1970)
Consonantes sonoras
Pág.11-tenores

e) Conjunto fonético: que consiste en la combinación indiferenciada en el resto de elementos microestructurales, para formar elementos en conjunto.

Soprano 1
p
eu
ten ken

Soprano 2
p
eu
nu to hi

Soprano 3
p
eu
ten ho ken hi

Dynamic markings: *mp*, *pp*, *f*, *pp*

Phonetic diagrams: 1, 2, 3

Ejemplo 8
Yo lo vi (1970)
Conjunto fonético
Pág.45 sopranos

Técnicamente podemos observar que es una partitura con gran influencia de la música por la utilización de símbolos de nueva creación para poder expresar los nuevos recursos. Como se observa en el módulo del ejemplo, el compositor hace uso de un catálogo bastante amplio de recursos diferentes para voz. Desde la propia utilización fonética de la voz –con un uso polisemántico– a las entonaciones flexibles de las sopranos 3 o las aproximaciones tonales de cada entrada de las sopranos 2.

Su relación con el entramado formal de los módulos se aposenta en la construcción de “momentos modulares” –al estilo de los *Momente* de Stockhausen³⁴– en el que cada hoja dura 15'', conformando conjuntamente una construcción de elementos individuales. Este trabajo se observa de forma similar en *Módulos I* (1965). La diferencia estriba en que la planificación formal de *Yo lo vi* únicamente permite un tipo de interpretación, de manera tradicional.

³⁴ Stockhausen desarrolló en obra *Momente* (1966) el concepto de momento musical. Exposiciones temporales distintas en una sola obra, en la que cada momento no tiene relación con el anterior, creando, así, una especie de continuidad discontinua dentro de la obra.

The musical score is for the piece 'Yo lo vi' (1970) by Luis de Pablo, page 10. It features ten vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, Alto 3, Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3, Bass 1, Bass 2, and Bass 3. The vocal lines are written in treble clef with lyrics in Spanish. Dynamics include ppp, mp, and mf. The score shows complex vocal textures with overlapping lines and specific articulation marks like 'x' and 'o'.

Ejemplo 9
Yo lo vi (1970)
 Pág.10

Los medios electrónicos son una constante en esta década en el catálogo depablano y la relación de éstos con la voz es esencial³⁵. La primera obra del

³⁵ La aparición del primer laboratorio de electroacústica, *Alea*, creado por Luis de Pablo en 1965 en Madrid, será definitivo en su acercamiento a su desarrollo dentro del mundo electrónico. Durante esta época el desarrollo del laboratorio *Phonos*, creado en 1968 y llevado por Andrés Lewin-Richter (1937) en Barcelona, o posteriormente, el laboratorio de electroacústica del Conservatorio de Cuenca, regido por Jesús Villarrojo (1940) se realizarán las primeras aproximaciones hacia la música electrónica e, igualmente, la experimentación de la voz y su tratamiento electrónico dentro de la música española.

catálogo en la que trabaja el elemento vocal junto a la electrónica³⁶ es *We* (1970/83). La base de esta obra es un canto gregoriano modificado electrónicamente³⁷, sobre el que se crea un *collage* cultural en el que hace coincidir cantos y melodías de muy diversas ubicaciones. Todo este uso está emparentado con uno de los elementos que van a hacer evolucionar la música depablina, la música no occidental. Un tema en el que el compositor es un estudioso y cuyas bases estructurales e ideaciones dramáticas le han ayudado a desarrollar su música. Estos experimentos vocales podemos asemejarlos a los de Berio en *Ommagio a Joyce* (1958) o *Visage* (1961).

Unas de las obras más representativas respecto a la utilización estética de la música académica o folklórica no occidental en su catálogo las encontramos en *Portrait imaginé* (1975) y *Zurezko Olerkia* (1975). Aquí, Luis de Pablo concibe la forma no como una línea dramática con un comienzo y un final sino como un continuo fluir musical en el que el tiempo –y en consecuencia, el discurso musical en sentido occidental– se paraliza. Los esquemas desde los que parte el compositor para alejarse a nivel formal de la tradición occidental hacen referencia a música de El Líbano, o las carnáticas de la India³⁸.

Estas piezas son, por otra parte, la culminación y límite en su acercamiento más experimental a la forma y el tratamiento de la voz. *Portrait imaginé*, compuesta en una primera versión para coro mixto, conjunto instrumental (con sintetizador) y electrónica, pasa a formar parte de las grandes obras del compositor, siendo, a su vez, un resumen de todos los recursos vocales desarrollados hasta el momento. Encontramos gran cantidad de recursos fonéticos, alturas relativas, *glissandi*, saltos registrales muy amplios, trémolos, etc. Todo para conformar un mosaico sonoro en el que la voz no tiene significante ni significado, sino que es un elemento tímbrico más dentro de la trama textural que se desarrolla durante la obra. Junto a ésta, *Zurezko*

³⁶ No es la primera experiencia de nuestro compositor con la electrónica. Ya se había sumergido en ella en *Mitología I* (1965), primera obra que salió del Laboratorio Alea, así como sus trabajos con la improvisación electrónica junto a Eduardo Polonio y Horacio Vaggione.

³⁷ Aquí tenemos otro de los recursos expresivos de la música de Luis de Pablo, que incluso entraron en temas políticos, ya que la cinta, compuesta *La madriguera* (1969) de Carlos Saura, fue censurada debido a tal manipulación

³⁸ La adaptación de la música no occidental y folklórica en la música de Luis de Pablo se hace siempre desde una posición de evocación no directa. Es decir, usa diferentes técnicas, concepciones texturales o instrumentales dentro de su música. Pero, salvo en contadas ocasiones, como en *Acrobacias*, *La Patum*, o *Vendaval*, el compositor usa referencias o citas directas.

olerkia (Poema de la madera), para coro mixto, 4 percussionistas y txalaparta, se nos presenta como el acercamiento del compositor al folklore vasco, aunque sea únicamente en esencia.

2. Estabilización de recursos. Nuevos caminos

A partir de esta fecha la música de Luis de Pablo se acerca a otra vertiente de la música que toma como punto de partida la tradición para modificarla. Se aleja progresivamente de los recursos novedosos de utilización más o menos indiscriminada y toma la voz como vía de expresión directa a través de los textos. Se propone, además, la consolidación de la lengua castellana como una lengua viable para la conformación de un corpus vocal, así como la utilización de las inflexiones melódicas inherentes al texto como referencia melódica. Para esto, el compositor toma como puntos de partida las concepciones de L. Janacek o de M. Mussorgski (especialmente de su *Boris Godunov*).

Son importantes algunos recursos vocales que quedarán instaurados, casi definitivamente, en obras como *Bajo el sol* (1977). En esta obra para 49 voces, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, se observan ciertos procedimientos que sientan las bases para un posterior desarrollo vocal. En lo que respecta a la utilización de recursos vocales, la obra se sitúa en un plano intermedio entre la fonética, la inteligibilidad y la estructuración a partir de los procesos literarios. Si en *Yo lo vi* la asematicidad del texto se produce por el uso fonético de la voz, en *Bajo el sol* su inteligibilidad se pierde por dos motivos. Por un lado, encontramos una superposición de dos escritos en dos idiomas diferentes³⁹ (al estilo del motete politextual renacentista): el castellano del siglo XVI del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán; y el hebreo del *Eclesiastés*. Por otro lado, el compositor realiza una desmembración fonética de cada palabra, en favor de un desarrollo melismático de cada sílaba. Tal y como ocurre en los motetes del Ars

³⁹ Todavía encontraremos un uso politextual – aunque como recurso residual – en la obra coral de 1980 *Retratos de la Conquista*, en la que utiliza varios fragmentos del capítulo CCVI de *Verdadera historia de los sucesos de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo; y *Colloquios y doctrina christiana con que los doze frayles de San Francisco enviados por el Papa Adriano Sesto y por el Emperador Carlos Quinto convirtieron a los Indios de la Nueva Espanya, en lengua mexicana y española*, de Fray Bernardino de Sahagún.

Antigua, de Leonin y Perotin⁴⁰. Es muy visible en el ejemplo posterior, cómo se superponen frases diferentes –e idiomas, en el caso de las contraltos (hebreo)– lo que impide, junto a la rotura melismática de la melodía, captar el sentido del texto. Esto supone adentrarse en la percepción fonética del pasaje. Un uso que “en efecto [...] destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales”⁴¹.

Ejemplo 10
Bajo el Sol (1977)
 Sección D-Politextualidad

El texto se trata –igual que en el caso de Pierre Boulez– como una referencia estructural y tímbrica dentro de la obra (añadiéndole, además, la rítmica y fraseo de la línea melódica según el texto). Estas características ya se pueden intuir e, incluso, comprobar en *Bajo el Sol*, *Pocket Zarzuela* (1978), *Ederki* (1978) o *Canción* (1979). En *Bajo el sol*, la estructura general de la obra se construye a través de la interpolación de textos del *Eclesiastés* y del *Guzmán de Alfarache* (primero las mujeres recitan el *Eclesiastés*, los hombres el *Guzmán*, y viceversa), que se corresponde con la sección aurea de la obra. Esta sección es la única parte donde se

⁴⁰ Como se observa, hay una gran confluencia referencial entre la tradición y los presupuestos renovadores a partir de ella. Es muy llamativo cómo los compositores del siglo XX se han acercado más a la Música Antigua – en España se centran más en el Siglo de Oro –, precisamente por ser una música también minoritaria dentro de los ciclo de conciertos.

⁴¹ Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*, Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967, pág.43

utiliza el recitado y una textura homofónica a cuatro voces, sobre el poema *Vision of Judgment* de Lord Byron⁴².

Algo parecido pasa en *Ederki* (un vocablo en euskera que se traduce como Bravo o Bien hecho). Esta obra, encargo del crítico italiano Mario Bortolotto, sobre una *Ballade* de Jean Robertet, un poeta francés del siglo XV, basa su estructuración y medios en el poema utilizado.

A mí me tocó un poeta francés del siglo quince, Jean Robertet, cuya poesía está marcada por esos juegos rítmicos tan típicos de la época – el principio de un verso es el final del siguiente y se van produciendo encadenamientos –. Se me ocurrió mantener esa estructura dentro de la obra musical y me pareció un juego fascinante⁴³.

Sobre la base estructural del poema Luis de Pablo construye la pieza, confiriendo una serie de características internas tanto a nivel macroestructural (la última estrofa del poema solo tiene cuatro versos, de forma que el compositor construye únicamente cuatro secciones) como microestructural (las tres primeras estrofas tienen nueve versos, lo que se corresponde con el número de intervenciones diferentes de la percusión. Hay nueve *tempi* diferentes, etc.).

Soprano
Libre, largo
Je meurs de soif au-près de la fontaine

Viola
f p, sin vibrato *mp f mp subito* *pp*

Bongós
p *p* *pochiss.*

Ejemplo 11
Ederki (1977-78)
Diferentes *tempi*
Sección A

⁴² Todos los textos parten de la premisa de denuncia social desde tres puntos de vista diferentes, correspondiendo a cada uno de ellos. El último sirve a De Pablo para la denuncia política, ya que critica a través de las palabras de Byron a los súbditos del franquismo tras la muerte del dictador.

⁴³ VV.AA: *Luis de Pablo: A contracorriente*, op.cit. pp. 64-65

Durante esta etapa de transición –que a nivel biográfico y estilístico hemos acotado en esta década– tanto la línea vocal, como los recursos fonético-sonoros y la propia concepción notacional se mueven hacia la concreción y definición de cada una de sus características, lo que tendrá una incidencia muy importante en su desarrollo posterior. Así, veremos cinco características específicas que se irán desarrollando posteriormente:

- a) Acercamiento hacia una línea más *cantabile* en sentido tradicional: una nueva concepción melódica, novedosa en la música de Luis de Pablo, que usa recursos de referencia tonal o modal, como pentacordos tonales con indicio cadencial.
- b) Desaparición de saltos atonales en pos de un nuevo lirismo que desarrolla en obras posteriores. Recurre al diatonismo, mezclado con elementos cromáticos, que, además, le sirve para construir obras a nivel microestructural.
- c) Saltos y/o recorridos de octava
- d) Polarización lineal sobre una nota
- e) Una nueva concepción armónica, los agregados, a través de los que busca soluciones que ayuden al elemento vocal, jerarquizando su tímbrica y utilización dentro de las composiciones.

Un buen ejemplo de ello podemos observarlo en ciertos pasajes de *Bajo el Sol*, en los que el compositor inserta en las Sopranos I y II –Sección C– pentacordos modales desde la nota sol creando rítmicamente 14 líneas diferentes sobre el mismo material con algunas pequeñas modulaciones modales. Igualmente en *Pocket Zarzuela* vemos en las líneas asignadas a la mezzosoprano una intención vocal mucho más cercana a la tradición, con pasajes que pueden inducir a un diatonismo tonal-modal (hay, incluso, citas a la canción *¿Qué será?* Y al Himno Español, de modo paródico). Esto le confiere a la voz una direccionalidad fraseológica más emparentada con modelos anteriores. Si ponemos como ejemplo el pasaje con el que comienza “Anocheía” con texto de José Miguel Ullán, observamos una clara inclinación hacia la melodía diatónica cercana a Re menor.

Ejemplo 12
Pocket zarzuela (1978)
 Inclinación diatónica
 Anocheceía cc.2-5

En lo que respecta al uso de la fonética, Luis de Pablo se aleja de los procesos de herencia vanguardista y “salva” los que realmente le interesan como medios para conseguir sus objetivos expresivos⁴⁴. Por otra parte, hay una razón de peso para quitar todos estos recursos. El compositor encuentra un problema en la expresión gráfica de tales fonemas y sonoridades, ya que los cantantes no conocen –en términos generales– el sistema fonético, impidiendo su interpretación⁴⁵. De esta forma el compositor configura una serie de fonemas combinables entre sí⁴⁶, con un afán de accesibilidad hacia el intérprete no visto anteriormente. Los fonemas son los siguientes:

- a) M: Consonante sonora nasal bilabial
- b) E: Vocal semiabierta
- c) A: Vocal abierta
- d) I: Vocal cerrada
- e) O: Vocal abierta
- f) Ö: Vocal alemana cerrada
- g) Ü: Vocal alemana cerrada
- h) La: conjunción de consonante líquida alveolar con vocal abierta. Éste último aparece a partir de *Cómo Moisés es el viejo* (1986)

⁴⁴ Ante esto, el compositor siempre habla de que esa filtración de procesos es por el simple hecho de hacerse mejor compositor. Es decir, puede conseguir los mismos resultados –o mejores– con una economía de medios mucho mayor.

⁴⁵ En palabras del propio compositor: “No es lógico que un cantante tenga que aprenderse el sistema fonético internacional para cantar una de mis obra. Es totalmente contraproducente” (ELP2008)

⁴⁶ Dejamos fuera las excepciones *Yo lo vi* y *Visto de cerca* [1974] por pertenecer a una búsqueda experimental del uso de la voz.

Con estos siete fonemas y una sílaba articula parte del discurso de las secciones que podemos denominar de raíz instrumental, tanto en las obras meramente textuales, como en las de la última etapa cuando la intención es utilizar la utilización instrumental de la voz.

3. Cambio en los procesos macroestructurales

Aunque estemos hablando en estas líneas únicamente de la música vocal, no debemos olvidar que durante todas sus etapas el compositor crea una serie de elementos estilístico que son tratados en todas las formaciones a las que se enfrenta. Por lo tanto, todas las formas, técnicas y procedimientos que se puedan dar en la música instrumental tendrán una incidencia capital en la música vocal. Ya se observa, por ejemplo, en obras como *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956) o *Escena* (1964), adaptadas cada una a la estética que el compositor está desarrollando en ese momento.

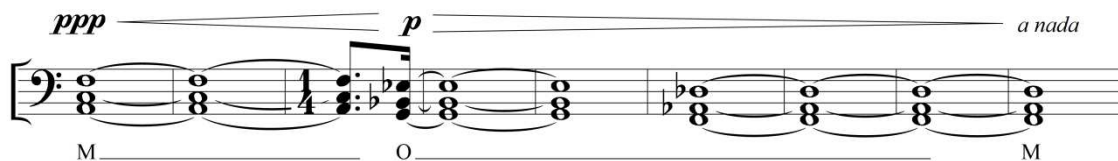
Es muy importante en esta etapa de paso, el cambio de concepción estructural en el que se apoya el compositor. Los módulos van a ser sustituidos por un pensamiento mucho más concreto, el gesto modular. Esta nueva ideación parte de procesos parecidos, pero la puesta técnica dentro de la partitura es más concreta. El gesto modular se forma como un elemento microestructural recurrente dentro de un contexto de notación fija, por lo que la concepción de módulo –que todavía veremos en obras como *Yo lo vi* o *Elephants Ivres*–, cuya justificación reside en la música abierta deja de tener vigencia⁴⁷.

El gesto modular comienza a empapar inevitablemente toda la música de Luis de Pablo desde los años finales de la década de los '70. Y de esto no escapa la música vocal, ya sea *a cappella* o con acompañamiento instrumental. Las primeras muestras que encontramos del uso del gesto modular están en *Bajo el Sol*, donde el compositor expone una serie de elementos recurrentes, combinables entre sí, formando diversas figuraciones que hacen perder la identidad primigenia del gesto.

⁴⁷ López Estelche, I.: “Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los '70”, *In: Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010, pp. 376-377.

Si tomamos esta obra como ejemplo vamos a encontrar dos gestos principales:

1. La línea reforzada: este concepto ideado por el compositor y que sufrirá multitud de transformaciones a lo largo de los años, se constituye –en un primer momento– como un contrapunto de una densidad variable, pero con una orientación lineal común entre cada uno de sus componentes. Aquí aparece dentro de un contexto de mensuración abierta, pero se irá transformando progresivamente y apareciendo en todos los contextos posibles.
2. El segundo gesto aparece superpuesto al primero en Bajos II y es el que más posibilidades combinatorias va a ofrecer debido a sus posibilidades subsidiarias de fragmentación y elementos extraíbles, que denominaremos como gestos modulares secundarios.



Ejemplo 13
Bajo el Sol (1977)
Gesto 2
p.1, Bajos II

- a. La prolongación de una nota o agregados. De este recurso derivan los pedales que surgen a través de los agregados de acordes perfectos de cada sección y los pedales rítmicos sobre una nota.
- b. La nota tenida quebrada mediante una figuración rápida.
- c. La figura en modo troqueo.
- d. El descenso de tercera mayor por grados conjuntos.

Posteriormente habrá un trabajo de recreación, conjugación y transformación a lo largo de la partitura que sentará las bases para su posterior desarrollo en la siguiente etapa, a partir de piezas como *Retratos de la Conquista*, *Sonido de la*

guerra (1980) y *Kiu* (1983) y también –quizá de forma más libre y creativa– en las instrumentales⁴⁸.

2.3. Segunda etapa (1980 a la actualidad)

Ya finalizando la década de 1970 el compositor afirma y delimita los recursos vocales que va a desarrollar durante su última etapa compositiva perfilando cada una de sus características. Tal y como pasa en gran parte de los músicos coetáneos⁴⁹. Estos nuevos tipos de recursos aplicados a la voz son razón y a la vez consecuencia del acercamiento de Luis de Pablo al género operístico. Por un lado, el acercamiento del compositor a la Ópera (a través del Teatro Musical) es la culminación de todos los procesos de cambio que el compositor ha comenzado a comienzos de 1970, donde se solidifican. Por otro lado, la composición de *Kiu* y sus modelos vocales son el punto desde el que se fijan unas características insalvables que podemos resumir en los siguientes puntos:

1. Tratamiento vocal amplio que se mueve entre la aplicación silábica del texto aunque prefiere la utilización melismática, con técnicas más cercanas a la tradición.
2. El texto relatado instrumentalmente
3. Utilización tímbrica de la voz: utiliza la voz como un instrumento musical, realzando su timbre como un elemento más del conjunto instrumental.
4. Desestructuración del texto
5. Predilección por la lengua castellana y sus características musicales
6. Uso de intervalos consonantes
7. Nuevas ideas que surgen de la idea dramática de la partitura

⁴⁸ Se puede consultar un análisis pormenorizado de esta obra en, López Estelche, I.: *La obra coral del compositor Luis de Pablo*, Tesina de Licenciatura, Universidad de Oviedo, 2008.

⁴⁹ La vuelta hacia una vocalidad de origen más tradicional en algunos compositores es algo común en compositores como Luis de Pablo, C. Halffter, Carmelo Bernaola o Josep Soler, entre otro. Se intentan rescatar antiguas técnicas con una nueva vía expresiva que caracterizará la producción futura de algunos compositores de la segunda mitad del siglo XX, así como a generaciones posteriores, tengan o no, estéticas diferentes. El recitado, el *sprechgesang* o, ciertos efectos heredados de la vanguardia, como la aspiración o las diferentes posiciones vocales y el realce del factor fonético tenderán hacia una comprensión mucho más acusada, en una direccionalidad donde la expresión, el elemento melódico y dramático tendrán una posición relevante.

Todas estas características irán apareciendo en su música durante el resto de su producción y perfilándose durante todo su catálogo, bajo elemento principal, creador formal, dramático y lírico: la melodía. Igualmente veremos que estas nuevas líneas comienzan a sentar precedente en las generaciones de compositores más jóvenes, especialmente influenciados por la docencia del compositor durante los años finales de la década 1970 y la de 1980⁵⁰.

1. Tratamiento vocal y textual

Dentro de la utilización vocal, encontramos un amplio abanico de posibilidades que van desde la utilización silábica, en el que se busca una expresión del texto más acentuado, más directa –algo que rara vez se ve en Luis de Pablo–, hasta el uso eminentemente melismático, lo que le confiere una mayor presencia instrumental a la voz. Generalmente, el primer caso es más recurrente en las óperas y en momentos con orientación dramática fuerte “ligada a una consideración más teatral del hecho musical”⁵¹. En donde el compositor necesita hacer hincapié en una expresión y significación del texto, de manera más directa. Para estas ocasiones puede llegar a utilizar recursos como el recitado, *parlato*, etc. como en el caso de la obra *Sonido de la guerra*, de 1980⁵². Aquí, junto a las voces emplea un recitador como contraste expresivo (mucho más directo) a las partes cantadas por el tenor y la soprano.

⁵⁰ Compositores como David del Puerto (1964) en obras como *Canto del Abismo* (1994), *Nocturno* (2002) o *Sobre la noche* (2003); Jesús Torres (1965) en *Soneto del amor oscuro* (2000) o *Evocación a Miguel Hernández* (2010); Jesús Rueda (1961) en *Fragmento de Orfeo* (2005); o César Camarero (1963), con *Viento oscuro del mar* (2006) o *Hacia el aire sin nombre* (2002). Estos intentan conferirle a la voz una nueva vía a partir de elementos reconocibles por la tradición (inteligibilidad del texto, vocalidad plena, sin efectos, pero con nuevos tratamientos interválicos, agógicos y expresivos) que doten a la voz de valores renovados dentro de unos parámetros definidos y muy acotados.

⁵¹ Pérez Castillo, B.: *op.cit.* pág.552

⁵² Procedimiento que también destaca Belén Pérez Castillo dentro de la obra de Luis de Pablo. *Ibid.* pág.553

Harp

Timpani

Cello

Recitador (Hombre)

SOLO | QUEDÉ | ARRASADA ESTÁ LA

Ejemplo 14
 Sonido de la guerra (1980)
 Recitación
 cc.112-116

Por otro lado, en los pasajes menos directos o con menor carga expresiva, el compositor se inclina hacia un tratamiento melismático del texto o expandir la pronunciación de la palabra hasta que pierda su significado. Esto tiene sus consecuencias ya que el discurso literario se convierte en un pretexto, bien instrumental, bien estructural o ideológico, pero nunca discursivo, de ahí la pérdida de su significado. Este tipo de técnicas ya las encontramos en obras de la etapa posterior como *Pocket Zarzuela*, pero se solidifican de forma más visible en obras de los '80.

Tenor

Cello

T

Vc.

El ai - - - re del

pe - - cho

Ejemplo 15
 Sonido de la guerra (1980)
 Extensión del texto

En el ejemplo, el compositor refleja las palabras “solo el aire del pecho suena/El estertor dentro de mí/respira por la herida/como por una boca inútil/reciente y hecha sólo/para morir” que se expanden durante un minuto, sin llegar a percibir realmente las palabras que se dicen. Así, Luis de Pablo encuentra una forma de representar el aire a través de la voz.

2. El texto relatado instrumentalmente

En cuestión de tratamiento textual, la poesía se convierte en una base para construir todo elemento vocal o instrumental. Los nuevos recursos o visiones en cuanto al tratamiento del texto tienen como punto culminante dos elementos:

- a) Concepción de la forma según el texto, como hemos nombrado anteriormente en *Bajo el sol*.
- b) El tratamiento tímbrico a partir del texto: eligiendo el instrumental de la obra o relatando el texto de forma instrumental. Para eso también usa la voz en su registro instrumental, como hiciera Boulez en su *Marteau sans maître*. El texto se convierte en “fuente de irrigación”, es decir, que no aparece sino como una simple inspiración. Toma el poema y lo “reemplaza por otro universo completamente autónomo”⁵³, la música. Un ejemplo de ello podemos verlo en *Circe de España* en la sección en la que el clarinete y flauta tiene una indicación de *parlato*⁵⁴.
- c) Igualmente, en *Pocket Zarzuela* encontramos este tratamiento de relato instrumental en la parte IV de la obra, “Comentario instrumental de Mochila para Severo, texto [sobrentendido] de J.M. Ullán”. Dentro de este punto también vemos que la música puede relatar una escena dramática, como ocurre con la obra *Libro de las imágenes* (1990-91) en la que se relatan episodios de diferentes obras de la literatura española a través de la música; o en *Fábula*, para guitarra sola, sobre un texto de Gerardo Diego

⁵³ De Volder, Piet: *Conversaciones con Luis de Pablo*, Fundación Autor, Madrid, 1992, pág. 81

⁵⁴ Visible en el documental *Luis de Pablo, a contracorriente*, min.4´-4´30´´

[♩ = c. 184]

Violin

Cello

Vln.

Vc.

Ejemplo 16
Pocket Zarzuela (1978)
 Relato instrumental “mochila para Severo”
 cc.9-17

Durante estos años se presenta en el catálogo de Luis de Pablo la obra considerada como “apogeo de su música basada en poesía”⁵⁵, *Tarde de Poetas* (1985-86). Un gran friso instrumental y vocal, en el que el creador vasco resume todas sus preocupaciones artísticas respecto a la poesía y su implicación melódica y estructural en su música⁵⁶. Aquí el texto es tomado como “centro y ausencia” en sentido bouleziano. En el que se entretajan diversas influencias, que comportan desde “las relaciones afectivas hasta los mecanismo del poema, desde la sonoridad pura hasta la ordenación inteligente”⁵⁷.

3. Utilización tímbrica de la voz

Hemos visto que De Pablo se ha acercado al la voz y al texto desde diferentes puntos dependiendo de su situación estética. Desde la deshumanización (o más bien dando prevalencia al aspecto físico de la voz, a lo que Laborda ha denominado como

⁵⁵ De Volder, P.: *op.cit.* pág. 81

⁵⁶ Incluso dramática, ya que, aunque no fue compuesta para ser representada, se llevó a escena en el Teatro Arriaga de Bilbao en 1992, dirigido escénicamente por Gustavo Tambascio (1948).

⁵⁷ De Volder, P.: *op.cit.* pág.82

“vocalismo de fusión”⁵⁸) y la utilización de medios electrónicos, hasta la filtración de recursos que estamos observando. Coincidiendo con la nueva etapa y su alejamiento de las técnicas anteriores de carácter aleatorio, únicamente usará la voz de forma tradicional, aplicando los mismos efectos desde una perspectiva melódica de la voz. Es decir, no se alejará de la concepción tímbrica de la voz, pero será tratada de manera “idiomática”. Es importante añadir que a pesar de la utilización tímbrica de la voz, nunca obliga a esta a comportarse como instrumento secundario, sino que se convierte en instrumento solista.

4. Utilización de la lengua española

Es reseñable cómo en la música vocal de Luis de Pablo, especialmente en la de su última etapa, ha prevalecido la utilización del castellano como idioma para expresarse. El compositor lo explica como un descubrimiento, ya que el castellano siempre estuvo marginado para la composición de música académica. Siente que los avances tanto en música como literatura no tuvieron un impacto entre estas artes y eso es más sangrante en la Generación del '27 que, salvo excepciones, no tuvieron una disposición ni correspondencia artística entre música y poetas. Para intentar poder contribuir a la normalización del castellano como lengua lírica dentro de la música contemporánea, compone sus óperas en castellano⁵⁹.

La forma en que el idioma ha influido en su música vocal también pasa por la incorporación de técnicas que dejan influir el idioma dentro de la línea melódica. La figura de Janacèk es aquí importantísima, ya que lo toma de referencia como estudioso de la lengua checa, para configurar una línea melódica que surja de las propias inflexiones y melodías de la voz al decir una frase en un idioma determinado. Luis de Pablo usa estas mismas ideas adaptadas al castellano, conformando, así, una flexibilidad rítmica en la frase que surja del propio idioma. Esto conlleva, también como consecuencia de la estética del compositor, a incluir figuraciones y constantes cambios de compás que intentan imitar el habla común.

⁵⁸ García Laborda, J.M. (ed.): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*, Ed. Doble J, Sevilla, 2004, pág.193

⁵⁹ Se observa dentro del catálogo de Luis de Pablo una predilección por ciertos poetas o escritores a la hora de escoger un texto, como José Miguel Ullán, Vicente Aleixandre o Luis de Góngora.

5. Desestructuración y atomización del texto

Esto solo ocurre en las obras corales y, específicamente, en *Retratos de la Conquista* (1980). El texto se distribuye entre los cantantes, haciendo que cada uno de ellos diga una sílaba. Esta técnica no es ni mucho menos nueva a estas alturas, puesto que ya tenemos ejemplos en obras de referencia como *Il canto sospeso* (1956) de Luigi Nono. Sin embargo, el compositor bilbaíno nos lo presenta con una espacialización de acordes triádicos consonantes que poco tiene que ver con su origen. Esto lleva a dos procesos:

- a) La espacialización del texto, lo que conlleva a su vez varios cambios tímbricos en cada palabra. Esto ocurre si tal espacialización está consecuentemente colocada en sucesión horizontal. Tenemos un ejemplo en la sección N de *Retratos*, en la que el coro recita el texto en el que se evoca a los líderes mexicas: “puesto que nuestros dioses han muerto”.
- b) La desestructuración y pérdida de sentido de la frase cuando la sucesión silábica se produce de manera vertical. Lo que supone una superposición fonética de la palabra. Tenemos como ejemplo la sección A de *Retratos*, cuyo texto es “el capitán Luis Marín fue buen cuerpo” para el coro I, “el capitán Pedro de Iricio era de mediana...” para el coro II; “Quiero decir de los soldados” para el coro IV, de forma simultánea. Este recurso es algo más habitual dentro de los procesos del compositor, que ya podemos ver en obras corales en *Bajo el sol*, centrando el discurso casi de manera ideológica. Es decir, el sentido real del texto únicamente aparece en su lectura individualizada y separada.

♩ = 60

Soprano 1
Nues muer muer

Alto 1
muer

Tenor 1
Nues muer

Bass 1
Nues muer

Soprano 2
ses

Alto 2
tros tros

Tenor 2
tros to to

Bass 2

Soprano 3

Alto 3
dio

Tenor 3
dio

Bass 3
dio

Soprano 4

Alto 4
han

Tenor 4
han

Bass 4
han

Ejemplo 17
Retratos de la Conquista (1980)
Atomización del texto
Sección N

6. Uso de una nueva interválica

La nueva visión interválica de Luis de Pablo que comienza a verse en obras desde comienzo de los 70 culmina con la aplicación de lo que llamará una nueva funcionalidad, en la que se pueden insertar intervalos consonantes –siempre pensando a nivel lineal– y conformar líneas melódicas novedosas, con una fuerte raíz en la tradición.

Quise absorber todos los intervalos, incluso aquellos que se suelen denominar, a falta de mejor término ‘consonantes’. Partía casi siempre de una tercera mayor a la que le añadía una quinta [...] hasta que obtenía una especie de rascacielos de orden interválico [...] Se trataba de ordenar todo el discurso sonoro con lo que había aprendido de los gestos ascendentes y descendentes [...] ⁶⁰

En estas obras, sobre todo con voz solista, se observan gran cantidad de referencias tonales, gracias al uso de intervalos de tercera y quinta –además de grados conjuntos–, lo que facilita a nivel interpretativo la labor de los cantantes.

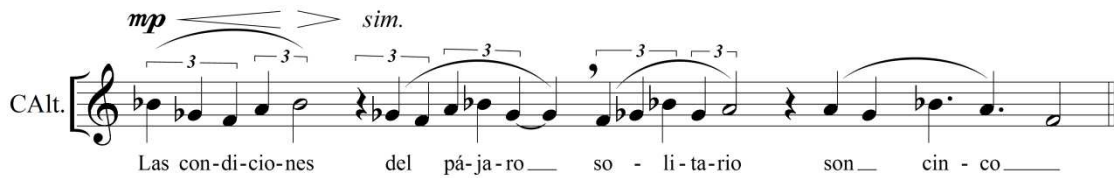
En el siguiente ejemplo de *Sonido de la Guerra* vamos a poder comprobar la naturalidad con la que el compositor hace uso del sistema tonal sin ningún tipo de engaño. En la cadencia de la intervención le asigna al tenor una escala, casi completa, de Mi mayor.

The image shows a musical score for Tenor and Cello. The Tenor part is in treble clef, 3/8 time, with lyrics 'Jo - ven lo fui y sin e - dad ter - mi - no'. Dynamics include *p dolcissimo*, *mp*, and *pp*. The Cello part is in bass clef, 3/8 time, with fingerings III, IV, and V+ indicated. Dynamics include *arco*, *pizz.*, *arco 5*, *mp*, and *p*.

Ejemplo 18
Sonido de la Guerra (1980)
 Descenso de Mi M
 cc.68-74

⁶⁰ *Luis de Pablo: a contratiempo*, pág.44

También vemos un ejemplo reseñable en *Carta cerrada* (2000), cuya melodía principal es un tetracordio perteneciente a Sib m (Fa-Solb-La-Sib), apoyado sobre la dominante, lo que a nivel auditivo es un Fa frigio.



Ejemplo 19
Carta cerrada (2000)
Alto, melodía introducción

7. Nuevas ideas que surgen del elementos dramático

Las nuevas orientaciones dramáticas de Luis de Pablo, especialmente tras su incursión en la ópera han hecho que toda su música tome un aspecto dramático más que descriptivo o meramente formal. Todas estas características conforman su corpus compositivo en lo que respecta a la utilización de la voz como recurso expresivo, moviéndose desde el formalismo antilírico de obras como *Ein Wort* (1965), a una influencia dramática en su música instrumental.

En el próximo punto, vamos a desarrollar varias ideas y características sobre la recuperación del género operístico por parte del compositor vasco, así como su influencia posterior para su desarrollo en generaciones más jóvenes.

3. RECUPERACIÓN DE LA ÓPERA

3.1. La música dramática de Luis de Pablo

Como ya hemos comentado en líneas anteriores, Luis de Pablo ha sido el compositor que puso sobre la mesa la problemática operística dentro de la música española. Como primer paso avanzado, el compositor bilbaíno tuvo una gran influencia en compositores posteriores, aspecto del que es totalmente consciente:

Con perdón sea dicho, considero que el estreno hace ya más de 20 años de *Kiu* supuso el primer paso en la composición contemporánea en España de una ópera “de reglamento”. En mi caso y entre otras cosas, quería rellenar ese hueco clamoroso en nuestra historia, quería hacer algo más acorde a mi concepto de obra de arte, más allá de la verbena y la corrala, pese

a que en la Europa de los años 50 y 60 existía entre mis colegas un prejuicio antioperístico. En España esto se complicaba por una falta de tradición no sólo operística, sino también en tantos otros géneros. Hoy existe una garantía de continuidad por el potencial creativo de los jóvenes compositores. Pero sé que, debido a la pequeñez de nuestra vida operística y los escasos incentivos para la creación, la ópera no forma parte de la cultura viva de nuestro país⁶¹.

Sin embargo, las muestras de De Pablo por la escenificación o dramatización y su experimentación vienen de antes. Las líneas musicales más radicales – especialmente durante las décadas de los ´50 y ´60⁶² – tienen cierta reticencia hacia el género lírico. Únicamente encontramos algunos impulsos llamativos en los italianos, L. Nono (*Intolleranza 1960*) y L. Berio (*Opera*, 1969); y especialmente en el alemán Hans Werner Henze (1926-2012)⁶³, con un imponente catálogo operístico.

Sin embargo, aparece una nueva vía que conjuga las nuevas expresiones del teatro experimental con la música de vanguardia en un proceso *intermedia*, donde no está claro cuál es la base constructiva del conjunto: el Teatro musical⁶⁴. Este género surge de manos de Mauricio Kagel (1931-2001) –forma que define como “todo lo que no sea ópera”⁶⁵– creando gran cantidad de obras en esta línea como *Match* (1964) o *Synchronstudio* (1969). También resaltan las manifestaciones de Silvano Bussotti (1929), como su *Passion selon Sade* (1964), o *Tema-variazioni* (1962), con un altísimo grado de grafismo de su música teatral. Estas características tendrán una importancia capital en el desarrollo teatral dentro de la música de vanguardia, con *performances* y *happenings* de la escuela de John Cage como referente.

⁶¹ Iberní, L.: “óperas de usar y tirar”, *op.cit.*

⁶² Boulez, por ejemplo, rechazaba de pleno el aspecto teatral de la música de J. Cage, por parecerle “pasado de moda. Ese punto dadá”. En Ruiz Mantilla, Jesús: “A mí lo que me mueve es la transgresión.

Entrevista a Pierre Boulez”, *El país*, 18-6-2013. En línea http://elpais.com/elpais/2013/06/18/eps/1371549174_474928.html

⁶³ *Das wundertheater* (1948), *Boulevard solitude* (1951), *König Hirsch* (1953), *Der prinz von Homburg* (1958-59), *Elegy for young lovers* (1959-61), *Il Re Cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit* (1961), *Das erde einer welt* (1964), *Der junge lord* (1964), *Ein landarzt* (1964), *The Bassarids* (1964-65), *Das urteil der Kalliope* (1974), *Moralities* (1967), *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1971), *La cubana* (1973), *We come to the river* (1974-76), *Don chisciotte della Mancia* (1976), *Pollicino* (1980), *The english cat* (1980-83), *Das verratene Meer* (1986-89), *Venus und Adonis* (1993-95). Además de arreglos y ediciones de óperas de otros compositores, como *Il re Teodoro in Venezia*, de Giovanni Paisiello; o *Il ritorno d’Ulisse in patria*, de Claudio Monteverdi

⁶⁴ Para la definición y clasificación de *musiktheater* como forma seguimos las ideas de Salzman respecto al género. En Salzman, E.: *op.cit.* pág. 5.

⁶⁵ Aranda, Pablo: “Conversación con Mauricio Kagel”, *In: Revista musical chilena*, Año L, nº185, Enero-Julio, 1996, p. 61

En España estas inclinaciones dramáticas se ven en las manifestaciones *intermedia* de ZAJ (entre música y teatro experimental), Carlos Cruz de Castro (1941) (en obras como *Y no lo decimos por mal* (1972), o *Silabario de San Perrault* (1974)); Llorenç Barber (1948); Tomás Marco (1942) (con *Jabberwocky*, *Anna Blume*, o *Cantos del pozo artesiano*) o Carles Santos (1940), (en obras como *Visca el piano* o *Tramuntana tremens*).

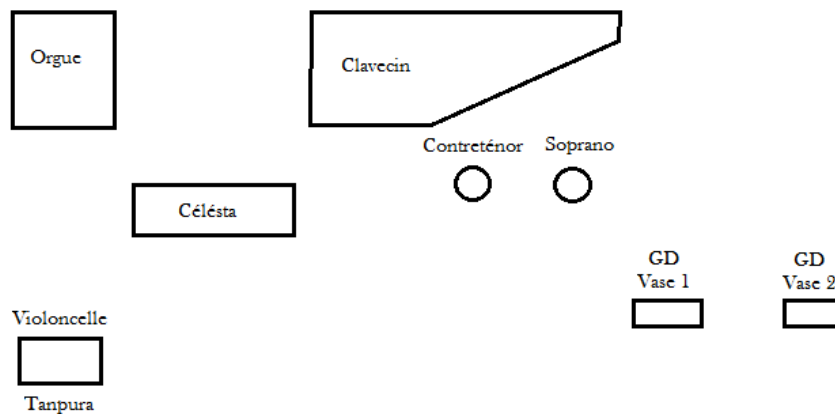
Por su parte, Luis de Pablo comienza a acercarse al teatro experimental de manos de Francisco Nieva o Fernando Saura⁶⁶ e irá poco a poco adentrándose en el mundo del teatro musical a partir de la década de 1970, en piezas como *Protocolo* (1968), *Por diversos motivos* (1969), *Masque* (1972), *Berceuse* (1973), *Very gentle* (1974) y *Solo un paso* (1975). Todas estas obras se corresponden con la etapa en la que De Pablo tiene una relación más fuerte con el mundo francófono, ya sea en Francia o Canadá, en las que consigue encargos del Festival de Royan (con Claude Samuel a la cabeza), el Festival de Zagreb o Radio Bremen. Con estas primeras obras escénicas, el compositor vasco va desarrollando una faceta dramática cada vez más acentuada a la par que una estética que le conduce inevitablemente a la ópera. Igualmente, en estas obras el compositor introduce dentro de la partitura cada uno de los gestos, movimientos y escenografía, por lo que se convierte en creador absoluto del producto final, entablando una relación estética a todos los niveles (algo que suele faltar en la creación compartimentada que casi siempre observamos en la ópera).

Si tomamos como ejemplo *Very gentle*, Luis de Pablo selecciona y dispone diversas acciones dentro del entramado musical donde la mayor relevancia “dramática” se sitúa en la relación entre los intérpretes vocales, una soprano y un contratenor. En cuanto a la escenografía, las primeras páginas de la partitura indican la precisa para poder realizar la obra, ya que pasan a formar parte del entramado musical. Aquí, el compositor requiere: dos floreros grandes, seis floreros pequeños, dos soportes muy simples de, más o menos, un metro de altura, 18 flores blancas y

⁶⁶ Con estos dos dramaturgos trabajará posteriormente en su etapa operística. Con Nieva para su ópera *La señorita Cristina*, y con Arrabal trabajó en un libreto antes de *Kiu*, su primera ópera. Sin embargo, Luis de Pablo alude a la longitud del libreto que le presentó. Por lo que le fue imposible adaptarlo a una ópera con una duración asequible. VV.AA: *Luis de Pablo: a contratiempo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010, pág. 55

18 rojas (claveles, preferentemente) e iluminación. Y también pide una posición precisa para cada instrumento y objeto en el escenario.

Los movimientos escénicos son descritos con precisión para cada uno de los músicos-actores. Todo para representar una simbólica historia de amor y traición, desde un punto estático, lejos de los modelos narrativos occidentales, en donde la soledad y la tristeza son el fin definitivo.



Ejemplo 20
Very gentle (1974)
 Disposición escénica

Musicalmente, la obra se acerca al ascetismo más absoluto, en donde el silencio, la tranquilidad y el estatismo son piezas claves, lo que ya nos da pistas sobre su evolución estética. La búsqueda técnica que De Pablo desarrolla en estos años (los de Canadá) tiene una gran plasmación en la creación de “continuos” sonoros a través de pequeños módulos intercambiables sobre uno central, lo que permite al compositor crear lo que Tomás Marco ha denominado como “playas sonoras”. Nosotros definimos éstos como elementos lineales de diferente valor tímbrico, armónico y melódico, pero individualmente unificados, cuya mezcla evita el recorrido dramático tradicional de la música occidental. Así es como se exponen en obras como *Al son que tocan* (1975), *Fiesta* (1976) y sobre todo, en *Portrait imaginé* y *Zurezko Olerkia* (1975). Sin embargo, este elemento escénico cambia la disposición de estas playas sonoras, ya que consigue crear un fin estructural a través del simbolismo dramático, implícito en cada una de las acciones de los músicos-actores.

En el ejemplo 21, podemos observar la parte correspondiente al contratenor dentro de la primera sección de la obra. Durante los dos minutos que dura su parte, el cantante debe ir entregando sus flores a la soprano y dejándolos en los floreros pequeños de una manera determinada⁶⁷. Sobre esta base escénica cada uno de los cantantes –que tiene un conjunto modular diferente– debe ir interpretándolos a su voluntad, pasando siempre por el central antes de ir a cualquier otro. Así, se crean una jerarquización estructural y melódica hacia el discurso. La repetición y duración de este tipo de organizaciones crea una gran cantidad de relaciones armónicas y texturales que hacen percibir el pasaje como un continuo sin principio ni fin, objetivo del compositor.

Ejemplo 21
Very gentle (1974)
 Sección A-contratenor

A nivel de recursos vocales, esta pieza está a mitad de camino en la renovación técnica del compositor. Por un lado, la interválica de las líneas melódicas son mucho más accesibles, con una gran abundancia de intervalos de tercera (el intervalo más importante en la música de De Pablo en su última etapa). Por otro, también encontramos vigentes los recursos vocales utilizados en la música anterior. Especialmente, debemos mencionar:

⁶⁷ 4 flores en el primer vaso; 3 en el segundo; 3 en el tercero; 4 en el cuarto; 1 en el quinto; y 4 en el sexto.

1. La riqueza fonética, con una intención expresiva y dramática del propio signo. La única expresión que Luis de Pablo usa es, precisamente, una de cortesía “bienvenido/a seas”, lo que le da un carácter dramático muy significativo dentro de la obra.
2. Los recursos físicos de la voz, como la aspiración y espiración.
3. Alturas indeterminadas

Conformando, así, una línea de trabajo musical que está encontrando salidas y soluciones a la búsqueda de una voz propia dentro del panorama musical. Y en la que se incluye también las recreaciones estilísticas (aquí del Padre Soler y Scarlatti)⁶⁸.

Posteriormente, ya a finales de la década de 1970, serán muy importantes obras no dramáticas, propiamente dicho, pero sí con una importante carga dramática, ya sea por sus textos o por su discursividad. Sin duda, la obra que abre muchos caminos dentro de la dramaturgia hacia la ópera –aunque en este caso sea implícita ya que no está pensada para la escena– es *Pocket Zarzuela*. Esta pieza (“opereta de bolsillo”, la llama Hans Astrand⁶⁹) tiene todos los ingredientes para conformarse como un homenaje al Género Chico desde una posición de vanguardia:

1. la estructuración a modo de escenas –con obertura–
2. los diálogos –aunque únicamente haya una voz–; la representación de la sociedad española y una crítica ácida, con un acercamiento poético al *nonsense* (en donde encontramos un tratamiento humorístico) en versos, como: “Riego mi cetro con la rija hora del Cocodrilo Victorioso. Su dolaje azogue los ceriballos de la pira./Al alba, el pregonero fusilado sea”. Donde “cocodrilo” es la denominación de guardias civiles y militares.

⁶⁸ Esta recreación, a parte del componente estético e ideológico que tiene, como alusión a España, se compuso por el tipo de conciertos que ofrecía el grupo que estrenó la obra, Five Centuries. En los que mezclaban música antigua con contemporánea sin ningún tipo de descanso. Favoreciendo, así, la fluidez sonora del concierto.

⁶⁹ Astrand, Hans: “Pocket Zarzuela – opereta de bolsillo: un caso transpirenaico”, *In*: Del Busto, José Luis (ed.): *Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, 1988, pp.23-42. En este artículo el autor se inclina por un enfoque semiológico, planteado preguntas sobre el significado de ciertos pasajes, textos y procedimientos, respecto a la cultura española. Intentando centrarse en la traslación de la forma zarzuelística a la música contemporánea. La falta de códigos culturales españoles hace que se quede en un punto intermedio, donde no termina de concretar aspectos esencial de esa comparación.

3. El acercamiento a la música popular en la cita al Himno de España o a la canción “Qué será”.

Por lo tanto, esta composición tendrá una importancia capital en el acercamiento de Luis de Pablo a la ópera, creando un punto de encuentro entre la Zarzuela –que estudió muy de cerca para *Kiu*– y la música de vanguardia.

Si bien es cierto que nuestro compositor tiene una relación especial con la ópera desde esta década (confirmándose posteriormente como el más importante dentro de los compositores españoles de la segunda mitad del siglo XX) no es menos cierto que ya había compositores que habían estado investigando en el género⁷⁰. Por otra parte, a partir del estreno de *Kiu* casi todos los compositores de la Generación del '51 han tenido una inclinación hacia la ópera⁷¹. Aunque no se haya dado una regularización dentro de los circuitos.

Unos de los compositores que más ha tratado la ópera de su generación –si no el que más, a pesar de no tener la repercusión de otros compañeros generacionales– ha sido Josep Soler (1935). Hechizado por Wagner en el Festival Wagner de 1955⁷², le lleva a realizar sus primeros intentos dramáticos, ya en 1955, lo que supone que “antes de haber cumplido los veinte años, ya presagiaban sus grandes obsesiones y la líneas de trabajo en que habría de moverse con soltura”⁷³. Así, vamos a encontrar en su catálogo 16 óperas (además de obras escénicas dentro de otros géneros), el más completo de autores de su generación y posteriores⁷⁴.

⁷⁰ Para poder hablar de la ópera en España durante el siglo XX, sus vicisitudes y, sobre todo, de su recuperación durante la década de 1980 debemos retrotraernos a los “itinerarios” propuestos por A. Medina sobre la ópera española, que nos da las claves de algunas de las manifestaciones más importantes, antes del golpe definitivo de Luis de Pablo dentro de la primera etapa posfranquista. Medina, A.: “Itinerarios de la Ópera española desde la Guerra Civil”, In: Casares, E. y Torrente, A.: *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, ICCMU, Madrid, pp.373-392.

⁷¹ Por poner un ejemplo, podemos nombrar: *Divinas Palabras* (1997), de Antón García Abril (1933), sobre el título de Valle-Inclán, Leonardo Balada (1933) –desde EE.UU– con óperas como *Bang, bang!* (1982), Cristóbal Colón (1989) –con libreto de Antonio Gala–, *El pueblo de la Avaricia* (1997) y *Faust-bal* (2009); Armando Blanquer (1935-2005) y su *Triomf de Tirant* (1991) –en la zona de Valencia– o el ímpetu que Cristóbal Halffter (1930) ha tomado hacia la ópera con tres títulos desde que el Teatro Real le hiciera el primer encargo, *Don Quijote* (2000), *Lázaro* (2008) y *Schachnovelle* (2013).

⁷² *Ibid.* pág. 383

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Seguimos el catálogo de Medina, A: *Jospe Soler: Música de la pasión*, Fundación Autor (revisión de la tomo editado por el ICCMU), Madrid, 2011.

Otros compositores de la misma generación, como Xavier Benguerel (1933), Joan Guinjoán (1931) o Josep Cercós (1928), dentro del área catalana han tenido una aproximación al género, tal y como comenta A. Medina. Obras como *Spleen* (1981), o *Jo, Dalí* (2001), de X. Benguerel (1931); *Gaudí* (1989-92) de Guinjoán, ponen de manifiesto una inclinación hacia la lírica por parte de la vanguardia.

Sin embargo, si tenemos que hablar de un compositor que da “un golpe en la mesa” en lo que respecta a la ópera en España ese es Luis de Pablo, quien A. Medina califica como “la excepción”⁷⁵ respecto al cultivo asiduo del género. La ópera dentro su catálogo se ha fundamentado en la creación de una posible “ópera española” alejada de todas las connotaciones nacionalistas de épocas anteriores. A partir de *Kiu*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, en 1983, el compositor se convierte en un operista reconocido, que verá su revalorización en los siguientes encargos líricos. Esta ópera –denominada por García del Busto como la primera ópera contemporánea española del posfranquismo⁷⁶– le brinda la oportunidad (no sólo a él, sino a las generaciones contemporáneas y posteriores) la posibilidad de crear un entramado operístico donde poder desarrollar su carrera. Algo que críticos y agitadores culturales como Antonio Fernández-Cid reclamaban hacía tiempo:

Al margen del mayor o menor acierto y aceptación es evidente que, sin desdeñar la contribución de ‘divos’ y el empleo de títulos capitales en la historia del teatro cantado, nada justifica más que esta renovación e inquietud el patrocinio estatal. Decirlo es del todo compatible con cualquier tipo de juicio concreto que nada limita el aplauso del crítico hacia una política necesaria de ampliar radios de acción en busca de algo que pueda incorporarse a una herencia fecunda y gloriosa para la que han sido necesarios siglos con mil fallidos intentos⁷⁷.

Este apoyo hacia la creación de la “ópera española contemporánea” comienza a vislumbrarse con los estrenos de la Sala Olimpia, entre 1987 y 1993; algunas muestras en el Teatro de la Zarzuela, el Teatro del Liceo, el Teatro Real –y otros

⁷⁵ Medina, A: “Itinerarios...”, pág.

⁷⁶ Aunque la importancia de esta ópera es clara, no es la primera ópera postfranquista, ni primera ópera contemporánea de la segunda mitad del siglo XX español. Ya que compositores como Soler, con su *Yolanta y Perséfone* (1977) o Tomás Marco, con *Selene* (1978) ya se habían sumergido en ello. Sin embargo, sí es la ópera con más repercusión mediática y artística, y la que fundamentó las bases para la recuperación de la ópera por los compositores contemporáneos.

⁷⁷ Fernández-Cid, Antonio: “Estreno mundial de *Kiu*, de Luis de Pablo, en la temporada de ópera, *ABC*, 118-4-1983, Madrid, pág. 59

teatros españoles, en menor medida⁷⁸; y, especialmente, a partir del 2002 con el ciclo de Operad Hoy, dirigido por Xavier Güell, en el que se ha apoyado al género operístico internacional⁷⁹ y nacional⁸⁰. Así como las propuestas que se desarrollan en el festival Castell de Peralda, en Girona, donde se han estrenado obras de Agustín Charles (*Java suite*, en 2012) y Alberto García Demestres (*Wow!*, en 2013).

La inclinación de Luis de Pablo hacia el género, tal y como comenta, es la de relanzarlo hacia una nueva existencia dentro del entramado cultural español. Revitalizar la forma y, de paso, proponerse un reto ante algo totalmente novedoso dentro de su música, como es la dramatización musical de un texto. Y no solo eso, sino seguir ciertos dictámenes que la ópera como estructura musical relacionada con un texto obliga. Para el compositor, un creador debe adaptarse a las exigencias del libreto y del dramatismo de la ópera porque, “si en la escena pasan cosas que no se sabe qué son, y si no importa si la música se adecúa o no al texto, eso no debería llamarse ‘ópera’, sino ‘cantata representable’”⁸¹. Por su parte indica que hay que encontrar un punto intermedio, es decir, “la ópera no debe estar ‘al servicio’ del libreto, pero tampoco debe ser tan protagonista como para que nadie se entere de lo que pasa. Hay que buscar el punto de equilibrio”⁸². Por lo tanto, tenemos a un compositor que trabaja el drama musical desde una perspectiva de integración y cambio a partir de los preceptos impuestos por el propio género.

⁷⁸ Se puede obtener una relación de las óperas estrenadas en España, tanto por compositores españoles, como extranjeros en la página web del Centro de Documentación de Música y Danza. <http://musicadanza.es/inaemform/result.php>. Igualmente, esta entidad ha lanzado la publicación, Álvarez, A; Marcos, Cristina; Gutiérrez, Pilar: *25 años de ópera en España. Autores españoles. 1986-2010*, Centro de Documentación de Música y Danza, 2011, publicación en DVD.

⁷⁹ Dentro de sus grandes logros como estos están la presentación en España del *Prometeo* de Nono, en 2003; o la presentación de *La cerillera*, de Lachenmann, en 2008, *Neither*, de M. Feldman/S. Beckett, en 2010.

⁸⁰ Sin embargo, uno de los puntos determinantes dentro de este ciclo ha sido el apoyo a algunos compositores españoles actuales desde su fundación. Así, se han podido ver en escena, en producción propia o conjunta, producciones de César Camarero (*Horizonte cuadrado*, en 2003; y *En la medida de las cosas*, 2011), José Manuel López López (1956) (*La noche y la palabra*, en 2004), Luis de Pablo (*Un parque*, en 2006), Jesús Rueda (*Fragmento de Orfeo*, en 2006), Héctor Parra (*Zangezi*, 2007), Tomás Marco (*Segismundo, soñar el sueño*, 2008), David del Puerto (*Sol de invierno*, en 2009), Elena Mendoza (*Niebla*, 2009), José María Sánchez-Verdú (*Aura*, 2009; y *Atlas. Islas de la utopía*, 2013), Xavier Benguerel (*Yo, Dalí*, en 2011), Josué Moreno (1980) (*Stabat Mater*, 2013) y Pilar Jurado (*Mi diva sin mí*, 2013). La mayoría de estas producciones son de cámara, siguiendo con una “tradicción” que en España ya se remonta a la década de 1980. Lo que no le resta ningún valor a la iniciativa.

⁸¹ VV.AA: *Luis de Pablo... op.cit. pág.58*

⁸² *Ibid.* pág.56

Por ello, no desprecia el resto de compositores dramáticos, pero sí que repudia la denominación de ópera de forma gratuita, es decir, a las manifestaciones dramáticas que nada o poco tienen que ver con la misma. “Para lograr arquetipos, el teatro musical debe someterse a la más despiadada de las disciplinas: la del conjunto. Cuando no es así, asistimos a otro género”⁸³. Algo que comparte también Jorge Fernández Guerra desde el posicionamiento más bien de gestión, pero con connotaciones estéticas respecto a la revitalización del género: “el conflicto base, ya lo hemos dicho, es que si aspira a ser ‘ópera’, es decir, una continuación del género, precisa entenderse con el público, y si no está interesada en ello es que no puede aspirar a ópera”⁸⁴.

¿Cuál es la razón de acercarse la ópera? Desde nuestro punto de vista, observamos principalmente dos razones. La primera es la evolución de su aparato técnico y su consecuente desembarco en el género⁸⁵. La oportunidad –un encargo del Ministerio de Cultura– hace que Luis de Pablo se enfrente al reto de la ópera y comprobar que está manejando una serie de líneas compositivas (esto es, un lenguaje) con el que puede manejarse en cualquier ámbito.

La segunda razón radica en la creación de una “ópera española” alejada de todo convencionalismo pintoresquista. Rechaza frontalmente la acepción reduccionista de la España folclórica y casticista e intenta dar una nueva vía a la representación de lo hispano dentro de la internacionalización del género. ¿Busca crear una Ópera Española? No. Al contrario que Fernández Guerra, muy insistente en la descripción de si la ópera española existe, De Pablo no se inclina ante las orientaciones de la búsqueda de un Ópera Nacional, precisamente por anacrónica: “A estas alturas, considero inútil, aburrido y hasta dañino, hablar de la ópera española como conflicto o problema”⁸⁶.

⁸³ Reflexiones dentro del programa de mano del estreno de *El viajero indiscreto*, Teatro de la Zarzuela, 1990, pág.12.

⁸⁴ Fernández Guerra, J: *op.cit.* pág. 141

⁸⁵ Algo inevitable y natural si un compositor “se sabe dotado para la música dramática”, según Antton Zubikarai. Zubikarai, Antton: “Luis de Pablo y la comunicación de su pensamiento”, *In: Musiker, cuadernos de música*, Eusko Ikaskuntza, 12, 2000, pp.178.

⁸⁶ En de Volder, P.: *op.cit.* pág. 94

Vemos, sin embargo, que a pesar de que el compositor internacionaliza sus óperas a nivel estético, técnicamente se encuentran intenciones de representar el origen del autor. Una consecuencia que se desprende de palabras como: “[...] deseo irreprimible de escribir ‘mi’ ópera, en ‘mi’ lengua y con ‘mi’ música”. Esta inclinación surge de la utilización esa lengua española, que tanto defiende el compositor. Para Luis de Pablo el uso de una lengua u otra tiene un comportamiento decisivo dentro del material musical (esencialmente rítmico y melódico). Por lo tanto, esto inferirá en la música cambiando su propia constitución, siempre que el compositor tenga en cuenta las características del lenguaje que está utilizando.

A partir de estos acercamientos a la ópera Luis de Pablo va a desarrollar unas características específicas de creación lírica que, junto al desarrollo de su concepción tímbrica, melódica, armónica y dramática, va cambiando a lo largo de más de tres decenios de operista:

- a) Utilización del lenguaje: la lengua española, igual que para sus obras no dramáticas, se convierte en la principal. Esto tiene una serie de consecuencias:
 - a. Que el compositor se empape de las características estructurales del idioma y los haga resaltar en cada composición, lo que hace que la rítmica de la melodía esté estrechamente relacionada con el texto.
 - b. La definición de una vocalidad específica, en la que se aleja de las experimentaciones de años anteriores. A partir de aquí, únicamente irá delimitando sus recursos y ampliando sus funciones.
- b) Orientaciones dramáticas: De Pablo tiene una postura muy determinante respecto a la dramaturgia y el argumento operístico, muy vinculado a la tradición del género. De esta característica derivan varios elementos estrechamente vinculados él:
 - a. Timbre: usado respecto al drama, parte como una novedad dentro al género.
 - b. Armonía: los cambios de armonía son muy claros dentro de la dramaturgia. Pero lo que más resalta es la libertad con la que el

compositor se ve para hacer uso de todos los referentes armónicos y melódicos que pueda usar para sus propios fines dramáticos.

- c. Forma: el compositor acomoda cada una de sus libretos de una forma estructural específica, adaptando sus exigencias musicales a la ópera tradicional.

3.2. Utilización del lenguaje en las óperas de Luis de Pablo

Como hemos visto en las líneas anteriores, la preocupación por la ópera por parte de los compositores españoles es una realidad –por lo menos a nivel creativo, quizá no de programación–, aunque es novedoso el uso del idioma. El español se convierte en lengua vehicular para la ópera en España y Latinoamérica⁸⁷, lejos de convencionalismos o instauraciones nacionalistas. La normalización es total y prácticamente todos los compositores que se acercan a la ópera actualmente lo hacen desde el español, pero desde líneas muy diversas. Halffter, por ejemplo, inclina su acercamiento a la prosodia del lenguaje en su ópera *Lázaro* (2008) a través de la libertad en la intervención de las voces dentro del entramado textural. Esto quiere decir que intenta plasmar la idea del habla normalizada sobre un discursivo típico de una conversación, no a través de la propia construcción de la línea vocal, sino en las entradas. Esto se lleva a cabo dejando una libertad en las relaciones de las voces, ya que es el director el que da las entradas, sin un orden establecido en la partitura. Esto conlleva a nivel interpretativo una dificultad añadida al maestro, que debe superponer y sostener varios *tempi* diferentes. Alberto García Demestres (1960) un compositor-cantante con un importante catálogo de óperas desarrolla una utilización vocal muy relacionada con la tradición, creando sus líneas melódicas desde el conocimiento del instrumento⁸⁸. Otro compositor con una orientación muy fuerte hacia la dramaturgia es José María Sánchez-Verdú, con seis óperas en su catálogo. Traslada todas sus preocupaciones vocales hacia la consecución de nuevos timbres, así como la desintegración y desamentización del lenguaje. Este compositor aboga

⁸⁷ Hay grandes ejemplos en Osvaldo Golijov (1960), con *Ainadamar* (2003), Daniel Catán (1949-2011), con *Il postino* (2010), o Gabriela Ortiz (1964), con *Camelia la tejana* (2012), entre muchos otros. De todos modos llama la atención que la promoción y estas óperas se hagan desde EE.UU y no desde Latinoamérica.

⁸⁸ En óperas como *Aprimat in ses dies*, *Il sequestro*, o *WOW*.

siempre por la fisicidad del sonido para alejarse de las ideas vocales que intenten reflejar ciertos procesos del lenguaje y del habla⁸⁹.

La preocupación de Luis de Pablo parte en muchos casos por crear una línea vocal emparentable al idioma utilizado, como en el caso de Janàcek con el checo, Mussorgsky con el ruso, Debussy con el francés, o más tarde Britten con el inglés. Esta utilización que parte del estudio de la lengua, los acentos y derivaciones melódicas propias de cada región en Janacék y Mussorgsky, en Debussy se torna hacia la aportación melódica de lo que podemos considerar como las partes no sonoras de la palabra (como algunas terminaciones del francés).

Son elementos que se han estudiado por investigadores como Gàbor Schabert, quien afirma que “la entonación de diversos idiomas tiene un comportamiento y melodía intrínseca”⁹⁰ y, por lo tanto, transmutable en cierto modo a la música temperada (siempre teniendo en cuenta las diferencias sustanciales entre el canto y el habla). Ya que –sigue Gàbor– “la entonación se juega sobre un terreno donde la distinción entre tonalidad, microtonalidad y atonalidad no tiene sentido, ya que la palabra lo ignora”⁹¹. Por lo tanto, como sucede en el caso de Janàcek, hay que adaptar los recursos al medio, el idioma a las posibilidades musicales inteligibles. Igualmente, el ritmo de la lengua se convierte en un proceso importantísimo para su relación ya que “cada lengua tiene su sistema rítmico que lo caracteriza y lo distingue de todos los otros”⁹².

Todo este estudio en Luis de Pablo se convierte en una aproximación hacia el propio significado del texto y su rítmica interior a nivel fraseológico. A partir de aquí juega con los ritmos de frase para provocar nuevos acentos, o bien, crea frases con una orientación musical específica, tal y como nos explica el compositor:

He querido demostrarme a mí mismo que soy capaz de ir más allá de la estructura tradicional de la lengua. ¿Cómo? Siguiendo el sentido de lo que se dice y siguiendo el ritmo, no de cada verso, sino de cada grupo de significados. Se suele decir, con razón, que en el castellano predominan las palabras llanas. Pero también hay infinitos ritmos de frase en los que cabe la

⁸⁹ Muestra de ello son ópera como *Gramma*, *El viaje a Simorgh*, o *Aura*.

⁹⁰ Schabert, G.: “Le chant de la parole”, *Utopies*, Les Cahiers de l’IRCAM, Recherche et musique, n°4, 1993, pág.148

⁹¹ *Ibid.* 149

⁹² *Ibid.* 150

posibilidad de apoyarse en la sílaba significativa de los que se está contando y, así, desplazar acentos, jugar con los ritmos⁹³.

Desde esta premisa, la preocupación del artista vasco se centra en la explotación operística –también en música vocal– del español. Sus, hasta el momento, cinco óperas están escritas en este idioma, con variantes en sus cuestiones dramáticas y búsquedas lingüísticas, pero con un nexo común.

The image shows a musical score for three parts: Flute 1, Flute 2, and Anc. (Anciano). The tempo is marked as ♩ = 60. Flute 1 is in Sol (F#) and Flute 2 is in Do (C). The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, *p*, *f*, *mf*, and *sf*. The lyrics are: Ah ya ve-o es-te es tu e - tu - dí - o.

Ejemplo 22
Un parque
 Línea melódica según rítmica del idioma
 cc.136-139

Como se muestra en el ejemplo, la línea vocal sigue la melodía implícita que puede contener la recitación o, más bien, la conversación natural de la misma frase. El compositor no utiliza un sistema específico para definir cuál es realmente la melodía interna de una frase. Se fija auditivamente en la rítmica interna de la prosodia musical y la orientación de las entonaciones. Si analizamos la frase melódica del ejemplo (en esta escena el poeta, tras conocer a la anciana, le lleva a conocer su estudio) la anciana sigue la misma linealidad prosódica que la frase. La transcripción de Luis de Pablo es crear una melodía en la que la base armónica sobre la que se sustenta no aparezca hasta el final (Mi), creando una sensación de afirmación.

⁹³ VV.AA: *Luis de Pablo... op.cit.* pág.54

También utiliza convenciones melódicas muy arraigadas dentro de la ópera, como en el caso de la preguntas, dejando una nota en suspenso en dirección ascendente. Aún así, no lo hace de forma automática, sino adaptado la prosodia fraseológica. Tal y como se puede observar en el siguiente ejemplo de *Un parque*.

The musical score for 'Un parque' (2005) shows a question melody. The vocal line (Anc.) has lyrics: "¿Qué ha - ces? tu e - res po - e - ta ¿ver - dad?". The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Alto Saxophone (Anc.), Viola I, and Viola II. The score features dynamic markings (p, mf, f, sf, pp) and articulation (espress., frull.).

Ejemplo 23
Un parque (2005)
 Melodía de pregunta
 cc.53-56

De esta forma, todos los cambios de compases que se suceden durante la obra vienen derivado por la necesidad de representación del texto dentro de la melodía.

Las melodías y tipos de vocalidades en las óperas de Luis de Pablo tienen un especial interés en la representación dramática, los personajes o las situaciones. De forma que podemos hablar de una concepción global del aspecto musical a partir de lo que se quiere decir. La evolución vocal dentro de su música hacen que en sus óperas se tenga un perfil definido de los recursos válidos y no válidos para el desarrollo dramático: falsete, recitado y sprechgesang. Todos estos recursos tienen una finalidad dentro de la obra, igual que el uso de algunos timbres vocales más específicos, como en el caso del contratenor en *El viajero indiscreto*, representando

el personaje de Robot Andrógino, como una voz no humana; o la Anciana en *Un parque*, para darle la orientación grave de una voz de una mujer de 99 años.

Luis de Pablo opta por una línea melódica más tradicional y de tipo *cantabile*, que De Volder define como “tan cantable que podría hablarse de una nueva forma de entender el ‘bel canto’. Una relación esencialmente silábica entre texto y música, ligada al énfasis puesto en la belleza de la línea melódica”⁹⁴.

3.3. Orientaciones dramáticas

3.3.1. Timbre

De Pablo no asocia un *leitmotiv* a cada personaje o situación dramática *alla* Wagner. Por otro lado, sí que relaciona de manera más visible un timbre a ciertas situaciones, creando referencias veladas para seguir el argumento. Por ejemplo, en *La madre invita a comer*, cada uno de los actos está interpretado por un grupo de la orquesta. Igualmente la intención de cada libreto o la ambientación del pasaje no dependen únicamente de la armonía, sino también del timbre. El clave, representando la vida electrizante de Luna en el *Viajero indiscreto* o la elección instrumental en *Un parque* para ofrecer una ambientación tímbrica de misterio son muestra de ello. La adscripción de ciertos personajes a instrumentos inclasificables, como “el bombo preparado”⁹⁵, relacionado con el Hombre sin cualidades específicas-Criminal, de *La madre invita a comer* son ciertos recursos del compositor para adaptar algunas situaciones dramáticas a su música. La orquesta se convierte en un punto de desarrollo dramático enorme dentro de su obra, ya que el timbre orquestal es el que va a modificar motivos, ritmos y elementos dramáticos. De esta forma podemos ver que el timbre no sólo se utiliza como un factor de adorno, sino que pasa a ser un elemento de vital importancia para darle coherencia tanto a nivel formal, como dramático⁹⁶.

⁹⁴ De Volder, P.: *op.cit.* pág.101

⁹⁵ Consiste en un bombo perforado y colgado de una cuerda de violoncello, que se toca con arco de contrabajo. Este instrumento ya ha sido utilizado en *Le prie-dieu sur la terrasse* (1973)

⁹⁶ El desarrollo del timbre durante el siglo XX han hecho de este un elemento importante en la estructura, hasta llegar el momento en que era lo único que importaba (durante las décadas de 1960-70)

Muchas de estas características, tal y como plantea De Volder, serán de importancia capital para comprender la forma general de las ópera⁹⁷.

The musical score is for a chamber ensemble. It includes parts for Harp, Anchoa (Anc.), Viola I, Viola II, Cello I, Cello II, Harp (Hp.), Soprano (S.), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *p*, *sf*, and *f*. The lyrics are in Spanish and describe a scene of youth and love.

Ejemplo 24
Un parque (2005)
 Timbre-dramaturgia
 cc.313-319

Si vamos a la partitura de *Un parque* el arpa tiene funciones dramática muy importantes, ya que representa la juventud. De esta forma, cada vez que los protagonistas hablen de juventud (o del pasado) —especialmente la anciana— o intervengan los enamorados jóvenes el timbre del arpa cobrará importancia. En el ejemplo siguiente, la anciana, interpretada por un contratenor, comienza a explicar

⁹⁷ De Volder, P.: *op.cit.* pág.111

que cuando era joven, era muy alocada y no le importaba nada. Hasta que se dio cuenta de que lo que realmente le estaba pasando es que estaba muriendo. Justo en el momento en que comienza su intervención, el arpa hace su entrada, revelando la importancia de su timbre.

4.3.2. Armonía

El compositor, abierto siempre a la experimentación y adecuación musical al relato operístico ofrece siempre gran cantidad de recursos para poder adaptar las necesidades del libreto a su música. Pero lo que más resalta es la libertad con la que se ve para hacer uso de todos los referentes armónicos y melódicos que pueda usar para sus propios fines. Como si el libreto le liberase de ciertas ataduras estéticas que, de forma progresiva, había ido perdiendo. En palabras del compositor “la creación musical, y sobre todo lo ópera, es ejercicio de libertad: ni el pasado ni el presente me constriñen. Me atengo a mi mundo, que es permeable porque está vivo”⁹⁸. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Kiu*. La caracterización de cada personaje a través de la centralización o representación armónica de notas específicas: Do para Holmes; Si para Simón; Fa# para Babinsky y la ciudad de Kiu).

4.3.3. Forma

Este aspecto, tan importante a nivel compositivo, es tratado por Luis de Pablo de diferentes maneras. Sin embargo, todas las fragmentaciones formales a gran escala son hechas a través de construcciones recurrentes. Ya sean gestos, motivos, células de construcción similar –cuya razón formal está en la similitud sonora de la misma– o timbres y orquestaciones específicas. Sin embargo, la idea del *leitmotiv* wagneriano está descartada, aunque se ha tenido en cuenta para abordar desarrollos y usos posteriores, como el que de él hizo Debussy en su *Pelleas*. Esto sucede sobre todo en *Kiu*, tal y como explica De Volder. Un apartado muy importante en este aspecto es el desarrollo y redundancia de ciertos gestos instrumentales entre *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*. Las óperas se construyeron como un dúo, siendo *La madre* un *flashback* de la vida de Doña. Así, Luis de Pablo reitera

⁹⁸ Frase del compositor en el libreto de *El viajero indiscreto*, pág.12

elementos para que la coherencia sea total entre dos obras que se compusieron con bastantes años de separación⁹⁹.

El compositor acomoda cada una de sus libretos de una forma estructural específica, adaptando sus exigencias musicales a la ópera tradicional. Así, crea nuevas estructuras respetando o aludiendo (y a veces parodiando) a la división clásica de las óperas. Este aspecto es muy llamativo en *El viajero indiscreto* en donde Luis de Pablo configura en un juego continuo con la música del pasado números cerrados que recuerdan a las secciones de la ópera más tradicional, pero de forma paródica. Podemos poner como ejemplo su *Introduzione frettolosa* (Prólogo), *Mascherata e canzone antica* (1^{er} acto), *Pantomima barocca e canzone romantica spagnola in tre parti* (1^{er} acto), etc. En el caso de esta ópera, hay una intención meditada dentro del libreto hacia las referencias con el pasado de forma “burlona”.

En este capítulo hemos visto todas las características de Luis de Pablo respecto a la evolución, tratamiento y desarrollo del elemento vocal. Los primeros acercamientos del compositor estuvieron muy constreñidos por el propio sistema que estaba desarrollando en ese momento, lo que conllevó que ciertos aspectos de su música vocal se alejaran de vocalidades más cercana a la tradición. Como pasa en las obras que van desde *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* hasta *Portrait imaginé*.

Posteriormente se detecta un cambio progresivo hacia una mayor cantabilidad de la línea melódica, acompañado en todo momento por un cambio en la concepción estética y técnica. Especialmente con la introducción de los agregados y los elementos de referencia tonal o diatónica. Su obra coral será la primera en experimentar estos cambios –en *Bajo el sol*, principalmente– pasando posteriormente a la música solista con acompañamiento.

Todo ello desembocará en la ópera en donde su nuevo punto de vista musical se hará patente dentro del entramado dramático, donde será difícil establecer las jerarquías musicales a partir del texto, ya que estarán todos realmente intrincados –

⁹⁹ Si el espectador conoce *El viajero indiscreto* (cosa poco probable por la falta de asiduidad en sus representaciones) podrá reconocer en *La madre invita a comer* todas las recurrencias entre las dos obras.

sobre todo la melodía y la rítmica vocal– alrededor del objetivo del libreto. La comunicación de éste será lo principal, lo que dejará al compositor una gran vía de actuación a nivel estilístico y estético que le libera de las trabas que había experimentado anteriormente. De tal forma que la ópera se convierte en el aglutinador de todos los experimentos estilísticos, armónicos, melódicos y tímbricos del compositor. Así, llega a crear un gran punto de llegada para una evolución del tratamiento vocal de más de 30 años, desde *Coral eucarístico* hasta *Kiu*, ópera que se convertirá en la base de sus acercamientos posteriores.

CAPÍTULO III

PROCESOS INTERTEXTUALES EN LA MÚSICA DE LUIS DE PABLO

1. LA INTERTEXTUALIDAD

En este capítulo vamos a tratar el fenómeno de la intertextualidad dentro de la música de Luis de Pablo, como consecuencia de la entrada de nuevas líneas de pensamiento surgidas del posmodernismo. El fenómeno y concepción del término (1967) impuesto por Julia Kristeva a partir del concepto Bajtiano de *Dialogicidad*¹ deja una libertad de actuación y una apertura de metodologías que no ayudan a concretar sus características e, incluso, su utilidad, especialmente acentuado por su rechazo a la búsqueda de fuentes. Sin embargo, nuestro trabajo va a partir en primer lugar de su concepto principal sobre la intertextualidad: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todos los textos son absorción y transformación de otros”².

Roland Barthes introduce un nuevo punto de vista, “la muerte del autor”³ a favor de los modelos sociales y esa “dialogización” referida al lector. Lo primero por lo que aboga es por la anulación de la propia identidad del autor, ya que para Barthes: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la identidad del cuerpo que escribe”⁴. Esa des-ligazón del elemento personal del autor como ente mítico convierte al lector (auditor musical) en el

¹ La creación del término se debe a la concepción del filósofo y literato M. Bajtín sobre las propiedades de cada palabra: Desde la adquisición de la autoridad del hablante y de la palabra objetual, la persona representada hasta la introducción de un tercer tipo, tal y como expone Renate Lachman, la palabra “bivocal”. Ver Lachman, R.: “Dialogicidad y lenguaje poético”, En: *Criterios*, Edición especial Homenaje a Bajtín, pp. 41-52. <http://www.criterios.es/revista/bajtin.htm>. Lachman describe las diferentes concepciones del proceso dialógico como una huella, una escritura implícita en la que el estilo tiene una importancia crucial. Por otro lado, las bases de este dialogismo se basan en el traspaso de una palabra “monológica”, es decir, unívoca a nivel sígnico, con una dialógica cuya significación real no tiene fin. Desde este punto Kristeva partirá para poder desarrollar el concepto de intertextualidad.

² Kristeva, J.: *Recherches pour un sémanalyse*, Ed. Seouil, 1978, París, pág.145

³ Barthes, R.: “La muerte del autor”, In: *Image-Music-Text*, Hill and Wang, Nueva York, 1977.

⁴ *Ibid.*

creador de sus propios significados a partir de sus propias referencias culturales. Por lo tanto, “la unidad del texto no estará en su origen, sino en su destino”⁵. Esto convertirá la obra de arte (literaria o no) en un concepto plurifocal donde cada elemento puede abrir diferentes vías dentro de las distintas individualidades de las que se componen “el lector” o “el oyente”. De esta forma, cada lector-oyente se convertirá en co-autor de los significados de la obra a partir de sus propios referentes. Por ello, para un estudio de los procesos intertextuales, hay que tener en cuenta la historia, contextos y procesos de realización de la obra, y no convertir el trabajo en un proceso intertextual más, derivado de la composición (muchas veces, inevitable).

El R. Barthes de *S/Z* ya proclama la creación absoluta de todo lo legible, es decir, que a partir de ese momento dejó de existir la “novedad artística”. Esto supone una fractura dentro del entramado artístico y su linealidad temporal, que pasa a formar parte de una vía en la que no se busca o se consigue lo Nuevo, pero sí lo original. Será éste el momento en el que la intertextualidad se revele como un fenómeno que aporta una nueva visión del mundo artístico respecto a la necesidad de evolución continua que se le atribuye al Arte en el modernismo.

El nuevo acercamiento que propone la intertextualidad hacia el fenómeno artístico también es una muestra de la nueva concepción posmoderna de la historia y sus significados. Destacamos especialmente la sustitución de la concepción diacrónica del arte como una mera sucesión de eventos –y, por lo tanto, siempre con intención de superación y evolución– por una visión sincrónica. Esta nueva postura implica una superposición de tiempos artísticos gracias a la cual la flecha lineal modernista termina convirtiéndose en circular, como una especie de “perpetuo presente”, tal y como propone Z. Bauman.

“La multitud de estilos y géneros ya no es una proyección de la flecha del tiempo sobre el espacio de la cohabitación. Los estilos no se dividen en progresistas y retrógrados, con miras al futuro o anticuados. Las nuevas creaciones no se proponen desterrar y revelar las existentes, sino sumarse a las demás [...]”⁶

⁵ *Ibid.*

⁶ Baumann, Z.: “El arte posmoderno o la imposibilidad de la vanguardia” *In: La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, 2009, Madrid, págs.121-131.

Como se observa, la posmodernidad artística propone una vía de pensamiento que huye de la uniformidad estilística (que será, según Kristeva, uno de los puntos importantes en la demarcación y captura del fenómeno intertextual) y cuya coherencia no peligra, ya que, siguiendo a M.J. Luzón “partimos de la idea de que un texto no es coherente *per se*. Es el lector [oyente] el que confiere coherencia a un texto”⁷. Por lo tanto, este acercamiento posmoderno al que Bauman alude es siempre con una intencionalidad subversiva, al rechazar el planteamiento único del hecho artístico, abogando por mantener los significados en “estado líquido”, no petrificados como verdades unívocas.

A partir de estos planteamientos, surgirán nuevos derroteros a la hora de delimitar de una manera menos “universal” el concepto de intertextualidad e intentar descifrar los procesos y las estrategias utilizadas para abordarlo. En este sentido, encontramos la vía de Gerard Genette quien, en su monográfico sobre la paratextualidad (entre los que se encuentra la intertextualidad) y sus procesos, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, desarrolla un punto de vista explicativo de los casos de relaciones paratextuales. Aquí, tal y como indica el autor, intenta definir la intertextualidad “de manera más restrictiva, como una relación de *copresencia* entre dos textos”⁸. Realmente para Genette, la intertextualidad forma parte de un conjunto de “relaciones transtextuales”⁹ que se encuentran en diferentes niveles de lectura. Sin embargo, conferirá mucha más importancia a la *hipertextualidad*, “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”¹⁰. Es decir, toda relación preferentemente indirecta de un texto con otro anterior que, bien puede influir sobre su estructura o sobre diferentes aspectos de la constitución de la obra nueva, ya sea por transformación o derivación.

⁷ Luzón Marco, M.J: “Intertextualidad e interpretación del discurso” *In: EPOS*, XIII, 1997, págs. 135-149. Este texto parte de una concepción materialista del propio texto, ya que lo considera como un producto sobre el que el lector crea sus propias líneas de coherencia a partir de sus bases culturales. Nosotros no compartimos del todo este punto de vista, ya que desde el punto de vista artístico –salvo en excepciones, en muchas ocasiones, experimentales- el autor (o productor, siguiendo a Fairclough), busca siempre integrar todas sus referencias en un orgánico estilísticamente unitario.

⁸ Genette, G.: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág.10.

⁹ El autor clasifica cinco tipos diferentes de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad.

¹⁰ Genette, G.: *op.cit.* pág.14

2. ACERCAMIENTO AL ESTUDIO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA

Aparte de las teorías propiamente literarias, el estudio de la intertextualidad ha sido el objeto de trabajo de gran cantidad de autores en prácticamente todos los campos del arte. Específicamente dentro de la música encontramos varias vías de actuación y de exposición del fenómeno intertextual. Uno de los primeros estudiosos del fenómeno intertextual dentro del ámbito musical ha sido Robert Hatten. En su artículo, *El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales*¹¹, se acerca a la intertextualidad desde un punto intermedio entre las teorías más puristas y abiertas, como la de Kristeva o Harold Bloom, y las más específicas, como la de Genette. Para eso expone dos puntos de vista básicos sobre los que trabajar: el estilo y la estrategia. Con *estilo*, el autor hace referencia a “la competencia que en cuestión de funcionamiento simbólico una obra musical presupone”. Es decir, el conjunto de escalas, modos, etc. que hacen característica una época artística o compositor específicos. En palabras del propio Hatten “una competencia de estilo incluye comprensiones y habilidades que van desde el simple reconocimiento hasta la interpretación compleja de un proceso en términos de principios y constreñimientos del estilo”¹². Este da paso a las *estrategias*, que son las formas particulares que cada compositor toma para sacar a la luz sus influencias. En este caso, Hatten hace alusión, especialmente a las piezas en las que el compositor realiza de manera directa una “cita estilística”, ya sea de forma irónica¹³ o no¹⁴.

Hatten también habla de las diferentes *fórmulas* que serán parte de la estrategia del compositor al realizar la obra. Son elementos muy distintivos de un autor o época concreta, de forma que el auditor pueda escuchar ciertos elementos que le transporten sonoramente hacia las referencias del compositor, o de su propio

¹¹ Hatten, R.: *El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales*, In: *Criterios*, nº32, Julio-Diciembre, 1994, pp. 211-219

¹² *Ibid.*

¹³ Caso de M. Kagel en obras como *Ludwig van: Hommage à Beethoven*, en el que juega con citas directas de Beethoven sin manipular nada salvo su disposición, creando de manera artificial una aportación de Beethoven a la música del siglo XX. Para ahondar en esta obra y sus vicisitudes técnicas y estéticas: Stavlas, Nikos: *Reconstructing Beethoven: Mauricio´s Kagel Ludwig van*, PhD University of London, Junio 2012. <http://eprints.gold.ac.uk/7151/> (consultado 14/3/2013)

¹⁴ En este apartado están varios tipos de composiciones, donde encontramos preferentemente a los compositores que pueden reunirse bajo la etiqueta de *Neotonales* o *Neorrománticos*, que toman las bases estilísticas del Posromanticismo y las desarrollan. Igualmente, ciertos tipos de desarrollos de compositores como Sofía Gubaidulina, que se aparta por completo del sentido irónico de la cita.

bagaje musical. Tal es lo común de estos recursos que el autor no ve indicios, en ocasiones, de intertextualidad debido a la gran cantidad de obras en las que se insertan. De ahí, que su intención tenga que ser *temática* en un sentido alejado del decimonónico, sino de forma que resalte por encima dentro de la obra para que el oyente capte el momento de su aparición. Será así, entonces, considerado como intertextual.

Dentro de la concreción que propone Hatten encontramos una intención de alejarse de la apertura que supone la concepción “pura” de la intertextualidad proponiendo una serie de términos que, sin embargo, no son lo suficientemente concretos como para delimitarlos en ciertos momentos musicales. La concepción de los filtros, estilo y estrategia, dejan muchos puntos abiertos en cuanto a la intencionalidad del propio autor a la hora de componer la obra y/o la conciencia de cada una de esas influencias.

Dentro de otros muchos autores que han escrito sobre la intertextualidad en música podemos hablar de Michael L. Klein. En su libro *Intertextuality in Western Art Music* parte de las diferentes *estrategias* de diversos compositores (aunque hace hincapié en compositores polacos como Szymanowski y Lutoslawsky) para adaptar y filtrar los estilos propios de ciertos compositores, como Bartók o Debussy. Sin embargo, Klein se centra en los tópicos de Tarasti y en la búsqueda del signo (significante) como base de su búsqueda intertextual. De esta forma, el autor intenta demostrar que todas las estructuras, desde un punto de vista posmoderno (que rechaza en la teoría musical) provocan un complejo multidisciplinar en el que la unificación de la obra, como elemento estructural único, no es posible. Uno de los principios de la intertextualidad se basa en que los textos modifican su significado al estar rodeados de otros textos, de forma que no se pueda reducir a la forma¹⁵. Así, rechaza la concepción estructuralista de la música en la que el significado de la obra queda dentro de las fronteras de la misma. Insiste, por lo tanto, en la importancia intrínseca a la simple acción de escoger.

¹⁵ Klein, Michel L.: *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, pág. 50.

3. LA CREACIÓN A PARTIR DEL CÍRCULO DE REFERENCIAS: LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Las referencias a otros textos musicales ha sido una práctica común durante toda la Historia de la música¹⁶. Sin embargo, nosotros queremos centrarnos en la música de la segunda mitad del siglo XX, ya que es donde se crea de forma consciente una red y estilos específicos en los que la intertextualidad directa aparece de manera más patente como una consecuencia del cambio de paradigma estético y social, y no de una práctica común o esporádica, como sucedía en épocas anteriores. Así, los compositores ponen un nuevo punto de partida dentro de la composición musical auspiciada por el descubrimiento de nuevas líneas de creación popular, la influencia de los *mass media* y la necesidad de volver la vista hacia procesos musicales rechazados de primera mano por la concepción modernista de la música de las décadas anteriores. Los compositores relacionados con el serialismo y sus derivados comienzan a adentrarse en un pensamiento que aleja toda música del pedestal inamovible que el modernismo había impuesto a ciertos momentos históricos y compositores. Por lo tanto, asistimos a un rechazo de la figura del ídolo musical como elemento inamovible de veneración y conservación –especialmente las figuras más importantes de épocas pretéritas– pasando a un pensamiento crítico en el que encontramos dos enfoques ideológicos diferentes: el que desmitifica la música “museo” a través de su descontextualización, formando con ellas nuevas sintaxis y relaciones musicales-temporales (*Sinfonia* de Berio); y el que utiliza su posición “ídolo” como justificación de rupturas con el estructuralismo postserial, en el que el compositor necesita un respaldo ideológico.

Esto viene de, por un lado un rechazo del elemento individual, a favor de la masa, en el que el contenido interno, en muchas ocasiones, es obviado. Así, el compositor únicamente elige un material del pasado o alejado de su contexto cultural y lo inserta en el discurso. Por otro lado, utilizan también esa tradición idolatrada para insertar y poder manejar ciertos elementos desechados por el estructuralismo

¹⁶ Encontramos ejemplos de ello en toda la Historia de la Música, desde los *conductus*, la gran cantidad de obras sobre *L'homme armé* o el *Mille Regretz* de Josquin Desprez a los préstamos tomados en obras de Mozart (Martín y Soler en *Don Giovanni*), Schumann (*El Carnaval*) o las adaptaciones de música popular por parte de los nacionalistas.

musical, como la melodía o la armonía no disonante, que dará paso a nuevos sistemas emparentables con la tonalidad. En los dos casos, el elemento ideológico está muy presente. Ya sea de una forma irónica¹⁷ o, simplemente, como forma de subversión política, como ocurre en el caso de los países del este y su aproximación a la música religiosa.

La considerada como primera gran aportación en este campo en la *Sinfonía para orquesta y ocho voces* (1968) de Luciano Berio, obra cuyo tercer movimiento está basado en el tercer movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler, sobre la que se superponen diferentes citas de compositores diversos (Boulez, Stravinsky, Schumann, etc.)¹⁸. A pesar de haber pasado a la Historia de la música como la primera obra musical posmoderna, realmente no lo es, ya que encontramos obras anteriores en compositores de países de Europa del Este, entre los que destacamos en sus primeros acercamientos a Arvo Pärt (1935) en obras como *Collage über B-A-C-H* (1964) o *Passio* de Penderecki (1965). Igualmente, los experimentos “policorales” de Maderna y Stockhausen (*Gruppen*, 1956; *Telemusik*, 1964) o las *Folksongs* del propio Berio habían aparecido anteriormente. Sin embargo, creemos que, como Hatten denomina este movimiento es “espectacular, quizás único, de la intertextualidad estratégica en la música”¹⁹. Es decir, es el primero que toma conciencia del traspaso de personalidades y filtración de momentos musicales hacia esa “muerte del autor” Barthesiana.

A partir de esas fechas todos los compositores, de una u otra forma, pasan por la experiencia de la intertextualidad directa, bien a través de las citas, bien a través de las alusiones (Genette), intentando alejarse del dogmatismo estructuralista. Justo en el mismo año de la *Sinfonía* de Berio, Stockhausen crea una obra, *Stimmung*, para seis vocalistas, basada en diversas experiencias místicas orientales que, en

¹⁷ Ejemplo de ellos lo encontramos en la obra de Zimmerman *Musique pour les soupers du roi Ubú* (1968). Zimmerman construye toda la obra a partir de citas, manipulándolas y superponiéndolas en una especie de conjunto abstracto que incide irónicamente en la idea de locura del rey Ubú. La ironía es uno de los puntos importantes dentro de las características que J.D. Kramer asigna a su descripción de posmodernismo musical. En Kramer, Jonathan D. (2002): “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. In: Lohead, J. and Auner, J.: *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. New York: Routledge, 2002, pp.13-26

¹⁸ Es importante mencionar, tal y como indica Pwyl ap Siôn, era un paso normal dentro de la propia obra. Ya que Berio estaba citándose a sí mismo en el movimiento anterior. Siôn, P.: *The music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts*, Ed. Ashgate, London, 2007, págs. 67 y ss.

¹⁹ Hatten, R.: *op. cit.* pág. 218

aquella época estaba abrazando. Años anteriores ya había experimentado con la superposición de músicas diferentes tipo en la obra electroacústica *Telemusik* (1964), encargo del Gobierno japonés. Igualmente, Mauricio Kagel (1931-2011) construyó gran parte de su catálogo a través del sentido irónico de la cita y los procesos intertextuales dentro de la obra. Ejemplo de ello son obra como *Ludwig van* (1970), en el que “juega” con la obra de Beethoven en todo un entramado intertextual que revela las intenciones desmitificadoras del autor²⁰, o su obra *Osten* (1988-89) en la que usa la parodia para reflejar la música de Europa del Este, como si el autor “fuera pasajero de tercera en un tren que recorre Europa del Este”²¹.

Ligeti (1923-1006), por su parte, siempre fue un compositor al que le atrajeron de forma muy potente, tanto la música antigua como la música popular. En su catálogo podemos observar que dentro de sus orientaciones estéticas siempre ha habido un acercamiento a los contextos, históricos y/o culturales alejados de él. Como ejemplo de ello tenemos las obras de su etapa textural como *Atmosphères* (1961) o su *Requiem* (1963-65), en el que usa técnicas polifónicas propias de la música del Renacimiento²², especialmente de compositores como Ockeghem o Dufay. Ya en la década de 1980 comienza a interesarse por el ritmo y la música popular –tanto folklórica como urbana– en obras como el *Trio para violín, trompa y piano* (1980), con la que abre la llamada por Ligeti “tercera vía, ser él mismo”²³ y comienza a experimentar con los ritmos centroafricanos aprendidos con Simha Arom. Esta evolución se hará más patente en obras posteriores como su ciclo de *Études* para piano (1980-2001) o su *Concierto para piano* (1985-88)²⁴.

²⁰ Stavlas, Nikos: *Reconstructing Beethoven: Mauricio's Kagel Ludwig van*, PhD University of London, Junio 2012. <http://eprints.gold.ac.uk/7151/> (consultado 14/3/2013)

²¹ Talpash, A.: “La parodie dans *Osten* de Mauricio Kagel”, In : *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 12, n° 3, 2002, págs. 57-62. Documento en línea: <http://www.erudit.org/revue/circuit/2002/v12/n3/402004ar.pdf> (consultado el 3-1-2013). En este artículo, la autora expone su teoría sobre la parodia musical y cómo se aplica a Kagel dentro de un contexto de respuesta crítica hacia la música expuesta, teniendo como base la idea de “repetición alterada”.

²² Doble y triple canon, técnicas isorrítmicas del *Ars Nova*, etc.

²³ Searby, Mike: “Ligeti's third way: ‘non atonal’ elements in the Horn trio”, In: *Tempo*, Cambridge University Press, n° 216, 2001, págs. 17-22.

²⁴ Se puede indagar la influencia de la música popular en Ligeti en, Gallot, Simon: *György Ligeti et la musique populaire*, Ed. Symétrie, Lyon, 2010

Un grupo de compositores que representan mejor que nadie la vía intertextual de la música son los de la zona de Europa del Este²⁵, tales como Sofía Gubaidulina (1931), Alfred Schnittke (1934-1998), H. Gorecki (1933-2011), K. Penderecki (1933) o Arvo Pärt (1935), entre otros. Estos compositores, abrazaron la vanguardia musical a partir de preceptos y estudios de la música medieval y barrocos, bien citándolos, bien aludiéndolos estilísticamente en lo que Wolfgang Iser ha definido como “Posmodernismo soviético”²⁶. Todos estos compositores se acercaron a la música religiosa mediante procesos intertextuales, con ideas intencionadamente subversivas contra el régimen comunista. Hay grandes muestras de ellos en obras como *Passio* (1965) de Penderecki, *Sinfonía nº2 “St. Florian”* de Schnittke (1970-80), el *Concierto para violín “Offertorium”* (1980) de Sofía Guabaidulina, lo que les orientó a algunos a un misticismo posterior que se hará mucho más patente a partir de la década de 1980, especialmente en el caso de Arvo Pärt o Gorecki. Todos estos compositores, además, presentan un extenso catálogo de obras corales de carácter religioso.

4. MÚSICA AJENA EN LA COMPOSICIÓN ESPAÑOLA

En España, por otro lado, el acercamiento a la música del pasado crea desde la década de 1970 “una tradición estilística no vista en otros países y de la que todavía podemos observar algunos resquicios”, tal y como indica Jean-Marc Chouvel²⁷. Es curioso observar como tal aseveración es realmente cierta en algunos compositores y con especial interés en la música renacentista española.

Ya vemos desde mediados de los años ´60 una intención de desligarse del dogmatismo serial y posterial al que algunos habían estado “obligados” para poder adscribirse a los grupos de la vanguardia. El nutrido grupo de compositores representantes de la Generación del ´51 y sobre todo los de la posterior comenzarán un diálogo muy fructífero con la música del pasado, que se extenderá hasta generaciones posteriores. Dentro de la Generación del ´51, observamos que

²⁵ No incluimos aquí a Ligeti porque su carrera compositiva ha estado más adentrada en el círculo centroeuropeo.

²⁶ En Tillman, Joakim: “Postmodern art music in the German Debate”. In: LOCHHEAD, Judy and AUNER Joseph: *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. Routledge, New York, 2002, pág.84.

²⁷ En conversación personal con el compositor y musicólogo, París, 4-12-2012.

compositores como Ramón Barce (1928-2008) comienzan a acercarse de nuevo a la tonalidad desde diferentes puntos de vista²⁸, creando sus propios sistemas como el “Sistema de niveles” de Barce²⁹ o el “sistema de potenciales” de Agustín González Acilu³⁰. Compositores como Cristóbal Halffter (1930), con obras como sus *Jarchas de dolor de ausencia* (1979) o sus *Siete cantos de España* (1991), en un claro juego intertextual a varios niveles con Falla y con Lorca; o Luis de Pablo (1930), con un amplio catálogo en este sentido desde 1968 con *Módulos VI* –posteriormente *Paráfrasis*– hasta sus últimas obras orquestales, comienzan a “tutearse” con la música del último Renacimiento, así como la música española más tradicional, siguiendo los pasos de Falla. Claudio Prieto (1934) en 1980, inaugura en su catálogo lo que él denomina como *neomelodismo*, una vuelta a la orientación más expresiva de la música, en la que la melodía tiene un puesto muy significativo. Prieto comenzará a introducir giros “españolistas”, como en su obra *Jaén 2008*, encargo del Concurso de Piano de Jaén, en su edición de 2008.

Miguel Ángel Coria (1937) es uno de los más avezados compositores en cuanto al acercamiento al elemento externo. Ya en 1973 se desliga de la vanguardia post-weberniana para realizar un acercamiento a la música del pasado en *Ravel for President* y *Falla revisited*, para piano y ensemble, respectivamente. En estas piezas, Coria se acerca al posmodernismo musical desde el punto de vista irónico –no utilizando citas directas, objetivando el elemento prestado– en un estudio de recreación estilística de los dos compositores “homenajeados”. Es, por lo tanto, una de las primeras manifestaciones del posmodernismo musical *stricto sensu* (si en el posmodernismo se puede afirmar tal cosa) ya que, según Kramer, la cita como objeto es simplemente una opción compositiva dentro del modernismo musical, mientras el

²⁸ La compositora Teresa Catalán ha estudiado de cerca diferentes sistemas de composición del siglo XX en el que incluye a muchos compositores españoles. Ver en Catalán, Teresa: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Institució Alfonso el Magnànim, Compendium Musicae, Valencia, 2003.

²⁹ Para acercarse al funcionamiento del “sistema de niveles” de R. Barce ver: Medina, A.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Ed. Ethos-Música, Universidad de Oviedo, 1983, págs.105 y ss.

³⁰ Ver en Cureses, Marta: *González Acilu: la estética de la tensión*, ICCMU, Madrid, 2001.

posmodernismo (y la intertextualidad entendida dentro de éste) es un término mucho más amplio y diverso, donde la obra está llena de alusiones y referencias³¹.

Jesús Villarrojo (1940), después de experimentar con las músicas gráficas, a finales de la década de 1970 durante los '80 se acerca de forma más palpable al fenómeno de *borrowing* o “música sobre músicas”. En esta línea compositiva, la creación de obras musicales a partir del desarrollo de fragmentos de otras músicas hace a éstos partícipes de la propia estética musical en la que se insertan. Esta idea proviene de sus propios fundamentos estéticos que, tal y como afirma Noelia Ordiz, explican su devenir compositivo:

La investigación constante respecto al pasado, el presente y el futuro. En este primer principio estético nos referimos a la investigación sobre formas y procedimientos compositivos anteriores en el tiempo, cuyo conocimiento Villa Rojo considera básico, así como también estima importante desenvolverse perfectamente en su uso, ya que según él solamente de esa forma dichos procedimientos pueden ser superados y avanzar en la creación de otros nuevos³².

Las referencias y alusiones intertextuales a partir de la década de 1980 comienzan a sucederse de manera más llamativa y se ven nuevos acercamientos a las formas del pasado, como el concierto, la ópera, el cuarteto de cuerda o diálogo directo con compositores específicos a través de referencias a formaciones de sus obras, tales como *Recordando a Bartók* (1986) del propio Villa Rojo³³ o el *Concert per a cembal i cinc instruments*, de Josep Soler, en el que referencia a Falla, tal y como indica Julio Ogas³⁴.

Las últimas generaciones de compositores también han trabajado extensamente dentro del marco intertextual sin prejuicios sobre la tradición. Han recuperado formas como la sinfonía, sonata, suite (en una clara referencia intertextual), pero de manera no directa. Ejemplo de ello es la aparición de las denominaciones “sinfonía”

³¹ Kramer, J.D.: *op.cit.*

³² Ordiz, N.: “Aproximación a la figura de Jesús Villa Rojo: Historia viva de la creación musical española”, *In: Musiker*, 18, 2011, pág. 174.

³³ Trío de clarinete, violín y piano, como el trío *Contrastes* (1938) de Bartók. Carmelo Bernaola también tiene un homenaje al compositor húngaro en *Béla Bartók I* (1981)

³⁴ Ogas, J.: *op. cit.* pág. 241.

dentro de obras sinfónica de comienzos del siglo XXI³⁵. Por otra parte también plantean el fenómeno y préstamo de recursos a nivel interdisciplinar, especialmente en el campo de la pintura, como José María Sánchez Verdú (1968) y sus experiencias a partir de Pablo Palazuelo (1915-2007) o Mauricio Sotelo (1961) con Sean Scully (1945)³⁶. Igualmente en el caso de estos compositores vemos que hay un diálogo entre culturas y estilos populares. Ejemplo de ello es la inclusión por parte de Verdú de música árabe que va desde una integración tímbrica de instrumentos de origen árabe como en *Arquitecturas del vacío* (2009) donde introduce el *úd*³⁷; o *Rosa de alquimia* (1999) para almuédano y conjunto instrumental (2002), hasta la asimilación de procesos religiosos extáticos de las tradiciones sufíes, en *Qasid 7* (2001). También vemos en Mauricio Sotelo (1961) un intento de integración híbrida entre el flamenco y la música de vanguardia de influencia germana. En este caso se observa una mayor separación entre los dos polos, siempre dependiendo de la obra a la que hagamos referencia³⁸.

También encontramos juegos intertextuales en otros compositores, como Polo Vallejo (1958) con la música de los Wagogo de Tanzania en obras como *Tactus* (2003) para un percusionista con seis bongós afinados. Vemos también en David del Puerto (1964) ciertos procesos intertextuales que se mueven entre la música popular no occidental (estudios muy influenciados por el sistema pedagógico de Luis de Pablo) y la música popular urbana –especialmente el rock– desde 2009. En su trío *Rejoice!*³⁹ aborda un repertorio propio que con *Carmen Replay* (2009) consigue una interacción total de procedimientos musicales del rock dentro de su sistema compositivo, lo que hemos denominado eclecticismo⁴⁰.

³⁵ David del Puerto (2004), Jesús Torres (2005) o Jesús Rueda (2000, 2001, 2006), entre otros.

³⁶ Pedro Ordóñez Eslava ha tratado el tema de la interdisciplinariedad de estos dos autores en su tesis doctoral; Ordóñez, P.: *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Tesis Doctoral leída en la Universidad de Granada. Publicación en línea, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/22545> (consultado el 11-12-2012).

³⁷ Laúd árabe

³⁸ Estas obras, en muchas ocasiones- no dejan de acercarse al fenómeno intertextual a la manera modernista – que diría Kramer – eurocéntrica, ya que no hay un verdadero diálogo. Lo que les acerca - de una manera diferente, pero efectiva- a una línea emparentable con el Nacionalismo musical decimonónico.

³⁹ Acordeón electrónico (Ángel Luis Castaño), Laia Falcón (voz), Guitarra eléctrica (David del Puerto)

⁴⁰ López Estelche, Israel: “El eclecticismo en la música contemporánea española: *Carmen replay* de David del Puerto como paradigma compositivo”, In: *Musiker*, pendiente de publicación.

5. LUIS DE PABLO Y LA MÚSICA AJENA

Luis de Pablo no ha sido un compositor indiferente a todos estos procesos intertextuales, de los que ha participado de forma consciente o inconsciente durante toda su carrera. Desde que el compositor vasco comienza a componer es consciente de la gran influencia que la tradición musical va a tener en él. En referencia a sus primeras incursiones compositivas, él mismo comenta cómo la principal referencia en la composición es Falla y el Neoclasicismo que desarrolla éste en obras como el *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1927) y *El Retablo de Maese Pedro* (1923). Muestra de ello son sus primeras obras como *Gárgolas* (1953) o las *Tres piezas para guitarra* (1955). Los años de vanguardia ocultan, en cierto modo, toda esa pátina que la tradición musical le ofrece. A partir de la anulación del intervalo (hecho que situamos entre finales de la década de 1950 y 1960) parece que la desaparición de referentes culturales de la tradición musical es obvia. Sin embargo, debemos hacer acotaciones al respecto. Los referentes más cercanos se sitúan en sus contemporáneos o en el pasado reciente, es decir, Schoenberg, Stravinsky, Messiaen, Boulez o Stockhausen e igual de importante es, a partir de la década de 1960, su interés por las culturas no occidentales. Gracias a esto la obra general del compositor se ha nutrido de gran cantidad de referentes, citas e instrumentos, así como pensamientos, que han enriquecido su lenguaje tanto a en la música instrumental, *Vendaval* (1994-95) como en la electrónica, *We* (1968).

No es hasta la década de 1970 en la que se nos presenta un auténtico diálogo con la música histórica en obras como *Éléphants Ivres* (1972-73), *Very gentle* (1975), *Primer trío* (1978), etc. A partir de aquí la música de Luis de Pablo se nutre no solo de la música en sí, sino de los procedimientos, las formaciones, las melodías, técnicas (incluso lingüísticas), de la tradición musical. En esta fase compositiva del autor es donde encontramos una mayor cantidad de obras que se apoyan en la música de otros. La principal razón de su utilización es “el manejo del intervalo”, tal como expone el autor. El problema que supone la clarificación de los elementos musicales, especialmente la melodía y la armonía, hace muy difícil encarar una nueva etapa, que se hace, como hemos comentado, a través de la cita (y los procesos intertextuales en general) como justificación estética de un proceso que acabará por contradecir la

música que se estaba haciendo hasta el momento⁴¹. Poco a poco, a lo largo de la década, los elementos técnicos y estéticos de la música depablina se van transformando hasta configurar un lenguaje propio que, lejos del poliestilismo⁴², incluye grandes dosis de apertura respecto al hecho musical.

En la última etapa del compositor, que fechamos a partir de 1980 hasta nuestros días (etapa rosa), se observan las consecuencias de todo el proceso que ha venido dándose durante la década anterior. La integración plena de elementos de origen tonal, el desarrollo de una nueva funcionalidad, la creación melódica traspasando a los instrumentos las cualidades melódicas de la voz, la asimilación de formas desechadas por la vanguardia, como la ópera o el concierto, así como del cuarteto de cuerda o el trío con piano, son los nuevos puntos de vista sonoros y formales que aborda Luis de Pablo para ofrecer un nuevo enfoque. El elemento tímbrico es desarrollado de manera mucho más sutil y la música y técnicas musicales tradicionales, occidentales y no occidentales, siguen estando vigentes dentro de su obra.

5.1. Clasificación de las tipologías intertextuales en la música de Luis de Pablo

Aparte de las diferentes obras analizadas, en este capítulo no podemos dejar de señalar la gran cantidad de tipología musicales que recorren la obra del compositor bilbaíno. Para realizar el recorrido de las fuentes intertextuales dentro del catálogo depablino, así como los análisis posteriores, hemos escogido la metodología propuesta por Julio Ogas, que incluiremos en nuestra explicación⁴³.

1) De Copresencia

1.1) Copresencia explícita: La cita y la referencia

1.1.1 La cita

⁴¹ Esto nos hace pensar los prejuicios creados por la vanguardia respecto a la postura estética que deben tomar los compositores para no ser apartados del círculo.

⁴² De Pablo rechaza el poliestilismo por el hecho de buscar coherencia estilística dentro de la obra como último fin. Además, esta vertiente compositiva obliga al compositor a la recreación artificial de las épocas imitadas, nunca citadas directamente.

⁴³ Ogas, J.: *op.cit.*

Nos sumergimos en la tipología más profusa dentro de la música contemporánea. Siguiendo la definición de Julio Ogas, la cita “es el uso literal de un fragmento de otra obra del mismo compositor, de otro compositor o de un autor anónimo, que a veces se explicita en el título de la obra, otras requiere de la competencia identificadora del receptor, y en todos los casos induce al juego intertextual”⁴⁴. La cita puede ser el elemento sobre el que se fundamente toda la obra o bien puede pertenecer a una única sección o pasaje. Siguiendo la teoría de Ogas encontramos, igualmente, dos tipos de relación entre los textos: de continuidad y de simultaneidad. La relación de simultaneidad supone la dependencia estructural, melódica y/o armónica del texto nuevo hacia el texto tomado. La de continuidad contempla la cita como un mero objeto que se inserta en el texto principal, siendo siempre subsidiario de este, “como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea [...]”⁴⁵.

Las obras en la que Luis de Pablo toma citas son las siguientes:

- a) *Heterogéneo* (1968): toma citas de Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Bizet, Gounod, Brahms, Tchaikovsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, zarzuelas, pasodobles y melodías étnicas no occidentales. Relación de continuidad.
- b) *Paráfrasis (Módulos VI)* (1969): toma las citas de tres motetes de Victoria *Ave Maria* (1572), *O Ildefonse* (1600) y *Domine in virtute tua*. La relación entre la cita y el texto original es de simultaneidad.
- c) *Quasi una Fantasia* (1969): concierto para sexteto de cuerdas y orquesta. El sexteto solista interpreta de manera completa *La noche transfigurada* (1899) de Arnold Schoenberg (1871-1951). La relación entre cita y obra original es de continuidad, ya que tanto la obra de Schoenberg como la de De Pablo transcurren de forma paralela sin que ninguna forma parte esencial de la otra salvo al final, en el que la música depabliana absorbe la del compositor alemán.

⁴⁴ Julio Ogas, “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura” en Celsa Alonso: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2011. Págs. 233-251

⁴⁵ Luri Lotman en Julio Ogas, “El texto inacabado...” pag.237

- d) *Elephants Ivres I-IV* (1972-73): Utiliza el motete *Veni sponsa Christi* (1585), de Tomás Luis de Victoria, para desarrollar un ciclo de obras en la que en cada caso dialoga con la música del compositor abulense de manera diferente. La relación de la obra respecto a la cita es de continuidad, ya que la música de Victoria no tiene una impronta directa ni en la estructura ni en aspectos esenciales de la música.
- e) *Vielleicht* (1973): compuesta para seis percusionistas, sobre la última de las *11 bagatelas op.119*, de Beethoven. Su relación es de simultaneidad, pues la obra nos presenta una gran cantidad de tipologías que inciden directamente en la forma, música y concepción de la composición.
- f) *Chamán* (1975): compuesta para cinta, esta creación toma como base cuatro ritmos de culturas chamánicas: seminolas (Florida), yuki (México y Nuevo México), algonquinos (Este de Canadá) y nookta (Oeste de Canadá). La relación entre cita y obra es de simultaneidad porque cada uno de los ritmos lleva asociado un acorde específico del que depende la estructura de la obra.
- g) *Pocket Zarzuela* (1978): para mezzo y cinco instrumentos, encontramos dos citas en esta obra. Por un lado la canción *Qué será, será*, de Jay Livingston y Ray Evans; y, por otro, en la parte titulada *Coral-Anohecía-Mortaja* se citan los últimos compases de la *Suite lírica* de Alban Berg. En este caso la relación entre las citas y la música de De Pablo es de simultaneidad, ya que estamos hablando de citas con intención dramática y *quasi* escénicas.
- h) *Sonido de la guerra* (1980) cita de forma completa su obra *Ofrenda* que sirve como base estructural y armónica para el desarrollo de la obra completa. Su relación es por tanto de simultaneidad.
- i) *Dibujos* (1980): para cuarteto de flauta, clarinete, violín y cello, usa en el comienzo elementos procedentes de la obra para piano *Affetuoso* (1973). Su relación es de simultaneidad.
- j) *Caligrafías (Federico Mompou in memoriam)* (1989): escrita para trío con piano, al comienzo y final de la obra se encuentra una cita de Mompou.
- k) *Melisma furioso* (1990), compuesta para flauta sola, contiene dos citas de la misma obra de Mompou, *Cants màgics* (1917-19), pertenecientes los

movimientos llamados *Obscur* y *Misteriós*. La relación entre las dos músicas es de continuidad.

- l) *Vendaval* (1994-95): dentro de esta composición para orquesta, en el movimiento titulado *Danza-Hausa* encontramos dos citas. En *Danza* una autocita orquestada del último número del segundo cuaderno de *Retratos y transcripciones*, llamado *Balletto*; la segunda, una melodía de los hausa, una de las etnias que habitan en Nigeria, en torno al lago Chad. Las dos se presentan mediante una relación de simultaneidad.
- m) *Tréboles* (1995-96): también para orquesta, el último movimiento, *Tenebrae scherzose*, se cita a sí mismo, con *Notturnino*, pasando todos los registros agudos a graves y, por lo tanto, cambiando su orquestación. La relación es de simultaneidad.
- n) *Carta cerrada* (2000): Esta obra para coro de 12 voces mixtas contiene una autocita de la obra *Puntos de amor* (1999) para soprano y clarinete. Su relación es de simultaneidad.
- o) *Solo Kunst* (2000): esta obra para clarinete solo está compuesta completamente sobre los contrapuntos 1,3 y 2, respectivamente, de *El arte de la fuga* de J.S. Bach. La forma de utilización de la obra bachiana hace recorrer al clarinete las cuatro voces de la original en puntos concretos, consiguiendo en ocasiones apartarse de la sonoridad propia de la música del compositor alemán. La relación que encontramos es de simultaneidad, casi dependencia, ya que en este caso la obra es la misma (melódica y estructuralmente) con la intervención de Luis de Pablo en cuanto a las voces que se escuchan.
- p) *Bach 1626* (2000): esta obra contrapone dos citas la *fuga n°2* de *El arte de la fuga* de J.S. Bach y *El quinto tiento a medio registro de tiple, del séptimo tono* de Francisco Correa de Arauxo, contenido en su *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado faculta organica*, Alcalá, año 1626.
- q) *Fantasías* (2001): en este concierto para guitarra y orquesta de cámara, en el movimiento llamado *Antaño*, Luis de Pablo toma la *Fantasía IX* de Alonso de Mudarra (1510-1580) para estructurar la pieza. El compositor describe así la

forma de manipular la cita: “no he querido hacer un pastiche, sino continuar la línea de coexistencia pacífica de estilo-quizá mejor: materiales-que inicié con la serie de *Éléphants Ivres* en 1972”⁴⁶.

- r) *Retratos y transcripciones, 3ª serie*: En cada una de las piezas de esta suite Luis de Pablo toma citas de diversas obras anteriores. La primera, *Notturmo come un recitativo*, toma elementos del tercer movimiento *Relato*, de su concierto para guitarra *Fantasías*; el segundo, *Confusione*, es una transcripción de un pasaje de ...*Eleison*; el tercero, *bisbiglio in chiave de violino*, toma el tercer movimiento de su concierto para violín *Bisbiglio*.
- s) *La Patum* (2001): en esta obra el compositor bilbaíno utiliza como citas dos melodías populares catalanas, *Turcs i cavallets* y *Ball de l'Áliga*. La relación es de simultaneidad, ya que las melodías se unen a la armonía depabliana creando un texto musical único.
- t) *Acrobacias (2 piezas fáciles)* (2004): en cada una de las piezas el compositor vasco hace uso de citas. En la primera, *Tonada*, cita la melodía castellana *La navaja de Guillermo*, cuya relación respecto a la música depabliana es de continuidad. En la segunda pieza, *Saludo a Albéniz*, el compositor cita las piezas *Leyenda* y *El albaicín* del compositor catalán. Aquí, la relación entre las obras es de simultaneidad.
- u) *Natura* (2006): En esta composición encargo del Festival de Música y Danza de Granada bajo la temática de españoles en Francia, Luis de Pablo vuelve a citar la melodía *La navaja de Guillermo*. La relación es de continuidad.
- v) *Caricatura amistosa* (2008), escrita para piano para conmemorar el XXV aniversario de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, parte del tema *Soy la gasón* del sainete-revista de Jacinto Guerrero, *El sobre verde* (1927).

1.1.2. La referencia

Vamos a ocuparnos ahora de la referencia. Como tipología de copresencia explícita, la referencia (“paratexto”, de Genette) nos proporciona información sobre lo que va a suceder en la partitura. En la referencia “[...] no se reproduce el texto referenciado sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o

⁴⁶ José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, Fundación Autor, Madrid, 2009. Libro conmemorativo por la concesión del Premio Iberoamericano de la música Tomás Luis de Victoria.

de un personaje o el relato de una situación concreta”⁴⁷. Esto aplicado a la música nos lleva a la forma, al título o, como añade Julio Ogas⁴⁸, a técnicas compositivas, danzas, recursos estilísticos e instrumentos o conjuntos instrumentales. Todos ellos trazando una serie de líneas convergentes que nos llevan hacia los referentes culturales de cada uno (en eso entra la capacidad del auditor o analista) dentro de la pieza. Las obras en las que De Pablo utiliza referencias son las siguientes:

- a) *Comme d’habitude* (1970), para piano: encontramos una referencia al mundo tonal, que es la introducción en el discurso del acorde de LabM.
- b) *Yo lo vi* (1970): esta obra para coro funciona estructuralmente a través de la aparición del acorde de LabM. Una referencia a la tonalidad. Luis de Pablo comienza a utilizar este tipo de acordes como forma de buscar una nueva funcionalidad.
- c) *Vielleicht* (1973), compuesta para seis percusionistas, las referencias se sitúan a nivel de tradición (del siglo XX) hacia obras de referencia destinadas a la percusión sola. Es el caso de *Ionization* (1930) de Edgar Varèse o a *Persephassa* (1968) de Iannis Xenakis. Encontramos otra referencia a nivel instrumental: Es el caso de la utilización de la sirena, que nos vuelve a remitir hacia el compositor franco-americano, Edgar Varèse.
- d) *Chamán* (1975-76): solo el título crea una expectativa a resolver. En este caso sí que se resuelve, ya que en la cinta se reproducen cantos y ritmos de origen chamánico. Es obvio que depende totalmente de la competencia del auditor reconocer esos cantos y ritmos para ver satisfecha tal expectativa.
- e) *Zurezko Olerkia* (1975): compuesta para solo de txalaparta (con dos txalapartaris), ocho voces mixtas y cuatro percusionistas (con instrumentos fabricados en madera), el título nos crea varias expectativas a través de la referencia. El primero es sobre la procedencia del compositor por el idioma utilizado, el euskera. La expectativa se completa, ya que el compositor es

⁴⁷ Jesús Camarero: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.

⁴⁸ Julio Ogas: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura” en Celsa Alonso: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2011.

- bilbaíno; la segunda se crea al saber el significado del título (poema de madera)⁴⁹, cuya resolución viene dada por la instrumentación usada.
- f) *Oculto* (1977), para clarinete solo, nos expone una referencia en su título. La expectativa creada se resuelve técnicamente, pues el compositor desarrolla dos perspectivas melódicas diferentes. Esto en un instrumentos monódico nos lleva a la ocultación de una de ellas en la partitura.
- g) *Trío* (1978): nos remite a todas las obras compuestas por los clásicos para trío de cuerda. Toda la tradición, tanto tímbrica como estructural, recae sobre la formación instrumental, sin embargo, Luis de Pablo afronta el conjunto como una manera de ofrecer música nueva a una formación antigua. En este *trío* encontramos una gran afluencia de estructuras acórdicas formadas por terceras, así como melodías *quasi cantabile*, lo que nos lleva a pensar en una referencia a nivel estilístico. *Trío* (1993) y *Segundo trío* (2005) tienen las mismas referencias.
- h) *Retratos y transcripciones* (1ª serie) (1984-92): en esta obra Luis de Pablo presenta en sus títulos, especialmente en el tercer movimiento, *tango*, una referencia. En este caso el título nos remite a un movimiento que utiliza el ritmo tan característico del género rioplatense, resolviendo así nuestra expectativa, mucho más patente en su transcripción para acordeón.
- i) *Concierto para piano 1, 2 y 3*: nos llevan como referencia a toda la tradición de conciertos para piano del siglo XIX y XX.
- j) *Melisma furioso* (1990): en esta obra encontramos una referencia técnica, la diseminación de una cita que progresivamente va haciéndose audible hasta su exposición. Esto nos lleva a la forma de citar la melodía *De álamos vengo madre*, que hace Falla en el primer movimiento de su *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1926). Por otro lado, hay una referencia histórica a través de una configuración melódica que nos recuerda el comienzo de la *Toccatà y fuga en re menor*, de J.S. Bach.
- k) *...Eleison* (2002), compuesta para octeto de violonchelos, pertenece a la frase rogativa Kyrie eleison que se pronuncia en la primera parte de la Misa. Esto nos lleva a la referencia de que es una obra compuesta para un acto religioso.

⁴⁹ En esto ya entramos en la competencia del analista en idiomas.

La resolución la encontramos en el encargo. El Octeto Ibérico de violonchelos de Elías Arizcuren encargó una serie de obras para configurar una programación con temática religiosa. Aprovechando el encargo, Luis de Pablo compuso una obra homenaje a Carmelo Bernaola, tras su muerte. La referencia se encuentra en las notas usadas como motivo principal de la obra, Do-La-Sib, correspondientes a las siglas de Bernaola C-A-B.

- l) *Rumia* (2003): esta obra para cuarteto de saxofones parte en su título de una palabra que significa masticar. Precisamente es esa la técnica que utiliza para configurar la obra, ya que reutiliza (rumia) materiales de obras anteriores: *Capricho*, de *Fantasías*; *Enigma*, de *Los Novísimos*; *Pizcas*, de unas miniaturas compuestas sobre materiales de diversos compositores amigos, viendo resolver nuestra expectativa. Sin embargo, hay que aludir que el auditor debe ser muy avezado para poder captar la sutileza de la idea.
- m) *Acrobacias (dos piezas fáciles para piano)* (2004) En esta obra encontramos dos títulos, que contiene cada uno una referencia, *Tonada* y *Saludo a Albéniz*. La expectativa creada por *Tonada* se resuelve a través de la cita de la melodía *La navaja de Guillermo*. Por otro lado, la creada por *Saludo a Albéniz* se resuelve a través de la alusión y la cita a dos piezas de Albéniz (ver citas)
- n) *Danzas secretas* (2007) Este concierto para arpa y orquesta nos crea la expectativa de que la obra va a estructurarse bajo el prisma de danzas. Sin embargo este título es solamente una sugerencia evocativa. Como explica el compositor “La idea de danza es permanente en la obra, pero es más bien una danza inmóvil o estática como decía Debussy, y el ritmo es transparente, casi no se percibe. Por eso he dado a la obra el título de *Danzas secretas*”.⁵⁰
- o) *Bok* (2007): compuesta para clarinete bajo, el título hace referencia al instrumentista homenajeado en la pieza, Henry Bok.

⁵⁰ Luis de Pablo en una entrevista del *Diario Vasco* 29-3-2008

1.2 Copresencia implícita

1.2.1 La alusión

Esta tipología es emparentable a la referencia, sin embargo, no es tan directa ni clara. De esta forma encontramos una cita de manera más sutil e integrada, formal y técnicamente, dentro de la obra de acogida. La posible inclusión de una alusión dentro del discurso se encuentra a nivel interno de la obra. Así, deberemos sumergirnos en la partitura para valorar el grado de implicación de la alusión en la obra nueva. Encontramos dos tipos de alusión; la estilística o la icónica. La estilística hace referencia a un tipo de recurso que bien un plano cultural o técnico específico. La alusión icónica intenta representar musicalmente objetos o instrumentos.

- a) *Vielleicht* (1973): encontramos en esta obra los dos tipos de alusión. Por un lado la técnica, entre las que podemos nombrar el traspaso de la forma del la bagatela beethoveniana a la forma global de la composición depabliana; por otro, una alusión icónica a través de la representación en la instrumentación (glockenspiel) de una caja de música.
- b) *Acrobacias (dos piezas fáciles para piano)* (2004): en *Saludo al Albéniz*, la alusión que encontramos es técnica. La pieza se estructura igual que *Leyenda*, de Albéniz, e incluye técnicas como la de *toccata* a manos alternas que encontramos en *Leyenda* y *El Albaicín*.

2) Tipologías intertextuales por derivación

2.1. El pastiche⁵¹

Es una imitación de estilo en la que se intenta realizar una cita sin tomar elementos temáticos de un compositor ajeno.

Encontramos dos ejemplos claros en la música de Luis de Pablo:

- a) *Very gentle* (1975): teatro musical donde el compositor introduce una sección en la que imita la música de Scarlatti.

⁵¹ No incluimos la parodia por no encontrar ninguna entre las obras.

- b) *Peppermint frappé* (1967): película de Carlos Saura, en la que José Luis López Vázquez es un dentista que escucha música académica a todas horas. En sentido de burla hacia el público, el director encomendó al compositor realizar música que sonaran a Bach, Beethoven, etc. pero que fueran originales. De esta forma, tal y como explica el compositor, “acabé haciendo la quinta estación de Vivaldi, y cosas de ese estilo”⁵².

2.2. Collage

Esta técnica consiste en crear una obra a partir de fragmentos de muchas, crenado un significado a través de la inclusión de elementos, en su origen, dispares. Esto en música se orienta hacia la combinación de microestructuras cuya colocación es aleatoria, conformando así una macroforma libre.

- a) *Tamaño natural* (1970) obra electroacústica cuyo material de partida lo forman cantos populares españoles.
- b) *Soledad interrumpida* (1971) obra electroacústica cuyo material de partida son autocitas de obras como *Módulos V*, *Yo lo vi*, etc. A su vez, incluye materiales de diversa procedencia; cantos de esclavos negros, improvisaciones de músicos mauritanos, etc. en el que el público es llamado a participar combinando cada una de las diferentes fuentes sonoras.

Encontramos aquí un listado en el que descubrimos cómo la obra de Luis de Pablo bebe de la tradición, occidental y no occidental, para conformar un panorama musical propio. Hemos visto cómo a través de cada una de sus etapas, el compositor bilbaíno ha ido integrando de manera progresiva nuevos elementos que han influido en su carrera compositiva. Tal es así en el caso de las músicas de tradición no occidental, que estas le han proporcionado nuevas visiones de algunas técnicas aplicadas al instrumento. Igual de importante es la tradición de la música occidental de la cual se sirve para poder abordar con seguridad una nueva etapa musical. Repasa, así, gran cantidad de elementos dispares unidos todos a través de una estética común.

⁵² VV.AA: *Luis de Pablo. A contratiempo*, 2009, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

6. ANÁLISIS DE LA CITA Y LOS PROCESOS INTERTEXTUALES DENTRO DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO

A lo largo de las diferentes etapas compositivas del compositor bilbaíno observamos una evolución en la permeabilidad, concreción e integración distinta de las músicas ajenas. Vamos a ver en los siguientes análisis dos premisas importantes respecto a la admisión de las diferentes vías de diálogo intertextual dentro de la música depablana:

1. El primero de ellos es lo que denominamos como cita-objeto, es decir, un tratamiento desde el punto de vista del modernismo (Kramer). Una forma de integrar el elemento ajeno sin asimilación y de manera explícita, una “intertextualidad manifiesta”⁵³. Este tipo de escritura musical ayuda al creador vasco a desarrollar un factor importante en su última etapa de carrera, el intervalo y, con ello, también comienza a buscar un camino novedoso dentro de los elementos de la tradición musical, como la armonía, la melodía o el ritmo. La cita-objeto servirá al compositor como guía y como excusa para aproximarse a estos “nuevos” parámetros gracias a la autoridad conferida a compositores como Beethoven o T.L. de Victoria. Por lo tanto, definiremos cita-objeto como el proceso en el que se toma el elemento prestado de forma directa para su manipulación y combinación, sin alterar su formación interna, sin adaptarlo a la música donde se inserta; constituyéndose, así, como estilísticamente contrastante dentro de un contexto musical determinado.
2. El segundo es la cita-procedimiento. En esta categoría, que comienza a verse de forma más determinante desde comienzos de la década de 1980, el compositor no inserta – o no únicamente – la cita como objeto musical, sino que la convierte en un elemento más de la composición, fundiéndose – incluso la cita – dentro del estilo del compositor, lo que Ogas define como una relación de “simultaneidad” entre textos. Será, por lo tanto, en el oyente-lector donde se desvelen todos los diferentes tipos de referencias y ambivalencia de un escrito, ya que, así, “el texto es un tejido de citas

⁵³ Luzón Marco, M.: *op.cit.*

provenientes de los mil focos de la cultura”⁵⁴. Definiremos como cita-procedimiento a la inserción de una cita dentro de la obra de forma que todos los elementos que intervienen en el fragmento musical se hagan dependientes de la misma linealidad estilística, conformando una unidad gramático-musical única. A esta definición pertenecerán eminentemente la referencia y la alusión.

Una de las grandes diferencias entre los procesos se mantiene, especialmente, a nivel de la cita y su descontextualización. A la cita se le presupone una consecuente descontextualización, debido a que se extrae un único elemento, una representación cultural, de un momento histórico o situación geográfico-cultural. La diferencia estriba en la adaptación estilista de ese fragmento, es decir, la re-contextualización. Dentro de la cita-objeto no existe inserción. Es en la cita-procedimiento donde se introduce el fragmento prestado, “eliminando” al autor del hipotexto para asumir plenas potencialidades en el hipertexto. Así, se podrá aludir al proceso de re-contextualización del elemento prestado. Una vez definidos los procesos que van a acontecer dentro de la relación de Luis de Pablo con la música ajena, vamos a pasar a realizar cuatro análisis de composiciones paradigmáticas en cuanto a su enfoque. Primero nos acercaremos a las relaciones de cita-objeto (*Éléphants Ivres* y *Vielleicht*) y posteriormente a dos de cita-procedimiento (*Melisma furioso* y *Acrobacias*). En cualquiera de las partituras mencionadas hay diferentes tipologías, sin embargo, la asimilación del *hipotexto* por parte del *hipertexto* es diferente entre los dos acercamientos.

6.1. Cita-Objeto

6.1.1. Elephants Ivres: entre los módulos y Victoria

Nos encontramos ante una de las obras referenciales de la música de Luis de Pablo. Compuesta entre 1972 y 1973, esta composición se divide a su vez en cuatro obras diferentes, numeradas de *I* a *IV*, que bien podríamos considerar como cuatro movimientos de una misma obra, aunque los números I y II pueden interpretarse de manera autónoma, tal y como los encontramos divididos en su edición en Salabert.

⁵⁴ Barthes, R.: *op.cit*

La I fue un encargo de la Orquesta Nacional de España en 1973, estrenada en el Teatro Real en 1973, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos. La II fue un encargo del Festival de La Rochelle, estrenada por Diego Masson y las III y IV fueron encargos del Festival de Royan (Francia), estrenadas en el festival con Michel Tabachnik a la batuta.

La instrumentación del ciclo depablano es bastante ortodoxa –prácticamente podríamos resumirla en que está destinada para orquesta sinfónica clásica– con dos salvedades. La primera es la adición de un saxofón en la sección de maderas y un órgano hammond, lo que le confiere una sonoridad especial al conjunto⁵⁵, muy propio de la búsqueda de nuevas sonoridades por parte de De Pablo⁵⁶. Y la segunda se corresponde al segundo número, destinado a una orquesta de cámara, donde se requiere un solo intérprete para cada instrumento y elimina el órgano hammond.

Una característica que define este ciclo es que cada uno de los números está compuesto alrededor del motete *Veni Sponsa Christi*, de Tomás Luis de Victoria. Podemos emparentarla con obras anteriores del propio compositor en la que utiliza el material musical lejano –y no tan lejano– para conformar una obra. Ejemplo de ello lo tenemos en obras como *Paráfrasis*, en la que también toma fragmentos de Victoria, o *Heterogéneo* (1968) y *Quasi una fantasia* (1969).

A pesar de ello, la obra tanto técnica como estéticamente guarda rasgos en común con la etapa modular. Hay que tener en cuenta que Luis de Pablo admite que la creación técnica de los módulos le influencia el resto de su obra, y más teniendo en cuenta que la etapa modular (nos referimos al ciclo de composiciones) transcurre desde 1965 hasta 1968, todavía muy cerca en el tiempo. Aún así, se pueden ver intenciones claras hacia el cambio estético dentro de la composición depablana. Nos referimos a la línea melódica, la utilización de estructuras armónicas reconocibles, las nuevas preocupaciones formales derivadas del nuevo material utilizado, etc.,

⁵⁵ Desde mediados de la década de 1960 hasta mediados de la de 1970 encontramos el órgano *hammond* –o el órgano–, como un instrumentos muy usual dentro de sus obras para medio y gran formato. *Módulos III* (1966), *Módulos V* (1967), *Heterogéneo* (1968), *Quasi una fantasia* (1969), *Elephants Ivres* (1972-73), *Portrait Imaginé* (1975), *Very gente* (1975), entre otras.

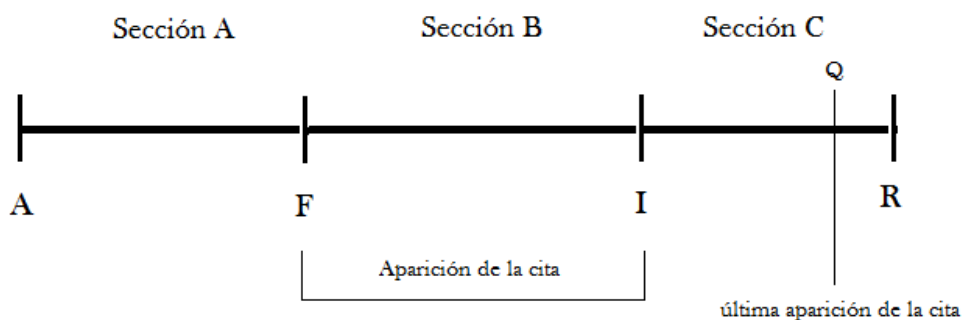
⁵⁶ En esta época el compositor vasco introduce una gran cantidad de instrumentos de diversos orígenes (flautas andinas, reclamos de pájaros, txalaparta, steel drum etc.), así como eléctricos o técnicas mixtas con electrónica para buscar nuevas sonoridades en la orquesta.

aspectos que ya encontramos en obras como *Yo lo vi* (1970) y que poco a poco veremos más claras en *Portrait imaginé* (1975), *Pocket Zarzuela* (1978) o *Canción* (1979).

A pesar de las nuevas estructuras macro y microformales que encontramos en la obra, los procedimientos básicos siguen arrastrando influencias técnicas de las obras de la década anterior. De esta forma podemos analizar los procedimientos de la composición, siguiendo el compendio técnico-estético del autor: *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968)⁵⁷. Esta cuestión es significativa ya que podemos observar las diferentes vías de rotura técnica con la etapa anterior, en busca de un cambio estético consecuente.

Vamos a abordar el análisis del segundo número de ciclo para tener una muestra de los procedimientos técnicos de los que se sirve el compositor vasco a lo largo de toda la obra.

Si nos acercamos a los aspectos formales de *Éléphants Ivres II* podemos dividirla en tres secciones contrastantes con diferentes estructuras en cada una:



Es de destacar antes de comenzar el comentario técnico-analítico que encontramos un aspecto de la música depablina que se hace palpable en esta década de transición. Nos referimos a la convivencia dentro de una misma partitura de diferentes tipos de notación temporal, es decir, a la notación de tipo fijo y la notación de tipo flexible, uno de los rasgos principales de este cambio técnico-estético. El compositor nos propone dos formas de entender el elemento temporal, de manejo del

⁵⁷ Luis de Pablo: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968

tiempo en música, una preocupación general en los compositores, especialmente a partir de la década de 1950⁵⁸.

Dentro de la primera sección (A) vamos a encontrar cinco estructuras. La estructura A comienza con un redoble de tambor con intervenciones del bombo a modo de introducción de la obra y salida de la anterior. De esta manera podríamos presentar esta pequeña estructura como un enlace entre los dos primeros números del ciclo.

La estructura B expone ya ciertos elementos recurrentes en la obra depablina de esa época:

- 1) Se crea una densidad compuesta por dos texturas con una relación de superposición. Por un lado encontramos el arpa con una densidad de puntos de altura y duración determinadas.
- 2) Esto, como hemos dicho antes, se superpone a una densidad formada por líneas de altura determinada con duración determinada, aunque flexible, dependiente del director, en violines I y II que, a su vez, se va intensificando por la adición de instrumentos en la cuerda (viola y cello) y vientos (flauta, clarinete y trompas) creando un crescendo por la intensificación de la masa.

Es importante referenciar cómo utiliza De Pablo el recurso de la composición por grupos que, a pesar de pertenecer a una época anterior, vemos que reutiliza técnicamente. En este caso la composición grupal por homogeneidad tímbrica se utiliza de manera que los vientos envuelven armónicamente a las cuerdas a través de su registro, mucho más estrecho.

La estructura C nos presenta una textura compuesta por tres densidades diferentes superpuestas:

⁵⁸ Ver, por ejemplo, el discurso de Stockhausen sobre el tiempo musical dentro de la música electrónica en Stockhausen, K.: "Structure and experiential time", *Die Reihe*, nº2, 1964. Boulez también ha incurrido en ciertos grados de preocupación por el tiempo musical en su clasificación de *temp lisse - temp strié* como dos partes discursivas diferentes. El *temp lisse* hace referencia a una situación amorfa, sin medida, textural. Mientras, el *temp strié* es un tiempo con medida, regular o irregular, pero bajo un sistema. En Boulez, P.: *Penser la musique...*, págs.106-107. La línea espectralista ha sido una de las más preocupadas por el tiempo. Ejemplo de esto son los escritos de Grisey, "Did you say spectral?", *In: Contemporary Music Review*, 19, 3, 2000, págs.1-3; y "Tempus ex Machina: a composer's reflection on musical time", *In: Contemporary Music Review*, vol.2, 1987, 239-275.

Ejemplo 1
Luis de Pablo
Elephants Ivres II
Estructura B

- 1) En flauta, clarinete, violín y violoncello. Hacen una línea única a través de la interacción de las intervenciones de arabescos muy rápidos en cada instrumento. Esta técnica la encontraremos desarrollada posteriormente en obras como *Dibujos* (1980) o *Retratos de la Conquistas* (1980). Cada uno de los instrumentos, además, tiene asignado un rango del espectro sonoro total del grupo.
- 2) En saxofón tenor, fagot, violín II y viola se despliega una línea de tipo contrapuntístico de altura determinada y duración determinada pero flexible, ya que Luis de Pablo utiliza un tipo de notación en la que sólo se distinguen tres tipos de duración (larga, mediana y corta) dentro de un segmento temporal fijo.

- 3) En arpa y percusión (con vibráfono) se desarrollan puntos, que ya encontramos en la primera estructura. La diferencia está en que pasa la parte de violín I al vibráfono.

En este caso la estructura completa está afianzada armónicamente sobre un sol en el contrabajo, que pasa al oboe para finalizar la estructura y dar comienzo a la siguiente.

La estructura D surge como una continuación estructural de la sección anterior y como el primer clímax de la obra. La textura asignada a las maderas acompañadas por las maracas conforman un *cluster* polifónico en el que la interacción de las diferentes líneas en movimiento crean una estructura continua. Luis de Pablo ha distribuido el espectro total de la obra entre los instrumentos, además de tener en cuenta las velocidades de emisión de cada uno de ellos. De esta manera encontramos una diferencia ostensible entre la rapidez asignada a la flauta y el fagot que además sirve como base armónica de la estructura, con una centralización sobre Do#.

La estructura E se nos presenta una textura compuesta por dos densidades superpuestas tras el comienzo, que es una derivación del primer módulo de la primera estructura.

- 1) En fagot y chelo encontramos una línea mixta (en cada instrumento) que parte de una línea de altura determinada y duración indeterminada a una de altura determinada y duración indeterminada (lo más rápido posible). La parte indeterminada se conforma a través de tres módulos diferentes en fagot y dos en violonchelo que el intérprete escoge *ad libitum*.
- 2) En contrabajo, percusión, arpa y trompas se desarrolla una línea determinada que toma el mismo procedimiento del primer módulo en el que la intensidad se consigue por adición de instrumentos.

A través de la reaparición de los diversos procesos podemos ver cómo la sección se estructura de forma circular.

La segunda sección (B) está dividida en cuatro estructuras. Esta parte central de la obra nos descubre la partitura sobre la que está basada *Elephants Ivres*, el motete *Veni Sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria. Debemos señalar que en esta sección es donde encontramos un signo claro en cuanto a la futura evolución técnico-estética depabliana. Nos referimos a la convivencia entre elementos fijos (mensurables) y flexibles. Todavía podremos verlos en esta década en obras como *Portait imaginé* (1975) o *Bajo el sol* (1978). Elementos, estos, que desaparecerán casi por completo en la década posterior.

Dentro de la estructura F encontramos una textura en la que las densidades que sustentan la cita van cambiando y, por lo tanto, también ésta.

- 1) Flauta, clarinete, saxofón y fagot son los encargados de desarrollar una densidad contrapuntística (la cita), con una escritura determinada en altura y duración.⁵⁹
- 2) Oboe y cuerda desarrollan líneas mixtas de línea determinada con punto determinado, todo dentro de una notación flexible.
- 3) Trompas y trombón intervienen con una línea melódica determinada en la que se despliegan melodías contrapuntísticas.

Las texturas 2 y 3 se transforman hasta unirse en una sola, realizando un *cluster* homofónico que da paso a una clarificación en la densidad hacia la siguiente estructura. Podemos decir según la forma en que se desarrolla esta estructura que Luis de Pablo nos expone aquí una evolución de la polifonía, desde Victoria hasta la vanguardia del siglo XX, representada por él.

⁵⁹ Esta designación está forzada para hacer observa al lector como gracias a estos recursos la estética de Luis de Pablo va cambiando, así como su técnica. Lo que conlleva a otra forma de análisis. Aún así, en esta época de transición todavía se utilizan como objetos musicales.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Tenor Sax.

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Violin I

Violin II

$\text{♩} = 60$

p

mf

f

p

mf

f

p

f

mf

mf

Ejemplo 2
Luis de Pablo
Elephants Ivres II
Estructura F cc.8-9

En la estructura G únicamente intervienen dos instrumentos, arpa y percusión, en una textura polifónica en la que el tempo *Long et libre*, así como las técnicas y los instrumentos utilizados, dejan el discurso en un suspenso temporal. El que esta instrumentación aparezca sólo esta vez la señala como la parte estructural más importante de la pieza, como si de la sección aurea se tratara. Este recurso es utilizado por el compositor vasco en varias ocasiones, sin embargo no lo convierte en un recurso meramente numérico, sino expresivo dentro de la estructura global de una obra⁶⁰.

Luis de Pablo aborda en la estructura H la segunda exposición del motete del compositor renacentista, en un juego métrico que se encuadra entre el control aleatorio y la notación fija. Esta estructura se divide en 16 módulos diferentes cuyos valores y duración van aumentando progresivamente. Esto hace evolucionar el

⁶⁰ Lo mismo sucede en *Bajo el sol* en la que utiliza un tipo de formación coral y textual en una especie de sección aurea no estricta.

discurso modular desde puntos que apoyan la cita y la descontextualizan, a líneas mixtas que la hacen desaparecer y la sustituyen en el discurso, de manera que la cita aparece y desaparece en la textura creada por la densidad para sustentarla.

Por último la sección C se nos presenta como una consecuencia de la última estructura de la sección B. En ella desaparece la cita de Victoria que hemos venido viendo a lo largo de la parte anterior.

En la estructura I encontramos en esta una textura compuesta por cuatro densidades diferentes, que sirve de consecuente de la estructura anterior:

- 1) Maderas: desarrollan una línea mixta de punto determinado-línea determinada a nivel de alturas y rítmicamente flexibles.
- 2) Metales: exponen una línea mixta de formante lineal determinado con poca movilidad melódica dirigida al estatismo que evoluciona a puntos determinado de duración flexible.
- 3) Percusión: con bongós y Wood-blocks que le sirven a De Pablo para escribir una serie de puntos de altura y duración indeterminada (lo más rápido posible).
- 4) Cuerda: observamos una densidad formada por líneas mixtas que parte de línea determinada no estática a puntos determinados.

La construcción de esta textura responde perfectamente a las características expuestas por De Pablo en su libro y obras anteriores. La composición por grupos independientes y la asignación de parte del ámbito sonoro total a cada instrumento. Se puede ver que esta estructura se conforma como un crescendo acumulativo de acontecimientos, al cual se llega por saturación.

Entre las estructuras J-L Luis de Pablo exhibe una serie de texturas cambiantes *in crescendo* por adición de densidades en cada estructura, alrededor de una intervención solista de la trompeta. Hay que destacar que a lo largo de estas estructuras, la superposición de las dos diferentes concepciones notacionales se usan de forma que las estructuras evolucionan desde la flexibilidad temporal de todos los instrumentos (causalidad parcial; macroestructural fija, microestructura libre), hasta

la incorporación de la notación fija. Se hace patente, igualmente, cómo se desarrolla el paso del módulo a gesto modular⁶¹.

En la estructura J podemos ver una textura compuesta por dos densidades:

- 1) En trompeta, la línea solista que desarrolla es mixta, ya que combina gran cantidad de elementos melódicos y gestos abruptos. Esto forma uno de los grandes avances hacia el nuevo estilo depabliano, el individualismo. Debemos destacar que utiliza toda la tesitura de la trompeta.
- 2) Arpa, violín I y II, viola y violoncello, provenientes del módulo de presentación de la obra formado por una línea en armónico en violonchelo que da paso a una escala descendente. Con una tesitura asignada a cada uno de los instrumentos.

La estructura K se desarrolla a través de tres densidades superpuestas:

- 1) La parte solista de trompeta
- 2) En trompas I y II que desarrollan una línea mixta de puntos determinados-línea determinada, que hace uso del contrapunto dinámico entre ellas
- 3) En la cuerda que desarrolla un *cluster* polifónico a través de la superposición de módulos de diferente duración que se presentan como arabescos cromáticos.

Como comentamos anteriormente, Luis de Pablo hace desembocar las tres estructuras como una evolución hacia la notación fija en la estructura L. Deja de lado, igualmente, la orquestación por grupos de semejanza tímbrica a favor de una combinatoria orquestal que se hará patente en obras posteriores. En este caso observamos cómo la orquestación del gesto modular está formada por dos elementos:

- 1) Flauta, oboe, clarinete y arpa
- 2) Saxo tenor, fagot, trompa II y violonchelo

La intervención de los compases de notación fija (en 3/4), siempre iguales, se desarrollan como meros objetos musicales que se contraponen discursivamente a la

⁶¹ López Estelche, I.: Azar y control en la música coral de Luis de Pablo: ideación y evolución de los módulos durante los '70", *In: Revista de Musicología*, vol.33, 1-2, 2010, pp.373-390.

libertad *quasi* rapsódica del solo de trompeta. Pero esto no surge de la nada, la relación dentro de la microestructura es de causalidad parcial, ya que se insertan a gusto del director, con lo que encontramos en estos nuevos gestos modulares una evolución de los elementos móviles utilizados durante los '60 por De Pablo. (Ej.3)

The image shows a musical score for Example 3, titled 'Elephants Ivres II-Estructura L' by Luis de Pablo. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet, Bassoon (Bsn.), and Violoncello (Vc.). The time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *sf*, and performance instructions like *tr* (trill) and *pizz.* (pizzicato). The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific articulations.

Ejemplo 3
Luis de Pablo
Elephants Ivres II-Estructura L
El resto de instrumentos está omitido

Este pasaje en el que se desarrollan las estructuras M-P se conforma como una transición hacia un gran clímax que nos abre el paso hacia la última exposición del motete de Victoria en las estructuras Q y R.

En la estructura M el compositor bilbaíno vuelve a técnicas anteriores conformando una textura compuesta por dos densidades superpuestas:

- 1) Líneas que conforman un *cluster* polifónico, asignando una parte del ámbito total del pasaje a cada instrumento. En flauta, clarinete, saxofón tenor, violín I y II, viola y violonchelo.
- 2) En oboe, fagot, trompas I y II y contrabajo, puntos de altura determinada que se conforman como arabescos ascendentes y descendentes.

La estructura N se constituye como la continuación de la anterior, elemento visible en la partitura ya que, exceptuando la parte solista de la trompeta, es la única que tiene elementos de enlace entre estructuras. Nos referimos a los gestos repetidos que forman el *cluster* polifónico en las cuerdas. La única diferencia estriba en la amplitud de registro asignado a los instrumentos, mucho mayor. En este caso, también vemos cómo Luis de Pablo contrapone la notación fija a la flexible, bien diferenciada en vientos y cuerdas, respectivamente.

Vemos una textura compuesta por tres densidades superpuestas:

- 1) Formada por el gesto modular en los vientos que, a su vez, es un combinado de dos elementos:
 - a) Flauta, oboe, clarinete y trompeta
 - b) Saxofón tenor, fagot, trompas I y II y trombón
- 2) Percusión con marimba, que desarrolla puntos de altura determinada y duración flexible (lo más rápido posible)
- 3) *Cluster* polifónico en las cuerdas

Las estructuras O y P son dos estructuras diferentes que nos llevan a un clímax mediante un *cluster* homofónico en los vientos que se interrumpe en la siguiente estructura.

Dentro de Q Luis de Pablo presenta de nuevo el motete *Veni Sponsa Christi* y lo pasa por los diversos instrumentos yuxtapuesto a la densidad propuesta por De Pablo en el resto de la formación. Contrapuesto a la obra de Victoria, el compositor desarrolla una textura formada por tres densidades superpuestas que hemos visto a lo largo de la obra.

- 1) Alternado entre maderas y cuerdas, una línea mixta construida mediante líneas determinadas y puntos determinados, de medida flexible.
- 2) En metales, un contrapunto disonante que se mueve alrededor de una tésitura muy estrecha. Lo que provoca un estatismo en el discurso que sustenta los demás elementos.
- 3) Puntos indeterminados en percusión, con bongós.

La última de las estructuras (R) termina tal como empezó, con una textura compuesta por dos elementos superpuestos:

- 1) Con una línea, esta vez asignada a la trompeta que entona un Do#
- 2) Cortado súbitamente por el punto formado por percusión con bongós y el pizzicato de cello y contrabajo.

A nivel estructural y técnico, propiamente dicho, se observa en esta pieza del ciclo completo de *Elephants Ivres* unas características muy importantes que se apreciarán y desarrollarán de manera mucho más acusada a partir de la última parte de la década de 1970 y sobre todo a partir de 1980. Nos referimos a varios aspectos en concretos:

- a) Por un lado los nuevos planteamientos estructurales de las obras. Dejando la abstracción más reseñable hacia una expresividad más directa. A pesar de que las secciones estancas serán una constante en la música depablina, es cierto que la evolución y desarrollo de ciertos elementos estructurales se harán más patentes a partir de esta obra.
- b) La aparición de la escritura totalmente fija, en este caso en dos vertientes, como evolución de las estructuras móviles (estructura L) o como elemento estructuralmente más importante sobre el que se asientan los demás recursos (estructura N).
- c) Con la aparición de la escritura fija y el desarrollo en el planteamiento estructural vemos el germen de lo que serán los gestos modulares, mucho más patentes en obra como *Bajo el Sol* o *Retratos de la Conquista*.

- d) La búsqueda de la claridad sonora y tímbrica, a través de la armonía (cita) y la melodía (solo de trompeta). El ritmo será el siguiente campo conquista, cuando todos los parámetros musicales sean desplegados en la partitura.
- e) La nueva búsqueda de la combinatoria orquestal, dejando de lado los preceptos anteriores como la grupal por tímbrica, tan propio de la música masiva de la décadas de 1960 y 1970. (Secciones H, L y N).

Tipologías intertextuales en *Elephants Ivres II*

En cuanto a los diferentes usos de elementos intertextuales que se observan en la partitura, podemos hablar principalmente de tipologías de copresencia explícita y dentro de estas, básicamente la cita.

Como hemos aludido a lo largo del análisis técnico de la partitura, la obra que se cita es el motete *Veni Sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria, compuesto por el compositor abulense en 1585, para la Festividad de La Virgen. Todo el motete es citado a lo largo del ciclo de diferentes formas que, sin embargo, no la cambiarán en la estructura. La obra de Victoria se cita en este segundo número tres veces.

La primera aparición la encontramos en la estructura F. La obra se utiliza como un objeto musical que hace dialogar a Luis de Pablo con la música de otras épocas, dentro de la historia musical de una cultura determinada. En este caso la española.

Los elementos modificadores se encuentran nivel temporal, dinámico-agógico, tímbrico, armónico y textural. El tratamiento descriptivo que se hace aquí se verá desarrollado posteriormente como una interacción de formantes jerarquizados que sirven para descontextualizar la obra prestada y darle una nueva ubicación en un entorno estructuralista. Todo ello derivado del concepto modular y el gesto-objeto proveniente de los módulos que ya tratamos en la biografía.

- 1) A nivel de tempo encontramos que en la partitura⁶² de Victoria no se dan indicaciones. En este caso Luis de Pablo usa una sugerencia temporal que podríamos traducir como blanca = 60. Esta traducción se da porque el

⁶² Usamos la transcripción de Samuel Rubio.

compositor vasco utiliza una premisa propia de la notación que acompaña a la cita, de flexibilidad temporal.

- 2) Nivel dinámico-agógico: en cuanto a las indicaciones interpretativas, agógicas, etc. encontramos que en la cita en *Éléphants* algunas indicaciones interpretativas, como las ligaduras de expresión, se escriben siguiendo el texto de la obra original, de manera que respeta los melismas de las intervenciones vocales. Sin embargo, observamos que el compositor recrea la interpretación del motete a través de la adición de indicaciones dinámicas (siempre en *p*).
- 3) A nivel tímbrico, el cambio es sustancial, simplemente por el paso de voces a instrumentos. En esta primera cita los instrumentos asignados son de viento madera (más cercanas a las voces por pertenecer a la misma familia, de viento) son: flauta (cantus), clarinete (altus), saxo tenor⁶³ (tenor), fagot (bassus).
- 4) A nivel armónico-melódico observamos dos elementos: La transposición de sol, tono en el que encontramos la pieza original, a Do. Esto ayuda a situar los instrumentos en tesituras más adecuadas orquestalmente. De tal forma que podamos escuchar con claridad cada una de las voces. A nivel melódico encontramos que la tesitura del pasaje se ha conservado, sin embargo, la voz más grave no pertenece a la del fagot, como sería lógico, sino a la del tenor asignado al saxofón tenor, que suena octava baja respecto a lo escrito. Por lo tanto encontramos dos líneas cruzadas completamente.
- 5) A nivel textural vemos, como comentamos anteriormente, que se superponen dos niveles temporales, el fijo y el flexible. El fijo está asignado a la cita y el flexible a todo el acompañamiento textural. La diferencia dinámica y amplitud de tesitura, así como su densidad sirven como un elementos contrapuesto, creando un contrapunto textural en la que la cita va cambiando jerárquicamente en el discurso global de la estructura.

⁶³ Escrito en Do

La encontramos segunda aparición de la cita se encuentra en la sección H. Aquí los elementos modificadores están a nivel temporal, dinámico-agógico⁶⁴, tímbrico, armónico y textural.

1) A nivel tímbrico, la cita está mucho más desarrollada, ya que no se circunscribe a un único grupo de instrumentos, sino que va cambiando tímbricamente a lo largo de toda la estructura:

- a) cc.1-9 (dos pulsos): *cantus* (violín I), *altus* (violín II), *tenor* (viola) y *bassus* (cello).
- b) cc.9 (dos últimos pulsos)-17: (dos pulsos) *cantus* (oboe), *altus* (clarinete), *tenor* (saxofón tenor), *bassus* (trombón).
- c) cc.16 (último pulso)⁶⁵- 21: *cantus* (violín I), *altus* (violín II), *tenor* (viola), *bassus* (violoncello). En el compás 20 la flauta termina el compás que le pertenecería al violín II.
- d) cc.21-30 *cantus* (clarinete), *altus* (flauta hasta c.25-pasa a violín), *tenor* (saxo tenor), *bassus* (trombón hasta c.27-pasa a fagot).
- e) cc.31-36 *cantus* (flauta), *altus* (violín II hasta c.35-pasa a clarinete), *tenor* (cello hasta c.32-pasa a trompa II) *bassus* (fagot hasta c.32-pasa a cello).
- f) cc.37-40 *altus* (oboe), clarinete (*altus* hasta último pulso de c.37 pasa a *cantus*), *tenor* (fagot hasta c.38 pasa a trompa II), *bassus* (trombón desde c.38, antes cello).
- g) cc.41-45 *cantus* (clarinete hasta c.42-pasa a violín I) *altus* (oboe hasta c.41-pasa a violín II), *tenor* (viola), *bassus* (violoncello).

Observamos cómo Luis de Pablo va deformando la pieza de Victoria, no a nivel estructural, dado que no se salta una nota, sino instrumental y registral, haciendo prevalecer unas líneas sobre otras a través del cruce de voces.

2) A nivel melódico, únicamente podemos aludir a la eliminación del salto de octava, quedando una repercusión sobre la misma nota.

⁶⁴ Los elementos modificadores temporal y dinámico son iguales en las tres intervenciones.

⁶⁵ Correspondiente a la introducción del texto *accipe coronam* en cantus.

- 3) A nivel armónico, el compositor vasco incide en una politonalidad, contraponiendo el tono (do) en que está expuesta la cita primeramente, a Si y a Reb. Todo ello distribuido entre las voces, de forma que son el *cantus* y *bassus* los que están en Do y *altus* y *tenor* cambian entre Si y Reb.
- 4) A nivel textural, encontramos una situación parecida a la primera aparición de la cita. En esta estructura, como hemos explicado, cada uno de los módulos superpuestos a la cita van aumentando su extensión y densidad de manera que la cita va desapareciendo entre la telaraña polifónica que nos presenta a lo largo de la sección.

Todos estos elementos ayudan a descontextualizar la cita, insertándola en una obra de corte vanguardista que, a su vez, deja que preserve su identidad cultural y temporal.

La tercera y última exposición de *Veni Sponsa Christi* se sitúa en la estructura Q, la cual pone prácticamente fin al segundo número del ciclo. Los elementos modificadores los encontramos a nivel temporal, estructural, dinámico, tímbrico, melódico-armónico y textural.

- 1) A nivel estructural, debemos aludir a que esta última exposición es parcial, es decir, solo expone los 15 primeros compases de la obra de Victoria. La excepción la encontramos en la línea de la flauta en la que retrasa un compás la aparición del c.11 de la línea de *cantus*.
- 2) A nivel dinámico, llama la atención de qué manera Luis de Pablo va alejándose progresivamente del motete insertándolo en el contexto contemporáneo. La asignación de dinámicas específicas, así como indicaciones interpretativas, alejan la obra de la intención primigenia del autor.
- 3) A nivel tímbrico, esta última exposición trabaja de forma parecida a la segunda aparición de la cita. Las nuevas incorporaciones instrumentales son el arpa y la percusión (con vibráfono), así como la eliminación de las cuerdas en el proceso de la cita para dedicarse únicamente al textural. El proceso de desarrolla así:
 - a) *Cantus*: vibráfono (hasta c.5), oboe (cc.6-9), clarinete (cc.10-15)

- b) *Altus*: arpa m.d (cc.2-5), clarinete (c.6), trompeta (c.8-10), oboe (c.10), flauta (cc.11-13), trompeta (cc.14-15).
 - c) *Tenor*: arpa m.i (cc.4-6), fagot (c.7), trompa II (cc.8-9) saxo tenor (c.9 [2º pulso]-10), trompa I (cc.12-13), oboe (cc.14-15)
 - d) *Bassus*: trompa II (cc.5-6), trombón (c.7), arpa m.i (cc.8-9), fagot (cc.9[último pulso]-12), trombón (c.13-15)
- 4) A nivel melódico observamos que el cruce de voces es consecuencia del instrumento al que está asignado cada una de las partes de la línea. El cambio más llamativo en cuanto a registro lo encontramos en la flauta en el compás 12 de la estructura (correspondiente al compás 11 de la obra de Victoria). Ésta interpreta la parte del *cantus* en su registro agudo con dinámica *f*, lo que provoca una audición nítida del pasaje.

Ejemplo 4
Luis de Pablo
Elephants Ivres II
Estructura Q
El resto de instrumentos está omitido

Otro cambio se ubica en el c.15 de la estructura en la voz del *bassus*. Elimina las dos últimas negras del compás por una redonda, lo que da una mayor solidez y reposo hacia el final de la obra.

- 5) En cuanto a la armonía observamos que, igual que en la exposición anterior, las voces de *altus* y *tenor* circundan alrededor de los tonos de Si y Reb, mientras las de *cantus* y *bassus*, sobre do. Esto provoca un *cluster* de tres notas pasado a la armonía, así como que en un solo instrumentos se module,

creando sobre una sola obra gran cantidad de melodías combinando sus voces.⁶⁶

- 6) A nivel textural, la cita se inserta como parte de una textura global que anula todos los movimientos por saturación de ellos.

La relación que encontramos en esta cita respecto al texto depablano es de continuidad. Pensamos esto, ya que ninguna de las características de los dos mundos interfiere en el otro, es decir, que podría haber sido cualquier otra cita la que hubiese dialogado con la música de Luis de Pablo.

Observamos en esta obra varios gérmenes de lo que será la música futura del compositor vasco. La inclusión de una cita como un objeto musical que se contrapone y se unifica con las técnicas vanguardistas son elementos llamativos sobre los que debemos hacer hincapié. El carácter decididamente melódico y armónico que supone la inserción de una cita de Tomás Luis de Victoria nos ofrece una nueva visión del camino a recorrer. A su vez hemos observado como la cita se ha ido insertando a lo largo de sus tres presentaciones en la textura general de la obra tras su fragmentación y manipulación armónica. Todo esto, nos insta a pensar en una prolongada lucha hacia el manejo del intervalo, así como de la separación de los parámetros musicales. La cita hará pasar la música de Luis de Pablo del objeto musical a la música gestual.

⁶⁶ Este es el planteamiento de su obra *Solo kunst* (2000), creada a partir de *El arte de la fuga* de J.S. Bach.

6.1.2. *Vielleicht*, relejendo a Beethoven

Esta obra fue compuesta en 1973 por encargo de los Percusionistas de Estrasburgo, quienes las estrenaron en el Festival de Royan el 27 de Marzo de 1975. Su título, *Vielleicht*, es un vocablo alemán que significa quizá. Solo el título no nos da una referencia completa sobre lo que esconden sus páginas, sin embargo, una vez analizada la obra se pueden observar diferentes elementos que nos aclaren las intenciones del compositor al escoger el título. Esta obra está compuesta sobre la última de las *11 Bagatelas en Sib Mayor* op. 119 de Beethoven. Esta obra es reescrita por De Pablo, de tal forma que consigue que dentro de ella se encuentren dialogando los dos compositores. Así consigue que el oyente se sienta confuso entre sí, sea Beethoven el que habla a través de Luis de Pablo o Luis de Pablo a través de Beethoven.

La obra está compuesta para seis percusionistas con una ingente cantidad de instrumentos cada uno.

1. Marimba, tambor africano, 5 temple-blocks, claves, reclamo de codorniz, reclamo de búho, reclamo de perdiz, 3 tom-toms, flauta de jazz, 2 tambores saharauis y sirena eléctrica.
2. Campanas tubulares, gongs filipinos, yunque, claves, 2 bongós, 3 tom-toms, güiro, timbales, reclamo de codorniz, reclamo de perdiz, 2 tambores saharauis y 4 placas finas de acero y vibráfono.
3. Cencerros, Marimba, Gamelán filipino, yunque, triángulo, 2 wood-blocks, claves, 2 bongós, 3 tom-toms, flauta de jazz, reclamos de codorniz, reclamos de perdiz, 2 tambores africanos, 2 tambores saharauis, 5 temple-blocks y glass-chimes.
4. Cencerros, crótalos (afinados), vibráfono, triángulo, claves, 2 bongós, 5 tom-toms, güiro, timbales, reclamos de codorniz, reclamo de perdiz, sirena eléctrica, 4 platos china, 5 wood-blocks, cascabeles y bombo.
5. Vibráfono, crótalos (afinados), 2 bongós, tam-tams (76, 84 y 96 cm.), güiro, timbales, reclamo de codorniz, reclamo de perdiz, glockenspiel a teclado (jeu de timbres), 5 wood-blocks y cascabeles.

6. Gons tailandeses, xilófono, triángulo, claves, 2 bongón, glockenspiel a teclado (jeu de timbres), timbales, reclamo de codorniz, reclamo de perdiz, 3 tam-tams, 5 wood-blocks y flexatón.

Esta cantidad de elementos no solo pueden considerarse atractivos dentro de un escenario, sino que aportan un elemento casi escenográfico a la interpretación en vivo.

El diálogo que se ubica dentro de la obra nos lleva a adentrarnos en las diferentes tipologías intertextuales, así como al nivel de copresencia de textos. Para el objetivo de este capítulo (búsqueda, clasificación y consecuencias de los procesos intertextuales en la música de Luis de Pablo) y siguiendo la metodología y clasificación propuesta por Julio Ogas⁶⁷, tomada de Jesús Camarero⁶⁸, podemos asignar a esta obra las tipologías de cita, referencia y alusión.

El diálogo que establece De Pablo con Beethoven comienza desde la estructuración formal. De este modo, los niveles de relación formal que observamos dentro *Vielleicht* se pueden acotar a dos. A macroestructural, en la que hacemos referencia al ordenamiento de secciones. Y a nivel microformal que alude a las relaciones internas dentro de cada uno de las secciones, así como a motivos o elementos más pequeños del discurso de cada sección. A nivel macroestructural, el compositor bilbaíno divide la obra en tres grandes secciones desde donde podemos referirnos a la clásica estructura tripartita de exposición-desarrollo-recapitulación. Esta división es insinuada por José Luis Temes en su artículo sobre la música para percusión de Luis de Pablo⁶⁹, pero descarta por la ubicación no dialéctica que hace de la partitura. Podemos considerar este tipo de coincidencias dentro de la tipología de copresencia implícita como la alusión. El diálogo en este caso no es con la obra de

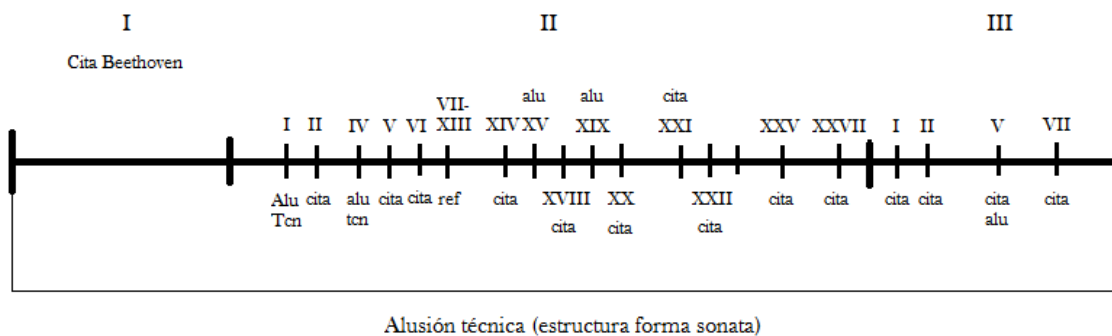
⁶⁷ Ogas, J.: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura”, *In: Alonso et ál., Celsa: Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU, Madrid, 2011, pp. 233-253

⁶⁸ Camarero, Jesús: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Antrophos, Barcelona, 2008. Este autor parte, igualmente, de la clasificación de Gerard Genette, siendo éste el primer que estudia los procesos intertextuales desde la vía de la copresencia y su clasificación, definiendo la intertextualidad “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. Genette, G.: *Palimpsestos...op.cit.* pág. 9

⁶⁹ Temes, José Luis: La música para percusión de Luis de Pablo, *In: Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 195-218.

Beethoven, sino con la época musical del músico de Bonn, último clasicismo-primer romanticismo. En esta época artística se desarrolla lo que conocemos como forma sonata y cuyo esquema es el que, a nivel macroformal, está representado en la obra de Luis de Pablo.

A nivel microformal, cada sección está dividida en diferentes partes cuya duración es dependiente de las necesidades expresivas del autor. Es a este nivel en el que encontramos un mayor diálogo intertextual dentro de la composición.



En la primera de ellas se observa cómo la bagatela Beethoveniana es citada completamente, pero orquestada para seis percusionistas. Es una indicación y presentación de lo que se va a utilizar durante toda la obra, confrontando de forma directa la música de Beethoven con la depabliana a tres niveles: rítmico, armónico y formal.

Hay que tener en cuenta que la descontextualización de la partitura de Beethoven (algo que se presupone en la cita) se realiza en un primer término a nivel tímbrico: La primera frase de la Bagatela está asignada a los percusionistas 5 y 6 con vibráfono y gongs tailandeses, respectivamente. El percusionista 5 se encarga de tocar la mano izquierda del piano y el 6 la mano derecha. El timbre metálico resonante de los dos percusionistas descontextualiza la obra a dos niveles, el tímbrico y el melódico- armónico, sobre todo en lo referido al uso de los gongs tailandeses. Nos referimos a que estos instrumentos no están afinados según el sistema temperado occidental y, por lo tanto, las notas se desviarán de la afinación requerida, lo que, junto a la unión de armónicos por resonancia de los dos instrumentos, dará una sensación de desafinación. La repetición de la frase está encomendada a los

percusionistas 1 y 2, tocando marimba y campanas tubulares, respectivamente.⁷⁰ Aquí, De Pablo cambia el sentido de la frase permutando los registros de cada mano. En este caso, los bajos de la obra de Beethoven pasan a la línea aguda y la melodía pasa a formar parte de los bajos.

La segunda frase está destinada a los percusionistas 3-4 tocando, ambos, cencerros. El percusionista 3 toma las notas correspondientes a la mano derecha de la bagatela y la parte armónica, de la mano izquierda, se va orquestando a través del traslado de los diferentes instrumentos y percusionistas que han intervenido anteriormente. Una variación que encontramos en Luis de Pablo, respecto a Beethoven, corresponde a los compases 10-11 de *Vielleicht* y 6-7 de la *Bagatela* de Beethoven (Ej. 1). El percusionista 1 (marimba) interpreta la parte correspondiente al segundo tiempo de los bajos y último de la mano derecha. La diferencia estriba en que en Beethoven dentro del acorde de dominante la séptima aparece de forma melódica, como nota de paso, mientras que en Luis de Pablo aparece en tiempo fuerte, incluyendo una quinta voz, en el bajo, que desaparece sin resolver.



Luis de Pablo

Ejemplo 1a
Luis de Pablo
Vielleicht (1973)
Percusionistas 1,4



Beethoven

Ejemplo 1b
Beethoven
11 Bagatelas op.119 n°11

Posteriormente, encontramos un momento de gran tensión armónica en el discurso beethoveniano, debido al cromatismo que se produce mediante la incursión de un acorde disminuido, que supone el punto de mayor tensión de la pieza, que a su vez, resuelve en un acorde de dominante de Fa (V/V) (Ej. 2). Algunas de las notas de este acorde han sido movidas de octava como consecuencia de la instrumentación que utiliza. Uno de los cambios significativos que introduce Luis de Pablo, respecto a

⁷⁰ Hay que reseñar que la repetición en Luis de Pablo no se hace mediante la doble barra de repetición, como en Beethoven, lo que hace cambiar la numeración de estos primeros compases.

la partitura original, es la inclusión de una nueva línea que dobla por terceras el pasaje cromático de enlace que utiliza Beethoven para volver a Sib mayor en su *Bagatella*.



Ejemplo 2
L.v.Beethoven
11 Bagatelas op.119
cc.12-14

En el compás 13, el compositor bilbaíno introduce el xilófono, encomendado al percusionista 6, que desarrolla una voz nueva que dobla por terceras⁷¹ la voz original, desarrollada por el percusionista 4 con los crótalos.

Tras esto, la exposición de la bagatela orquestada es un traspaso de material entre cada uno de los percusionistas que no cambia la disposición acórdica, salvo en los casos en que la tesitura de los instrumentos obligue a ello. Tampoco modifica la funcionalidad de la pieza, teniendo en cuenta las consecuencias sonoras respecto a la utilización de instrumentos no temperados.

⁷¹ Hay que tener en cuenta que los crótalos suenan dos octavas por encima de lo escrito y el xilófono una.

Marimba

Marimba

Marimba

Campanas tubulares

Vibráfono

Xilófono

p < *mf*

mf

mf

mf > *pp*

mf < *pp*

pp

Ejemplo 3
Luis de Pablo
Vielleicht (1973)
Percusionistas 1-6

La sección II, a nivel estructural, podemos relacionarla, como hemos mencionado anteriormente, con el desarrollo de la estructura tripartita clásica. Dentro de la primera parte I de esta sección la *bagatela* de Beethoven no aparece en esta sección, sin embargo, podemos definir aquí una tipología intertextual:

- a) La alusión: Se encuentra a nivel de densidad-textura. El punto de partida es, en este caso, una técnica propia del clasicismo, la melodía acompañada, por lo tanto, el diálogo intertextual es a nivel estilístico. Para observar cómo De Pablo adopta elementos referenciales de otras épocas artísticas, primero seguimos la división y distribución del discurso a través de densidades propuestas por este⁷². En primer lugar hay que diferenciar los dos planos distintos, dos densidades superpuestas dentro del movimiento. La primera,

⁷² De Pablo, L.: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

asignada a los percusionistas 1-4 y 6 es construida como una densidad de puntos, de altura determinada-duración determinada, que crean continuidad a través de la superposición de los eventos de cada línea. Estas líneas desarrollan un solo acorde, con una asignación fija de cada nota dentro de la tesitura general (Ej. 4). La densidad es la que actúa como soporte, pudiendo relacionarla en cuanto a cuadratura, nivel rítmico y armónico, a la técnica del *bajo de Alberti* (Ej. 5).

Ejemplo 4
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-I
Percusionistas 1-4, 6

La segunda densidad superpuesta está asignada al percusionista 5. En ello podemos distinguir dos elementos: las sucesiones cromáticas rápidas; y los acordes resonantes. La diferencia entre las dos densidades se amplía al contemplar la escritura rítmica proporcional de la segunda, mientras que el resto de instrumentos están mensurados en 4/8. Uno de los elementos del material utilizado podemos relacionarlo, como señalábamos anteriormente, con un elemento de la *bagatela*. Nos referimos a la transición a través del ascenso cromático por *semicorcheas* que emplea Beethoven, y que Luis de Pablo, alude a través de la rápida sucesión cromática.

Entrando en la relación entre los elementos dialogantes que propone Julio Ogas, podríamos definir esta como de continuidad⁷³. La primera razón es la ausencia directa de la obra beethoveniana. Sin embargo, Luis de Pablo incluye elementos propios de la *Bagatela*, así como de la época artística de Beethoven dentro de su propio lenguaje.

⁷³ Ogas, Julio: “El texto inacabado...” pág. 236.

Marimba
(*baq. douces, toujours staccato et très doux*)

1

Cliches tubes
(*baq. douces, toujours staccato et très doux*) gongs phil. (*baq. douces*)

2

Congas
(*baq. douces, toujours staccato et très doux*)

3

Marimba

4

vibraphone (*sans moteur*)

5

Sans mesure

6

Congas haitlandais
(*baq. douces, toujours stacc. e très doux*)

pp

CL. T.

cence.

vib.

de néant

fsf

G.T.

pp

Ejemplo 5
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-II
Percusionistas 1-6

La estructura II-II solo dura un compás, en el cual la partitura de Beethoven hace aparición en forma de cita. La descontextualización, debida a los elementos transformadores, está a dos niveles, de *tempo* y ritmo.

1. La superposición de diferentes momentos de la *Bagatela*, El percusionista 1 (en clave de Fa) cita las notas del primer compás de la *Bagatela*, dobladas de ritmo. El percusionista 4 toca el tercer y cuarto tiempo del c.4 de la mano derecha.
2. El tempo asignado (Luis de Pablo: ♩ = 100; Beethoven: ♩ = ca. 80). Estos

elementos transformadores, junto con la brevedad del pasaje y la novedad tímbrica, no dejan al auditor reconocer la obra de Beethoven, salvo por su sonoridad consonante.

♩ = 100

Ejemplo 6
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-II
Percusionistas 1,4

A ésta le sigue la estructura III (muy breve) que actúa más como un elemento de transición que como un ente formal con fuerza dentro del entramado general. Aquí los percusionistas deben utilizar los dedos para redoblar sobre unos bongós.

En la estructura IV la utilización de la obra Beethoveniana no hace aparición como tal, sin embargo, sí que encontramos un diálogo entre dos épocas artísticas, el Clasicismo y el Siglo XX. Igual que en la estructura anterior podemos definir una textura general, que se aproxima a la melodía acompañada, el tratamiento de la textura es propio de la época en que fue escrita la obra. Las densidades tienen una relación de superposición en la que la subordinada (percusionistas 2-6 con bongós) está compuesta por anillos en cada instrumentista, entre los que deben elegir de forma aleatoria. Sobre esto el percusionista 1 (con timbales) desarrolla una línea, altura indeterminada-duración indeterminada –“como una improvisación”, dice la partitura– que destaca a nivel tímbrico, dinámico y agógico.

La *Bagatela* de Beethoven aparece a través de la tipología de la cita dentro de la estructura II-V. La parte citada de la pieza corresponde con los tres primeros compases de la obra. (Ej. 7a). El elemento transformador (o descontextualizador) está a nivel melódico:

1. la supresión de nivel melódico de la pieza, englobando toda las alturas en 2, las propias de los instrumentos que se usan (bongós) (Ej. 7b). De esta manera Luis de Pablo centra la atención del oyente en el nivel rítmico. A pesar de esto, Luis de Pablo cuida de forma especial la representación de la obra de Beethoven, moviendo cada uno de los golpes de los percusionistas en relación al movimiento de cada voz del piano.

Andante ma non troppo

p innocente e cantabile

Ejemplo 7a
L.V. Beethoven
11 Bagatelas op. 119 (nº11) II- V

Ejemplo 7b
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II- V
Percusionistas 2,4

La relación que presentan la cita y el tratamiento depabliano es de simultaneidad. La razón de esta opción reside en la inclusión de la obra dentro del tratamiento depabliano y, concretamente, en la adaptación de la obra a instrumentos de percusión de altura indeterminada, de forma que la identidad de cada material de cada obra se pueda distinguir.

En la siguiente estructura (VI) la relación a la que aludíamos en II-IV (melodía acompañada) vuelve a aparecer. Esta vez el elemento indicador solo es el nivel tímbrico y dinámico, puesto que el percusionista 1 sigue utilizando el timbal y su dinámica es impuesta por el compositor, mientras el resto puede escoger entre una serie de posibilidades dinámicas.

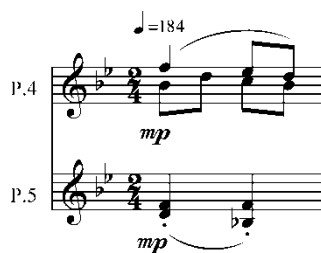
Es de reseñar cómo en esta obra observamos una disputa estética dentro de la futura evolución del compositor vasco. Por un lado, encontramos la referencia a composiciones de estéticas anteriores, como es la utilización de pequeños módulos que el intérprete puede realizar en cualquier orden, elemento que estará muy presente en la música de Luis de Pablo durante gran parte de esta década. Ejemplo de ello son las obras *Portrait Imaginé (1975)* y *Zurezko Olerkia (1975)*, todas de su etapa americana. Por otro lado, se empieza a vislumbrar la necesidad de conjunto de alturas, la revalorización del intervalo como elemento estructural dentro su música. La utilización de la cita, así como de las alusiones interválicas, son un pequeño pretexto para moldear un material que todavía no aparece como propio dentro de la obra depabliana y que a lo largo de la década de 1970 se hará cada vez más patente.

Todo esto emergerá de forma manifiesta en la música vocal de la década siguiente, en obras como su primera ópera, *Kiu* (1979-81), *Sonido de la guerra* (1980) etc.

La duración de la estructura VII –un compás– nos lleva a pensar en ella como un enlace estructural. Sin embargo, su importancia está en los niveles tímbrico y de alturas. Esto viene dado por el uso de instrumentos de placas de altura determinada (vibráfonos) en un contexto donde prevalecen los parches.

Aquí la bagatela beethoveniana tiene presencia en forma de cita, correspondiente a los dos primeros tiempos del cuarto compás de la primera frase, que es, precisamente, el que ha quedado sin citar en la estructura V. Los elementos transformadores son tres:

1. El tempo impuesto por Luis de Pablo ($\text{♩} = 184$) desvirtúa por completo la cita, además de imposibilitar su percepción salvo como una textura contrastante entre secciones.
2. La tímbrica es consecuencia del grupo que cita la obra, dos vibráfonos.
3. Respecto a la distribución de alturas, las correspondientes a la mano izquierda, están transportadas una octava.



Ejemplo 8
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-VII
Percusionistas 4-5

La relación que encontramos en el diálogo intertextual es en este caso el de continuidad, puesto que el texto musical citado no establece un diálogo con la obra depabliana sino que se manifiesta como un mero objeto, que Luis de Pablo inserta como enlace entre secciones.

Posteriormente, a lo largo de las estructuras VIII y XIII el compositor juega con la superposición de *tempi* dentro de un mismo pasaje de forma progresiva. Para eso, escoge un instrumental que no presenta dificultades a nivel de alturas, confiriéndole una uniformidad a nivel tímbrico, ya que desde la estructura IV está usando el mismo tipo de instrumentos (de parche de altura indeterminada). Para esta estructura usa tres niveles de alturas dependiendo de la profundidad de los tom-toms, agudo-medio-grave, encomendados a los percusionistas 1-4. Es importante aludir en este punto a Iannis Xenakis (1922-2001) y cómo transporta a nivel instrumental sus teorías matemáticas para la superposición de *tempi*, adaptando la escritura de cada instrumentista al *tempo* que le confiere respecto a uno de referencia. Posteriormente la escuela espectral teorizará desde un punto de vista diferente, en relación a las velocidades de onda, la superposición de *tempi*. Un ejemplo muy ilustrativo es la partitura de *Tempus ex machina*⁷⁴ (1979), de Gerard Grisey⁷⁵ (1946-1998). El tempo inicial es de ♩ = 240 en la sección VIII para los cuatro.

En la estructura IX nos encontramos un golpe de Tam-tam que interrumpe el discurso por unos 5 segundos. En la X comienzan a superponerse diferentes *tempi*: P1 = 240; P2 = 240; P3 = 350; P4 = 300⁷⁶. Para poder coordinar estas superposiciones de una manera no matemática, lo que seguramente supondría una excesiva complejidad en la partitura, De Pablo opta por hacer uso del final indeterminado. De manera que se puede acotar un pasaje a diferentes *tempi* sin tener que complicar la escritura de la obra.

En la estructura XI, el compositor introduce otro golpe de Tam-tam, esta vez de 7 segundos, para enlazar con la siguiente estructura, la XII, que supone una independencia total de *tempi*: P1= 420; P2= 400; P3= 350; P4= 320. Todo esto, igual que en la estructura IX, termina de forma libre, dando paso a un último golpe de tam-tam con un reposo de 9 segundos en la estructura XIII.

⁷⁴ Obra también compuesta por encargo de los Percusionistas de Estrasburgo.

⁷⁵ Ver también, Gerard Grisey: "Tempus ex Machina", *Contemporary music review*, vol.2, 1987, pp. 239-276

⁷⁶ Todos los valores son de corchea.

Hay que indicar que el golpe de tam-tam en las secciones IX, XI y XIII no son usadas únicamente como alteradores del discurso y enlaces entre las estructuras intermedias, sino que sirven como transición tímbrica hacia lo que va a acontecer a partir de la estructura XIV, en la que va a prevalecer la tímbrica metálica de instrumentos como los gongs o vibráfonos.

Dentro de la siguiente estructura (XIV) encontramos una nueva cita de los primeros cuatro compases de la bagatela de Beethoven. Los elementos transformadores de este pasaje son:

1. El timbre, el percusionista 1 toca la marimba, que se contrapone al percusionista 6, tocando los gongs tailandeses, y al 5, tocando los tres tam-tams.
2. La tesitura, en este caso la mano derecha de la bagatela aparece transportada dos octavas descendentes, es lo que provoca que se crucen las voces de la melodía y los bajos. La nota Fa constante una de las voces intermedias, aparece en los gongs tailandeses como nota pedal. Esto hace que los armónicos principales de Sib queden enmascarados por los de Fa, lo que, junto a la falta de afinación temperada de los gongs, la sonoridad de los tam-tams y los armónicos de la marimba, se cree una sensación de desafinación generalizada.
3. La densidad, aumentada como consecuencia de la tesitura
4. La dinámica
5. el tempo, Luis de Pablo lo ha descendido (Beethoven, $\text{♩} = 80$; Luis de Pablo,

$\text{♩} = 48$), visto por José Luis Temes como una necesidad, ya que “este instrumental requiere de un mayor reposo expositivo para que realmente se oiga la tímbrica característica”⁷⁷. (Ej.9)

⁷⁷ Temes, J.L.: La música para percusión de Luis de Pablo. *In: Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid, Taurus, 1982, pag.204

XIV ♩ = 48

Marimba
ppp *lento, bag. douces*

Tam-tams
ppp *lento, bag. douces*

Gongs
 Thai
ppp *lento, bag. douces*

Ejemplo 9
 Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-XIV
 Percusionistas 1,5,6

El tipo de relación que podemos establecer en esta estructura es la de simultaneidad entre las partes. Lo consideramos así ya que la obra de Beethoven aparece intacta, aunque dentro de un tratamiento que lo desvincula de su origen y lo acerca a las características de la fecha y del compositor por quien fue escrita la obra donde se inserta.

En la estructura XV encontramos un *tutti* en el que actúan todos los instrumentos de placas. Marimba (percusionistas 1,3), vibráfonos (percusionistas 2,4 y 5) y xilófonos (percusionista 6). Hay dos elementos claramente diferenciados de los que se sirve Luis de Pablo para poder estructurar la sección:

- a) Pequeños grupos que conforman una línea altura determinada-duración indeterminada⁷⁸. Estos, a su vez, en su composición tienen intervalos armónicos.
- b) Sucesión cromática rápida que cubre una parte de la tesitura y densidad total del pasaje.

Estos elementos sirven además para estructurar formalmente la sección, tomando los acordes de vibráfono como enlace “microestructural”.

La obra de Beethoven hace aparición en forma de alusión. Nos referimos a la alusión como una utilización prolongada de ciertos elementos propios de un autor o una cultura, sin que por ello se corresponda con una cita. El elemento B, es el identificado como alusión. Como se puede observar en el ejemplo (Ej. 10a) el giro

⁷⁸ López Estelche, I.: “Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo. Ideación y evolución de los módulos durante los ‘70” In: *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010. Se presenta una clasificación de los diferentes recursos discursivos.

que hace Beethoven de 2^a m ascendente y 2^aM descendente, sirve como pretexto a Luis de Pablo para construir sus escalas cromáticas según el espectro de notas que desee cubrir.



Ejemplo 10a
L.V. Beethoven
11 Bagatelas op.119 (11)
c.9



Ejemplo 10b
Luis de Pablo
Vielleicht (1973)
II-XV (c.18)

Dentro de la textura contrapuntística de densidad saturada, a la que pertenece el elemento B (identificado como la alusión), encontramos una coincidencia estructural en la tesitura global del pasaje entre los compases 15-26. En la técnica depabliana, una de las formas de construir las masas sonoras móviles es la de asignar una parte del total de la tesitura que se desea abarcar, a cada uno de los instrumentos que intervienen en el pasaje. En este, el segundo tratamiento está distribuido de la siguiente manera:



Ejemplo 11
Luis de Pablo
Vielleicht (1973)
II-XV (cc.15-26)

Podemos observar que las notas que más prevalecen son Re y Sol, teniendo esta última, una importancia más relevante. La relación con la obra del compositor alemán está en el uso de las notas correspondientes a los bajos del compás (7-8) en donde Beethoven hace una pequeña inflexión sobre Sol menor (VI)⁷⁹.

⁷⁹ Las notas aparecen de forma desordenada.



Ejemplo 12
L.V. Beethoven
11 Bagatelas op.119 (11)

Es por tanto una alusión estructural a la obra beethoveniana dentro de la composición de Luis de Pablo.

En la estructura XVI localizamos de nuevo una cita de la *Bagatela* pero reformada. La parte citada corresponde al puente escalístico que compone Beethoven para enlazar de nuevo con la tonalidad inicial, cc.9-10. El elemento modificador se encuentra a nivel textural, dinámico, armónico y estructural.

1. Textural y armónico porque crea un fugado entre los percusionistas 2, 4 y 5. Teniendo como base el percusionista 2, el percusionista 4 dobla por terceras a éste; y el 5º percusionista dobla por cuartas justas al 4º, lo que supone un continuo acorde paralelo en segunda inversión. A su vez, los percusionistas 1 y 3 desarrollan trinos, a distancia de 5ª disminuida, que altera la percepción tonal del pasaje. Hay que reseñar que estas notas forman parte del acorde disminuido (do#-mi-sol-sib), que precede el pasaje cromático en Beethoven.
2. Estructural: Este mismo acorde es modificado a nivel formal ya que aparece dando fin a la estructura en el glockenspiel, encomendado al percusionista 6.

La relación que podemos asignar entre las obras Beethoven y Luis de Pablo, en este caso, es de simultaneidad, ya que la obra de Beethoven no pierde su identidad y a su vez forma parte indispensable del discurso y del tratamiento depablano.

Estructuralmente se puede considerar la parte XVII como un enlace en la que la tímbrica de los instrumentos utilizados (percusionista 2: campanas tubulares; percusionista 3: cencerros; percusionista 4: crótalos; percusionista 5 crótalos; percusionista 6: glockenspiel), así como sus características sonoras conforman una

textura muy ligera con preeminencia de los agudos. El diálogo compositivo se encuentra aquí representado, en el percusionista 3, por la referencia y la cita. La referencia es aquí estética, en este caso del mundo tonal de Beethoven. Nos referimos a la inclusión del acorde de MibM. La cita es el descenso de 4ª J, Sib-Fa, que encontramos en el 2º tiempo del compás 9 de la Bagatela de Beethoven. El elemento modificador principal:

1. *Tempo*: en Beethoven son semicorcheas y en De Pablo corcheas *ad libitum*.

La relación entre la cita y la obra depablina es de continuidad. La razón de tal elección, es que la cita se inserta como un objeto superpuesto a la densidad micropolifónica (surgida de la alusión a la figuración cromática) no habiendo interacción ni modificación entre los dos elementos.



Ejemplo 13
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-XVII
Percusionista 3

En las estructuras II-XVIII y XIX tímbricamente prevalecen los parches afinados (timbales). En esta estructura encontramos dos citas y una alusión:

- a. la cita del acorde disminuido (do#-mi-sol-sib)⁸⁰ que aparece al comienzo del II-XVIII y II-XIX haciendo un movimiento en espejo. Los elementos transformadores de la primera cita son el timbre y la duración:
 1. El acorde está asignado a los timbales (percusionistas 2,4-6) que tras dar la nota, realizan un *glissando* perdiéndola. La duración tan breve (corchea) impide que se perciba el acorde de forma clara. Éste hace de enlace entre la obra de Beethoven y la desintegración de la misma, que es lo que intenta el compositor bilbaíno a través de una notación totalmente

⁸⁰ Hay que señalar una errata en la partitura. El percusionista 4 toca un reb, cuando debería ser sib. Esto se corrobora al final del pasaje II-XIX ya que acaba con el mismo acorde, esta vez bien escrito.

gráfica en la que el intérprete debe seguir los dibujos tocando con manos y dedos de manera vertiginosa.

- b. la cita a los compases 11-12 de la *Bagatela*. Los elementos transformadores de la segunda cita son el timbre y el tempo:
1. A nivel tímbrico, los percusionistas 1 y 3 tocan la cita de Beethoven con instrumentos de viento (flauta de jazz), cuya afinación es inestable, lo que conlleva a la desviación melódica de la cita.
 2. El tempo es también sensiblemente más lento (negra = 48) lo que conlleva a que el ritmo original se desvirtúe.



Ejemplo 14
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-XVIII
Percusionistas 1 y 3

El diálogo de las obras a través de las citas se establece mediante una relación de simultaneidad. La razón de la cita en la sección II-XVIII es el valor estructural que tiene. A partir de la cita y su posterior desintegración, Luis de Pablo compone una densidad formada por líneas de carácter indeterminado-indeterminado. Nosotros observamos el fenómeno como la presencia de la obra beethoveniana dentro de la indeterminación gráfica. La segunda, por su parte, se inserta (superpone) en el discurso anterior como un elemento dialogante y contrapuesto que es tratado para adaptarse a la estética depablina.

- c. Por último, en la alusión estilística del pasaje el diálogo intertextual se encuentra en la adaptación de la textura característica del clasicismo, la melodía acompañada. Luis de Pablo lo desarrolla como una superposición de dos densidades bien diferenciadas, cada una de ellas procedente de una cita de la *bagatela* beethoveniana.

El fragmento (estructura XX) supone un nuevo contraste en cuanto a la relación entre sus componentes formales. Observamos cómo Luis de Pablo organiza

el material y la superposición de objetos rectores del discurso, líneas y puntos⁸¹. Ha separado dos planos sonoros a través de sus materiales y su ejecución y tímbrica. Por un lado, tenemos los percusionistas 1, 3 y 6 con reclamos de codorniz sobre un módulo de figuras cortas expresadas a través de notación proporcional. Y, por otro lado, están los percusionistas 2, 4 y 5, con los vibráfonos realizando líneas a través de la utilización del arco. Aunque no sea una técnica propia, en origen, de este instrumento, se consigue alargar la nota a través del pedal y el enmascaramiento del ataque del arco⁸².

De Pablo nos presenta dos elementos heterogéneos superpuestos que forman una textura cuya densidad es fruto de las relaciones entre estos elementos. En esta ocasión es bastante visible que las líneas que conforman el agregado cromático son la densidad principal dentro del discurso de esta estructura.

La estructura XXI es la continuación de la anterior de forma muy visible, ya que las relaciones de densidades dentro de la textura general siguen los mismos patrones, así como el empleo de las técnicas. El diálogo aquí encontrado se corresponde con la tipología intertextual de la referencia a la tradición tonal, además de ser el acorde de tónica de la tonalidad de la bagatela. Nos referimos al acorde de Sib Mayor en los vibráfonos con arco. Todo dentro de un contexto de notación proporcional.

Las tipologías que encontramos en la estructura XXII son la cita y la alusión técnica:

- a. Cita: aquí Luis de Pablo recupera la cita directa como una forma de escapar de las técnicas de la década anterior en busca de nuevas vías de expresión. La cita en esta ocasión se corresponde con los compases 11(15)-13(17) de la partitura Beethoveniana. Los elementos transformadores son el timbre y el tempo:
 1. En cuanto al timbre, la cita es interpretada por el percusionista 1 con marimba. La técnica que emplea por obligación del instrumento utilizado es el del acorde desplegado, referencia al clave o fortepiano.

⁸¹ De Pablo, L.: *Aproximación a una estética... op.cit.*

⁸² Hay que advertir que actualmente es una técnica muy usada en este instrumento.

2. Respecto a *tempo*, Luis de Pablo vuelve a ralentizar el tempo de la obra a negra = 48, como ha hecho a lo largo de toda la obra.

La relación del diálogo intertextual en este caso es de continuidad. En el ejemplo siguiente podemos observar como la cita, en este caso, no está tratada salvo por la tímbrica y el tempo. Es un objeto insertado y superpuesto a la densidad que desarrollan el resto de instrumentistas.

XXII ♩ = 48 un peu moins ad lib.

Mrb. 1

p
caille

P. 2

p
pedreau

P. 3

p

Ejemplo 15
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-XXII
(Se han omitido el resto de percusionistas)

- b. En cuanto a la alusión técnica, volvemos a encontrarnos con la melodía acompañada. Aquí la melodía es una textura por sí sola, la cita. El acompañamiento es la densidad formada por la línea de puntos, de altura indeterminada- duración indeterminada, de cada instrumentista, lo que provoca una saturación rítmica que hace de base a la cita.

Las estructuras XXIII y XIV son transiciones en la que se terminan de desarrollar las densidades de puntos indeterminados (véanse percusionistas 2 y 3 del ejemplo anterior). Finalmente en la sección XXIV Luis de Pablo introduce un elemento tímbrico (un instrumento) que no habíamos oído hasta ahora, el reclamo de búho, quedándose sólo realizando una línea continua que da paso a la estructura posterior.

Las tipologías intertextuales que podemos clasificar en la estructura XXV son la cita y la referencia:

- a. La cita es de la obra entera, asignada a los percusionistas 5 y 6. El elemento transformador reside a nivel tímbrico, de *tempo* y sobre todo estructural.
1. Tímbrico: la cita es tocada por glockenspiel con piano. Esto supone transportar la obra dos octavas por encima.
 2. Tempo: volvemos a encontrarnos con la negra = 48, tempo que podemos afirmar como fijo en las citas literales de la *bagatela* Beethoveniana.
 3. Estructural: el principal elemento transformador ya que Luis de Pablo toma la bagatela y la descompone. Tal es así, que cada compás y mano están en un orden diferente. Esto supone la desestructuración del discurso formal y tonal de la pieza (véase el cuadro).

	Beethoven	Percusión 5	Percusión 6
C O M P A S E S	1	2 (mano izquierda)	21(mano izquierda)
	2	3 (mano derecha)	22 (mano derecha)
	3	7 (mano derecha)	16(mano izquierda)
	4	5 (mano derecha)	18(mano izquierda)
	5	14(mano izquierda)	9 (mano derecha)
	6	13(mano izquierda)	10 (2 manos)
	7	17 (mano derecha)	6 (mano derecha)
	8	18 (mano derecha)	5 (mano derecha)
	9	22 (mano derecha)	1 (mano derecha)
	10	19 (mano derecha)	4 (mano derecha)
	11	11(mano izquierda)	11 (2 manos)
	12	11 (mano derecha)	16 (mano derecha)
	13	15(mano izquierda)	8 (mano izquierda)
	14	20 (mano derecha)	1 (mano derecha)
	15	16 (mano derecha)	7 (mano derecha)
	16	21 (mano derecha)	2 (mano derecha)
	17	9 (mano derecha)	14 (mano derecha)
	18	6 (mano derecha)	17 (mano derecha)
	19	3 (mano derecha)	20 (mano derecha)
	20	10 (mano derecha)	13 (2 manos)

	21	4 (mano derecha)	20 (mano derecha)
	22	8 (mano derecha)	15 (mano derecha)

Cuadro 1: Comparativa Beethoven-Luis de Pablo

En esta ocasión, la relación que contiene la cita respecto a la obra de Luis de Pablo es de continuidad. Encontramos tres planos diferenciados entre la densidad de los elementos móviles de puntos de los percusionistas 1-3, tocando tambores saharauis; la línea desarrollada por la sirena, en el percusionista 4; y la cita, en percusionistas 5 y 6. La cita en este caso destaca por oposición a la obra depabliana, a pesar del tratamiento como objeto musical del que ha sido procesado.

- b. La referencia, por su parte, aparece en la instrumentación utilizada. Luis de Pablo elige para ella dos elementos, la sirena eléctrica y el *jeu de timbres* (glockenspiel a teclado), que son una referencia directa al mundo instrumental francés, lado muy cercano al ideal depabliano. Así, la sirena eléctrica dentro de una obra para percusión sola es una referencia ineludible a *Ionisation* (1930) de Édgard Varèse. También la utilización de instrumentos de láminas resonantes, como el glockenspiel a teclado (*jeu de timbres*), nos acerca a una característica de la orquestación francesa, donde encontramos ejemplos como *La Mer*, de Debussy, *Daphnis y Chloe* de Ravel, *Sinfonía Turangalila* de Messiaen, *Le visage nuptial* de Boulez, o *Gondwana* Tristan Murail, así como compositores de generaciones aún más jóvenes.

Podemos considerar la estructura XXVI como un enlace en la que el sonido de la sirena prevalece, ya que los percusionistas 1 y 4 tocan sirenas eléctricas y los percusionistas 2 y 3 las sirenas de boca. Esto conlleva una densidad surgida por la superposición de dos texturas diferentes, aunque solo en la sonoridad, dado que el tratamiento así como su escritura son iguales, líneas indeterminadas.

En la sección XXVII Luis de Pablo explota la cita de Beethoven, que se corresponde con el compás 15(19) (Ej. 16) de la *Bagatela*. Los elementos transformadores son el tempo, la tímbrica y la estructura individual de las líneas donde se insertan.

1. El tempo es algo mayor que las citas anteriores ($\downarrow = 60$).
2. La tímbrica es la misma que la exposición de la obra en I. La estructura de las líneas es el elemento transformador más importante, ya que el motivo citado se inserta en un contexto de percusión de afinación indeterminada⁸³. Esto provoca que la aparición y el tratamiento de la cita se convierta en una referencia técnica. En este caso, a la composición y acumulación de densidad a través de motivos, propios de la época Beethoveniana y posterior.

Esta estructura concluye (cc.65-67) con la exposición de la cita por parte de todos los percusionistas salvo el 5 a la que se suma la inclusión de los compases 19 y 20 (23-24) de la partitura de Beethoven. Aquí el elemento transformador principal es el tempo, donde De Pablo vuelve a utilizar (negra = 48). A pesar de ello la funcionalidad de la cita queda intacta, por lo que esta estructura termina con un proceso cadencial claro sobre SibM.



Ejemplo 16
L.V. Beethoven
11 Bagatelas op.119

⁸³ P1 wood blocks, P2 4 planchas de acero, P3 tambores africanos, P4 4 platos chinos, P5 3 Tam-tams, P6 3 Tam-tams. Instrumentos de láminas: P1 marimba, P2 campanas tubulares, P3 marimba, P4 vibráfono, P5 vibráfono.

Ejemplo 17
Luis de Pablo
Vielleicht (1973) II-XXVII
cc.65-67

La relación entre las dos obras en este caso es de simultaneidad, ya que la obra de Beethoven se inserta de manera imprescindible en la de Luis de Pablo, sirviéndole de apoyo para el desarrollo de nuevas formas de jerarquización de la densidad y en consecuencia ayudarla a construir nuevas estructuras.

El final de la sección II (estructura XXVIII) está compuesto como una única densidad cuya sonoridad principal es la madera de los “Wood-blocks” y los “temple-blocks”. Ésta se construye como una sucesión de puntos indeterminados-indeterminada llegando a la saturación a través de tres parámetros, altura, dinámica y agógica⁸⁴. El único elemento que realmente hace que se mueva la densidad sonora es la dinámica. A través de técnicas estilísticas propias de Luis de Pablo, como los contrapuntos dinámicos, vemos que los blocks más agudos son los que se corresponden con la dinámica mayor. A pesar de ello la gran cantidad de movimientos simultáneos llegan a neutralizarse entre sí. Esto ocurre hasta el final de la estructura, en donde Luis de Pablo coordina cada una de las dinámicas hacia el *ff* y un *diminuendo* a *pp* que acaba en silencio, dando paso a la última sección.

La sección III, como hemos dicho anteriormente, hace alusión a la recapitulación en una forma tripartita clásica, y se desarrolla a través de la cita de la

⁸⁴ Alonso, Germán: El bello arte del ruido, en *Espacio sonoro* revista digital de música, septiembre 2010 (consultado el 20-11-2010)

obra de Beethoven. El elemento transformador más importante en este caso es la armonía. Dentro de la estructura I el compositor vasco transporta cada uno de los compases a dos o tres tonalidades diferentes de forma que se desarrolla una politonalidad a nivel armónico y melódico. “Es la versión cubista de la realidad expresada en la primera sección”⁸⁵. Así, el reconocimiento de la obra en un primer momento se hace a través de la rítmica y la textura.

Beeth cc.	1	2	3	4	5	6	7	8
P1	SibM	LaM		Do#M	SolbM	FaM		
P2	SibM		DoM		ReM		MiM	
P3	SibM	SiM			ReM	FaM	MiM	
P4		SiM		Do#M		FaM		FaM
P5			MibM	SolM		MibM		
P6	SibM			SolM		MibM	MiM	MibM
Beeth cc.	9	10	11	12	13	14	15	16
P1	Do#M	SolM	LaM	SiM			SiM	
P2	Fa#M		MibM	DoM				
P3	Do#M			LaM	SibM	SibM		DoM
P4	LaM		DoM	SiM			LaM	
P5		RebM	DoM		SibM			
P6	LaM							LabM
Beeth cc.	17	18	19	20	21	22	23	24
P1	SibM	ReM	SolM		MibM		RebM	
P2		SolbM	MibM		Fa	DoM	RebM	
P3		SolbM	FaM		MibM			DoM
P4			FaM	SolM MiM		ReM	SolM	
P5	Do#M			MiM	FaM	Fa#M	SolM	LabM

⁸⁵ Temes, J.L.: “La música para percusión de Luis de Pablo”...1982, pág.204

P6	MiM	ReM	MibM	MiM		Fa#M		
Beeth cc.	25	26						
P1		SibM						
P2	MiM	SibM						
P3	SiM							
P4	LaM							
P5	LaM							
P6								

Cuadro 2: derivaciones politonales de la bagatela de Beethoven en *Vielleicht*

La relación que podemos asignar a esta cita es la simultaneidad, ya que la obra de Beethoven está presente de principio a fin y sirve de base a la estructura. De esta forma es sometida a procedimientos que hacen descontextualizarla y sumergirla en la época en que fue escrita.

En la estructura II Luis de Pablo construye una textura compuesta por dos densidades superpuestas. La primera, una línea de naturaleza indeterminada-indeterminada encargada a la sirena eléctrica tocada por el percusionista 3. Esta es la que sustenta a la densidad formada por los percusionistas 1, 2, 3 y 6. Son líneas de puntos determinados-indeterminados que Luis de Pablo distribuye a través de diversos módulos para que cada intérprete que puede escoger a voluntad y realizar en el orden que quiera cada uno. Estos tipos de módulos serán desarrollados por el compositor vasco en otras obras de carácter más contemplativo como *Portrait Imaginé* (1975) o en otras de teatro musical como *Very gentle* (1975).

Luis de Pablo constituye el recorrido de las estructuras III a V como una yuxtaposición de formantes texturales que se caracterizan por ser de una sucesión de puntos indeterminado-indeterminado (III), líneas indeterminada-indeterminada (IV) y línea determinada indeterminada.

8^{va} ♩ = 220 presque sans tempo (vertigineux)
P.5

f mécanique
8^{va} ♩ = 220 presque sans tempo (vertigineux)
P.6
f mécanique

Ejemplo 18
Luis de Pablo
Vielleicht (1973)
Estructura III-VI

Posteriormente en la estructura VI el diálogo se establece aquí a través de la cita y la alusión icónica.

- a. La cita en este caso toma dos momentos específicos de la bagatela. El percusionista 5 toca la primera frase de la bagatela exceptuando que en la repetición se salta el compás 3. El percusionista 6 cita la frase final cadencial (c.15-final) exceptuando el último compás. Los elementos transformadores principales son el tempo, la superposición de elementos dispares de la bagatela y la dinámica.
 1. *Tempo*: en primer lugar, el tempo indicado por De Pablo en la partitura a negra = 220, mientras en la original es a 80.
 2. En segundo lugar, la superposición de diferentes momentos melódico-armónicos de la bagatela hace perder cualquier punto de referencia tonal de la pieza primero por superponer acordes diferente, segundo por superponer ritmos armónicos diferentes.
 3. *Dinámica*: otro elemento que nos aleja del origen de la cita es la dinámica, *f* mecánico.

Estos tres factores juntos desfiguran la cita de forma que casi es imperceptible.

- b. La alusión icónica a la que hacemos referencia es dependiente del timbre (glockenspiel con teclado) y la dinámica. El objeto en el que pensamos es en una gran caja de música, cuyo dueño gira la manivela a gran velocidad.
- c. La alusión estilística que vuelve a aparecer es la melodía acompañada. En esta ocasión la densidad base está realizada por los percusionistas 1-3, con

tambores saharauis con una dinámica *p*. Superpuesta a esta tenemos la cita de Beethoven, que sirve como elementos melódico.

Para concluir, encontramos dentro de la estructura VII una última cita en esta estructura. Interpretan el último compás que dejaron de forma abrupta en la estructura anterior. El elemento transformador es el timbre. Luis de Pablo les asigna esto a los percusionistas 1, 3 y 5 que tocan flauta de jazz (1 y 3) y timbal (5). La flauta de jazz, igual que en su intervención anterior produce alturas aproximadas lo que conlleva que la sensación armónica quede desfigurada.

Diálogo intertextual

Durante la década de 1960, Luis de Pablo desarrolla una serie de obras en las que el elemento aleatorio, propio de la época, así como la problemática del control de éste son los elementos principales para el creador de vanguardia. A partir de estos supuestos, De Pablo desarrolla una manera propia de concebir la estructura de la obra con grandes dosis de aleatoriedad. Los módulos como recurso estructural son ideados por el compositor vasco con tal propósito. La influencia en su música es tan determinante, que podemos observar la evolución de estos en su música posterior.

La nueva atracción que siente De Pablo por separar cada uno de los elementos musicales y dejar atrás el ordenamiento estructural de masas sonoras le lleva a un viaje técnico-estético en el que tiene que tomar elementos alejados de la época actual para familiarizarse con el intervalo. Aquí es donde entra en juego la música de otros (tanto de compositores como de culturas). La música de otros es la excusa perfecta para poder experimentar con los intervalos y sus interacciones. En esta obra se han podido observar cómo las diferentes formas de construir el discurso depabliano, la distribución e interacción de líneas y puntos de diferente naturaleza se ven invadidas por una nueva densidad de tipo inclasificable. Esto es así, cuando nos referimos a la inclusión de alguna parte de la Bagatela de Beethoven y, por ende, del elemento melódico.

Las formas de interaccionar que ha tenido la bagatela de Beethoven con los recursos depablianos vienen definidas por tres tipologías intertextuales, dos de ellas de copresencia implícita (cita y referencia); y una de copresencia explícita (alusión

técnica e icónica). El primer diálogo intertextual que encontramos en la obra es a nivel macroestructural. Es éste en el que el compositor bilbaíno utiliza la forma tripartita típica de piezas como la bagatela a la que estamos haciendo referencia (A-B-A) para “rellenarla” de material alejado de la época mencionada. Así, la relación entre los textos se puede clasificar como alusión, “una especie de cita, pero no es ni literal ni explícita (o solo relativamente) y es más sutil, no rompe la continuidad del texto”⁸⁶. Observamos que la obra no se rompe, sino que por el contrario se construye a partir de preceptos ya antiguos.

Siguiendo con la alusión como relación entre los textos musicales podemos hablar de la aparición de elementos microestructurales en diálogo constante. Uno de ellos es la transformación del pasaje cromático de la bagatela (c.11 y ss.), como un elemento recurrente dentro del lenguaje depabliano, en esta obra que se hace patente en las ocasiones donde la cita beethoveniana no aparece, por ejemplo en la estructura XV.

Hemos encontrado también una alusión icónica, que hace referencia a un objeto o elemento extramusical a través de la música. Es el caso de la estructura III-VI en la que reconocemos como tal la imitación de una caja de música a una gran velocidad.

Entrando en las tipologías intertextuales de copresencia explícita, la primera que debemos nombrar es la cita. Julio Ogas separa dos relaciones de la cita en el paratexto⁸⁷ “la cita que constituye todo el material temático de la obra y la cita que configura solo un fragmento del mismo”⁸⁸. De esta forma distingue dos relaciones, la de simultaneidad, en la que la cita se inserta dentro del discurso estilístico de la obra sin suponer una ruptura en el discurso y el de continuidad, en la que la cita actúa como un símbolo cultural que interactúa con el resto de elementos temáticos y estructurales, conformando un plano separado de la obra donde se inserta. A nivel microformal podemos hablar de una doble relación dialogante, tanto de simultaneidad como de continuidad. Siempre dependiendo de las necesidades del compositor. Sin embargo, si nos vamos a nivel macroformal la obra de Beethoven

⁸⁶ Julio Ogas: “El texto inacabado...” pag.241-242

⁸⁷ *Ibid.* pág.236

⁸⁸ *Ibid.*

impregna la obra depabliana por su presencia constante. Sin la obra del músico alemán, la de De Pablo no podría existir. Este caso de dependencia a nivel micro y macro formal nos hacen decantarnos por clasificar la relación como de simultaneidad.

Para finalizar, resaltamos la última tipología que aparece en la obra, la referencia. Tomamos esta como elementos puntuales, técnico, melódico, instrumental, etc. que nos remita hacia un texto ajeno y tomando la definición de Julio Ogas, que por su recurrente utilización se ubican dentro del uso icónico. La referencia más directa nos la da la propia formación instrumental de la obra, para seis percussionistas. Una obra para percusión sola es ineludible de una referencia de Edgard Varèse y su *Ionisation* (1931)⁸⁹ sobre todo por la inclusión de la sirena o el sexteto de percusión *Persephassa* (1968), de Iannis Xenakis. Otra referencia al mundo francés en la obra reside en la utilización de las sirenas del glockenspiel con teclado en la estructura II-XXV.

Todos estos elementos con los que De Pablo tendrá relación durante el resto de su carrera, son el germen hacia una nueva concepción estética que eclosionará definitivamente en la década posterior.

Como se observa cada una de las obras analizadas utiliza de forma específica la cita. Sin embargo, aparte de que su utilización pueda variar en cuestión de procedimientos, el uso de la cita no deja de ser un mero objeto. Precisamente por ese “rechazo” entre la obra prestada y la receptora los saltos de estilo son muy palpables a pesar de las diferentes vías de manipulación.

Vamos a pasar, a continuación, al análisis de las siguientes dos obras que nosotros clasificamos dentro del campo de acción de la cita-procedimiento, es decir, nos las encontramos inmersas dentro del contexto estilístico de la propia obra.

⁸⁹ Aunque Amadeo Roldán fue el primero en componer una obra para percusión sola, el alcance de *Ionisation* es mucho mayor. De ahí la referencia más directa, sobre todo para alguien que no conozca la obra de Roldán o la vida de Varèse.

6.2. Cita- procedimiento

6.2.1. Melisma furioso, la melodía como pretexto

La obra que pasamos a analizar es *Melisma furioso*, para flauta sola. Compuesta en 1990, fue estrenada en la sala de cámara del Suntory Hall de Tokio por el flautista virtuoso Pierre-Yves Artaud⁹⁰ (1946), especialista en música contemporánea.

Esta composición se articula formalmente en un solo trazo, de una manera muy personal en Luis de Pablo. Esto deja visos de una evolución en la construcción de la forma musical en la que cada una de las secciones está tan imbricada y depende de manera tan directa de la anterior que se puede considerar la obra como un bloque único. Una forma directa que nos hace pensar en la organicidad de la composición. En esta etapa de la obra depabliana la música se desprende de la suntuosidad estructural característica de las obras de etapas anteriores. Podemos dividir la obra en tres grandes bloques:



Cada una de estas grandes partes está separada a través de dos puntos de enlace. El primero en el compás 176 y que se extiende hasta el 181; el segundo entre los compases 276-280. Encontramos, así, una macroforma que podríamos denominar *quasi* simétrica en la que tenemos dos partes largas, intercaladas por una más corta.

A su vez, cada uno de estos bloques está dividido en varias secciones:

- a) La primera parte se puede dividir en tres secciones:

⁹⁰ Pierre-Yves Artaud ha publicado un libro que se tomó como básico para la digitación de los multifónicos. En Francia y España tuvo un gran calado. Artaud, P.: *La flûte multiphonique*, Paris, Ed. Billaudot, 1995

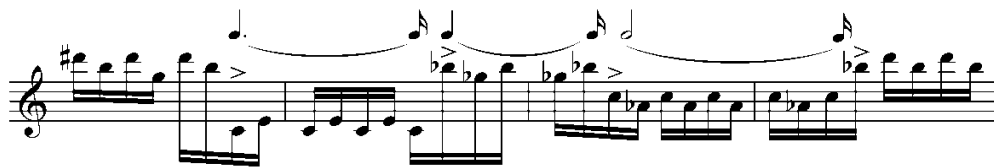
- 1) cc.1-58 (focaliza do y las 3^a mayores Sol-Si y Solb-Sib)
 - 2) cc. 59-138 (focaliza Sib)
 - 3) cc. 139-176 (focaliza fa y las 3^{as} mayores y menores fa-re/ fa-reb/ solb-sib/ mi-sol#)
- b) La segunda parte se puede dividir en dos secciones:
- 1) cc. 176-211 (focaliza sobre sol-do-re-do-sol-si-sib-la)
 - 2) cc.212-276 (focaliza sol y mi, especialmente la 3^a mayor mi-sol#)
- c) La tercera parte se puede dividir en dos secciones:
- 1) cc.276-313 (centraliza mib,3^a mayor mib-sol-4^aJ mi-la, fa)
 - 2) cc. 313-379 (centraliza fa# (si tomamos la cita como objeto musical)- intervalos de 3^a mayor sol-si/solb-sib-la-mib y la)

La obra que nos presenta De Pablo contiene una escritura rapsódica en la que el ritmo, bien se difumina entre los melismas, bien son los melismas y la disposición melódico-registral-acental la que crean una rítmica interna.



Ejemplo 1
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
cc.106-107

En este ejemplo podemos observar cómo la escala desarrollada por Luis de Pablo únicamente hace referencia al aspecto melódico y textural, siendo los cambios de diferentes figuraciones un recurso agógico. Sin embargo, no podemos dejar de señalar su construcción, prácticamente simétrica, en la que encontramos algunas referencias intertextuales sobre las que incidiremos posteriormente.



Ejemplo 2
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
cc.90-93-107

Observamos en este segundo ejemplo como sobre un pulso regular, a través de los acentos y el cambio de registro, se puede configurar un ritmo implícito.

En cuanto a la métrica, a pesar de estar escrita gran parte de la obra en 2/4, encontramos a lo largo de la misma una gran cantidad de cambios de compás. Este recurso ayuda al músico a la hora de la interpretación de una obra que podría no llevar compás sin ningún tipo de problemas.

La última etapa del compositor vasco se caracteriza por darle una predominancia vital a cada uno de los parámetros musicales. Obviamente, en una obra para un instrumento monódico (como es en este caso) la melodía y el ritmo tienen una mayor importancia. Sin embargo, en esta composición, Luis de Pablo consigue que el aspecto textural recobre una importancia capital en el transcurrir musical.

En esta última etapa del compositor los intervalos consonantes son un recurso capital en su música. El más importante de ellos es el intervalo de 3ª –especialmente mayor– que se combina con la 5ª justa en lo que él llama agregados. Es observable la importancia que tal recurso ha tomado, ya que encontramos el intervalo de 3ª mayor como aglutinante melódico de gran parte de la obra. Además de este, debemos señalar el intervalo de tritono dentro de los predilectos del compositor en esta partitura, así como el de 7ª, tanto mayor como menor.

En cuanto a la armonía, podemos indicar las diferentes centralizaciones de las que hace uso De Pablo para conformar la estructura musical. Es una muestra de cómo el compositor rige su discurso a través del encuentro de una nueva jerarquización de diferentes puntos formales. Para así conformar una estructura

armónica que delimite y, a la vez, ofrezca libertad en cada una de las secciones, lo que el compositor denomina como nueva funcionalidad⁹¹.

Muestra de ello es la conformación de los “agregados”. Éstos son utilizados por el compositor de forma lineal (una de sus posibilidades) conformando sonoridades específicas en cada una de las secciones.



Ejemplo 3
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
c.87
arabesco y agregado

Como vemos, la melodía surge directamente de la armonía. La técnica de los agregados depablianos tiene una característica particular. Contraponiéndose a la música serial, todo el material melódico de la obra surge de una armonía previa⁹². “Parte casi siempre de una tercera mayor a la que añadía una quinta justa y a continuación una tercera mayor...hasta que obtenía una especie de rascacielos de orden interválico y [...] se creaba algo que siempre había intuido [...]: una nueva funcionalidad”⁹³.

Ésta técnica es muy llamativa dentro de la música de Luis de Pablo y supone una liberación y evolución de los preceptos seriales de los que parte en sus primeras obras. Como hemos expuesto la armonía se convierte en la base para el desarrollo melódico. Sin embargo, el planteamiento lineal que propone el compositor vasco se acerca más al serialismo, que ve la armonía como algo secundario surgida por el encuentro de las líneas seriales. De esta forma en la técnica de los agregados encontramos los dos enfoques, como una visión renovada de la tradición armónica a través de la herencia estructural del serialismo implantado en el lenguaje de Luis de Pablo en los primeros años de formación. Así, encuentra una vía de ordenación el

⁹¹ VV.AA: *Luis de Pablo, a contratiempo*, 2009, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

⁹² Esto también se puede encontrar en otros compositores como Arvo Pärt, o alumnos suyos como Santiago Lanchares, Jesús Rueda, César Camarero o David del Puerto.

⁹³ VV.AA: *Luis de Pablo, op.cit.*

material armónico y melódica estructuralmente estable, pero con unas posibilidades expresivas más cercana a su carácter creativo.

Vamos a encontrar una serie de elementos (gestos) recurrentes en la partitura con una función específica, en principio, que luego se irá adaptando a las necesidades del compositor. Tales gestos van a ser clasificados como estabilizadores y desestabilizadores del discurso.

- a) Los estabilizadores son los elementos que centran el discurso en un plano armónico, rítmico o de tesitura determinado. Estos elementos permiten las centralizaciones armónicas de manera más evidente. Ya sea a través de la repetición de la nota, por la frecuencia de su aparición, por una melodía de registro acotado o mediante un intervalo determinado. En esta obra se pueden localizar mediante la insistencia del intervalo de 3ª mayor, la insistencia sobre una sola nota o la relajación del discurso a través de la introducción de una melodía *cantabile*.
- b) Dentro de los desestabilizadores encontramos los gestos que denominamos arabescos, es decir, una ráfaga sonora que puede hacer aparición a través de escalas ascendentes y descendentes o juegos decorativos muy rápidos. Su formación se basa en la creación de escalas artificiales en donde encontramos construcciones tanto simétrica como asimétrica que, sin embargo, siempre tiene un rasgo tonal.



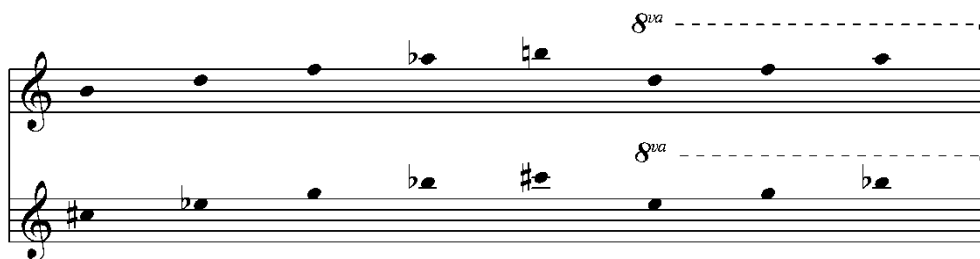
Ejemplo 4
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
cc.1-3

Como se puede observar en el ejemplo, el comienzo sobre la nota La da paso a una escala ascendente de construcción propia que sin embargo cuando la analizamos más detenidamente, podemos observar varios elementos de origen tonal. Por un lado, vemos en su construcción dos escalas que abarcan una 8ª disminuida cada una, separadas por un semitono, lo que nos lleva a la construcción de la 8ª J Si-

Si. Además de esto, si vamos a un nivel más pequeño, podemos encontrar una mezcla de pequeñas células emparentables a escalas tonales y modales:

1. El primer tricordio (Si-Do#-Re)- Escala de Si
2. El siguiente pentacordio (Mib-fa-sol-lab-sib) pertenece a la escala de Mib Mayor.
3. El primer tetracordio de la segunda escala (Si-Do#-Re-Mi) pertenece a la escala de Si menor
4. El segundo tetracordio (Fa-Sol-La-Sib) pertenece a Fa Mayor.

La centralización armónica sobre la que se basa este pasaje circunda la nota Si. Además de esto, podemos observar que la escala que abordamos es realmente una sucesión de terceras cruzadas, es decir, un despliegue de dos arpeggios diferentes a la vez. Así, encontramos una forma nueva de convertir un instrumento monódico en polifónico.



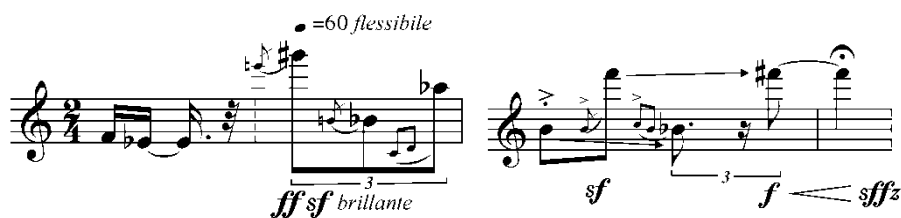
Ejemplo 5
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
cc.1-3

Es de resaltar cómo los dos arpeggios están separados entre sí a distancia de un tono, salvo en dos excepciones. En la primera el intervalo Fa-La, que se convierte en Fa-Lab; y en la segunda Do#-Mib, que se convierte en Do#-Mi. El primer arpeggio se puede relacionar con un acorde disminuido (si-re-fa-lab) al que le sigue un semidisminuido (si-re-fa-la). En el segundo arpeggio nos encontramos con un acorde que, enharmonizando el do#, se nos presenta como de Mib séptima, seguido de un acorde disminuido desde Do#.

Aspecto textural

Es muy llamativo el uso de la textura en esta obra por parte de Luis de Pablo. El sentido lineal y monofónico que tiene la flauta se transforma en polifónico a través de la explotación del registro por parte del compositor bilbaíno. Un aspecto, que como veremos posteriormente, crea nuevas relaciones de densidad dentro de la textura general.

Encontramos desde líneas monofónicas, como los arabescos y las escalas, hasta un contrapunto a tres voces a través de los registros grave, medio-agudo, agudo-sobreagudo.



Ejemplo 6a
Luis de Pablo
Melisma furioso c.108
a tres voces

Ejemplo 6b
Luis de Pablo
Melisma furioso c.165
a dos voces (mov. Contrario)

Niveles intertextuales en la obra

Podemos distinguir varios niveles de copresencia explícita en la obra analizada. Por un lado tenemos, la cita y por otro la referencia.

Comenzando por la cita, se distinguen en esta obra dos citas diferentes, pertenecientes a una misma obra *Cants màgics* (1917-19) de Frederic Mompou (1893-1987), compositor por el que De Pablo ha tenido siempre predilección, como ha proclamado en diversas ocasiones, con frases como “Mompou es un compositor al que admiro como músico y admiré como persona (le traté bastante y hasta le programé en Londres) [...]”⁹⁴.

- a) Por un lado encontramos una cita de los compases iniciales de *obscur* en los compases 313-333.

⁹⁴ Carta de 26 de Junio de 2011 al autor del trabajo.

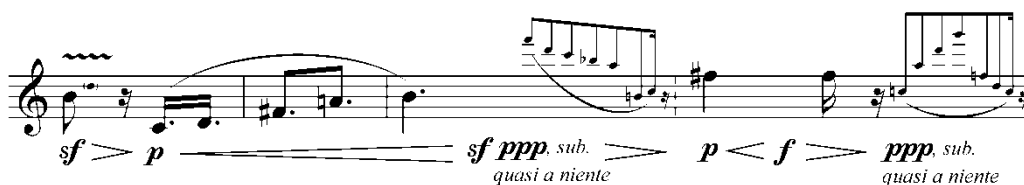
- b) Por otro lado Luis de Pablo toma los primeros compases de *misterios* entre los compases 367-379.

Al final de la obra, tenemos, por lo tanto, dos apariciones de la misma obra, *Cants màgics* (1917-19), de Mompou. El primero, que pertenece a la pieza *Obscur*, hace su primera aparición a partir del compás 313, le sirve a Luis de Pablo como premisa estructural para construir la última sección de la obra. A partir del compás 313 comienza a vislumbrarse lo que desembocará en la cita en el compás 318 y que se extenderá hasta el compás 333.



Ejemplo 7
F.Mompou
Cants màgics (1919)
Obscur

Luis de Pablo cita el tema de la pieza aplicando una serie de elementos transformadores que hacen que la pieza de Mompou aparezca y desaparezca entre la música depabliana. Encontramos los elementos modificadores, obviando el tímbrico, a nivel de estructura, tesitura, rítmico, textural y dinámico.



Ejemplo 8
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
cc.312-315
cita Mompou

- a) A nivel estructural observamos que la cita de Mompou ha sido modificada:
- Elimina los signos de repetición.

- El reconocimiento tanto en estructura, como en continuidad discursiva, se produce al introducir acciaturas entre algunas de las notas citadas, modificando la direccionalidad tonal. Introduciéndose así en el contexto estructural y gestual de la obra de Luis de Pablo.
- b) A nivel de registro podemos observar que la exposición del tema de la obra está en el registro bajo del piano, que por imposibilidad de la flauta debe de subir dos octavas para poder abordar la nota. Sin embargo, si nos fijamos únicamente en los registros en el que está cada uno de los instrumentos, observamos que hay una referencia registral por parte de De Pablo hacia Mompou. Ya que los dos instrumentos están en su registro grave.
- c) A nivel rítmico y métrico es donde la mano depablina se nota de manera más palpable. Podemos observar varios cambios en la estructura rítmica respecto a Mompou:
- De Pablo despliega la cita en un compás de 3/8 mientras Mompou lo tiene en un 2/4.
 - Todas las figuras de cada una de las notas que cita han sido aumentadas en el texto musical depablino a través de puntillos.
 - La última aparición del motivo principal (Fa#-La-Si) aparecen en Mompou con figuras blancas con indicación *molt lent*, mientras que Luis de Pablo le asigna un tresillo que corchea a un tempo de negra = 52 *flessibile*, acabando con un calderón. Esto surge como desembocadura rítmica del pasaje anterior en el que De Pablo hace desaparecer a Mompou (cc.329-332) para volver a retomarlo en el compás 333.
- d) A nivel melódico hay que señalar:
- Los compases 328-331, el compositor vasco hace uso de las notas que Mompou escribió en su partitura, esta vez en el acompañamiento, tomándolas como referentes para componer una melodía totalmente alejada de la música de Mompou. Lo que se podría traducir como una especie de modulación pasada por el filtro depablino.



Ejemplo 9
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
cc.325-330

e) A nivel textural y de densidad podemos observar:

- En la primera aparición de la melodía se emparentan en textura, monofónica. Sin embargo, Luis de Pablo hace aumentar la densidad a través de la dinámica. Este recurso, muy típico de la música de la segunda mitad del siglo XX, provoca un gran contraste dinámico en determinados momentos, desestructurando así la continuidad de la línea melódica tradicional. Esto se puede observar en las acciaturas introducidas.
- A partir del compás 325, correspondiente con la cita de la segunda frase de la obra de Mompou, la textura se contrapone con la de este, que pasa a polifónica, con lo que aumenta la densidad también al introducir el registro de bajo. Para que el paso entre las diferentes densidad no sea brusco.

f) A nivel metronómico, la segunda frase citada es rebajada por De Pablo a una velocidad de corchea = 76, lo que hace alargar las notas, desestructurando la frase melódica así como sus relaciones tonales.

La segunda cita de Mompou también pertenece a sus *Cants màgics*, pero esta vez a la pieza titulada *Misteriós*. Los elementos modificadores se encuentran a nivel estructural, rítmico, métrico y melódico-armónico.



Ejemplo 10
F.Mompou
Cants màgics (1919)
Misteriós

- a) A nivel estructural, Luis de Pablo usa el comienzo de la pieza de Mompou para desarrollar este último pasaje de la obra. Únicamente podemos reconocer la estructura rítmica, mientras observamos como la melodía es ideada por De Pablo, haciendo referencia a la obra de Mompou a través de una direccionalidad tonal que tiene la melodía en este pasaje. Ya al final de la obra es cuando nos presenta el tema completo.
- b) A nivel rítmico y métrico debemos señalar:
- La obra depabliana toma la cita, en 2/4, y la inserta en un contexto de métrica irregular con gran cantidad de cambios de compás 3/8, 5/8, 2/4 y 4/4.
 - Cambia la acentuación de la cita como consecuencia de ese cambio métrico casi constante. La primera aparición de la cita, cc.368 aparece en tiempo fuerte lo que en Mompou es una anacrusa. Esto es reseñable, ya que cuando retoma la figuración rítmica para desarrollar una melodía ajena y dialogante con la de Mompou sí que respeta la anacrusa.

La última exposición de la cita tiene cambios a nivel rítmico y melódico:

- a) Nivel rítmico:
- La primera negra con puntillo (Mib) en Mompou se convierte en negra en Luis de Pablo.
 - Tras la anacrusa para abordar las semicorcheas (Mompou c.3-De Pablo c.376) Luis de Pablo introduce un pulso más con una figuración de corchea con puntillo (Mib) –semicorchea (Fa) que

alarga el discurso y lo desplaza un pulso. Por lo que las semicorcheas se desarrollan en tiempo débil.

- Corta una semicorchea tras las semicorcheas y le sustrae una corchea con puntillo a la blanca de reposo (Mompou c.8 – De Pablo c. 377).



Ejemplo 11
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
c.377

- b) Nivel melódico, no cambia ninguna nota salvo un salto de registro en la repercusión de las notas Fa y Mib.



Ejemplo 12
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
c.375-376

Definimos la relación entre las citas de Mompou y la música de De Pablo como de simultaneidad, ya que en principio no rompe la continuidad del texto. Por otro lado, es mucho más difícil descubrir esta cita debido a que el círculo de conocedores de esta música es mucho más estrecho que con Bach. En este caso Luis de Pablo incide más en lo que Umberto Eco llama segundo nivel de lectura⁹⁵.

Siguiendo con las tipologías intertextuales definidas como explícitas, vamos a abordar la referencia en esta obra. Encontramos en esta partitura diversas referencias desde diferentes niveles. La primera referencia la encontramos en el título *Melisma furioso*. La expectación creada por el autor nos lleva a pensar en una situación

⁹⁵ Umberto Eco: *Sobre literatura*, De Bolsillo, 2005, Barcelona, pp. 223-246

musical en la que la voz tiene una presencia predominante. La obra no resuelve la expectativa desde el punto de vista instrumental ya que en la partitura no encontramos voz, ni siquiera efectos propios de la flauta como la vocalización dentro del instrumento, muy utilizado en a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, fuera de los aspectos de la nomenclatura musical la obra cumple con las expectativas a través de diversos arabescos, escalas ascendentes y descendentes y gran cantidad de acciaccaturas entre las notas que conforman una melodía.

La segunda referencia es tímbrica. Nos lleva a toda la tradición de obra para flauta sola que se han compuesto durante el siglo XX. Desde *Syrinx* de Debussy a al *Marteau sans maître* (1956) de Boulez, obra con la que tiene una gran afinidad. Si nos remitimos a la obra bouleziana encontramos en su último número una final, para flauta alta y gongs.

Una referencia importante se sitúa a nivel estructural, no por el uso de una concreta, sino a la forma de introducir la aparición de las citas de Mompou. Hemos visto cómo Luis de Pablo ha hecho aparecer poco a poco la música citada en una progresiva “limpieza” melódica. Este recurso nos lleva a una obra de Falla, el *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1926), específicamente el primer movimiento en el que el compositor andaluz utiliza la melodía de *De los álamos vengo, madre* para desarrollar el discurso. La referencia nos lleva a Falla debido a que Luis de Pablo estuvo muy influido por este en su primera etapa compositiva, específicamente por *El retablo de Maese Pedro* y *El concierto para clave y cinco instrumentos*.

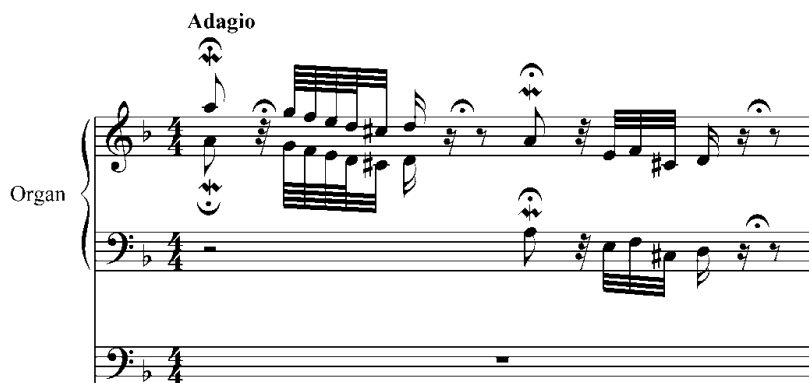
Otra referencia la encontramos a nivel técnico. Esta vez, nos remite a otra de las grandes influencias del compositor vasco. En palabras del propio compositor “es el artista vivo más grande “el artista”, y no solo compositor. Lo digo pensando en sus resultados sonoros [...]”⁹⁶. Nos referimos al compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992), uno de las personalidades más influyentes en la música de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. En esta referencia técnica debemos remitirnos a su libro *Técnica de mi lenguaje musical* (1944)⁹⁷. Específicamente al capítulo 3, en el

⁹⁶ De Volder, P.: *Encuentros con Luis de Pablo*, Fundación Autor, Madrid, 1992.

⁹⁷ Messiaen, Olivier: *Técnica de mi lenguaje musical*, Ed. Alphonse Leduc, 1993, París.

que Messiaen hace una clara descripción de la técnica de *valores añadidos*, que como explica el compositor: “es un valor breve que se añade a un ritmo cualquiera, ya sea por medio de una nota, un silencio o un puntillo [...]”⁹⁸.

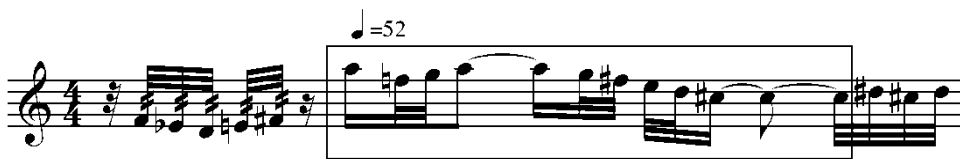
Por último nos centramos en la referencia histórico-musical, lo que nos lleva hasta el Barroco musical, tan emparentado con la música depablina. Lo consideramos como referencia debido a su brevedad y a la cantidad de elementos modificadores que hemos encontrado, de forma que solo evoca una época concreta de la historia musical. Esta referencia se centra en el primer compás de la *tocatta de Toccata y fuga en re menor BWV 635* de J. S. Bach.



Ejemplo 13
 J.S. Bach (1685-1750)
Tocatta y fuga en re menor BWV 635
 c.1

Luis de Pablo referencia esta obra de dos maneras diferentes. Aunque la segunda se puede considerar una cita por eco y resonancia memorística, más que por ser una cita real. En la referencia del compás 203, los elementos transformadores podemos situarlos a nivel tímbrico, armónico-melódico, rítmico, temporal y densidad:

⁹⁸ Messiaen, O.: *Ibid.* pág.11



Ejemplo 14
Luis de Pablo
Melisma furioso (1990)
cc.203
cita Bach

- a) A nivel tímbrico⁹⁹, nos referimos al cambio de sonido como uno de los elementos más importante a la hora de su descontextualización. Sin embargo, la obra de Bach, y este pasaje en especial, se ha adaptado tanto que la descontextualización forma parte ya del repertorio tanto académico como popular¹⁰⁰. Tal es así que mucha gente no conoce la obra de Bach, ni siquiera en su contexto original, sino por el mundo de la música popular. Esto hace que en muchas ocasiones la sensación de descontextualización aparezca cuando se oye la pieza con su tímbrica original.
- b) A nivel armónico-melódico, hay una gran cantidad de cambios que, sin embargo, no hacen que la cita pierda su carácter. Los cambios son los siguientes:
- Realiza una doble bordadura modal descendente sobre La. En lugar de escribir las notas Fa# y Sol# para sensibilizar el La, las escribe naturales.
 - El descenso no es de Re menor, sino de mayor debido al Fa#.
 - No resuelve la sensible (Do#) sino que lo utiliza para continuar con nuevas bordaduras y melismas sobre el Do# esta vez como centro melódico.
- c) A nivel rítmico, hay que hacer notar unas pequeñas variante en la notación que Luis de Pablo usa:
- Coinciden en la duración de la primera corchea, pero seguidamente De Pablo reincide sobre la corchea para proceder al descenso.

⁹⁹ Excluiremos a partir de ahora el nivel tímbrico salvo que sea necesario.

¹⁰⁰ En este caso podríamos aludir a la gran cantidad de versiones hechas por virtuosos de la guitarra eléctrica como Dave Celentano o Paul Gilbert.

- A esa segunda corchea le añade una semicorchea ligada.
 - El descenso se hace a través de fusas, no semifusas, tal como en la obra de Bach.
- d) A nivel metronómico, Luis de Pablo se inclina, tal y como se hace en toda la mitad del siglo XX, a indicar la velocidad metronómica exacta. En este caso, aplica, aunque de forma imperceptible, algo típicamente contemporáneo a una obra barroca. Este recurso es algo que no se nota, ya que cuando hablamos de elementos transformadores importantes, nos referimos a elementos que inciden sobre el ritmo y la armonía, nunca sobre el tempo de discurso.
- e) A nivel de densidad, como una simple consecuencia ante el cambio de instrumentos. Bach dobla por octavas la entrada. Sin embargo, la flauta únicamente puede hacer una voz.

Encontramos en esta obra un diálogo intertextual en la que las tipologías de copresencia explícita son las grandes protagonistas. Es muy llamativa la gran cantidad de citas que hay, así como su resolución respecto al texto depablano. También es reseñable la importancia que la música de Mompou ha tenido en Luis de Pablo, no así en su música, por lo menos de forma directa, llegando a hacer homenajes al compositor catalán a través de su música. Mediante la cita, la referencia, la alusión o la dedicatoria.

6.2.2. Acrobacias, entre lo popular y lo académico

Esta obra para piano compuesta en 2004 está destinada a una colección llamada “Piano Project, new pieces for piano” editada por Universal Edition. Como cuenta el propio autor:

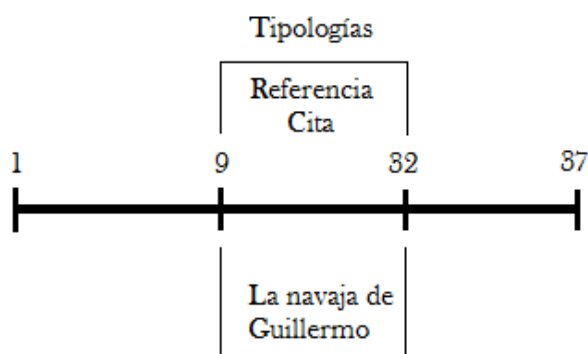
“Hace algunos años me llamaron dos profesoras de algún importante conservatorio de Francia [Anne-Lisse Gastaldi y Valérie Haluk] que habían puesto en marcha un proyecto consistente en pedir a compositores notables del momento que escribieran alguna pieza para piano que, en dificultad, no fuera más allá del cuarto o quinto curso de piano. Pasó el tiempo y hubo dudas sobre si se conseguía o no el dinero para pagarnos, pero el caso es que hicimos las piezas y la verdad es que la lista de compositores impresiona [también encontramos a George Arphegis, Pierre Boulez, Ivan Fedele, Cristóbal Halffter, Michael Jarrel, György Kurtag, Peter Eötvös, Luis de Pablo y Salvatore Sciarrino] : ¡Está hasta Boulez!”¹⁰¹

Es, por lo tanto, una obra que podríamos considerar pedagógica, ya que, además de la renuncia a una escritura muy complicada propia de la obra para piano de Luis de Pablo, el destinatario es el alumnado propio de cursos entre 4º y 5º de piano. Está formada por dos piezas independientes, *Tonada* y *Saludo a Albéniz*, trabajando en cada una un problema específico para el instrumentista.

En cuanto al objeto de estudio de este trabajo, podemos clasificar en esta obra dos tipologías intertextuales, las dos de copresencia explícita: la cita y la referencia (esta a varios niveles).

La primera de ellas, *Tonada*, tiene una estructura tripartita claramente delimitada (A cc.1-8, B cc. 9-31, A´ cc. 32-37). En la primera sección el compositor desarrolla una serie de motivos cromáticos que se presentan por movimiento contrario en cada mano, cuya distancia de aparición se va estrechando hasta acabar sonando homofónicamente al final de la sección.

¹⁰¹ García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo, de ayer a hoy*. Fundación Autor, Madrid, 2009. Libro editado por la concesión del Premio Tomás Luis de Victoria en 2009.



La segunda sección es donde encontramos la principal fuente de tipologías intertextuales. Como podemos observar la primera tipología, la referencia, nos la da el título *Tonada*. La referencia en este caso “nos ubica en un plano textual que, a su vez, será reconducido o especificado en la construcción sonora”¹⁰². En este caso la referencia crea la expectativa al auditor, que espera poder resolver durante la escucha. La capacidad de satisfacción de expectativa del oyente viene condicionada por dos factores: 1) la inteligibilidad intencionada por parte del autor. Eso depende del nivel donde se resuelva la referencia, rítmico, textural, melódico, ideológico. Cuanto más se abstraiga la referencia más dependerá la resolución de la partitura; 2) La capacidad del auditor para resolver su propia expectativa.

En este caso la resolución se hace a través de la cita de una tonada (romance) tomada de “El cancionero de Segovia” de Agapito Marazuela¹⁰³ cuyo título es *La navaja de Guillermo*. (Ej.1)

¹⁰² Ogas, J.: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura” En Celsa Alonso: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid,, ICCMU, 2011.

¹⁰³ Marazuela Alborn, Agapito: *Cancionero Segoviano*, Segovia, Jefatura Provincial del Movimiento, 1964, Pag.123

La navaja de Guillermo

(Tonada)

Del "Tío Eloy"
(Zarzuela del monte)

152 $\text{♩} = 76$
La na - va - ja de Gui - ller - mo ya no
5
vuel - ve a ma - tar más que la han co - gi - do los guar -
11
días la han lle - va - do al tri - bu - nal. Mi - ra
17
co - mo ven - go lle - ni - to de san - gre de u - na
23
qui - me - ri - lla que tu - ve a - yer tar - de.

Ejemplo 1

La navaja de Guillermo

Agapito Marazuela

"Cancionero de Segovia"

1964

Esta melodía también será usada por De Pablo en otra obra posterior para gran orquesta, *Natura* (2005), encargo del Festival Internacional de Música de Granada.

Los elementos transformadores podemos ubicarlos a nivel textural, melódico y de tempo. A nivel textural aludimos al tipo de tratamiento del que hace uso Luis de Pablo para configurar el pasaje. Este tratamiento surge del motivo cromático inicial sirviendo de sustento textural y descontextualizador armónico. El acompañamiento de la segunda frase hace un cambio sustancial, cambiando de cromático a diatónico, formando una melodía contrapuntística en progresión descendente (Ej. 2).

The image shows a musical score for 'Tonada' by Luis de Pablo, measures 21-26. The score is in 3/4 time, with a tempo of quarter note = 54. It features a piano part with a 'una corda' marking and a melodic line starting with 'p. dolce'. The bass line includes markings like 'mp. cantabile' and 'Lea'.

Ejemplo 2
Luis de Pablo
Tonada (2004)
cc.21-26

De Pablo despliega una serie de escalas que podemos emparentarlas con elementos tonales. Esto, a su vez, sirve como diálogo entre elementos culturales de orígenes dispares (académico y popular).

A nivel melódico y estructural de la frase, Luis de Pablo toma la melodía pero modificándola melódicamente en parte de su estructura.

- La primera frase la toma desde Do#, una tercera menor descendente respecto a la transcripción de Marazuela. Rítmicamente, el segundo tiempo del primer compás de la transcripción en 2/4, De Pablo lo convierte en un 3/8.
- Prescinde de la repetición de la frase y la sustituye por dos compases en 3/4 (6/8). En el segundo compás (c.19 de la partitura) el Do# sube medio tono cambiando la nota de referencia de la melodía de Do# a Sol.
- En el c.21 el intervalo de tercera mayor (Sol-Si) debería ser de tercera menor (Sol-Sib).
- c.23 Sustituye la segunda corchea del primer tiempo por un floreo de tresillo de semicorchea sobre Sib.
- c.26 Sustituye la segunda corchea del primer tiempo por un floreo de tresillo de semicorchea sobre Do.
- En la cadencia final de la melodía, cc.28-29. Luis de Pablo introduce una variante que lleva a la melodía hacia una cadencia frigia sobre Sol. A

diferencia de la transcripción cuya cadencia podemos asociarla a Mi menor.

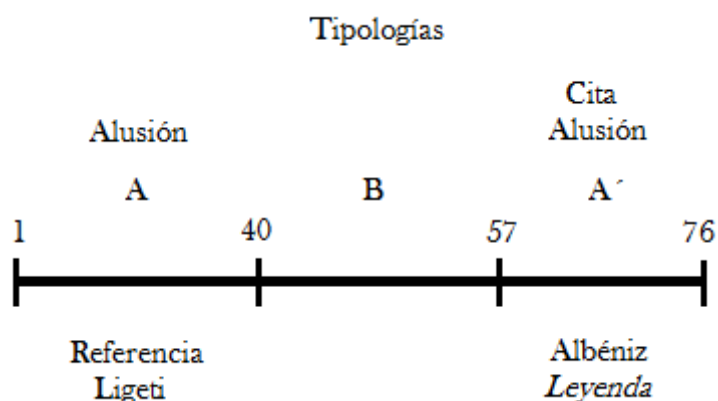
La relación entre los mundos académico y popular, a través de la cita, podemos definirla como de continuidad, ya que la melodía no se introduce como un elemento indispensable dentro del discurso. A pesar de que esté tratado por De Pablo, ninguno de los dos mundos influye de forma significativa en el otro.

Refiriéndonos al tempo, la derivación entre la melodía original y la obra de Luis de Pablo es de negra = 76, en original, contra la negra = 52 de Luis de Pablo.

En la tercera sección (A´) De Pablo toma el motivo inicial, esta vez en retrogradación. El juego rítmico que desarrolla aquí se forma como un proceso contrario al de la primera sección.

La segunda pieza de la obra es *Saludo a Albéniz*. Luis de Pablo compone esta obra como un diálogo con el compositor catalán a través dos obras, *Asturias* y *El Albaicín*.

Abordando primero el aspecto técnico de la obra, podemos estructurarla en 3 secciones A-B-A´. En A y A´ se desarrolla una melodía sobre las notas Re-Mib-Fa-Sol. La melodía principal se desarrolla sobre una tercera menor (Re-Fa) que actúan como bordaduras alrededor de un pedal de Mib. A nivel rítmico destaca la alternancia de los diferentes grupos que se forman al alternar las dos manos. Esto da juego a Luis de Pablo para desarrollar y alternar diferentes grupos que consiguen alterar el tiempo dentro de un pulso constante de semicorchea. Como encontramos en los *Estudios para piano* (1985-2001), de Ligeti. Podemos nombrar, específicamente, los estudios como *Desordre* o *Galam borong*, ambas del primer libro, como ejemplo de ello.



La segunda sección se caracteriza por la aparición de nuevos elementos melódicos, armónicos y texturales, dos acordes tenidos son los encargados de regir esta sección. La relación con el mundo tonal es clara. El primer acorde es de Sol menor sin quinta y el segundo de Do# menor sin quinta. Sobre estos acordes De Pablo despliega una serie de escalas sintéticas ascendentes de cinco sonidos que aluden en su constitución a escalas de Sib menor (con cuarta aumentada) en mano derecha y Sol menor/eólico en mano izquierda hasta los cc.45-47; y pentatónica de Mi Mayor (enarmonizada) en mano derecha y Sol menor/eólico en la izquierda.



Ejemplo 3
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz (2005)
cc.45-48

En la tercera sección, A', De Pablo vuelve a retomar la idea primigenia de la obra, confrontando aquí su música con la de Albéniz en un juego de sombras en la

que la obra del compositor de *Iberia* aparece y desaparece dentro de la de Luis de Pablo.

El diálogo intertextual con la obra de Albéniz se instala aquí a través de dos tipologías, la cita y la alusión. Encontramos dos alusiones indexicales a la *Asturias* (*Leyenda*). La primera a nivel formal. La pieza está estructurada en forma tripartita (A-B-A´) (Rápido-Lento-Rápido) aludiendo a la estructura de *Asturias* de Albéniz. La primera y tercera sección han sido compuestas con una melodía de tan solo cuatro notas (Re-Mib-Fa-Sol). Estas notas sirven tanto como melodía como de notas armónicas de referencia.

Una segunda alusión la encontramos a nivel técnico, ya que De Pablo desarrolla la obra utilizando la misma técnica de ejecución pianística que podemos denominar *de tocatta a manos alternas* de *Asturias* o *El Albaicín*, adaptada dado que es una pieza para niveles inferiores.

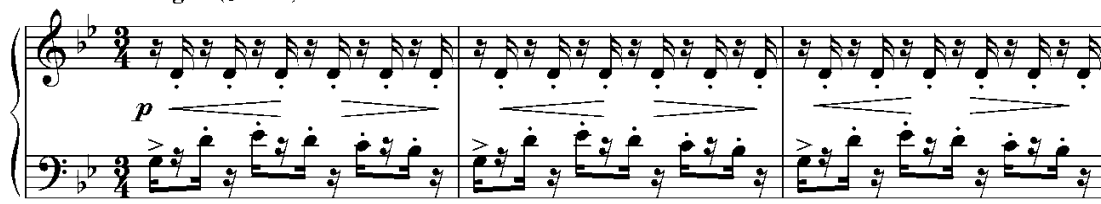
Il più presto possibile
minimo ♩ = 72 (♩ = 108)



senza ♩ , assolutamente regolare, tutte uguali, staccato

Ejemplo 4a
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz (2005)
cc.1-2

Allegro (♩ = 132)



marcato il canto

Ejemplo 4b
Issac Albéniz (1860-1909)
Asturias
cc.1-3

Como se puede observar en los ejemplos, una de las manos da la nota pedal de referencia mientras la otra desarrolla la melodía. En el caso de Albéniz, la nota pedal corresponde con la dominante (Re) de la tonalidad principal (Sol m). Mientras en la de De Pablo, la nota pedal es el Mib, nota sobre la que se circunscribe una melodía alrededor de una tercera menor (Re-Fa).

La otra tipología a la que aludíamos es la cita. Éstas se encuentran al final de la pieza donde el compositor retoma A', esta vez con el Re como pedal. Lo correspondiente a los compases 57-61 es la cita de los dos primeros compases y medio de la pieza de Albéniz. El elemento modificador se sitúa a nivel armónico y de densidad.

A nivel armónico, se produce por la superposición de un agregado (Do# menor sin quinta). También a nivel armónico se elimina la tónica (Sol) del comienzo, eludiendo de esta manera la referencia a la tonalidad de la cita.

A nivel de densidad, la superposición del acorde antes mencionado sobre la cita obliga a utilizar el pedal, lo que neutraliza la ligereza de la obra original del compositor catalán.

Ejemplo 5
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz
cc.57-61

La segunda cita se sitúa en los compases finales de la obra (72-76) y toma los compases 1,7-9 de *El Albaicín* con algún cambio. Los elementos modificadores los encontramos a nivel estructural, rítmico y armónico. A nivel estructural, encontramos

la obra de Albéniz modificada en su aparición. De Pablo toma la cita desordenando la aparición de los compases, como vimos en la obra *Vielleicht*. Su correspondencia es la siguiente.

De Pablo	c.72	c.73	c.74	c.75	c.76
Albéniz	c.7	c.8	c.9	c.8	1

Cuadro 3: Selección de compases de *El Albaicín*

A nivel rítmico, encontramos que De Pablo no respeta cita la de la obra a través del ritmo, ya que la inserta en el contexto rítmico propio de la obra en la que se inserta. La excepción la encontramos al final, donde cita el primer compás de la obra de Albéniz.

A nivel armónico-melódico hay que hablar sobre el transporte a Fa# menor, además del transporte a una tesitura dos octavas más grave. (Ej. 6)

Podemos definir la relación que encontramos entre las citas y la obra de Luis de Pablo como de simultaneidad. Esto viene por dos razones; la primera es porque las obras en cuestión han sido el germen de la obra, de forma que su técnica, así como sus elementos melódicos y rítmicos se insertan en la obra depablina sin ningún tipo de problemas. La segunda porque observamos también como la obra funciona a nivel macro y microestructural de forma dependiente respecto a la partitura de Albéniz. Esto nos lleva a la definición de su relación como de simultánea ya que los elementos del hipotexto hacen funcionar al hipertexto.

staccatiss. marcato

Ejemplo 6
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz
cc.72-76

Hemos visto la diferencia de forma bastante relevante entre cada una de las dos vertientes depabliana a la hora de afrontar el hecho intertextual. Esta segunda vía –cita-procedimiento– se nos ha presentado como un proceso inmerso plenamente dentro del estilo del compositor. La diferencia estilística principal para insertar los dos elementos está, precisamente, en la consecuencia de la cita-objeto, es decir, el manejo del intervalo y la armonía. La música textural, tiende a rechazar cualquier elemento ajeno a su propia línea compositiva. Mientras, en la última vía compositiva la nueva concepción armónica y textural permite al compositor integrar melodías, ritmos y elementos de otras culturas y tradiciones musicales.

7. INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA DE LUIS DE PABLO

Ya hemos tratado en apartados anteriores cómo la música de cine ha tenido una presencia capital dentro de la carrera de Luis de Pablo. De lo que no hemos hablado de sus consecuencias dentro de la música no cinematográfica de compositor.

Aunque Luis de Pablo no ha visto estos trabajos como artísticos, sino como meramente económicos la música de cine le ha servido para más cosas de las que el compositor pueda admitir o haberse dado cuenta de manera consciente. Entre ellas podemos mencionar escribir deprisa, desarrollar una mínima técnica de dirección, componer y arreglar según las peticiones del guion, es decir, servir al argumento, etc.,. En este punto queremos hacer hincapié en una característica de su música cinematográfica y que no ha sido resaltado, el uso continuado de la tonalidad funcional en sus películas. Éste va desde el arreglo sencillo de melodías con aire *pop*, hasta una tonalidad extendida que entronca más con ciertos compositores de las vanguardias históricas. Pero también hemos encontrado varias películas o momentos musicales que se basan en la elaboración de citas o de alusiones estilísticas, como en el caso de *Peppermint frappe* (1967), de Antonio Saura.

Este hecho, tiene unas consecuencias muy fuertes a nivel estético-estilístico que se observará especialmente dentro de la década de 1970. En esta etapa el compositor comienza a trabajar de manera consciente la cita dentro de su catálogo y con ciertos rasgos tonales en obras que, a priori, no tiene una relación directa con la

tonalidad, como *Comme d'habitude* (1970) y *Yo lo vi* (1970), partituras construidas formalmente sobre un acorde de Lab M.

Por lo tanto, a partir de la obra cinematográfica de Luis de Pablo podemos entretrejer una serie de referencias, así como una base si no estética sí constructiva para la aproximación del compositor a los nuevos presupuestos que verán la luz durante la década de los '70, los cuales se fundamentarán en la inclusión de elementos de origen tonal, melodías bajo un nuevo concepto, etc. Así, podemos apreciar que el cambio en su música hacia la revisión de la tradición no ha sido tan brusco, ya que ha tenido otras vías de desarrollo paralelas a la música específicamente académica, el cine.

Debido a estas nuevas orientaciones y para comprender algunos de los pasos posteriores del compositor vamos analizar ciertos rasgos y elementos intertextuales dentro de algunas de sus películas más representativas. Hemos elegido varias películas del binomio Carlos Saura-Elías Querejeta para analizar de forma sucinta algunas de las claves más importantes dentro del fenómeno intertextual dentro de la música de cine de Luis de Pablo.

La razón de esta elección parte de la gran relación que tuvieron Querejeta y Luis de Pablo desde la fundación de la productora del primero, en 1960. En palabras del compositor “se podría decir que durante cierto periodo fui el compositor oficial de Producciones Elías Querejeta”¹⁰⁴. Esto le llevó a poner música a muchas películas de Carlos Saura o Víctor Erice con una libertad muy amplia. Por lo que podemos hablar, salvo excepciones, de una inclinación del compositor hacia la música tonal o atonal dependiendo del momento y no de las exigencias del guión. Y en el caso de Carlos Saura la elección surge de la gran relación que durante las primeras películas del director mantuvieron cineasta y compositor (además de ser las películas de las que el compositor más habla). Así, la selección de películas son *Peppermint frappé*, *El jardín de las delicias* y *La caza*.

¹⁰⁴ VV.AA: *Luis de Pablo: a contratiempo*, op.cit. pág.21

7.1. *Peppermint frappé*

De todas, sin ninguna duda, la que más bebe de recursos intertextuales de manera explícita es *Peppermint frappé* (1966). En esta película, protagonizada por José Luis López Vázquez (Julián), Geraldine Chaplin (Elena-Ana) y Alfredo Mayo (Pablo), el director crea una historia de obsesión en la que Julián, un doctor de Cuenca, se enamora de Elena, mujer de su amigo Pablo y termina asesinandolos con la ayuda de Ana, su enfermera.

Debido a la obsesión que Saura traza para el personaje de José Luis López Vázquez está la escucha continua de música académica. De esta forma, para la música Luis de Pablo tuvo que crear a petición del director una broma auditiva mediante recreaciones de estilos pretéritos. “Pues ahí me ves, componiendo la quinta estación de Vivaldi, el cuarto cuarteto Razumovsky de Beethoven, etc”¹⁰⁵. Saura intenta expresar en esta película la dicotomía entre las dos Españas (una moderna y liberal; otra religiosa y anclada en el pasado) a través de las referencias musicales y las visualizaciones, creando un entramado intertextual que sobrepasa la mera clasificación tipológica y nos encarama en la significación cultural.

Cita

En la primera escena de la película (min. 0-2'26''), encontramos una vía de significación cultural a través del trabajo intertextual creado por Saura junto a De Pablo en la citación del *O poder de l'Alt Imperi* del misterio de Elche, en arreglo de Oscar Esplá¹⁰⁶, mientras vemos a Julián recortando revistas de moda *pop*. Se crea así una referencia hacia la situación de confrontación cultural de la España del momento. Igual que ocurre en la escena en la que Elena aparece en el recuerdo de Julián tocando el tambor en Sábado Santo en Calanda, vestida a la moda y de blanco. Precisamente un día en el que se debe guardar el luto.

¹⁰⁵ *Ibid.* en documental

¹⁰⁶ Vives Ramiro, José María: “La *Festa* o Misterio de Elche”, *In: Anuario musical*, nº61, Enero-Diciembre, 2006, pp. 23-54. Aquí el autor hace un repaso por las características del *Misterio de Elche*, tratando, entre otros temas, las transcripciones y/o arreglos que se han hecho sobre la obra. De la de Esplá comenta: La mencionada partitura de Oscar Esplá sigue en parte inédita⁴¹ y no es una transcripción del *Consueta de 1709*, sino una adaptación moderna (1960) e incompleta (falta precisamente la *Judiada*) de la *Festa*, a la que añade preludios e interludios para órgano de factura posromántica nada acorde con la música antigua del drama sacro-lírico, aunque incomprensiblemente, muchos de ellos han sido paulatinamente incorporados a la representación.

Pastiche

Por otro lado, en esta película la tipología más usada es el pastiche (explicado en las primeras páginas del capítulo), una recreación de un estilo particular sin tomar elementos directos. Encontramos varios que se irán repitiendo a lo largo de la película y que, además, tendrán una intención directa en la representación de sentimientos o sensaciones específicas.

La primera aparece en la escena en la que Julián lleva a Elena a dar un paseo por Cuenca (13:56-18:00). Aquí el compositor recrea una pieza para guitarra y orquesta de cuerda con un estilo Clásico y cierto aire español y bucólico, que en ocasiones se torna folklórico. En una especie de representación signica de España y el amor caballeresco, que se convierte en el tema del amor platónico o idealizado entre Julián y Elena. Como sucede en la escena en la que llegan al balneario abandonado, cuando Pablo les deja solos para preparar alguno juegos del jardín (33:10-36:25).

El segundo pastiche de la película aparece en la escena en la que Julián invita a Ana, la enfermera, a tomar algo en su casa. Allí, la somete de forma obsesiva a una serie de ejercicios, consejos de belleza y ducha final con lo que busca modernizar a la chica y convertirla en Elena (23:09-29:39). Aquí Luis de Pablo recrea un cuarteto de cuerda cuya sonoridad se emparenta con el Beethoven de los cuartetos Razumvoski. Tal y como el compositor aclara en diversas entrevistas. La claridad melódica y el impulso rítmico y la armonía nos llevan hacia el estilo Clásico. Esta recreación pasará a ser el elemento característico de Ana y el doctor. Ya que vuelve a aparecer en la escena en la que Julián se encuentra a Ana en la cama, pero con un cambio de actitud y vestimenta muy diferentes.

Referencias

Dentro de las tipologías de copresencia explícitas debemos nombrar la referencia, pero desde un punto de vista diferente al de la música no cinematográfica. En este caso, porque dentro de una película se ha convertido en un cliché. Nos referimos a la música contemporánea – o, mejor, música disonante – como creadora de tensión y de significación unívoca hacia aspectos negativos. Aquí Luis de Pablo la

las melodías tonales con un claro estilo *pop*, al comienzo de la película, interpretado por vibráfono, un instrumento muy usado en las orquestas de baile, en lo que bien podríamos definir como una parodia.



Ejemplo 2
El jardín de las delicias
Tema de los títulos

Otra parodia identificable está en el uso de la electrónica. Únicamente aparece en dos pasajes: en los títulos de crédito y en la escena en la que Antonio (José Luis López Vázquez) visita su antigua fábrica en ruinas (48:30-49:40). La adhesión de la música electrónica a la imagen de la fábrica derruida ya nos da una pista del significado que Saura quería inferirle: el derrumbamiento de lo antiguo (El Régimen) por un mundo nuevo y más moderno.

Collage

El momento que más importancia que la película tiene a nivel simbólico película se encuentra representado en la tipología del collage, en la escena en la que la familia representa la comunión de Antonio, en 1931 (25:09-32:07). Durante la ceremonia hay un coro de niños y un organista (Luis de Pablo) interpretando *Dueño de mi vida*, un canto a María Inmaculada, del Padre Otaño, interpretado un tono alto (Fa#m) (algo que puede achacarse a las técnicas de grabación de entonces)



Ejemplo 3
Nemesio Otaño
El jardín de las delicias
Dueño de mi vida

De repente el padre relata que el malvado organista cambió de tercio y se puso a tocar el Himno de Riego justo cuando los republicanos entran en la iglesia proclamando la libertad y la llegada de la República. En toda esta algarabía, el coro de niño y el padre comienzan a cantar el Himno *Cristo vence, Cristo impera, Cristo reinará* mientras el organista hace una especie de arreglo entre los dos himnos. Todo termina con Antonio reaccionando con el grito “¡Los rojos!”. Esta escena juega con una serie de símbolos a través de los cuales, se representa las actualidades políticas del momento. Entre una España con ganas de libertad y otra llena de tradicionalismo religioso. Tenemos aquí una película con una gran cantidad de referencias políticas. Que se unen a una línea argumental llena de referencia al surrealismo y Buñuel.

7.3. *La caza* (1966)

En esta obra Saura comienza a exponer de forma implícita la rabia interior de la sociedad española y la contraposición de económica y social de las dos situaciones del país. Todo en un clima de de violencia continua dentro de un ambiente sofocante de Castilla. En esta película nos encontramos a tres empresarios, cada uno con sus propias desgracias, que tiene rencor entre ellos que terminará con la muerte recíproca entre cada uno de ellos. Todo en un día de caza de conejos en la Sierra Manchega.

Aquí Luis de Pablo elabora una música para la que tuvo total libertad de actuación. Así, debido a la crudeza de las imágenes, especialmente las de la caza (de conejos y humana), el compositor crea banda sonora con grandes referencias a lo militar y la marcha, relacionando a los protagonistas con el ejército. La sonoridad de la armonía tiene una inclinación hacia lo disonante, pero sin dejar de circunscribirse al ámbito tonal, al que sigue muy apegado.

Referencia

La relación intertextual más llamativa no se produce entre diferentes músicas, sino entre color y música. Dado que la película está en blanco y negro el compositor eligió crear una referencia cromática a la película y hacer una música “en blanco y negro”, utilizando únicamente piano y percusión. Una segunda referencia de este instrumental nos lleva a Bartók y su *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), Obra que, además, entronca con la armonía tan característica de la película.

Vemos a través de esta selección de películas, cómo dentro de la música cinematográfica de Luis de Pablo podemos establecer una serie de conexiones intertextuales que, al relacionarse con otras vías expresivas conlleva un significado a través de referentes culturales muchos más visibles por el apoyo de la imagen y el argumento (un aspecto muy importante dentro de su música en el que no nos detenemos por falta de espacio). Un rasgo importante de la obra cinematográfica del compositor vasco es el apoyo que su estética recibe gracias a la fuerte presencia de la tonalidad y/o de elementos tonales dentro de ella, ya sea a través de la inclusión de pasajes de otros autores, de la creación de *collages* o de referencias hacia un tipo de música –disonante, o no– con un fuerte arraigo tonal. Así, se conforma como un aspecto que apoya, aún más, el cambio que comienza a vislumbrarse a partir de la década de 1970.

CAPÍTULO IV

LA TEXTURA COMO BASE COMPOSITIVA: DESARROLLO METODOLÓGICO PARA EL ANÁLISIS DE LA TEXTURA EN LA OBRA DE LUIS DE PABLO

Si la voz denota un uso sonoro particular que condiciona todos los aspectos de creación musical y la intertextualidad es un recurso que permite a Luis de Pablo ahondar en un pasado musical y el acercamiento al público, sin duda toda esta ideación creativa no hubiera sido posible sin un elemento básico sobre el que aposentar tal evolución. Por ello para ahondar en el análisis de la música de Luis de Pablo y concretar una evolución clara de sus métodos compositivos es imprescindible dirigir nuestra mirada hacia el trabajo textural desde la década de 1960 hasta la actualidad, ya que la textura es el elemento estructural principal dentro del catálogo del compositor vasco. Aunque no podemos denominar la música de Luis de Pablo como Textural, ya que tal apelativo hace referencia a una época concreta de la música del siglo XX, sí que se puede tomar como punto de partida esta línea compositiva puesto que la importancia textural sigue vigente en todo su catálogo.

En lo que respecta a la estructura de este capítulo, vamos a comenzar dando una definición de la textura dentro del entramado musical, es decir, cuáles son las características individuales que podemos sustraer de ella de forma individual, para poder desglosar sus elementos mínimos. Seguiremos describiendo una serie de metodologías diversas que centran sus estudios en el análisis de la textura musical. Nos centraremos en la aceptación, aparición y/u omisión de dos elementos fundamentales para nosotros, sobre los que se basa la música textural de Luis de Pablo: la línea y el punto.

A partir de aquí la constitución de estos dos objetos como los elementos básicos –rectores– para conformar y analizar la textura musical (centrándonos en la música de la segunda mitad del S.XX) podremos mostrar sus respectivas constituciones y funciones. Éstas serán explicadas tanto a nivel técnico individual,

como a nivel grupal. Así, vistos los objetos rectores como contenedores musicales pasaremos a definir cada uno de ellos como formantes, es decir, como constituyentes individuales de una textura, en la que el número y la forma (tres básicas) de formantes pueden variar. De esta forma, podremos clasificar las diferentes texturas dentro de la música de Luis de Pablo y conformar un catálogo que nos ayude a observar y comparar las diferencias que a nivel armónico, rítmico o melódico puede haber en una textura determinada, lo que denominaremos como *comportamientos*.

Gracias a este trabajo de análisis interior de cada textura podremos ver, posteriormente, su ubicación y función específicas dentro de la forma donde se inserta, tanto a nivel micro como macroformal, a través de las interacciones y jerarquías. A nivel microformal clasificaremos ciertos movimientos y evoluciones de densidad; respecto al macroformal, catalogaremos cada aparición de las texturas dependiendo de las relaciones que tenga con la textura anterior y posterior.

Todos los análisis se realizarán de forma evolutiva, es decir, se irán introduciendo los nuevos conceptos de forma progresiva en los ejemplos pertinentes. Así, terminaremos finalmente con unos modelos específicos en los que se pondrá en práctica toda la metodología utilizada. La culminación de trabajo se mostrará en los cuadros analíticos del anexo 3, donde se exponen la síntesis de los análisis de la textura de *Módulos I*, *Módulos III*, *Vielleicht* y *Passio* en donde se muestran las diferentes interacciones formales de cada conjunto textural.

Para abordar todo ello partimos por definir la textura como la concurrencia de elementos en el espacio sonoro con una orientación discursiva específica, dependiente del conjunto de elementos dado y de la relación específica entre cada uno de ellos. Es decir, establecemos el concepto de textura como un elemento globalizador primario del ente musical, específico de cada momento de la obra a la que hagamos referencia, del que depende el discurso. De esta forma, la textura se convierte en aglutinador de los que podemos considerar como parámetros secundarios dentro de la relación general de la obra: las relaciones armónicas, movimiento melódico, densidad, ritmo, usos intertextuales, recursos vocales, instrumentales, etc., especialmente si lo circunscribimos a la música de la segunda mitad del siglo XX.

A la hora de hablar de la textura es importante tener en cuenta varias cuestiones que han venido a transformar este parámetro hasta convertirlo en el rector principal de la obra musical. Durante la segunda mitad del siglo XX, las nuevas concepciones musicales desechan los parámetros tradicionales de discurso musical y su jerarquización establecida. De esta manera, la armonía, el ritmo o la melodía pierden importancia, en favor de nuevas formas de expresión en las que la densidad, el timbre e incluso el espacio, toman el relevo. La textura se posiciona como aglutinadora de los elementos sonoros dispersos en un contexto musical, tomando la vía de la estructuración formal y recreando las tensiones y distensiones que anteriormente estuvo asignado a otros parámetros, como la tonalidad. De esta manera, las relaciones dramático-discursivas de la obra se sustituyen por elementos a gran escala (objetos texturales) que formarán el índice primario del relato musical expuesto.

El desarrollo de esta postura compositiva vendrá impuesto, en palabras de Luis de Pablo, por la separación de la música de su explicación verbal, es decir, de su autonomía existencial¹, conformando así un “logos autónomo” –tomando la definición de Paolo Emilio Carapezza– relacionado con su rechazo de la búsqueda expresiva decimonónica y aún de las ideas de Arnold Schoenberg y Alban Berg durante su desarrollo dodecafónico. Por otra parte, la abstracción absoluta de la forma musical y del sonido como ente temporal autónomo acerca al compositor y su música, especialmente, a la pintura abstracta o las materias basadas en la matemática y geometría, para poder tener un punto de apoyo sobre el que crear la música. De esta forma observamos cómo el postulado de Luis de Pablo acerca de la autonomía de la música (“logos autónomo”²) y su estructura se anula, ya que la existencia formal de la música depende de nuevos elementos, por otra parte, igualmente abstractos. Posteriormente, a partir de la década de 1970 veremos que los compositores tomarán la palabra como punto básico para entroncar relaciones.

Es muy llamativa la relación entre la pintura y la música y la semejanza entre ambas disciplinas artísticas a la hora de organizar una obra. Los presupuestos

¹ De Pablo, Luis: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ed. Ciencia Nueva, 1968, Madrid, pág. 59

² *Ibid.*

formales y colorísticos de algunos autores –especialmente los abstractos como Kandinsky o Klee– tuvieron una gran importancia en compositores de *l'avant-garde* de la década de 1960 (de ahí su relación con la pintura abstracta).

El gran problema discursivo se nos plantea en la música aleatoria de finales de los '50-'60 en cuestión de relaciones “gramaticales” asignadas a la forma musical, dado que la liberación de los elementos/eventos musicales impiden –sólo en los más extremos– seguir la macroforma. A pesar de ello, las texturas siguen ofreciendo puntos de anclaje para organizar de manera lógica la obra³.

APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS DE LA TEXTURA DENTRO DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO

En la introducción hemos visto la exposición de algunas de las metodologías (Kandinsky, Boulez, Berry, Hall, Ravenscroft y Tenney) de las que nos hemos servido para conformar la nuestra propia, partiendo de la concepción de la textura como el elemento principal del discurso de Luis de Pablo, a la que se subordinan parámetros, como la altura, la armonía o el ritmo. Estos elementos irán captando una atención y protagonismo progresivos, a lo largo de la vida compositiva del autor, pero seguirán subordinados a las texturas como creadores de unidades musicales coherentes, siguiendo la idea de J. Tenney⁴. En los siguientes puntos vamos a exponer, por lo tanto, la concreción y explicación de la clasificación del elemento textural como componente discursivo en la obra de Luis de Pablo. Estableceremos una serie de elementos característicos de su música que, con variantes, se han dado desde sus composiciones de finales de la década de 1950 –aunque lo implantemos a partir de 1960 por razones de estabilidad estilística– hasta la actualidad. Como consecuencia, cada una de las clasificaciones conllevará una lógica evolución y distintos

³A pesar de que rechazan todo el discurso decimonónico necesitan una línea discursivo-dramático concreta para no caer en la improvisación absoluta, cosa, por otra parte, muy difícil de conseguir. Hay que llamar la atención de la lógica discursiva inherente a todo elemento musical, independientemente de su estética. Hay que tener en cuenta que hasta la música experimental más arraigada tiene sus fases delimitadas. Si tomamos la obra 4'33'' de Cage, vemos que hay una evolución estructural creada por las reacciones del público, que no es estática. Sólo cierta música minimalista consigue el hieratismo discursivo y realmente autónomo al que apunta Luis de Pablo en sus escritos.

⁴Fessel, P.: “Enfoques...”, *op.cit.*

“comportamientos”, según la definición de Brenda Ravenscroft⁵, un cambio en las “propiedades” de cada textura, sin que esta sea perceptiblemente diferente. Por lo tanto, observaremos cómo sus elementos básicos seguirán imperturbables a nivel estructural. Ejemplo de ello serán las nuevas apariciones de las texturas a partir de la década de 1980, especialmente en su música orquestal, debido a sus renovados planteamientos en la orquestación y la estratificación textural, así como la reconsideración del elemento melódico. Nos fijamos en los elementos esenciales de cada uno de los formantes para su clasificación y ver sus relaciones. A pesar de ello, también vemos imprescindible la descripción de sus características intrínsecas para observar las diferentes posibilidades que ofrece un único “continente” microestructural.

Dentro de esta clasificación de la textura y sus componentes internos en lo que corresponde a Luis de Pablo, nos desligamos de la consideración de la densidad como un elemento primordial a nivel constitutivo (generador) dentro de la clasificación de cada textura. Para nosotros ésta es un factor del que depende la tensión por acumulación de elementos dentro de un formante determinado, muy importante a nivel narrativo dentro de la obra –la orientación de la textura–, pero secundario a nivel textural-estructural, es decir, no tendrá función constituyente.

Nuestra posición respecto a la densidad reside en dos razones. La primera hace referencia a la función de ésta como un elemento discursivo, a través del cual se crean tensiones y distensiones formales. Sin embargo, en lo que concierne a la construcción de una textura específica, el objeto-continente no cambia su ideación original, únicamente su forma. Así, la textura general será invariable independientemente de su densidad, siempre y cuando no cree otro formante. Por lo tanto, la incluiremos dentro de los “comportamientos”, que desarrollaremos más tarde. La segunda razón es que la densidad no es un elemento cuantificable, lo que no nos permite hacer una clasificación lo suficientemente exhaustiva para la distinción entre textura y densidad⁶. Como consecuencia lógica de nuestro planteamiento nos

⁵ “Cambios consistentes en las propiedades de las corrientes y requieren una cierta duración para ser percibidos”. Ravenscroft en Fessel, Juan Pablo: “El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana”, *In: Revista Argentina de Musicología*, n°7, 2006.

⁶ Para Berry la densidad es un aspecto cuantificable de la textura erigiéndose como un elemento indispensable en la definición y nominalización de una textura como tal. Esto es, la densidad se

alejamos de la concepción que propone Luis de Pablo de densidad como elemento constructivo basada en la línea y el punto⁷, un término que acercamos más a nuestros objetos rectores.

Vamos a tomar el modelo de clasificación expuesto por Brenda Ravenscroft en su trabajo sobre Elliot Carter para delimitar nuestros elementos sin inferir en una toma absoluta del modelo. Aceptamos la idea de “corriente musical”⁸ aplicada a la textura en su concepción como elemento autónomo y diferenciable, tal y como expone la musicóloga, pero nuestro punto de vista se aproxima a la concepción de un ente global con posibilidad de disección. Por lo tanto, aquí nos acercamos más a las posturas de Anne Hall (quien ve cada línea como un conglomerado de pequeños elementos con un objetivo discursivo común⁹) y la de James Tenney y sus *clang* (contenedores musicales en el que se insertan elementos armónicos, rítmicos, etc.¹⁰). Igualmente, también tomamos la idea de los comportamientos como pequeñas mutaciones individuales sin valor estructural dentro de la textura general y la de las relaciones y jerarquías entre los formantes y las propias texturas.

Nuestra explicación metodológica va a estar estructurada en la explicación progresiva que va a ir desde el elemento mínimo y abstracto hasta el análisis pormenorizado de las relaciones texturales en casos concretos de las obras de Luis de Pablo. Para ello vamos a seguir el siguiente esquema:

convierte en un aspecto primario del que depende la textura y no una característica interna de la misma. Ver Berry, W.: *op.cit.* pp. 204 y ss.

⁷ De Pablo, L.: *op.cit.*

⁸ “Una continuidad distintiva, compuesta de una serie de eventos que se perciben como una continuidad temporal porque son reconociblemente similares y porque se diferencian de eventos pertenecientes a otras posibles corrientes concurrentes”, Ravenscroft, B.: *Texture in Elliott Carter’s On mirror on wich to dwell*, Ph.D.Mus., British Columbia, 1993, pág.33

⁹ Fessel, Pablo: “El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana” *En: Revista Argentina de Musicología*, n°7, 2006, pág.31

¹⁰ Fessel, P.: “Enfoques psicológicos de la textura en la musicología norteamericana” *En: Música em perspectiva*, Vol.1, n°2, 2008, pp. 12-15.

A. Objetos rectores

1.1. Objetos rectores	1.2. Funciones
1.1.1. Línea	1.2.1. Función continuidad
1.1.2. Punto	1.2.2. Función irrupción

B. Formantes

- A. Líneas
- B. Puntos
- C. Nota-Línea

C. Comportamiento

- 1. Primario
- 2. Secundario

D. Interacciones

D.1. Procesos de densidad

- D.1.1. Progresión
- D.1.2. Recesión
- D.1.3. Estático

D.2. Procesos discursivos

- D.2.1. Superposición
- D.2.2. Yuxtaposición
- D.2.3. Cruce
- D.2.4. Inversión

E. Jerarquías

E.1. Jerarquías internas

- E.1.1. Soporte
- E.1.2. Recesión

E.2. Procesos discursivos

- E.2.1. Superposición
 - E.2.1.1. Explícito
 - E.2.1.2. Implícito
- E.2.2. De sucesión
- E.2.3. De recesión
- E.2.4. Espacial
- E.2.5. Equivalente

A. OBJETOS RECTORES Y FUNCIONES

Un argumento importante que hay que tratar dentro de la clasificación y, por ende, dentro del análisis de la textura en la música de Luis de Pablo¹¹ es el de la distinción entre los niveles de objeto-rector y función. Hay que advertir sobre la diferencia para las supuestas implicaciones analíticas.

El objeto rector es un elemento esencial en el que se basa la música depablana y que únicamente tiene dos derivados: la línea y el punto. Estos objetos rectores son los responsables primeros de toda la clasificación, es decir, los elementos primarios y contenedores del resto de elementos. Para nuestra clasificación definiremos los conceptos de línea y punto para, posteriormente, poder abordar sus interacciones y modificaciones.

A.1.1 Línea: definimos línea como el objeto básico de apariencia horizontal sobre el que se forma la textura. Su función dentro de la obra es la de conferir una fluidez y direccionalidad discursiva entre momentos temporales.

The image shows a musical score for 'Polar' by Luis de Pablo, Opus 12. It consists of three systems of staves for Violon, Sax. Sopr., Clar. bas., and Tamtam. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, and *ff*, and performance instructions such as 'b.j., au bord du Tamtam (e.j., en el borde del Tamtam)', 'attaquez ensemble (juntos)', and 'aussi que possible tan *pppp* que possible como sea posible'. The score is marked with circled numbers 1 and 2, indicating specific sections or measures.

Ejemplo 1
Luis de Pablo (1930)
Polar (1961)

¹¹ Aunque aplicable a más compositores.

Como se observa en este ejemplo correspondiente a la obra *Polar* (1961) la ideación textural completa se basa en la superposición de líneas diversas cuya función está en el fortalecimiento de la densidad general de la textura. Esta obra es el punto inicial de la estabilización estilística del compositor. Es decir, será ésta en la que Luis de Pablo comience a desarrollar su concepto de estructuración textural a través de líneas y puntos¹² de una manera más definida.

A.1.2. Punto: es el objeto musical mínimo, capaz de constituir una unidad temporal en una macroestructura hasta convertirse en línea. Su función es la de crear momentos de corte dentro del discurso de la línea. Así, puede aumentar la densidad de un pasaje o conferir nuevos puntos de apoyo a la escucha de la composición.

Es importante señalar que, como indica Kandinsky, el punto es ente geométrico-abstracto que al tomar contacto con la materia (en su caso con la pintura, en el nuestro con la música) se puede deformar y pasar a tomar diferentes formas. El punto, dice:

“Desde que se materializa, su tamaño y sus límites se vuelven relativos [...] El círculo perfecto es susceptible de adquirir pequeños cuernos, o tender a otras formas geométricas, o finalmente desarrollar formas libres. [...] Así, el borde es fluctuante y las posibilidades formales del puntos son ilimitadas”¹³.

¹² Hay que reseñar que Luis de Pablo realizó una revisión de esta obra en 2009 para “rejuvenecer” la obra siguiendo algunos preceptos de su última etapa. Especialmente ha retocado la concepción aleatoria fijando gran parte de los parámetros, facilitando también la escritura para su ejecución, además de incurrir en nuevos elementos tímbricos, especialmente en lo relativo a la percusión. Esta versión es importante porque el compositor aclara en la portada que “Esta versión anula la de 1961” en todo lo relativo a su ejecución. Sin embargo, nosotros no podemos dejar de hacer referencia a la versión de 1961 debido a la importancia crucial que tiene dentro de catálogo y estética de Luis de Pablo.

¹³ Kandinsky, W.: *op.cit.* pág. 28

Ejemplo 2
Luis de Pablo (1980)
Sonido de la guerra (1980) cc. 80-85

A pesar de la riqueza de niveles texturales del ejemplo 2, queremos reseñar únicamente la parte de bongós y las campanas, ya que son los que están realizando los puntos. Los bongós realizan las notas secas, que dan comienzo el resto de instrumentos, que cumplen la función de resonante de los parches. Las campanas, por su parte, desarrollan un formante con tímbrica resonante, ya que combinan el ataque (puntos) con la creación de líneas a través de la resonancia.

A partir de estas definiciones encontramos gran cantidad de objetos musicales que se constituyen como tales. Precisamente es en esa riqueza y ambigüedad donde reside la maleabilidad del propio objeto rector.

Cada objeto rector, a su vez, contiene su propia función: función línea y función punto. De esta forma, tenemos igualmente dos funciones primarias:

A.2.1 Función continuidad: Clasificaremos así al objeto cuya orientación discursiva sea la de continuidad. Es decir, el que toma las riendas del discurrir temporal de la composición, uniendo momentos musicales (texturas y estructuras). Es la función principal dentro de las composiciones de De Pablo¹⁴.

¹⁴ Esto conlleva que todas sus obras (salvo excepciones como *Portrait imaginé* (1975) o *Zurezko Olerkia* (1975) el compositor experimenta con la paralización del discurso) son afectadas por una intencionalidad discursiva lineal tradicional, es decir, la obra se presenta como una sucesión de acontecimientos

A.2.2. Función irrupción discursivo-temporal: Conferiremos esta denominación a los objetos que supongan una intersección o corte auditivo, siempre sobre una línea temporal (ya sea sonora o no). Esto supone una jerarquización en las intervenciones del discurso en las que el punto tiene un valor subordinado a la línea. Por otro lado, el punto también actúa como activador o finalizador de la función línea y marcador del pulso lineal.

Hay algunas especificaciones dentro de esta clasificación que deben tenerse en cuenta a la hora de abordar un objeto y su función. Nos referimos especialmente al cruce de funciones, es decir, las inclusiones de objeto-líneas dentro de puntos grupales o los objetos-puntos que forman líneas. En el caso del primero, se correspondería con el objeto-línea función irrupción. Algo cuyo cometido será, principalmente, el de refuerzo de densidad de un pasaje concreto.

Como vemos en el ejemplo 3, la duración de la línea asignada a la viola no es lo suficientemente larga como para constituir un formante rector por sí sólo. Dentro de la textura este trémolo se inserta como un pequeño punto con el que, junto a otros forman una textura con una densidad en evolución.



Ejemplo 3
Línea-función punto
Luis de Pablo (1930)
Un parque (2005)- 45 de ensayo- viola

El ejemplo 4 es un objeto-punto con función continuidad¹⁵, es decir, una serie recurrente de puntos cuya disposición y cercanía termina confiriendo una línea, base del funcionamiento de la textura. En el ejemplo siguiente, el formante del piano se constituye mediante una sucesión de elementos puntuales cuya unión forma una línea.

musicales como si de una construcción dramática se tratase. esta forma establecemos el “fluir discursivo” como punto principal del desarrollo de la obra en la composición de Luis de Pablo.

¹⁵ Para tratar este desplazamiento funcional debemos hablar de las propias características del objeto y su doble funcionalidad desde la perspectiva que Kandinsky propone en su *Punto y línea sobre el plano*, en lo referido al punto y la posible maleabilidad del objeto, de manera que puede llegar a ocupar todo el plano.

Ejemplo 4
Punto-función línea
Luis de Pablo (1930)
Ein wort (1965) –Prelude– versión I

De estos objetos rectores saldrán los objetos-formantes, que son los elementos específicos con características concretas que construirán la textura general. Esto a su vez constituirá internamente un complejo jerárquico que desgranaremos más tarde, pero que tendrán una gran influencia dependiendo del objeto-función al que pertenezcan.

Si nos remitimos al comienzo, en el ejemplo 1, observamos que la textura está compuesta por un grupo de cuatro líneas (violín, saxo soprano, clarinete bajo y Tam-Tam). Observamos que:

1. Están formadas por objetos rectores-continuidad
2. Que contienen formantes líneas
3. Actúan como función continuidad

B. FORMANTES TEXTURALES

Los formantes son objetos constructores – mediante sus relaciones – de las texturas globales definidas¹⁶ posteriormente. La clasificación de cada uno de estos formantes está condicionada por la función que cumplen dentro de la textura general o su direccionalidad discursiva inmanente, no por el número de elementos que lo componen y su consecuente densidad. De esta forma podremos clasificar de igual manera una sola línea o punto atribuidos a un solo instrumento o un grupo formado por la conjunción, refuerzo de densidad y doblamiento de varios.

Ya hemos dicho que la densidad no es un elemento cuantificable exacto como para establecer relaciones dentro del uso de las texturas en la música de Luis de Pablo. Es decir, no podemos extraer una clasificación específica de la densidad debido al

¹⁶ Esta clasificación se fundamenta en un trabajo exhaustivo de análisis de las obras de Luis de Pablo a nuestro juicio más representativas para la definición de la evolución, aparición o recesión de algunas texturas. Nos hemos fundamentado especialmente en las obras de gran formato, corales y de cámara más representativas.

impacto psicológico dentro del oyente. Por el contrario, sí establemos una serie de elementos recurrentes – que hemos llamado formantes – susceptibles de categorización, con una evolución lógica dentro de la vida compositiva del músico, y que tomaremos como base para crear una nueva forma de clasificación de los materiales musicales. De esta manera, observaremos ciertos cambios, apariciones o desapariciones de ciertos recursos texturales a lo largo de la carrera de Luis de Pablo, que se podrán establecer como puntos de apoyo para establecer características de sus diferentes etapas.

Hay que hacer una mención especial a la música vocal del compositor, así como su incidencia en la creación de texturas. Como vimos en el capítulo 2, dentro del tratamiento de la voz que desarrolla Luis de Pablo, así como su evolución hacia una concreción tímbrica en el uso recursos, encontramos gran cantidad de elementos con una buena carga individual respecto al nivel instrumental, como la rítmica del texto, la centralización del discurso instrumental en la voz o la adaptación –y constricción– de recursos técnicos. Esta situación nos lleva a pensar en una clasificación específica de cada uno de los recursos vocales. Por otra parte, estos recursos son en su mayoría – por no decir todos¹⁷ – relacionables con los niveles instrumentales. Por lo tanto, para evitar duplicidades vamos a poner el epígrafe [coro] o [voz] al hacer referencia al uso de la voz dentro de cada textura general donde se pueda realizar el parentesco. Si la indicación no es relacionable directamente con la clasificación instrumental, por razones del propio instrumento, haremos algunas indicaciones más con epígrafes como: [Voz-mel]/ [Voz-sprech]/[Cor-unis. mel]/[cor-unis. Rit]/[cor-hom. Estat]/[cor-hom-rit]/[cor-contpnt].

Con estos objetos se forman una serie de elementos que definen la textura dentro de la obra. Antes de pasar a su definición, vamos a realizar un esquema del recorrido de formantes que van a aparecer en la obra:

A. Líneas:

A.1. Para crear una línea

A.1.1. Línea de puntos:

A.1.2. Línea *legato*:

A.1.3. Línea con alternancia de instrumentos o voces:

¹⁷ Salvando, claro está, lo específico de la tímbrica de la voz, muy difícil de empastar como un instrumento más de la orquesta o grupo instrumental.

A.2. Para crear pequeños grupos tangenciales sobre el discurso principal

A.2.1. Grupo de puntos

A.2.2. Grupo legato

A.2.3. Líneas o grupos lineales-acordales muy cortos.

A.2.4. Combinación

B. Punto:

B.1. Punto rítmico:

B.1.1. Figura sola

B.1.2. Nota repetida

B.1.3. Nota repetida *ad libitum*

B.2. Punto armónico:

B.3. Mordente:

B.3.1. Insertado como puntos

B.3.2. Insertado

Encontraremos pasajes en lo que los límites de cada uno de ellos esté muy difuminado. Para ello, nos referiremos al formante como B.

C. Nota-línea estática

C.1. Creando una línea mediante una nota sola o un acorde homofónico

C.2. En combinación con otras figuras o formantes

C.3. Desarrollando contrapunto:

C.3.1. Indeterminado de medida

C.3.2. Indeterminado de altura

C.3.3. Determinado en altura y medida

En los siguientes párrafos pasaremos a describir cada uno de los formantes dentro de su importancia como generadores estructurales en de las texturas generales.

A. Líneas: Tomando la definición dada de la línea-objeto¹⁸, éstas pueden estar formadas por grupos de alturas que aparecen con la siguiente intención:

A.1. Para crear una línea, en la que la sucesión de notas conforme el punto de apoyo principal del discurso.

¹⁸ Este término y funciones pueden relacionarse con la idea de Boulez del antecedente en un proceso heterofónico.

A.1.1. Línea de puntos: una sucesión de figuras/notas sueltas y cortas que trabajan, principalmente, de dos formas diferentes: 1) con la intención de superponer diferentes *tempi* dentro del grupo o instrumentos asignados para el formante, de manera que únicamente oímos el resultado global, tal y como ocurre en la música de 1960-70. Realizamos la escucha estadística que tanto influyó la música de Xenakis y Ligeti.; 2) Homofónico, que encontramos de una manera más recurrente en la música camerística, coral y orquestal a partir de la década de 1980, donde las líneas dejan vislumbrar el ritmo como nuevo elemento funcional.

Si nos fijamos en el ejemplo 4 podemos observar cómo la sucesión rápida de puntos crea una sensación de continuidad muy clara dentro de un contexto al que sirve de soporte textural que a la vez provoca una superposición de *tempi* entre los diferentes.

A.1.2. Línea *legato*: una sucesión de notas o figuras con una conexión fraseológica muy fuerte, así como una intención o dirección discursiva más audible, ya sea para conformar una melodía, un acompañamiento o un conjunto contrapuntístico dentro de la estructura. La evolución de las líneas de composición de Luis de Pablo afecta de forma directa en su concepción de la línea *legato*. Como sucede en la línea de puntos, hay una evolución clara entre las líneas de la década de 1960 (la superposición de velocidades) a la primera del 2000 (unísono desplazado, homofonía, línea reforzada). Por lo tanto, encontraremos líneas cuyas notas se suceden sin brusquedad, en un continuo fluir sonoro. Sin embargo, lo que más llama la atención será la incorporación de nuevos recursos discursivos jerarquizados. Nos referimos, especialmente, a la melodía¹⁹. Que hará aparición especialmente gracias a su trabajo vocal desde mediados de la década de 1970. Este elemento jerarquizador del discurso se emparentará directamente con este formante, de manera que aparecerá junto al mismo, el epígrafe [mel], que servirá tanto a nivel instrumental como vocal.

¹⁹ Para indicar que una línea *legato*, puntos, etc. Forma una melodía o parte de ella se señalará con el apéndice [mel]

The image shows a musical score for four cellos, labeled Cb I, Cb II, Cb III, and Cb IV. Each part is written in bass clef with a 4/4 time signature. The music is marked with *ppp* (pianissimo) and *legatissimo sempre* (legatissimo siempre). The score consists of three measures of music, with each cello part playing a complex, rhythmic line. The notes are often beamed together, and there are many accidentals (sharps and flats) throughout the piece.

Ejemplo 5
Formante textural-Línea legato A.1.2
Luis de Pablo (1930)
Passio (2004) -Pórtico- cc.2-4

A.1.3. Línea con alternancia de instrumentos o voces: se crea una línea (*legato*, *stacatto*, *portato*, etc.) a través de la alternancia de grupos instrumentales o instrumentos específicos, ya sean del mismo grupo, diferente, o entre grupos diferentes. Esta forma también afecta a la melodía. Si nos fijamos en el ejemplo 22, vamos a ver una línea ascendente creada por parejas tímbricamente homogéneas, las cuales se reparte la línea dependiendo de su tesitura, creando una sola línea (*staccato*) de timbres diferentes.

A.2. Como segunda función tenemos la de creación de pequeños grupos tangenciales sobre el discurso principal: intervenciones instrumentales o vocales “invasoras” (asignadas a grupos o instrumentos individuales) del discurso principal, que resaltan momentáneamente sobre este, creando una interrupción no funcional dentro de la escucha, a través de la alteración de densidad, *tempi*, rítmica, timbre, dinámica, etc. Pudiendo configurarse como refuerzos de la densidad. Por otro lado, una sucesión continua de grupos tangenciales provoca una línea. De esta forma vamos a encontrar varias líneas clasificada como A.1.3, que surgen de la acumulación de A.2.1 o A.2.2:

A.2.1. Grupo de puntos: este formante tiene una constitución de naturaleza mínima en su duración y de características punzantes. Es decir, se crea a través de elementos mínimos que se insertan en un discurso jerárquicamente más importante a nivel discursivo. Sin embargo, cada uno de ellos puede constituir instantes temporales determinantes para comprender la evolución de la forma.

Ejemplo 6
Formante textural-grupo de puntos [A.2.1]
Luis de Pablo (1930)
Módulos III (1966)-Grupo B- cc.100-108

Como se expone en el ejemplo 6, los xilófonos y arpas (éstas con una línea de puntos conjunta²⁰ [A.2.1]) crean dos líneas diferentes, mientras los pianos 1 y 2 insertan en el discurso pequeños grupos tangenciales que servirán como puntos de inflexión dentro de la textura general. Su función es la de alterar la horizontalidad del pasaje mediante la inserción súbita de un aumento de la densidad del pasaje.

A.2.2. Grupo *legato*: este formante tiene las mismas utilidades que el grupo de puntos, sin embargo también podemos encontrarlo, gracias a su formación, en pequeños momentos de refuerzo de densidad y líneas de doblaje. Como podemos ver en el ejemplo 7, son elementos grupales (en oboe y fagot) que se insertan en un discurso principal, asignado aquí al saxo tenor y a la flauta (que comienza antes), que describen una línea *legato* [A.1.2].

²⁰ A pesar de la indicación de *legato* de las líneas de las arpas la propia forma de ejecución del instrumento conlleva a un conjunto de puntos.

Ejemplo 7
 Formante textural-grupo legato [A.2.2]
 Luis de Pablo (1930)
Elephants Ivres II (1972) (Se han omitido el resto de instrumentos)

A.2.3. Líneas o grupos lineales-acordales muy cortos: en este caso la inserción de puntos es sustituido por pequeñas líneas o acordes, que por su corta duración son elementos que se insertan en un discurso superior, y no llegan a cumplir los requisitos de la línea para constituirse como eje sustentador del discurso. En el ejemplo 8, perteneciente a la obra coral *Bajo el sol* (1978), las sopranos 1 tienen asignada una melodía con la técnica del *sprechgesang*, mientras las sopranos 2 introducen un agregado de origen tonal (acorde de Fa#M) describiendo una línea que, por su duración, no llegan a constituirse como tal.

Ejemplo 8
 Formante textural-grupos lineales [A.2.3]
 Luis de Pablo (1930)
Bajo el sol (1978) (Se han omitido el resto de voces)

A.2.4. Combinación: en el trabajo grupal que desarrolla el compositor durante las primeras décadas de su carrera compositiva encontramos algunas pequeñas variaciones dentro de cada grupo, en donde Luis de Pablo crea un grupo heterogéneo que integra varios formantes. Sin embargo, es difícil de

encontrar. Como se muestra en el ejemplo 9, todo este pequeño pasaje asignado a los clarinetes está formado por tres elementos diferentes: a) Los puntos en cl.1 [B.1]; b) la línea *legato* en cl.2 [A.1.2]; y la línea estática del cl.3 [C.1 trill]. Este grupo, además, se inserta en un módulo mucho mayor, con una función secundaria dentro del contexto general del pasaje.



Ejemplo 9
Formante textural-grupo múltiples formantes [A.2.4]
Luis de Pablo (1930)
Módulos I (1965)-B2- clarinetes (Se han omitido el resto de voces)

B. Punto: un elemento mínimo, siempre individual dentro del entramado textural que por sus características y posibilidades de desarrollo puede formar elementos mucho más complejos, sin perder su función principal dentro de la textura. Aquí vemos el punto como un objeto capaz de transformarse en diversos formantes, desde el incisivo-tangencial al lineal estático. Debido a su genética combinatoria, podemos dividir la aparición de este formante en dos elementos principales, ritmo y armonía, siempre dependientes de la función o importancia que tenga cada uno de los parámetros dentro de la textura general.

B.1. Punto rítmico: hacemos esta distinción especialmente a momentos en los que la altura no tiene una especial relevancia (el caso de instrumentos de percusión de altura no determinada), o aparece con una restricción interválica muy clara

Ejemplo 10
Formante textural-punto rítmico [B.1.2]
Luis de Pablo (1930)
Módulos I (1965)-A4

En el módulo A4 de *Módulos I* (ejemplo 10) observamos tanto en la cuerda como en los pianos una serie de formantes puntuales. Cada uno de ellos tiene una construcción especial y funciones diferentes dentro de la creación textural, pero forman parte del mismo formante general. Los pianos desarrollan puntos resonantes que le dan densidad a la textura, además de saturación armónica, situándonos en un plano relacionado con los clusters (que designaremos como B[res]). Dentro de la cuerda, el violín primero desarrolla puntos rítmicos por el uso del *pizz.* Se puede pensar en una línea –denominada como B.1.2 más adelante– sin embargo, la altura no es relevante en este pasaje, sino el impulso rítmico y el aumento de la densidad a modo de ritmo tangencial, que nos sitúa en un pulso hipotético. Lo mismo ocurre con la viola, donde Luis de Pablo presenta un único punto (figura sola [B.1.1]).

B.1.1. Figura sola: cuando un instrumento o grupo aparece de forma esporádica, para marcar un momento específico de la obra o dentro de una sección. Su repetición – si se da – aparece a una distancia considerable dentro del discurso, para no convertirse en otro formante. Podemos observar en el ejemplo anterior una muestra de este formante en la viola, que realiza una sola nota en *pizzicato*.

B.1.2. Nota repetida: este formante es una derivación, por un lado de la línea de puntos [A.1.1], con una derivación rítmica que sale de la repetición del punto hasta convertirse en línea; y, por otro, de la línea estática sobre una nota [C.1]. Así, este formante debe localizarse en la creación de una línea sobre la misma nota –o pocas notas con una separación clara– con una longitud considerable, de manera que ese estatismo de altura cree la línea. Los recursos utilizados para tal fin pueden ir desde la tímbrica inherente al instrumento (marimba, xilófono, etc.), hasta diversas técnicas instrumentales dentro las posibilidades de ejecución del instrumento (trémolo, *pizz.* continuo, etc.).

Ejemplo 11

Formante textural-nota repetida [B.1.2]

Luis de Pablo (1930)

Concierto para piano I (1979-80) -sección R- (Se han suprimido el resto de voces)

En el ejemplo 11 se observa una línea estática de contrabajos en trémolo cuyo resultado armónico es una tercera menor (Do#-Mi)²¹. El resultado textural real es una línea estática formada por un movimiento constante provocado por el trémolo. Así, nos alejamos de la línea compuesta por grupos en movimiento, mediante el contraste direccional en el discurso de la textura.

B.1.3. Nota repetida *ad libitum*: especialmente usado en la etapa aleatoria del compositor. Para este formante el compositor usa notaciones no convencionales que, por otra parte, terminan convirtiéndose en elementos recurrentes dentro de la etapa mencionada.

²¹ Los armónicos de tercera asignados a los contrabajos 1 y 2 tiene un resultado real de 8ª+5ªJ. Por lo tanto el resultado es de una tercera menor Do#-Mi. Sin embargo, el Do# tendrá más presencia por la forma de interpretación, ya que el armónico siempre tiene una presencia menos fuerte dentro de la densidad del pasaje general. En la línea espectralista este conjunto interválico sonará como dos armónicos de La, con una presencia mayor del Do# como formante esencial del timbre.

Ejemplo 12
Formante textural-nota repetida *ad lib.* [B.1.3]
Luis de Pablo (1930)
Elephants Ivres IV (1973)-Sección X- cc.44-50 (Se han omitido el resto de voces)

En este ejemplo 12 Luis de Pablo hace uso de una notación –propia de su escritura– específicamente en el primer y último compás del fragmento. Ese corchete de líneas punteadas expresa una doble intención, según hemos visto en algunas interpretaciones: a) La primera es la de crear una serie de repeticiones intermitentes entre los dos puntos del segmento musical; b) el segundo es la creación de un silencio de duración indeterminada entre cada una de las notas. Eso depende de la rapidez con la que el instrumentista interprete las figuras.

B.2. Punto armónico: un punto en el que las notas armónicas toman, junto al aumento de densidad, la relevancia del formante. Consecuentemente con su aparición y constitución, el punto armónico puede tener una duración y asemejarse al punto rítmico. Sin embargo, la diferenciación entre los formantes es más que palpable a la hora de comprobarlo en la partitura.

Ejemplo 13
Formante textural-punto armónico [B.1.3]
Luis de Pablo (1930)
Pocket Zarzuela (1978)-IV Edicto- Sección B

En este fragmento textural encontramos dos formantes diferentes:

1. La línea *legato* [A.1.2] del violín con duración indeterminada lo más rápido posible.
2. Línea de puntos [A.1.1 [mel]] en chelo. Lo original de este pasaje es que dentro de este formante encontramos inserto un [B.2. punto armónico] en el compás 4

del chelo en *sf*²². Este punto se convierte en incisivo y tiene una importancia armónica y de densidad importante, ya que combina la línea melódica con un acorde resonante al usar las cuerdas al aire del instrumento.

B.3. Mordente: este objeto-formante es uno de los elementos más usados por Luis de Pablo. Primeramente, se le podría constituir como un formante aparte, ya que su uso frecuente y, en ocasiones, tan insistente e importante formalmente nos llevan a ello. Sin embargo, debido a su posterior desuso, lo hace más emparentable dentro de la clasificación de objetos, relacionado con la idea de puntos.

B.3.1. Insertado como puntos: nacen como el punto intermedio entre la línea de punto [A.1.1] y el mordente. Su función radica en la creación de pasajes rápidos con una indeterminación rítmica importantes. Sin embargo, este formante se irá poco a poco perdiendo e insertando de pleno en el entramado de los puntos. Podemos encontrar los mordentes individuales dentro de las obras de los últimos '50 y primeros '60.



Ejemplo 14
Formante textural-mordente como punto [B.3.1]
Luis de Pablo (1930)
Yo lo vi-pág. 39-tenor 2 (se han omitido el resto del coro)

En el ejemplo 14 el uso del mordente se inserta dentro de una línea continua de puntos, pero no es comienzo de otros gestos. Aquí, De Pablo usa el mordente como símbolo de figura muy rápida pero con una duración indeterminada.

B.3.2. Insertado como comienzo de otros gestos: es el uso más generalizado del objeto. A pesar de ello, el formante al que acompaña tendrá prevalencia sobre el mordente.

Este tipo de formante es muy usado por el compositor durante toda su carrera, pero será mucho más acuciante en su última etapa.

²² Esto es algo muy característico dentro de las composiciones para instrumento a solo o para pocos instrumentos, generalmente monódicos. La necesidad de combinaciones y cambios constantes en la textura llevan al compositor a jugar con otros parámetros y, así, hacer distinguible cada una de los formantes. Todo con sus restricciones, claro está.

The image shows a musical score for 'Recado' (2010) by Luis de Pablo. It is a score for a concert for organ, featuring several instruments: Trompa en F (escrito en C), Camp., M.II, Organo (M.III), and a bass line. The score is in 5/4 time and consists of four measures. The first measure is in 5/4 time, the second in 9/8, the third in 10/8, and the fourth in 4/4. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *f*, *sf*, and *pp*. The piece is titled 'Recado (2010) -IV- cc.76-79' and includes a section for 'Flabiola 2'; Quincena 2'.

Ejemplo 15
Formante textural-mordente como comienzo de otro formante [B.3.2]
Luis de Pablo (1930)
Recado (2010) -IV- cc.76-79

Como vemos, en este fragmento (ejemplo 15) del concierto para órgano, *Recado* (2010), encontramos dos formantes:

1. Trompa y órgano: línea melódica [A.1.3] que se traspasan tímbricamente²³.
2. Campanas: Puntos, cuya resonancia crea una línea, B[res]

A su vez, en la trompa y el órgano también aparecen los mordentes antes de las notas estáticas como parte del formante, a modo de decoración de la línea al estilo barroco, también muy del gusto del compositor. Esto conlleva que, a pesar de clasificar el mordente como un formante individual, no se debe de tratar como un elemento único, creador o rector de una textura – salvo en ocasiones –, sino que debe de darse prevalencia al formante en el que está inserto, ya que es el que va a crear principalmente las relaciones texturales.

Encontraremos, por otro lado, pasajes en los que los límites de cada uno de ellos esté muy difuminado. Para ello, nos referiremos al formante como B.

Cada una de estas clasificaciones se ve afectada por la tímbrica y las características del instrumento al que está asignado. Una mención especial merecen los instrumentos resonantes (piano, arpa, celesta, vibráfono, etc.) quienes al utilizarlos como puntos – especialmente en las últimas obras – y dejarlos resonar, convierten el punto en línea. Para este caso la clasificación del formante llevará el apéndice [res.]

²³ Este caso también es relacionable con el formante [C.3.3] que veremos posteriormente por la concreción interválica entre ellos. Un recurso contrapuntístico de gran claridad.

C. Nota-línea estática: Definiremos este formante como un elemento discursivo-funcional que utiliza el compositor para conferir a la obra o pasaje un estatismo que dilate su percepción temporal, cuando nos lo encontramos como formante principal; o como un elemento de apoyo armónico, de densidad o tímbrico dentro del pasaje, cuando se constituye como un elementos más de la textura general. Este formante general puede aparecer de tres formas diferentes:

C.1. Creando una línea mediante una nota sola o un acorde homofónico (uno o varios acordes). Puede formar un acorde específico o *cluster*. Igualmente, cada una de las líneas que aparecen pueden ser deformadas – o adornadas – sin que, por ello, cambie su estructura esencial. Nos referimos especialmente al uso de trinos o trémolos. Para indicar cada uno de estos adornos musicales escribimos [trill]²⁴ para trino o [trem] para trémolo. Esta línea, además, puede formar una línea reforzada²⁵.

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) is in 4/4 time and marked 'Libero'. Each voice part features a static chord structure with dynamic markings (*ff*, *mf*) and accents. The chords are marked 'OMM' (Overtone Modulation). The score shows a sequence of chords: a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), and a minor triad (F-A-C).

Ejemplo 16
Formante textural-Línea estática [C.1]
Luis de Pablo (1930)
Portrait imaginé (1975)-Sección AJ

Tal y como aparece en el ejemplo, el coro únicamente desarrolla un acorde estático de cuya movilidad depende la dinámica y la agógica. En este caso, el acento y el *diminuendo* únicamente nos dan un pulso imaginario que no afecta al estatismo del acorde. Donde el estatismo se cumple de forma definitiva es en el agregado de Fa menor

²⁴ El trino, además, es un recurso altamente utilizado en toda la obra de Luis de Pablo –igual que el mordente- convirtiéndose en ocasiones auténtica marca de estilo del compositor.

²⁵ Una línea cuya orientación discursiva depende de un único elemento, asignado al resto de instrumentos que intervienen una importancia relegada directamente a la densidad.

posterior, en el que los cantantes deben mantener un constante *ff*, con una intención discursiva de estatismo casi hierático.

C.2. En combinación con otras figuras o formantes: este formante hace referencia a la conjugación de formantes a nivel horizontal, a lo que Luis de Pablo se refiere al mencionar sus “Densidades superpuestas”. A pesar de la supuesta indefinición que se le presupone a este tipo de elementos, siempre hay una jerarquización, que determina una mayor importancia al elemento estático.

En el fragmento que presentamos a continuación (ejemplo 17) se observa una de las técnicas usadas por Luis de Pablo para conferirle variedad a una textura estática trímbricamente homogénea – como es el caso –, la inclusión de un segundo formante cruzado. En esta ocasión el compositor combina a nivel individual líneas estáticas [C.1] con grupos invasores [A.2.1], lo que a nivel grupal supone una línea creada con la alternancia de varios instrumentos [A.2.3].



Ejemplo 17
Formante textural-Línea en combinación [C.2]
Luis de Pablo (1930)
Módulos III (1966)-sección C-cc.33-40

C.3. Desarrollando contrapunto: estableceremos el uso del contrapunto no relacionado con la creación de líneas móviles cuando, tanto la velocidad de

emisión como el movimiento específico de las voces no pertenezca a ninguno de los formantes anteriormente mencionados. Especialmente, haremos referencia a las secciones que se relacionan con las líneas estáticas. La función de este formante es la creación de líneas convergentes en los que la creación de la masa de densidad sea lo más importante, procurando un estatismo dentro del discurso que se contrapona a los formantes A.1.1 y A.1.2. El contrapunto se puede formar tanto en grupos homogéneos, heterogéneos y entre instrumentos específicos y grupos. Encontramos tres tipos de contrapunto dentro de la música de Luis de Pablo:

C.3.1. Indeterminado en su duración medida: también incluimos aquí los elementos semideterminados, es decir, si no es completamente determinado se clasifica como indeterminado.

The image shows a musical score for section U of 'Elephants Ivres I' by Luis de Pablo. The score is divided into two main parts: O.H. (Orchestra) and V.I. (Violins). The O.H. part is at the top, and the V.I. part is below it. The V.I. part consists of multiple staves, each with a violin. The score is written in a complex, dense style with many overlapping lines and notes. A box labeled 'U' is at the top left, with a note 'o = 50' and arrows pointing to '60' and '40'. The V.I. section has the instruction 'sans attaque absolument sans vibrant'.

Ejemplo 18
 Formante textual-Línea contrapuntística semideterminado [C.3.1]
 Luis de Pablo (1930)
Elephants Ivres I (1972)-sección U

Como observamos en el ejemplo 18, la cuerda está desarrollando un contrapunto de altura determinada, con un registro que abarca grupalmente dos octavas y un semitono (Mi_4 - Fa_6), en el que el compositor únicamente utiliza tres medidas: semibreve, breve y larga, dentro de un *tempo* dado, cuyo pulso está marcado por cada una de las separaciones de compás. Esta es una técnica muy usada por De Pablo para poder abarcar la libertad rítmica dentro de un contexto controlado por el pulso, lo que se convertirá en una de las marcas principales de su técnica mixta en cuanto a control de la medida durante su etapa de transición, en la década de 1970.

Por otro lado, observamos un formante textural asignado a otro instrumento: una línea estática [C.1] en el órgano hammond sobre un único acorde. A éste también se le aplicará esa rítmica semideterminada para cambiar de acorde, lo que, por otro lado, no conllevará un cambio de formante, sino una transformación en su armonía y registro.

C.3.2. Indeterminado en su altura: un formante que utiliza cierta indefinición a nivel de alturas, bien por el uso de técnicas que producen ruido, por un movimiento en *glissando* continuo, o bien por el uso de algunas técnicas vocales e instrumentales que favorezcan esa indefinición (*parlato*, *sprechgesang*, notación aproximada, nuevos símbolos, armónicos artificiales de afinación no temperada²⁶(*glissando*, altura no determinada, etc.)

En el siguiente fragmento de *Bajo el sol* (ejemplo 19) se percibe con claridad un único formante [A.1.1 [cor]]. Se puede dudar de la clasificación debido a la inclusión de un [A.2.1] de las S.II. Sin embargo, podemos observar que la única función de este punto es la intensificación de la densidad, ya que está prácticamente al unísono. El tratamiento de las líneas vocales hace referencia en la notación a una indeterminación en la altura y la vocalidad, ya que a pesar de escribir alturas específicas, el compositor quiere que sean aproximadas, con una entonación más parecida al habla.

²⁶ Hay que aludir a este respecto que los nodos dentro de los arcos no siguen el temperamento igual, por lo que algunos armónicos artificiales no sigue el temperamento igual.

L

S.I 1-7

Todos texto: M

S.II 1-6

Ejemplo 19
Formante textural-Línea contrapuntística indeterminado de altura [C.3.2]
Luis de Pablo (1930)
Bajo el Sol (1978)-sección L

C.3.3. Indeterminado de altura y medida: En este formante se anula toda referencia salvo alguna directriz que pueda dar el compositor, específicamente ritmo, timbre o una conjugación de los dos.

Perc.4

Ejemplo 20
Formante textural-Línea todo indeterminado [C.3.3]
Luis de Pablo (1930)
Vielleicht (1973)-Sección II-XVIII- perc.4

Dentro de la partitura de la que se ha extraído este ejemplo, los únicos parámetros fijados son el tempo a nivel estructural (toda la sección dura un minuto) y el timbre, ya que únicamente tocan un timbal. Como consecuencia, el instrumentista está obligado a desarrollar su parte a partir de estímulos gráficos, lo que le da un nivel de actuación casi infinito.

C.3.4. Determinado en altura y medida: este formante está muy relacionado con el contrapunto encontrado en los formantes de A.1.1 y A.1.2. Su diferencia principal estriba en que este tipo de líneas deben de procurar un entorno

textural estático, mientras que las otras deben de hacer de guía discursiva de forma más clara.

Dentro de la clasificación de texturas, especialmente en la dedicada a la música de la etapa aleatoria, indicaremos el número de puntos coincidentes en una textura determinada así [3]. Si son elementos móviles –a lo que Boulez se refiere como heterofonía de dependencia flotante²⁷– indicarán así ←[3]→

Tras la clasificación de los elementos internos de cada textura hemos clasificado 21 diferentes, con sus respectivos cambios (o comportamientos) dependiendo de la época en la que aparezcan, como consecuencia lógica de la evolución del compositor.

C. COMPORTAMIENTOS

Relacionados con la distinción de Ravenscroft, son movimientos o variaciones específicos dentro de cada formante que, sin embargo, no cambian su aspecto esencial. El trabajo grupal tiene mucho que ver. Estos comportamientos van a trabajar de tal forma que los diferentes elementos transformables puedan llegar a diferenciarse de tal forma que el aspecto superficial de la textura pueda llegar a cambiar, sin embargo, no sus relaciones. Tenemos dos tipos de comportamientos:

C.1. Comportamiento primario: respecto a la densidad, hace referencia especialmente a la diferencia entre el trabajo por grupo o sólo, ya que hay posibilidad de que aparezca una textura subsidiaria en el formante trabajado en grupo. La densidad se tomará como un elemento circunstancial dentro de la textura general. Sin embargo, teniendo en cuenta que nos basamos en una escucha estadística de la unidad musical, la densidad puede ayudarnos a situar ciertos momentos estructurales de la obra, sustituyendo las tensiones armónicas por tensiones de densidad²⁸.

Como se observa en el ejemplo siguiente, encontramos un pasaje en el que se presentan dos texturas diferentes: la de los compases extremos (cc. 26 y 29); y la de los dos compases 24 y 25. La primera es una única línea *legato* [A.1.2] reforzada tímbrica y

²⁷ Boulez, Pierre: *op.cit.* pág. 141

²⁸ Este tipo de estructuración y seguimientos discursivo de la unidad musical a través de la percepción estadística de la música formará una de las bases de la línea espectralista, que tendrá en el estudio de la psicoacústica y fenómeno de la percepción -junto al estudio acústico del sonido individual y su nueva propuesta formal- una de los grandes avances y caballo de batalla de su propuesta.

armónicamente por el corno inglés y dos trompas. La densidad es mínima, sin embargo, la textura se monopoliza alrededor de la voz de tenores del coro.

La segunda textura está compuesta por tres estratos texturales:

1. B.1.2 [cor], compuesto por la voz de tenores del coro + B.1.2 [frull] doblado por la flauta y los dos *piccolo*.
2. A.1.3, una línea de puntos ascendente repartida por parejas homogéneas (2 fagot, 2 clarinetes bajo, 2 clarinetes en La)
3. C.1, una línea estática en los contrabajos, que sirven de soporte textural.

Escrito en C

Ejemplo 21
Comportamiento primario, densidad
Passio (2004)-Ladri- cc. 26-29

Este ascenso en la densidad es muy llamativo ya que crea una tensión y distensión similar a la que podríamos encontrar en un pasaje de origen tonal (disonancia-resolución). Sin embargo, por otro lado, el ascenso de densidad por los doblajes instrumentales no amplían ni disminuyen la textura ni sus relaciones, simplemente las acentúan. Cada textura se comporta de forma invariable.

C.2. Comportamiento secundario: Hace alusión a todos los aspectos que pueden cambiar la constitución de un formante como el timbre, registro, ritmo, ataque, agógica, movimiento, etc. siempre que la percepción auditiva de formante básico sea la misma. Estos comportamientos secundarios tiene una incidencia directa sobre el comportamiento primario. Por lo tanto, en esta situación la respuesta de la densidad sí que dependerá directamente de elementos como el registro, la tímbrica o la dinámica asignada. Así, nos acercamos a un aspecto no sólo cuantitativo de la densidad, sino cualitativo²⁹.

Si analizamos desde esta perspectiva el ejemplo anterior observamos que, además de los comportamientos primarios de densificación aplicados a cada una de las texturas, los comportamientos secundarios, como la tesitura de los tenores escogida es reforzada en los graves por las trompas y el corno inglés (en registro medio), lo que provoca una mayor densidad. En la segunda textura, la línea de los tenores (como veremos después, línea rectora del pasaje) esta vez está reforzada en los graves por el contrabajo y en el agudo por las flautas en registro favorable, mientras el desplazamiento contrapuntístico del espacio-registral del resto de maderas confiere un mayor movimiento y, por lo tanto, tensión a la textura.

Si lo comparamos con el ejemplo siguiente, tomado de la obra *Elephants Ivres* III (1972), para gran orquesta, nos vamos a centrar únicamente en uno de los formantes específicos de la segunda textura del ejemplo de *Passio*.

²⁹ Aquí ampliamos la categorización de Wallace Berry en cuestión de los valores cuantitativos y cualitativos de la música, ampliando lo segundo a todas las “cualidades” que se le pueden asignar a un sonido, lo que para nosotros tiene una incidencia crucial tanto la tímbrica como su registro. Para Berry los procesos cualitativos de una textura residen, precisamente, en su interacción, ritmo armónico y trabajo contrapuntístico, principalmente. Ver Berry, W.: *op.cit.* pág. 204-209.

VI. 1º

VI. 2º

Ejemplo 22
Comportamiento secundario
Elephants Ivres III (1972) pp.1-2 (sólo cuerdas)

Como se observa, la textura del ejemplo de *Éléphants* está compuesta por un único formante, la línea estática [C.1], pero trabajada como grupo. Esto se puede comparar con la línea asignada al contrabajo [C.1] en el ejemplo anterior (Ej.21). Sin embargo, sus diferencias resaltan en sus comportamientos, tanto primario como secundario. En el primer ejemplo (21) el formante está asignado a único instrumento, con una única nota, formando parte de un conglomerado textural mucho más

importante. En el segundo ejemplo (22) el formante lleva el peso del pasaje y la densidad (comportamiento primario) es mucho mayor, tanto por el número de instrumentos que participan, como por el espectro sonoro que abarcan. Las fluctuaciones y derivaciones contrapuntísticas proceden de los saltos dinámicos de la propia textura con el fin de conseguir un movimiento interno, para que el efecto de ese estatismo no corra el peligro de perderse³⁰. Aunque la percepción auditiva del pasaje nos lleve a escuchar una masa uniforme con pequeños movimientos internos, no determinantes.

D. INTERACCIONES

Dentro de una textura general vamos a observar que existen diferentes interacciones o relaciones entre cada una de las texturas o dentro de ellas mismas. Tales correlaciones tienen como intención primaria ciertos procesos e intencionalidad estructural y discursiva dentro del desarrollo completo de la obra. Vamos a clasificar dos procesos distintos que se sitúan en campos estructurales diferentes, pero complementarios, es decir, que coexisten dentro de la misma unidad musical y forman parte del proceso, pero se desarrollan a niveles diferentes: son los procesos de densidad y los procesos discursivos. En estos procesos vamos a observar una influencia muy fuerte de los comportamientos en su creación y desarrollo.

D.1. Procesos de densidad: estos son los referentes a los movimientos y fluctuaciones de la densidad de una textura, tanto dentro de ella como en el momento de enlace con otra. Estos procesos pueden aparecer en básicamente tres formas y/o tres orientaciones estructurales diferentes: como enlace estructural, es decir, un momento discursivo que una secciones o momentos específicos de la obra (en una relación tradicional entre intensidad-densidad que se concibe desde el Barroco), para crear contrastes súbitos sin direccionalidad previa (esto más

³⁰ Aquí seguimos las teorías de Luis de Pablo expuestas en su libro referencial ya reseñado. En lo referente a los movimientos de densidad estáticas el compositor señala que para crear estatismo “no hay, en general, sino un método, aunque éste sea susceptible de casi infinitas maneras de realizarse. Tal método es la conservación en idéntico estado, de las fuerzas que han cread el momento que se quiere mantener, lo que quiere decir que éstas han de seguirse ejerciendo. [...] Aunque parezca paradójico, para dar una idea de estatismo, es preciso también una cierta dosis de movimiento. A su vez, tal cosa puede realizarse por dos causas distintas: bien por la creación de líneas apoyadas en sí mismas [...] bien por una suma de fuerzas tal que, aún en movimiento, su resultante sea un estatismo, por no existir ninguna línea predominante capaz de conducirnos de un punto a otro [aspecto que pasa en el ejemplo de *Elephants Ivres III*]. De Pablo, L.: *op.cit.* pp. 99-101.

relacionado con la música modular) o para contrastar estratos y formantes texturales, más allá de la tímbrica o el registro.

Encontramos tres tipos de procesos de densidad:

D.1.1. Progresión: puede aparecer, bien por aumento rítmico, aumento de densidad o combinados, aunque el rítmico es el más efectivo.

En el ejemplo 23 se muestra brevemente un proceso de densificación textural en una obra para coro a seis voces. Observamos en este caso que la intensificación en la densidad se va a corresponder con la transformación en los formantes extremos.

Primeramente observamos tres niveles texturales:

1. Soprano y Mezzo [C.1, línea estática]
2. Alto y tenor [A.1.3, línea distribuida por varias voces]
3. Barítono y Bajo [A.1.2, línea *legato*]

El comportamiento secundario especialmente en el descenso del registro de las voces graves conlleva un aumento en la densidad que culmina en un cambio de modelo textural, tan sólo a dos niveles:

1. Soprano, Mezzo, Alto y Tenor pasan a compartir un pasaje contrapuntístico presentado por las voces de alto y tenor, anteriormente en un solo formante reforzado [A.1.3]
2. Barítono y Bajo: pasan a constituirse como [B.1.2, punto nota repetida], que le confiere al compás un énfasis rítmico sobre un intervalo de 5ªJ. [comportamiento secundario].

Es precisamente la sumatoria de los niveles más agudos de la textura con su juego contrapuntístico el que conlleva una progresión muy clara dentro del proceso de densidades de la obra.

p
 S (llows) by the floo - ded bog the
 MS (llows) by the floo - ded bog the
 A the
 T (llows) the
 Br *p* By the floo - ded bog by the floo - ded bog the *mf, sf*
 B *p* By the floo - ded bog by the floo - ded bog the *mf, sf*

Ejemplo 23
 Interacción-Proceso de densidad-progresión
 Luis de Pablo (1930)
Cape Cod (1992) cc. 108-111

D.1.2. Recesión de densidad: definimos este término como el proceso textural a través del cual se produce un descenso significativo en la densidad.

Soprano A E A M O E Ö A O A
 Celesta *p < sf > pp* *p < sf >* *ffz* *f* *p marc.*
 Arpa *f (sf)*
 Violín 1º *p* *f* *p subito*

Ejemplo 24
 Interacción-Proceso de densidad-recesión
Manantial (1982) cc. 20-22

Aquí el descenso de densidad se construye a la manera clásica, creando, además, un *ritardando* progresivo escrito entre la celesta y el violín 1º en una sucesión de agrupaciones de 11, 10, 9 –en celesta–, 8, 7 –en violín 1º–. Los dos instrumentos del

segundo compás del ejemplo trabajan como un único formante textural, un grupo insertado en un contexto de densidades diferentes [A.2.2]. En este caso, la recesión en el proceso de densidad se produce: a) por la superposición de las diferentes medidas; b) por los comportamientos secundarios, como el registro de los dos instrumentos; c) por la sustitución dentro de la textura del sonido de la celesta al del violín por la contraposición de las progresiones dinámicas de cada uno; y d) la llegada definitiva a un cambio brusco de relaciones texturales:

1. Violín: C.1 [trill]
2. Arpa: B [res]
3. Voz: A.1.2 [mel]

Con un comportamiento secundario dinámico en *piano* y uso de niveles registrales muy alejados, cubriendo en el medio únicamente la voz.

D.1.3 Estático: este proceso aparece muy relacionado con los pasajes estáticos, especialmente en la etapa modular de la década de 1960 y la de 1970. Estos recursos acaban de dos formas diferentes. De forma súbita o mediante una progresión muy lenta, en la vía seguida por Ligeti en sus composiciones texturales. A pesar del aspecto concreto de este proceso, en muchas ocasiones percibiremos la densidad como un puente entre texturas a nivel formal. Únicamente cuando el proceso neutro ocupa un lugar destacado podremos definir como tal dentro de la estructura general. A pesar de ello, también hay muchas ocasiones en las que el estatismo de la textura produce auditivamente un efecto de reducción de la tensión, precisamente por la falta de cambio, tal como explica Luis de Pablo³¹.

D.2. Procesos discursivos: la definición de este término viene dada por las diferentes interacciones texturales relacionadas con la sucesión, encuentros formales, etc. de cada una de las texturas, tanto en lo referente a las generales, como a los formantes específicos. Luis de Pablo define dentro de su exposición técnica únicamente la superposición y yuxtaposición para referirse a las relaciones micro y macroestructurales de la partitura. Nosotros hemos incluido el proceso de cruce e inversión como consecuencia de los nuevos procedimientos formales que el compositor desarrolla en su última etapa compositiva. Este tipo de relaciones,

³¹ De Pablo, L.: *op.cit.*

especialmente la superposición y yuxtaposición se relaciona con otras teorías clasificatorias aplicadas a la música de la segunda mitad del siglo XX, como la de Ravenscroft referente a Carter, quien clasifica sus relaciones de *corrientes* en dos: alternancia, que para la autora debe constar de una sucesión de gestos individualizados, perteneciente a una misma corriente; y concurrencia, en la que se superponen varias corrientes a la vez. Y en donde la autora indica que deben, al menos una de las corrientes, continuar para servir de nexo de unión y conformar una unidad musical lógica y coherente. En nuestra clasificación, vamos a concretar un poco más las clasificaciones para poder relacionarlas de manera más cercana con nuestra concepción, en cuanto a formantes individualizados y texturas globales.

D.2.1. Superposición: es el proceso mediante el cual dos o más texturas o formantes aparecen a la vez. En cuestión de formantes, esto va a hacer que la percepción sea la de un único elemento. Sin embargo, el problema está en la diferenciación de texturas en un mismo espacio musical. Ya que, como explica Albert S. Bregman, para poder distinguir dos elementos unificados en una misma “escena auditiva” no se puede colocar dos elementos con intención diferencial al mismo nivel³². Por lo tanto, el compositor debe de realizar un esfuerzo técnico para que el oído discrimine los dos estratos texturales, junto a sus correspondientes niveles. En este caso, la tímbrica tendrá una importancia crucial, especialmente en su relación con el espacio y la dinámica. Es importante la problemática del espacio dentro de los procesos de superposición y su tratamiento dentro de la partitura. Esto nos lleva a concebir, igualmente, una nueva situación “espacial” de la partitura, tomando, así, la partitura no como un ente creador de sonidos, sino de espacios acústicos “fraccionales”, los cuales, como explica H. Vaggione, nos permiten “romper el *paradigma del espacio único*, que ha prevalecido generalizado en el campo de la composición”³³.

D.2.2. Yuxtaposición: este proceso discursivo (emparentable con la clasificación “alternancia” de Ravenscroft) es el principal dentro de las ideaciones formales

³² Bregman, Albert S.: *Auditory Scene Analysis: The perceptual organization of sound*, MIT, 1990, pág.3 y ss.

³³ Vaggione, Horacio: “L’espace composable: Sur quelques catégories opératoires dans la musique électroacoustique” In: Chouvel, J.M. et Solomos, M. (eds.): *L’espace: Musique/Philosophie*, 1998, Editions L’Harmattan, Paris, pp. 153-166. Vaggione trata en este artículo una nueva forma de manipular el espacio dentro de la música electroacústica, tanto en cuestión de realidades acústicas de los espacios, como su proyección y extensión.

de Luis de Pablo. Es mucho más visible y susceptible de circunscripción en su música modular, debido – como hemos señalado anteriormente – a su independencia microestructural. A partir de la década de 1980, estos procesos seguirán apareciendo de una manera más integrada en el discurso general³⁴. Teniendo en cuenta la ideación de las texturas como proceso micro y macroformal progresivo, ampliamos su aplicación también a nivel estético, es decir, que vemos en el compositor una característica importante en constante evolución dentro de su comportamiento musical.

D.2.3. Cruce: este proceso es uno de los que mejor define la última etapa de Luis de Pablo. La concepción de estructuras más amplias con un contenido mucho más desplegado en el tiempo y su necesidad de cambio constante; y, a su vez, la coherencia de materiales³⁵ hacen que Luis de Pablo retome cierta continuidad discursiva que no utiliza en sus primeros años compositivos. Los enlaces y cruces texturales, aparecen como una forma de sustitución de texturas progresiva, que puede llevarse a cabo a través de elementos comunes que compartan la textura inicial y la posterior, como razón para desarrollar. Prácticamente todos los cambios conllevan una permutación en el comportamiento primario, es decir, en los procesos de aumentación o disminución de densidad dentro de la textura. Una última característica del cruce es que se convierte en una derivación del proceso de yuxtaposición, es decir, su funcionamiento básico parte de las mismas premisas de sucesión textural dentro del discurso, pero su ejecución conlleva unas transiciones con intención continuista.

En el ejemplo 25, perteneciente a la ópera *Un parque*, de 2005, Luis de Pablo despliega un tipo de proceso textural de cruce, mediante el cual se produce un cambio progresivo. Encontramos dos texturas diferentes formadas cada una por tres niveles-formantes texturales diferentes:

³⁴ Estos saltos bruscos que se le presuponen a la música de la década de 1960 serán usados con intención, en muchas ocasiones, dramática, para señalar de forma más efectiva momentos específicos de las obras, siempre con necesidad formal. Alejado de la “gratuidad” formal con la que aparecen sus primeras época.

³⁵ Con materiales nos referimos a todo el entramado compositivo, desde la concepción formal hasta la elección, depuración y manipulación de todo lo que hemos llamado comportamientos (primarios y secundarios)

- a. Compuesta por los siguiente formantes texturales (cc.1-2 del ejemplo):
 1. Línea estática de puntos [B.1.2, línea estático de puntos] (marimba, violoncelli)
 2. Línea melódica en la voz [A.1.2 [voz-mel], línea *legato*]
 3. Línea estática [C.1 [cor], nota línea estática] asignado al coro de hombres
- b. Construida sobre los formantes:
 1. Línea estática de puntos [B.1.2] en trompetas
 2. Línea melódica en la voz [A.1.2 [voz-mel]]
 3. Línea estática [C.1 [cor]] asignado al coro de hombres
 4. Línea de puntos desmembrada en cuerda (vla. y vcl.) [A.1.3]

Los comportamiento primarios y secundarios de la sucesión textural configuran un aumento en la densidad que, en esta ocasión supone un tratamiento de corte dramático, es decir, cada personaje está tratado de una forma específica en sus relaciones texturales y algunos de sus comportamientos. La entrada del nuevo formante en las cuerdas junto con los comportamientos secundarios que le acompañan supone el aumento de densidad de este pasaje. Los componentes secundarios destacan por:

1. Timbre: el cambio de instrumentos tan rápido entre cada una de las texturas nos indica, por igual, un cambio de personaje y carácter³⁶. Vemos cómo en el primer formante (en marimba), caracterizado por un timbre y sonoridad más aglutinadora y “profunda” – como alude Samuel Adler³⁷ – se cambia por trompetas en do, con un timbre más incisivo. Los violonchelos de la primera textura, con armónico tocado con arco, son incluidos en la segunda en un formante conjunto con las violas en *pizzicato*.
2. Armonía: un tratamiento muy reducido (tan solo dos notas: Lab y Sib) para el desarrollo de todas las voces, lo que conlleva un refuerzo obligado en todas las voces que intervienen. Este comportamiento se amplía a partir del compás 3 del ejemplo, en el que la entrada de la “anciana” se corresponde con un cambio en la armonía que se superpone a las dos notas anteriores.
3. Dinámica: se mueve constantemente en un *mp* (principalmente de la cuerdas) para pasar progresivamente a un *f*, cuando entra el segundo personaje.

³⁶ Las funciones dramáticas de las texturas las trataremos en otro epígrafe más adelante.

³⁷ Adler, Samuel: *El estudio de la orquestación*, Idea Música, 2006, Barcelona, p. 438.

4. Rítmica: lo libre de la línea musical de *poeta* – a través del uso de septillos de negra – contrasta con la firmeza rítmica del otro personaje. Igualmente, vemos una evolución rítmica en los instrumentos, que van de un tempo común a una superposición de figuras 5-4. Lo que conlleva una superposición de *tempi* y la cercanía registral provoca un desfase que pierde al oyente.

Todo esto concluye en que el real ascenso del comportamiento primario surge de tener una línea real a tres. Para esto nos basamos en los doblamientos de la armonía hasta su expansión, es decir, de tener dos notas sobre los que se crea la línea reforzada a tres formantes totalmente independientes. En este caso, el aspecto cualitativo de la densidad – explicado por Berry – es un gran consecuente de la misma.

El proceso discursivo de cruce se crea realmente a través de la línea del coro masculino y la B.1.2, compartida por marimba + violoncello/trompetas, que permanece constante a lo largo del pasaje y sobre el que pivota, principalmente los cambios tímbricos y armónicos.

Este ejemplo es, por otro lado, muy rico en procesos discursivos. Por un lado, encontramos una representación de la superposición, en este caso de formantes; y por otro, podemos observar que el proceso de cruce surge directamente del proceso de yuxtaposición textural, tal y como hemos explicado más arriba. Esto quiere decir que las separaciones individualizadas de cada uno de los procesos debe ser tomada como referencia para poder localizar todas las relaciones internas que pueda tener una sola unidad musical. En muchas ocasiones los procesos son complementarios y en otras sí aparecen individualizados. Esta separación está muy clara en el cambio suscitado por su última etapa, en el que las relaciones formales y texturales son mucho más ricas y complejas. Precisamente por esas relaciones múltiples que nos podemos encontrar entre las diferentes secciones de la obra. Algo que afecta no sólo a la macroestructura sino también a la microestructura, convirtiendo la obra en un proceso orgánico en el que deriva absolutamente todo de elemento más pequeño³⁸.

³⁸ No queremos relacionar, por otra parte, ningún aspecto de la música de Luis de Pablo con procesos que puedan parecer fractales. Simplemente hacemos hincapié en las relaciones estructurales tan sutiles a las que puede llegar el compositor. Ejemplo de ello es su obra ...*Eleison*, para octeto de violonchelos, tal y como indica en una carta a Elías Arizcuren, director del Octeto Ibérico de Violoncellos, grupo que encargó y estrenó la obra.

The image displays a complex musical score for 'Un parque' by Luis de Pablo. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the Marimba part is shown in 4/4 and 3/4 time signatures, marked with *p*. Below it, the vocal parts include the 'Anciana' (marked *f*), 'Poeta' (marked *p*), and 'Coro' (Tenor and Bass parts). The lyrics for the Poeta are: 'c - so es co - mo no ser na - da'. The string section consists of Viola I and II (marked *mp*), Cello I, and Cello II (marked *mp*). The woodwind section includes two Cornets (C Tpt. 1 and C Tpt. 2, marked *p*) and an Alto Saxophone (Anc., marked *f*). The lyrics for the Alto Saxophone are: 'cir que tus ver - sos no se ve - den?'. The score also includes various performance instructions such as 'pizz.', 'sordina straight', and 'A'.

Ejemplo 25
 Procesos discursivos- cruce
 Luis de Pablo (1930)
Un parque (2005) cc.59-63

D.2.4. Inversión: este proceso se basa en dos movimientos principales, que surgen de necesidades expresivas y formales también diferentes. a) Por un lado podemos hablar de inversión de densidades a nivel tímbrico, es decir, de desplazamiento tímbrico y, por lo tanto, espacial de una textura (hay un ejemplo

muy llamativo en el movimiento llamado *Ladri* de la cantata *Passio*, en el que se pasan la misma textura entre Vc y Fg) o formante sin cambio de relaciones texturales dentro de la clasificación, afectando, eso sí, a sus comportamientos secundarios (timbre, registro, etc.); b) encontramos una segunda vía a nivel formal, muy cercana también, a la interacción de yuxtaposición, pero con un tratamiento específico. La inversión de texturas funciona a través de la presentación de una textura determinada, un cambio textural y su retorno.

Ejemplo 26
Procesos discursivos- inversión a)
Luis de Pablo (1930)
Concierto para arpa (2007) cc.33-39

En el ejemplo 26³⁹ tenemos una muestra clara de la inversión textural “a”. En ese caso encontramos dos componentes texturales:

1. Línea *legato* en violonchelos [A.1.2]
2. Línea *legato* en clarinetes (a 3), fagotes (a 3) y trompas (a 2) [A.1.2]

(Realmente se percibe como una sola línea con un brusco cambio tímbrico [A.1.3] sin embargo el retorno hacia el mismo formante nos hace pensar en este tipo de proceso discursivo).

El comportamiento primario general de esta textura es el de un aumento progresivo en la densidad [un proceso de progresión de densidad] de una forma muy llamativa a través de sus comportamientos secundarios:

³⁹ Hemos adaptado la partitura orquestal al ejemplo, realizando una reducción para que no quede excesivamente grande.

1. El registro: Luis de Pablo explota el registro grave en el pasaje, especialmente en los instrumentos de viento madera donde usa sus extremos, lo que tiene una repercusión muy importante en la densidad.
2. La intensidad: como se observa en la interacción de cada uno de los formantes texturales se encuentra un aumento progresivo hacia el f con el que culminan los vientos.

El comportamiento primario y los secundarios resultan finalmente ser una sumatoria de los dos niveles. Así, se observa que contamos con las mismos formantes y, por lo tanto, mismas relaciones texturales. El efecto principal del pasaje son los cambios bruscos de timbre.

Si nos remitimos al ejemplo 26 podemos observar el trabajo en el segundo tipo de inversión. Es muy visible cómo del primer compás del ejemplo (orquestrado para coro, dos trompas y corno inglés) da paso al pasaje posterior con un aumento considerable de la densidad – como ya hemos visto – y, posteriormente, retorna de nuevo a la textura y relaciones primeras, sin ningún cambio en sus comportamientos primarios o secundarios.

E. JERARQUÍAS

La jerarquía textural parte de la necesidad del compositor de la búsqueda de un elemento principal dentro de un conjunto que haga las veces de objeto rector y aglutinador del discurso. Dentro de la música del siglo XX comenzamos a encontrar nuevas formas rectoras del discurso, es decir, hay aspectos de la música que comienzan a destacar por encima de la melodía como elementos direccionales de la música. La que más evoluciona en este aspecto es la del timbre, como sustituto de las funciones que anteriormente estaban designadas a la melodía y la armonía.

A partir de estos preceptos, nosotros nos acercamos a la textura mediante el juego de jerarquías aplicado a una obra tonal, pero orientada hacia el discurso únicamente textural. Por lo tanto, dentro de la música de Luis de Pablo vamos a dividir jerarquías internas, es decir, distinguimos entre formantes de una sola textura, y externas, refiriéndonos al nivel estructural de la obra.

- E.1. Jerarquías internas: como ya hemos explicado, nos referimos con esto a la búsqueda de las funciones jerárquicas de cada objeto dentro de una textura. El

que importancia adquiere de todos es el formante principal sobre el que se desarrollan los demás elementos.

E.1.1. Soporte: con esta jerarquía nos referimos a los formantes lineales que hacen de soporte del resto de movimientos de la textura. Este soporte realmente es el punto más importante de la textura ya que formalmente es el encargado de la linealidad y conexión de la obra.

E.1.2 Diálogo: dentro de las jerarquías de diálogo hacemos referencia a los objetos texturales que no tiene una orientación clara, ni un peso específico y delimitado dentro de la textura, lo que conlleva a que sea otro factor el que lleve el peso estructural que puede ser:

- a. Ritmo/Pulso
- b. Armonía
- c. Timbre
- d. Densidad

Su aparición más común es en texturas que únicamente contienen un formante, ya que cuando tiene más siempre se generan relaciones entre ellos. Este diálogo, además, implica en la mayoría de las veces un tratamiento espacial de la textura. Remitiéndonos al ejemplo 26 observamos que únicamente percibimos una textura con bruscos cambios tímbricos. En este caso nos encontramos con una jerarquía de diálogo.

Ocurre que cuando se desarrolla una textura centrada en elementos estáticos o en las texturas donde únicamente aparece un formante, la longitud del procedimiento puede comportar, también, una especie de jerarquización neutra, ya que los cambios muy profusos –especialmente en la tímbrica– pueden no comportar una estructura jerárquica. En este caso denominaremos la jerarquía como neutra.

E.2. Jerarquías externas: son las que se desarrollan en sentido macroformal, es decir, las impuestas entre texturas y sus desarrollos.

E.2.1 De redundancia formal: esta es la que usamos para definir un punto importante en el tratamiento de la memoria en la obra musical. Es decir, nos vamos a fijar si esa textura tiene elementos de anclaje comunes dentro de la obra

para cohesionar pasajes y estructuras dentro de ella. En este caso, nos podemos referir a dos niveles:

E.2.1.1 Explícito: motivos, melodías, acordes, células

E.2.1.2 Implícito: gestos, densidad, orquestación

Para esto debemos tener en cuenta la teoría de Tenney sobre la percepción de los procesos de cohesión dentro de las obras, derivadas de los planteamientos sobre la percepción de Leonard Meyer. Los términos y separaciones que propone suponen los conjuntos objetivo y subjetivo. El primero, hace referencia al fenómeno expectativa-resolución a través de la cohesión de elementos que han surgido dentro de la obra con anterioridad. El segundo implica una expectativa creada por la experiencia auditiva del oyente, es decir, una expectativa orientada al bagaje musical del espectador, sin la cual es imposible su resolución⁴⁰.

E.2.2 De Sucesión: nos referimos a la clasificación jerárquica de un pasaje según su importancia dentro del discurso, si sirve para llegar a una “meta” formal, dirigida por una progresión.

E.2.3 De recesión: aquí la densidad tiene un papel fundamental, ya que alude al descenso de ésta dentro de una textura.

E.2.4 Espacial: esta jerarquía aparece como una derivación del diálogo, pero en este caso nos referimos a textura complejas.

E.2.5 Neutro: entre texturas a gran escala no existe un cambio claro en la jerarquía formal. Esto quiere decir que son estructuras equivalentes dentro de la forma general de la obra.

⁴⁰ Tenney en Fessel, P.: *Enfoques psicológicos...* pág.14

I Très long, durée flexible

II

III

IV

Violin

Bass Clarinet

Soprano Sax

Tamtam

Vln.

B. Cl.

S. Sx.

T.T.

pp

ff tenuto vibr.

pp

ppp

mf sempre

f

p

ff tenuto

ppp

p sempre

ppp brosse de jazz, au bord

mp

ppp

pp

ppp

mf

ppp

pp brosse de jazz, au centre

mf bag. métal, triangle, faire un tour au bord du T.T.

pp bag. fentre, aum centre

senza vib. sul pont.

jeu ord.

Ejemplo 27
Jerarquía- diálogo
Luis de Pablo (1930)
Polar (rev. 1999)

En el ejemplo 27, extraído del comienzo de la revisión de 1999 de *Polar* (1961), únicamente localizamos –a pesar de que son cuatro momentos microestructurales delimitados– un único nivel textural: la línea estática [C.1].

En cuestión de comportamientos podemos observar en el primario una densidad mínima –cuatro instrumentos– y estática salvo momentos específicos en los que se mueve la dinámica. En lo que respecta a los secundarios, los cambios se hacen efectivos especialmente en dos:

1. Dinámica: en la que encontramos unas pequeñas fluctuaciones en el I que se mueve hacia el *ff*, y el III, que solo sirve para dar un poco de movimiento a la textura para no contrarrestar los efectos de la tensión estática.
2. Timbre: Violín, Clarinete Bajo, Saxo soprano y Tam-Tam, vemos un cambio constante del formante a nivel tímbrico.

3. Registro: el utilizado en todos los instrumentos –excluyendo el de percusión– es el más favorable para su escucha salvo en el violín, en el que utiliza un registro bajo, lo que no favorece su sonoridad en el conjunto.

Proceso de densidad nulo, ya que, como hemos explicado, los movimientos dinámicos están compuestos para mantener la tensión, la expectativa y atención sobre una textura constante.

En el efecto discursivo de los formantes podemos clasificar sus relaciones como el primer tipo de inversión. Esto supone un cambio tímbrico y desplazamiento espacial de la textura, precisamente por la interacción entre sus formantes.

En cuanto a la clasificación de las jerarquías tenemos que hablar de la de diálogo, ya que en esta textura todos los elementos están orientados hacia un mismo objetivo formal. Como consecuencia, el elemento rector a nivel formal tiene que ser otro, que en este caso es el timbre.

Si observamos el ejemplo 28 vamos a constatar una jerarquía interna de tipo soporte. Esta textura se compone de tres formantes:

①

très violent et dur
avec les mains et les doigts

ff: possible

très violent et dur
avec les mains et les doigts

ff: possible

très violent et dur
avec les mains et les doigts

ff: possible

osciller très peu le son

pp

♩ = 48, un peu moins ad lib.

Glock. 1

pp

Glock. 2

pp

Ejemplo 28
Jerarquía- Soporte
Luis de Pablo (1930)
Vielleicht (1973)-sección II-XXV

1. Puntos de altura indeterminada [A.2.1] en los percusionistas 1-3
2. Línea estática de altura indeterminada [C.1] en el percusionista 4, con la sirena
3. Línea melódica, en la que se inserta la cita de la bagatella 11 de las *11 Bagatelas en Sib mayor op.119* de Beethoven. [A.1.2 [mel]]

El comportamiento primario es de una densidad mínima en un contenido musical eufónico que se ve intensificada brevemente para volver a la densidad del comienzo. Los comportamientos secundarios, por su parte, tienen una gran incidencia en la densidad general del pasaje:

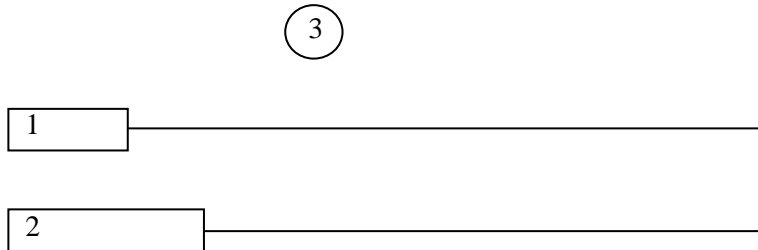
1. El timbre: escogido por el compositor, es tan específico y característico que podría llegar a formar otro tipo de ligazones texturales, como la creación de una superposición de texturas. Los *glockenspielen*, que suenan dos octavas más agudas, crean una densidad mínima, igual que una tensión mínima por la falta de acumulación en la densidad y la disonancia. El contraste está en el ruido-función añadido de los tambores saharauis y la sirena.
2. Registro: tenemos dos campos de acción muy separados, uno sobreagudo en los *glock*. y otro que cubre el espectro grave en la sirena y los tambores.
3. Dinámica: que se mueve alrededor del *pp* sufre un ascenso súbito en *ff* por la entrada de los tambores.
4. Armonía: encontramos también dos estratos muy claros y contrastantes, la armonía tonal, solo disonante por la superposición de dos fragmentos diferentes de la obra beethoveniana, en contraposición con el ruido.

El proceso de densidad de este pasaje podríamos tratarlo de estático, ya que el ascenso y recesión repentinos que sufre el ejemplo en tan poco tiempo a lo que ayuda es a romper la direccionalidad intrínseca de la cita que, por otra parte, no sufre ninguna modificación, igual que la línea de la sirena. El proceso estructural (sólo podemos verlo a nivel interno) es de superposición de varios formantes diferentes.

Como se observa, nos encontramos con un ejemplo en el que se muestra una nueva forma de tratar los formantes y las jerarquías. La cita como línea *legato* [A.1.2] y una manera de tratar la coherencia estructural en la música de Luis de Pablo a través de la melodía.

Esto y su tratamiento conllevan una serie de jerarquías:

1. Internas: podemos clasificarla como de soporte en la que el elemento principal es la línea estática de la sirena, que sustenta el segundo nivel, la línea melódica, que a su vez soporta el punto.



2. Externas: Las jerarquías externas se fundamentan principalmente en la coherencia formal.
 - a. Explícita: en este caso la melodía es el elemento principal de coherencia formal, precisamente por jugar con el público y la memoria a la manera de la música decimonónica, a través de células de motivos melódicos. Aquí, la melodía es la cita de Beethoven que aparece de múltiples formas para pasar, entre otros elementos novedosos, a experimentar con nuevas formas de expresión y formalismos.
 - b. Implícito: dentro de este apartado podemos incluir el ruido como rector del discurso de manera “subliminal”, ya que es un elemento constante dentro del discurso mediante diversas formas de aparición: instrumentos de altura no determinada, registros en instrumentos de percusión en los que se percibe mucho el ataque.

F. TEXTURAS GENERALES

A continuación, vamos a desglosar las 23 relaciones texturales que se pueden clasificar dentro de la música de Luis de Pablo desde la década de 1960 hasta la actualidad. Obviamente, la riqueza de la música reside en las variantes y los comportamientos de cada formante. Los diferentes casos que aquí se exponen son una forma de generalización de las relaciones texturales. Como se puede observar, vamos a encontrar muy pocos formantes –de uno a tres– en una textura dada. Eso no significa

que no haya más elementos dentro de una textura, sino que únicamente hacemos alusión a sus relaciones, ya que cada uno de los formantes puede ser susceptible de refuerzo, es decir, de aumento de densidad. Ese proceso de refuerzo textural debe reunir unas ciertas condiciones para poder considerarse como tal: compartir formante, crear línea homofónica o un conjunto contrapuntístico cerrado, reforzar puntos clave de un formante específico o compartir un registro muy similar entre dos formantes diferentes, de manera que puedan ser considerados como un único elemento (esto ocurre especialmente en líneas contrapuntísticas muy cerradas)⁴¹.

Vamos a desglosar a continuación todas las texturas encontradas dentro de la música de Luis de Pablo a lo largo de cincuenta años de composición (1960-2010)⁴².

Texturas	Descripción	Formantes
1	-Línea móvil (con politemporalidad o no; <i>stacc.</i> o <i>legato</i>) -Grupos y/o puntos tangenciales	A.1.1/A.1.2/C.3.3/ A.2.1/A.2.2/A.2.3/B/D.1/D.2
2	-Línea(s) estática(s) [+grupo yuxt.] -Grupos y/o puntos tangenciales	C.1/C.1+B.1/B.1.2/B[res]/C.3[Adg] B/A.2.1/A.2.2/A.2.3/
3	-Líneas estáticas/contrapunto -Grupo(s) y/o puntos tangencial(es) -Línea móvil	C.1/B.1.2/C.3 A.2.1/A.2.2/A.2.3/B.1.2 A.1.2/C.3
4	-Línea de puntos	A.1.1/A.1.3/B.1.2/C.3.1
5	-Línea (móvil o estática; rotura o desmembración) -Grupo(s) tangencial(es)/opcional -Contrapunto (estático o móvil)	A.1.3 A.2.1/A.2.2/A.2.3/B C.3 (opcional)
6	-Línea móvil [puntos principalmente] (politemp.) -Grupo(s) y/o tangencial(es)	A.1.1/A.1.2/C.3 A.2.1/A.2.2/A.2.3 B.1.1/B[res]/B.3

⁴¹ Las líneas reforzadas y su concepto es desarrollado por De Pablo desde la segunda mitad de la década de 1970, en obras experimentales como *Portrait Imaginé* o *Zurezko Olerkia* y más tarde en *Bajo el Sol* o *Latidos*. Desde su aparición ya no volverá desprenderse de la técnica. Será Tomás Marco quien nominalice tales procedimientos con el apelativo de “Playas sonoras”: “Extensas unidades de polarización dentro de una misma obra musical en las que los elementos musicales tienen un utilización redundante en beneficio de un clima unitario que se enlace con el de otras “playas” de la misma composición. (Marco, T. “Los Módulos”, In: García del Busto, J.L.: *Escritos sobre Luis de Pablo*, Ed. Taurus, Madrid, 1987, pág. 176.) Marco relaciona estas “playas” con elementos texturales recurrentes que aparecen en la música de De Pablo para dar coherencia a la forma. Sin embargo, Luis de Pablo emparenta ese mismo concepto al de la creación de elementos de origen tonal sin funcionalidad o la aparición y composición de estratos auditivos reconocibles (referente al “acorde de Prometeo” de Scriabin o los *Tierkreis* de Stockhausen) (De Pablo, L.: *Una Historia de la música contemporánea*, Fundación BBVA, Bilbao, 2009, pág.19)

⁴² Hay que tener en cuenta la gran cantidad de material que puede llegar a presentar un solo objeto y una textura general. Por lo tanto, esta sistematización está abierta a diferentes cambios que puedan surgir dentro de una textura general, ya que no son elementos cerrados, al igual que sus relaciones. Sin embargo, a pesar de la apertura de esta metodología el número de formantes no varía, sino alguna relación esporádica dentro de ellos que, por su brevedad y falta de consistencia dentro de los recursos posteriores del compositor no podemos considerarla como una textura nueva.

	-Puntos	
7	-Línea (+punto/grupo yuxt.) emparentable con D1 en ocasiones -Línea reforzada (dependiente de la densidad)	C.1(+)/A.2.2/A.1.2[mel]/E.2.1/B[res] A.1.1/A.1.3/E.2.2.2
8	-Línea móvil Emparentable con 3 -Línea estática [+grupo] -Grupo(s) y/o puntos tangencial(es)	A.1.1/A.1.2 B.1.2/C.1 A.2.1/A.2.2/A.2.3
9	-Melodía acompañada (con diferentes comportamientos)	A.1.2[mel]
10	-Línea estática (unísono o varias notas)	B.1.2/C.1/
11	-Líneas contrapuntísticas	C.3 B.1.2/B.1.3
12	-Línea estática; línea compuesta por grupos alternos Los grupos deben estar separados muy claramente	C.1+A.1.2/A.1.3
13	Línea (no estática) monódica (o unísono) u homofónica; emparentable con D15	A.1.2[mel]
14	-Línea rota	A.1.3 [A.1.1/A.1.2/A.2.1/A.2.2/A.2.3]
15	-Línea reforzada ¿Puede actuar como función o característica de densidad? Emparentable con D13	C.1/A.1.1/A.1.2/C.3.3
16	-Línea estática de puntos (monódica u homofónica) -Línea reforzada	A.2.1+B.1.2 C.3.3
17	-Puntos acórdicos [Emparentable D16 y D10(sólo en ocasiones)]	B/B.[res]/C.1
18	-Melodía emparentable D9 -Líneas	A.1.2 [mel] A.1.1/A.1.2/C.1
19	-Línea rota -Puntos (una voz-homofónico)	A.1.3 B
20	-Contrapunto [puede ser heterofónico o no] [Emparentable con 3] -Línea estática	C.3.3 C.1/B.1.2
21	-Punto resonante -Resonancia: acorde, líneas, etc.	B[res] C.1/A.1.2/B.1.2/E.2.2.1[mel]
22	-Punto	A.2.1/A.2.2/A.2.3/B
23	-Línea de puntos Emparentable con D8 -Línea estática	A.1.1/C.3.3/B.1.2 C.1/A.1.1

Ejemplo 29: Cuadro general de texturas

A continuación vamos a presentar las texturas según los formantes que la constituyan, de manera que podamos observar con claridad los elementos comunes de cada una de ellas. Así, será mucho más directo poder realizar una comparativa entre densidades, sus posibles funciones, procesos de densidad y discursivos. Por otro lado, como se puede observar en el cuadro, hay unas relaciones cruzadas muy fuertes entre algunos formantes, lo que conlleva una clasificación más escueta y general en el que se clasifiquen cada uno de los elementos según sus características comunes.

Conjunto de texturas según formantes	Texturas	Formantes
Línea móvil (politemp. o no) sólo una línea	1, 4(?), 6, 11, 13, 14, 15	A.1.1/A.1.2/C.3./
Línea estática (sólo una línea)	2, 4, 5, 10, 12(?)16, 20, 23,	C.1/C.1+B.1/B.1.2/B[res]/C.3[Adg]
Línea móvil + estática	3, 5, 7, 8, 9, 16, 18, 20, 23	A.1.1/A.1.2/C.3/ A.1.3/C.1/C.1+B.1/B.1.2/B[res]
Línea(s) + grupo(s) tangenciales	1, 2, 3, 5, 8, 12,	-A.1.1/A.1.2/A.1.3/C.3.3/ C.1/C.1+B.1/B.1.2/B[res] -A.2.1/A.2.2/A.2.3/B/D.1/D.2
Puntos	17, 21, 22	A.2.1/A.2.2/A.2.3/B
Línea de puntos o que contengan líneas de puntos	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23	A.1.1/A.1.3/B.1.2/C.3.1
Línea rota	14	A.1.3 [A.1.1/A.1.2/A.2.1/A.2.2/A.2.3]
Línea rota + Línea	5, 14, 19	A.1.3 [A.1.1/A.1.2/A.2.1/A.2.2/A.2.3] A.1.1/A.1.2/C.3/ A.1.3/C.1/C.1+B.1/B.1.2/B[res]
1 formante (básico)	4, 11, 10, 13, 14, 15, 22	
2 formantes (básicos)	1, 2, 7, 9, 16, 19, 21, 23	
3 formantes (básicos)	3, 5, 6, 8, 9	

Ejemplo 30: cuadro de texturas generales comunes

Como se puede observar, la ideación constructiva de las piezas en el compositor bilbaíno esta basado, como hemos aludido anteriormente, sobre la línea y su direccionalidad discursiva. El compositor necesita del movimiento formal para realizar su música. De esta forma rechaza (salvo en pocas obras de carácter experimental) el estatismo, buscando siempre una expresión dramática de la forma, a través de la cual puede basar el funcionamiento musical de la pieza.

Vemos también en el cuadro que todas las texturas analizadas del compositor no tienen más de tres formantes y, por lo tanto, únicamente tres jerarquías internas posibles. Esta característica, por otra parte, no excluye la densidad o el número de factores interno que devengan en un único formante.

F.1. Catálogo de texturas: ejemplos específicos

Vamos a exponer en los siguientes puntos el desglose ejemplificado de cada una de las texturas que hemos podido clasificar dentro de la música de Luis de Pablo. Como es previsible, nuestra clasificación se fundamenta en la incorporación de elementos básicos, “contenedores” o esquemas musicales que se desarrollan en el plano abstracto de la forma. Por lo tanto, son altamente susceptibles de deformación y manipulación por

parte del compositor, de manera que podemos encontrarnos con dos texturas, en principio, alejadas entre sí, pero que a nivel estructural –en la concepción geométrica de Boulez- suponen lo mismo. Ya que en su constitución siguen siendo el mismo formante y objeto rector. De esta manera, cada una de las ejemplificaciones aquí expuestas no debe ser tomada de manera absoluta, sino como punto de partida para cada una de las texturas nombradas.

1.-Línea móvil (diferentes velocidades de emisión o contrapunto)

-Grupos irruptores (puntos o líneas)

En esta primera textura (ejemplo 31) presentamos una textura perteneciente a la obra *El manantial*. Como se observa, el compositor distribuye dos planos texturales y temporales diferentes. Por un lado la línea móvil representada por la melodía del violín es la que se conforma como base del pasaje [A.1.2 [mel.]], el arco tiene una medida temporal exacta. Por otro lado, la segunda textura aparece como un grupo de instrumentos resonantes que irrumpen el discurso [A.2.1] sin tempo determinado.

Crótalos

Celesta

Arpa

Violín

Libero assai, espressivo
|♩ = 52|

Ejemplo 31
Textura general 1
Luis de Pablo (1930)
El manantial (1982)

2. -Línea(s) estática(s)

-Grupos irruptores (puntos o líneas)

La siguiente textura (ejemplo 32) presenta dos formantes-niveles bien diferenciados. Como ocurre en la textura 1 el sustento discursivo se asienta sobre la línea estática del violín [C.1], considerando la nota del clarinete [C.1] como un pequeño refuerzo de densidad, que no tiene mayor incidencia dentro del contexto textural general. Por otro lado, vemos un segundo nivel textural en el piano; grupos puntuales que funcionan como un corte tangencial del discurso [A.2.1].

Este tipo de texturas puede estar reforzado en densidad y con un cambio dentro de su presentación y posicionamiento tímbrico. Así, el compositor puede conjugar gran cantidad de elementos internos dentro de una sola textura sin cambiar su funcionalidad.

The musical score for Example 32 consists of four staves: Clarinet in B \flat , Violin, Voice, and Piano. The tempo is marked 'Extrêmement lent'. The Clarinet part has a single note marked 'ppp'. The Violin part has a single note marked 'ppp' with 'sourdine' written above it. The Voice part has three phrases, each starting with 'vif' and marked '8^{va}'. The Piano part has three phrases, each starting with 'p' and marked '8^{va}', followed by 'pp' and 'ppp' markings.

Ejemplo 32
 Textura general 2
 Luis de Pablo (1930)
Ein wort (1965) Prelude-Estructura 1

3.-Línea(s) estática(s)/contrapunto

-Grupo(s) irruptores (opcional)

-Línea móvil

Debido a los cambios y modificaciones que pueden sufrir las diferentes texturas y sus relaciones, esta tiene uno de sus formantes básicos como opcional, ya que a lo

largo del catálogo depabliano se ha visto intervenido en varias ocasiones, sin que por ello se vea modificada su situación ni su aspecto básico. En este caso (ejemplo 33) observamos dos niveles texturales diferenciados en tímbrica, expresión y agógica; línea móvil [A.1.2] en los contrabajos y grupo contrapuntístico de duración determinada [C.3] en las trompetas.

The image displays a musical score for Example 33, featuring four trumpets (Tpt in C 1-4) and four double basses (Cb I-IV). The trumpets play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, marked 'ppp'. The double basses play a more complex, continuous pattern of eighth notes, marked 'ppp legatissimo sempre'.

Ejemplo 33
Textura general 3
Luis de Pablo (1930)
Passio (2004) cc.46-51

4.-Línea de puntos (con/sin medida-estática/no estática)

Observamos en el ejemplo 34, extraído del comienzo de *Pocket Zarzuela*, la conjunción de las dos líneas independientes (flautín y piano) cuyo salto e intermitencia aúnan las fuerzas para convertirse en una única línea de puntos, precisamente por el uso del *staccato* constante. El formante común en este caso es [A.1.1], línea de puntos.

The image shows a musical score for Piccolo and Piano. The tempo is marked as '♩ = 152 tutti regolare'. The score is divided into two systems. The first system shows the Piccolo and Piano parts. The Piccolo part has a melodic line with various intervals and rests. The Piano part has a complex texture with many notes and rests, including dynamic markings like 'ppp possibile' and '8va'. The second system continues the Piccolo and Piano parts, with the Piano part showing more complex textures and dynamic markings like '8va'.

Ejemplo 34
 Textura general 4
 Luis de Pablo (1930)
Pocket Zarzuela (1978) cc.1-10

5.-Línea (rotura y desmembración)

- Grupo(s) irruptor(es)
- Línea (Contrapunto/estática)

Esta textura representa uno de los recursos más usados por Luis de Pablo en su última etapa, la desmembración tímbrica o grupal de una sola línea. Este nuevo referente técnico surge de la concepción de la línea a través de la emparentación con las grafías no occidentales (china y japonesa) y la música académica no occidental, especialmente la iraní⁴³.

La mayor diferencia que vamos a encontrar dentro de la concepción de esta textura reside en el trabajo grupal, preferentemente localizado en la época modular y la desmembración de la línea simplificada (dentro de la cual, también incluimos el recurso de refuerzo de la densidad). Tenemos, pues, en este caso una textura evolucionada desde la década de 1960 y que se presenta aquí dentro de una obra, *Retratos de la Conquista*,

⁴³ A la vez que ocurre esto, la esposa del compositor, Marta Cárdenas, también se sumerge en nuevos tipos de representación plástica de la obra pictórica, tomando como referente la imaginería caligráfica china y japonesa.

de 1980. La evolución conlleva consecuencias dentro de su concepción como, en este caso, la desaparición de alguno de sus formantes, o la fusión de algunos de los secundarios, esto es, los puntos irruptores y la línea estática.

Ejemplo 35
Textura general 5
Luis de Pablo (1930)
Retratos de la Conquista (1980)-sección K-

Se observan dos niveles o formantes texturales plenamente diferenciados dentro del ejemplo 35. Por un lado, tenemos la línea desmembrada distribuida entre los cuatro coros [A.1.3]; y, por otro, una línea combinada de puntos y línea estática [C.1.3], también distribuidos por los cuatro coros. Dentro de esto, tenemos que reseñar el aspecto espacial que supone este uso técnico dentro de un contexto grupal tan específico y homogéneo como el de cuatro coros.

6.-Dislocación del discurso (puntos)

-Punto(s) irruptores

-Puntos

Este ejemplo extraído de la obra *Módulos I*, ejemplifica una de las evoluciones más llamativas dentro de la concepción textural depablina. Realmente ésta es una modificación real de textura general 1. Sin embargo, la concurrencia de ésta dentro de las obras a lo largo de su catálogo, la eleva a la categoría de textura general, independiente de su origen textural primigenio.

Vivo [mano sinistra]

Vivo

Xylophone 1 *p*

Xylophone 2 *p*

Tranquilo *mp*

Violin I *col legno battuto*

Violin II *col legno battuto* *mp*

Ejemplo 36
 Textura general 6
 Luis de Pablo (1930)
Módulos I (1965) B5

En este caso observamos tres formantes texturales en correlación. Por una parte, la línea de puntos grupal, asignada a los xilófonos, que es el sustento formal y discursivo del segmento musical [A.1.1]; por otro lado, tenemos la superposición de otro punto [grupo] móvil grupal en clarinetes, con posibilidad de colocación libre [A.2.1] y una serie de puntos *ad lib.*, también en juego grupal de los arcos [C.3.1]

7.-Línea (+punto yuxtapuesto)

-Línea reforzada

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Piccolo 1 and Piccolo 2: Both play a melodic line with a *mp* dynamic.
- Oboe 1 and Oboe 2: Rest.
- Clarinet in A 1 and Clarinet in A 2: Rest.
- Bass Clarinet 1 and Bass Clarinet 2: Rest.
- Trumpet in C: Plays a melodic line with a *p* dynamic, marked *lontano* and *bacch. molto morbide*.
- Xylophone: Plays a rhythmic pattern with a *p* dynamic.
- Percussion: Plays *Claves pequeñas* with a *p* dynamic.
- Tenor 1 and Tenor 2: Rest.
- Cello I and Cello II: Both play a melodic line with a *p* dynamic.
- Double Bass: Rest.

Ejemplo 37
Textura general 7
Luis de Pablo (1930)
Passio (20049)-Ladri- cc.20-22

En el ejemplo 37 vemos que realmente, a pesar de la gran afluencia de instrumentos, únicamente tenemos dos formantes, con una jerarquía en la que la trompeta tiene la predominancia tímbrica. El primer formante está asignado a los chelos, los cuales realizan una línea estática en unísono sobre un Mi_2 [C.1]. La siguiente textura es una línea móvil reforzada tímbricamente, ya que van al unísono, transformándose progresivamente en una línea de puntos. Trompeta [A.1.2 [mel], Línea *legato* con melodía], Flauta [A.1.2 [mel-frull] y [B.1.2, puntos que forman una línea] en el xilófono.

8.-Línea de puntos

-Línea estática (+grupo)

-Grupo(s) irruptores

The musical score for Example 38 consists of six staves. The top two staves are for Xylophone 1 and Xylophone 2, both playing a static line of chords on a single pitch (Mi₂) with a 'bag, gomme' effect. The next two staves are for Harp 1 and Harp 2, playing a moving line of chords. The bottom two staves are for Piano 1 and Piano 2, playing a line of points (staccato notes) with a '8va' effect. The dynamic marking is ppp.

Ejemplo 38
 Textura general 8
 Luis de Pablo (1930)
Módulos III (1967) cc.100-108

Aquí el compositor nos presenta una textura con tres formantes que se constituye como otra evolución de la textura general 1 cuya incidencia nos hace clasificarla por separado, es decir, es una de las texturas más antiguas de su lenguaje. Se constituye con

tres formantes que se ejemplifican perfectamente en este extracto de *Módulos III*. Se clasifica el formante de los xilófonos (puntos repetidos que forman línea combinado con un grupo irruptor [A.2.2]) como B.1.3; la de las arpas como una línea dislocada con tratamiento grupal [A.1.2] y los grupos irruptores en el piano [A.2.1]

9.-Melodía acompañada (puede tener el comportamiento de cualquier otra textura o formante, pero la voz es el elemento principal)

The image shows a musical score for Soprano and Celesta. The Soprano part is in treble clef and includes the lyrics: "La pla - ya mur - mu - ran - te se des - plie". The Celesta part is written in two staves, treble and bass clef. The score features various dynamics such as *ppp*, *mp*, *mf*, and *p*. The music is characterized by complex rhythmic patterns and melodic lines, with some triplets and slurs. The time signature changes throughout the piece.

Ejemplo 39
Textura general 9
Luis de Pablo (1930)
Canción (1979) cc.30-34

Esta textura, igual que la 5, surge bajo los nuevos criterios creativos que desarrolla De Pablo a finales de la década de 1970 y se estabilizan en la de 1980. El nuevo perfil melódico de la música depablana conlleva un nuevo tratamiento y jerarquización del factor vocal, en busca de su resonancia y su idoneidad interpretativa. Como consecuencia, los tratamientos de la línea son novedosos en su concepción y por lo tanto, nuestro espectro de actuación y clasificación del formante debe ser adaptado a cada una de las estéticas del compositor y que pretendemos abordar aquí. El ejemplo 39 es una perfecta muestra del cambio estético del compositor y sus consecuencias técnicas. Podemos ver de qué manera de Pablo conforma una línea melódica para el formante de la voz [A.1.2 [mel]] y en el acompañamiento realiza otra línea combinada en la que encontramos [C.1 [trill] línea estática] (c.1), [A.2.2, grupo irruptor] (c.2), una línea reforzada (c.3), y una línea (escala) reforzada [A.1.2] (c.4).

Los consecuentes acompañamientos a los que Luis de Pablo puede acudir en esta situación nos han llevado a rechazar una clasificación de los formantes de cada una de las situaciones porque caeríamos en una clasificación o nominalización incompleta. Hemos preferido hacer referencia en este caso a una textura de origen más tradicional en cuanto a su clasificación, debido a que en la jerarquía que propongamos dentro de esta

textura la melodía –voz o instrumento– va a tener siempre prevalencia dentro de la textura general.

10.-Línea estática (unísono o varias notas)

The musical score consists of eight staves, each representing a different voice or instrument part. The parts are labeled on the left: Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, Alto 3, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4. The score shows a static texture with various dynamics (p, mf) and articulations (accents, slurs). The Tenor and Bass parts include markings 'A' and '(M)'.

Ejemplo 40
 Textura general 10
 Luis de Pablo (1930)
Como Moisés es el viejo (1986) cc.115-117

Esta textura, con la posibilidad de varios tipos de aparición ha sido muy usada por el compositor. Puede contener diferentes densidades, ritmo y utilidades, pero su aparición y aspecto es básicamente la misma. Conlleva que haya únicamente un formante determinante, ya que la posible marcha o desplazamiento muy llamativo de la textura puede suponer la aparición de otra diferente. En este caso (Ej. 40), observamos cómo tenemos un único formante [C.1]. Sin embargo, se observa que en el segundo compás hay un pequeño desplazamiento en las entradas que, sin embargo, no

transmutan ni modifican la textura general, ya que todas las entradas tienen una misma orientación que se reafirma en el acorde final del extracto.

11.-Línea contrapuntística

Este caso, por ser, precisamente, una textura uniformal deja paso a gran cantidad de posibles tratamientos y apariciones, tal y como pasa en la textura anterior. Esta línea contrapuntística la forma un solo elemento, contrapunto determinado de ritmo y altura [C.3.3] precisamente por su formación. Así, el ejemplo 41 basa su funcionamiento en la constitución de una heterofonía⁴⁴, mediante el uso único de cinco sonidos, creando una escala pentátona de manera sintética⁴⁵.



Ejemplo 41
Textura general 11
Luis de Pablo (1930)
Passio (2004)-Pórtico- cc.8-9

12.-Línea estática de grupos o puntos

Esta textura parte de la combinación de líneas con agrupaciones o pequeños puntos que forman dos texturas de manera horizontal. Como se observa en el ejemplo 42, únicamente encontramos un formante textural, línea estática combinada con un

⁴⁴ Título muy tratado por Boulez y de cuya denominación dada es la de “un elemento y su reaparición deformada”. Esta técnica es sobre la que se basa principalmente para la constitución de su música, ya que fundamentalmente la base sobre la que se aposenta toda la obra es única serie, lo que comporta una relación de deformación de siempre el mismo elemento. Ver en Boulez, P.: *op.cit.*

Es una técnica muy usada en la música popular tanto no occidental como occidental. Uno de los ejemplos más acuciantes dentro de Europa se encuentra en España, en la tonada (gaita con cantante) o la Misa de Gaita en la el gaitero y el/la cantante interpretan la misma melodía, pero de manera diferentes, lo que crea una cierta resonancia de ciertos intervalos y un juego contrapuntístico que se asemeja al de la música contemporánea. Ver en Medina, Ángel: *La misa de gaita, hibridaciones sacroasturianas*, Fundación Valdés Salas, Muséu del Pueblu d’Asturies, Gijón, 2012, pp.94 y ss.

⁴⁵ Este tipo de recursos serán muy utilizados en compositores que tuvieron una relación cercana con Luis de Pablo o fueron sus alumnos. Es muy llamativo en David del Puerto (1964), en su *Sinfonía* (2003) o César Camarero (1962).

grupo irruptor *legato* [B.1.3]⁴⁶ que, sin embargo, forma a nivel horizontal una textura contrapuntística indeterminada en su duración [C.3.1]⁴⁷.

Ejemplo 42
 Textura general 12
 Luis de Pablo (1930)
Módulos III (1967) cc.30-

13.-Línea homofónica o monódica⁴⁸.

Este recurso es muy llamativo dentro de la música coral de Luis de Pablo. La técnica es utilizada por el compositor a la manera organística, es decir, creando coincidencias homofónicas, como si de mixturas⁴⁹ se tratase. En este caso se ejemplo exponemos un único formante [A.1.2 [mel]]⁵⁰ en la que el compositor crea una única línea mediante agregados acordales. Éstas crean una única línea y una concreción textural y de densidad que contrasta con el contrapunto prominente en el resto de la

⁴⁶ Línea combinada

⁴⁷ Línea creada a través de la alternancia de instrumentos.

⁴⁸ Veremos una derivación del unísono en sus particiones y diferentes usos de este.

⁴⁹ Blanco, Enrique: *Nuevos usos del unísono en el siglo XX y XXI*,

<http://enriqueblanco.net/2012/03/nuevas-consideraciones-sobre-el-unisono-en-los-siglos-xx-y-xxi-el-baul-de-los-recuerdos-i/>

⁵⁰ Línea *legato* realizando una melodía

obra. Esta técnica la vamos a encontrar dentro de momentos específicos en las obras corales de Luis de Pablo.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "Lo que ve - rán los o - tros". The score includes dynamic markings such as *mf*, *subito p*, and *mf*, along with crescendo and decrescendo hairpins. The time signature changes from 3/8 to 3/4 and back to 3/8. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto, Tenor, and Bass parts start with bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The Soprano part has a fermata at the end of the phrase.

Ejemplo 43
Textura general 13
Luis de Pablo (1930)
Como Moisés es el viejo (1985) cc.238-241

14.-Línea desmembrada o partida

Como en la textura general 5, ésta se compone de un formante en la que la línea se reparte entre los diferentes instrumentos que intervienen en el pasaje. El ejemplo 44 está formado por un único formante [A.1.3]⁵¹ que, como se ve, es un melisma que se distribuye espacialmente por los bajos de los cuatro coros que intervienen en esta obra.

The image shows a musical score for four Bass parts, labeled Bass 1, Bass 2, Bass 3, and Bass 4. The time signature is 2/4. The score shows a melisma (a long, continuous note) that is distributed across the four bass parts. The melisma is marked with a first degree (1°) and a delta symbol (δ). The melisma starts in Bass 2 and moves through Bass 3 and Bass 4, ending in Bass 1.

Ejemplo 44
Textura general 14
Luis de Pablo (1930)
Retratos de la Conquista (1980)-sección J- cc.21-25

⁵¹ Creación de una línea mediante alternancia de instrumentos

15.-Línea reforzada

Esta clasificación es muy variable, ya que incluye una gran cantidad de posibilidades diferentes y su comportamiento la hace emparentarse con gran cantidad de formantes. La línea reforzada surge en la década de 1970 como una idea discursiva en la que varios momentos musicales se unen en una sola dirección. En esta textura encontramos un formante [B.1.2, línea estática de puntos] cuya orientación discursiva se orienta hacia el *ppp* y tímbricamente uniformes.

Sans mesure 5-6'' approx.
bongos 1-2 *diogts* [1]

Perc. 1 *f sf* *ppp*
bongos 1-2 *diogts* [1]

Perc. 2 *f sf* *ppp*
bongos 1-2 *diogts* [1]

Perc. 3 *f sf* *ppp*
bongos 1-2 *diogts* [1]

Perc. 4 *f sf* *ppp*

[1] battre le pouce et le petit de chaque main sur le pedu, du balansant le poignet

Ejemplo 45
Textura general 15
Luis de Pablo (1930)
Vielleicht (1973)-II-II

16.-Línea de puntos estática (homofónica, monódica)

-Línea reforzada (contrapunto, homofonía)

Esta textura se constituye de dos formantes con diferentes opciones dependiendo de su evolución y las características que pueden presentar. Las líneas de puntos pueden aparecer, bien de forma contrapuntística, bien homofónica, y por su parte la línea reforzada puede tener también diversas relaciones, homofónicas o contrapuntísticas. En este caso podemos observar dos formantes texturales.

The image shows a page of a musical score for 'Passio' (2004) by Luis de Pablo. The score is for a chamber ensemble and includes a vocal line. The instruments listed are Piccolo, Flute, Oboe 1, Oboe 2, Oboe 3, Marimba, Celesta, Baritone, and Violins II. The music is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *marc.*, *f*, and *sf*. The vocal line includes the lyrics: "nell' a - ri - a de - gli al - ti - pia - ni".

Ejemplo 46
 Textura general 16
 Luis de Pablo (1930)
Passio (2004)-Anunziacione-cc.123-124

17.-Puntos acórdicos

Esta textura está formada por un único componente textural y su aspecto y consecución deben de tener un aspecto tal que no formen una línea de puntos y se perciban como una sucesión de acordes. En el ejemplo se observa que la textura está

constituida por un solo formante, puntos solos [B.1.1], resaltando un único intervalo de cuarta.

Timp. *p, marc.*

Perc. *p, secco*

Cb. *div. p*

Ejemplo 47
 Textura general 17
 Luis de Pablo (1930)
Passio (2004) -canto dei morti in vano- cc.67-68

18.- Melodía

-Líneas (escalas, estáticas)

Soprano *pp f p f p f p*

Mezzo-Soprano *pp f p sf p f p*

Alto *pp f sf sf sf p f p*

Tenor *pp f sf sf sf p f p*

Baritone *pp f p p f*

Bass *pp f p p f*

Lyrics: o the wind the wind the wind and the
 and the wind and the wind
 and a long the flat shore
 and a mong the dark
 and a mong the dark

Ejemplo 48
 Textura general 18
 Luis de Pablo (1930)
Cape Cod (1994) cc.134-138

La constitución de este formante se presenta a través de una melodía y sus elementos de apoyo. Es una melodía acompañada pero de una manera tan específica que la consideramos como una textura individual. En este ejemplo encontramos tres niveles texturales asignadas por grupos de dos:

1. La melodía está entre contralto y tenor [A.1.2 [mel]]⁵²
2. Acompañamiento de soprano y mezzo que crean una línea grupal [A.1.3]⁵³
3. Acompañamiento mediante una línea móvil en barítonos y bajos [A.1.2]⁵⁴

19.-Línea desmembrada

-Puntos (sólo una voz, homofonía)

The musical score for Example 49 consists of three staves: Trombone 1, Trombone 2, and Double Bass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. Trombone 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Double Bass plays a similar pattern with a 'pizz.' (pizzicato) marking. Dynamics include 'f' (forte) and 'sf' (sforzando).

Ejemplo 49
Textura general 19
Luis de Pablo (1930)
Passio (2004)-Pórtico- cc.45-47

Esta textura del ejemplo 49 está formada por dos niveles-formantes diferenciados que, sin embargo, tienen un objetivo formal común, ya que el *pizz.* del contrabajo sirve para apoyar rítmicamente las entradas de los trombones:

1. La línea creada por alternancia de los trombones [A.1.3]
2. Puntos solos en contrabajos [B.1.1]

20.-Contrapunto

-Línea estática

Esta textura está compuesta por dos formantes diferenciados, uno que sustenta y otro que se desarrolla. A pesar de tener un gran número de elementos individuales, cada grupo debe tener una orientación determinada dentro de la textura general, de manera que únicamente podremos encontrar dos objetos.

En este ejemplo observamos dos formantes bien diferenciados, tanto en tímbrica como en constitución y procedimientos: Por un lado, la línea contrapuntística de los oboes [C.3.3] mediante una técnica heterofónica. Por otro, la línea estática que desarrollan las trompetas [C.1.]

⁵² Línea *legato* desarrollando una melodía

⁵³ Línea creada entre varias voces alternadas

⁵⁴ Línea *legato*

Oboe 1
p, leggero
 Oboe 2
p, leggero
 Oboe 3
p, leggero
 Tromp. C

Ejemplo 50
 Textura general 20
 Luis de Pablo (1930)
Passio (2004)-Pótico- cc.9-10

21.-Punto resonante

Esta textura tiene en su origen en la tímbrica de los instrumentos usados, especialmente los de origen resonante (vibráfono, campanas, marimba, piano, etc.) tal y como ocurre en el ejemplo expuesto, constituido únicamente por un formante, un punto resonante cuyas características tímbricas crean una línea [B [res]]. Sin embargo, también podemos ver esta textura a través de la recreación de la resonancia, siempre que no se transforme en una textura diferente.

Harp
mf *f*
 Celesta
mf *f*
 Vibr.
mf *f*

Ejemplo 51
 Textura general 22
 Luis de Pablo (1930)
Canción (1979) c.1

22.-Punto

Esta es otra textura de una indeterminación bastante fuerte, ya que el punto puede ser un grupo o un punto determinado. En este caso, el punto es un grupo que se inserta dentro del discurso, pero que no es sustentado por un formante diferente. La textura debe ser lo suficientemente corta y contrastante respecto a la precedente y la siguiente, como para distinguirse. En el caso del ejemplo 52, el punto es constituido por dos formantes A.2.3 [trill] en la celesta y [A.2.2] en el arpa, pero de una longitud mínima, lo que le confiere una constitución puntual.

The image shows a musical score for two instruments: Celesta and Harp. The Celesta part is in the upper system, with a treble clef and a 3/8 time signature. It features a trill on a single note, indicated by a wavy line above the note. The Harp part is in the lower system, with a treble clef and a 3/8 time signature. It features a melodic line with dynamic markings *p*, *ff sfz*, and *mf*. The score is in 3/8 time and has a key signature of one flat.

Ejemplo 52
Textura general 22
Luis de Pablo (1930)
Canción (1979) c.1

23.-Línea de puntos

-Línea estática

Como vemos en el ejemplo 33 tenemos tres formantes que, sin embargo, se convierten en dos. El formante de los vientos crea una única línea estática en la que se cambia la tímbrica y el registro [C.1]. El otro formante está constituido por la línea de puntos del arpa [A.1.1], apoyado rítmicamente por el bombo [B.1.1] y la línea de puntos del timbal [B.1.2].

The image shows a musical score for 'Danzas secretas' by Luis de Pablo, specifically measures 46-51. The score is in 4/4 time and features several instruments: Contrabassoon, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Bass Drum, and Harp solo. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The Harp solo part is marked with *sf* and includes an *8^{va}* (octave up) marking. The score is divided into two systems by a dashed line. The first system includes the Contrabassoon, Bass Trombone, Tuba, and Timpani. The second system includes the Bass Drum and Harp solo. The music is characterized by a complex, layered texture with various rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Ejemplo 53
 Textura general 23
 Luis de Pablo (1930)
Danzas secretas (2009) cc.46-51

Una vez vista y clasificada cada una de las texturas generales que aparecen en la música de Luis de Pablo (advirtiendo que cada una de ellas puede tener derivaciones) podemos acudir a un análisis formal y estructural de las obras para poder concretar sus usos y ver su incidencia dentro de la textura general. Para ello, hemos creado unos cuadros formales en los que se explica cada textura como el resultado de la sumatoria de sus formantes.

Dentro del cuadro no vamos a centrarnos en la plasmación directa de sus jerarquías, procesos discursivos y de densidad, sino que, en principio, focalizaremos nuestro discurso en las relaciones propias de cada momento textural para localizar las densidades descritas y ver, así, su evolución, modificación y resultado general a nivel formal y auditivo. A pesar de ello, las definiciones posteriores a la de la textura general se localizan al desglosar cada uno de los formantes. En el anexo 3 incluimos los cuadros de los análisis texturales de *Módulos I*, *Módulos III*, *Vielleicht* y *Passio*. De esta forma se puede comprobar el funcionamiento de la metodología y la interacción de los diferentes formantes y texturas, así como su transformación dentro de un mismo grupo instrumental.

I PÓRTICO												
Sección												
Compases	1	2	3	4	5	5[anac.]-6						
Tempo	□ = 66; □ = 132											
Orquestación y Densidades individuales	Ob [grup.] ACl. [grup.] Bs.Cl.[grup.] Bss [grup.] Tpt [grup.]	C.1 C.1 C.1 C.1 C.1	Fl[grup.] Ob[grup.] Bs.Cl[grup.] Bss[grup.] Hr[grup.] Vcl[grup.]	B.1.2 [C.1] C.1 C.1 C.1 C.1 C.1	Vib Pn Hrp Cu	B [res.] B [res.] B [res.] C.1	Fl[grup.] ACl. [grup.] Hr[1.3.] Tpt [1.2.] [cc.3 reson.]	B.1.2 [C.1] C.1 C.1 C.1	ACl. [grup.] Hr[1.2.3.] VI [I-II] Vla	C.1 C.1 C.1 C.1	Vib Cel Vcl [div.]	B[res.] B[res.] C.1
Textura general	D10		D10		D21		D10		D10		D21	
Dinámica	ff [cresc.]		sf mp <i>sub.</i>		ff [<i>dim.</i>]		p <i>cresc.</i> mf		ff		p	
Relaciones internas	Línea reforzada		Línea reforzada		Línea reforzada		Línea reforzada		Línea reforzada		Línea reforzada	
I PÓRTICO						"LADRI"						
Sección					ENLACE							
Compases	6[anac.]-8		8[anac.]-9		10-11		11-19		20		20 [anac.]-25	
Tempo	□ = 108											
Orquestación y Densidades individuales	Fl[grup.] Ob [grup.] ACl. [grup.] Bs.Cl.[grup.] Bss [grup.] Hr[grup.] Tpt [grup.]	B.1.2[C.1] C.1 C.1 C.1 C.1 C.1	Tpt[1-2]	C.3.3 [disloc. discurso]	Ob [1-3] Tpt [C.1]	C.3.3 C.1	Bs.Cl.[grup.] Bss [grup.] C.Bss Hr [2.4.] Perc.2 [G.C] Perc.3 [bon] Vcl [div.] Cb.	C.1 A.2.3 C.1 A.2.3 A.2.3 B.1.2[A.1.3] B.1.2[A.1.3] C.1 C.1	Cl. [grup] Perc.4[tamb.] Cel. Vc. [div]	A.2.2 B.1.2 A.2.2 A.2.2	Fltn Ob Cl Tpt Xil Clav. Coro [T] Vcl	A.1.2[mel] A.2.1 A.2.1 C[ml] B.2.3 B.2 A.1.1[cor] C.1
Textura general	D10		D4[D11]		D20		D3 [D12+D15]		D2		D7	
Dinámica	pp-ff-mp		ff		p		ff-pp		p		p	
Relaciones internas			Heterofonía								Línea reforzada de la línea del coro	

En el cuadro exponemos la primera parte del análisis de las texturas de *Passio*, una obra para solistas, coro masculino y gran orquesta, de 2004, sobre textos de Primo Levi. Esta obra está compuesta por las siguientes partes: 1.Pórtico; 2.Ladri; 3.Transición; 4. Annuciazione; 5.Canto dei morti in vano; 5. La mosca; 6.Portico; 7.Carichi Pendenti. Aquí se exponen todas las inclinaciones compositivas actuales del compositor bilbaíno, lo que nos llevará a encontrarnos gran cantidad de texturas y combinaciones diferentes, que pueden considerarse como el resumen de su trabajo textural.

Se observa en el cuadro cómo las texturas van empleándose de manera sistemática sin ajustarse a otra cosa que no sea parte del impulso creador del compositor. Por otro lado, sí se percibe un uso más profuso de la textura 10. Eso quiere decir que el compositor ha optado por un comienzo en el que las líneas estáticas tengan un mayor protagonismo para ir modificando poco a poco hacia líneas móviles mucho más acusadas.

Se comprueba, por otra parte, que la cantidad de elementos que aparecen dentro de cada textura son realmente un número determinado de formantes (máximo 3)⁵⁵, que comparten elementos, se doblan o por cercanía pertenecen al mismo por el trabajo por grupos del compositor.

Como hemos aludido anteriormente, gracias a estos esquemas de la textura podemos localizar algunos procesos discursivos como la superposición, yuxtaposición, inversión o el cruce. Si observamos las texturas aparecidas entre los compases 2-4, podemos observar que existe una encadenamiento discursivo de inversión textural gracias a la sumatoria de sus formantes. Esto tiene como elemento aglutinador a pesar de las características de cada uno de los formantes. Por ejemplo, vemos que hay una gran diferenciación tímbrica, entre el uso de maderas –c.2– y el de metales –c.4–.

Debemos resaltar igualmente que también podemos localizar un proceso discursivo de cruce entre los compases 3-4, teniendo como elementos común, la línea resonante que sale de los instrumentos de percusión. Entre los compases 8-9 también localizamos el punto culminante del movimiento *prologo*. Una evolución en maderas hacia la consumación tímbrica de las trompetas en *ff* con un solo formante en un único grupo de 4 instrumentos practicando la heterofonía a base de 4 notas. De esta forma,

⁵⁵ En algunas ocasiones se pueden localizar cuatro formante generales, pero es una regla excepcional.

gracias al cuadro, hemos podido localizar los dos procesos discursivos complementarios que existen dentro de tres compases y hemos visto a gran escala el funcionamiento discursivo del movimiento.

G. ANÁLISIS DE MOMENTOS CONCRETOS

En este apartado vamos a analizar dos ejemplos de obras distintas para hacer cómo hemos abordado el análisis de cada una de las texturas ya reseñadas, de manera individualizada.

G.1. Bajo el sol

En el ejemplo 55, sacado de la obra para coro *Bajo el sol*, podemos delimitar cuatro texturas diferentes:

- a) Primera textura, cc.1-2 del ejemplo, tiene dos formantes:
 1. Soprano 1-7: línea contrapuntística de altura indeterminada [C.3.2] (aunque se puede relacionar también con A.1.2)
 2. Bajos I y II: puntos acordales-armónicos [B.2]
- b) Segunda textura, cc.3-4, un solo formante:
 1. Soprano 1-7: línea contrapuntística de altura indeterminada [C.3.2]
- c) Tercera textura, cc.5-9, tiene dos formantes:
 1. Soprano 1-7: línea contrapuntística de altura indeterminada
 2. Soprano 8-15: punto contrapuntístico de altura indeterminada, que se puede tomar como un refuerzo de densidad del formante 1
 3. Contraltos: línea de puntos sobre la misma nota [B.1.2] a nivel grupal o A.1.1 sobre una sola nota.
- d) Cuarta textura tiene dos formantes:
 1. Soprano 1-7: línea contrapuntística de altura indeterminada
 2. Bajos I y II: línea melódica reforzada [A.1.2]

The musical score is divided into several systems. The first system (S.I. 1-7) consists of seven staves of strings. The second system (S.II 1-6) consists of six staves of strings. The third system (C.I. 1-6) consists of six staves of woodwinds. The fourth system (B.I. 1-5) consists of five staves of brass. The fifth system (B.II. 1-5) consists of five staves of brass. The sixth system consists of five staves of voices. The score includes a variety of dynamic markings such as *p*, *ff*, *fp*, *mp*, and *f*. There are also articulation marks like accents and slurs. The lyrics are in Spanish and include the words "Ka - hem", "die", and "To - dos le qui - tan".

Ejemplo 55
Luis de Pablo (1930)
Bajo el sol (1978) Sección L

Respecto al comportamiento primario observamos que la densidad va aumentando progresivamente a lo largo del pasaje debido más a las voces y registros utilizados. Dentro de los comportamientos secundarios debemos resaltar:

1. Registro: tiene especial incidencia dentro de la densidad ya que el uso progresivo de registros favorables para cada una de las voces aumenta la densidad del pasaje.
2. Timbre: el timbre ayuda a crear una densidad mucho mayor debido a la homogeneidad tímbrica del coro.
3. Ataque: observamos que a lo largo del ejemplo, la línea de soprano no tiene un ataque claro, sino que se centran más en el fluir continuo. Del otro lado, las voces que crean las diferentes texturas, van progresivamente avanzando de un mayor a menor ataque, ya que al final del ejemplo alargan las líneas, separando mucho más el ataque o eliminando posteriormente.

El proceso de densidad podemos definirlo como de progresión, ya que la inferencia del registro provoca un aumento de densidad progresivo e, igualmente, la dinámica hacia el *f* tiene mucha importancia en la progresión de densidad. A pesar de ello, esta se anula en parte por no verse apoyada en el segundo plano. Es decir, el plano continuo de las sopranos, en *p*, elimina parte de la orientación dinámica de los bajos.

Dentro de los procesos discursivos podemos clasificar a nivel de formante una superposición, que formarán las diferentes texturas, siempre bajo un elemento común. Por otro lado, los procesos discursivos a nivel formal son de cruce. Es decir, hay un cambio progresivo en las densidades a partir de un elemento común. Que en este caso es la línea de las sopranos I.

De esta forma si nos referimos a las jerarquías:

- 1) Internas: vemos que la más definible es la de soporte, perfectamente definible y visible en la línea de las sopranos I, que sirve de sustento formal para la formación de densidades.
- 2) Externa: podemos definir la jerarquía de sucesión, ya que todas estas texturas transcurren claramente hacia una meta formal.

La sucesión de densidades generales en este pasaje es:

1. Textura general I
2. Textura general II
3. Textura general III
4. Textura general I.

G.2. Sonido de la guerra

The musical score is for 'Sonido de la Guerra' by Luis de Pablo. It consists of a vocal line and several instrumental parts. The vocal line is for Tenor, with lyrics: 'Res - pi - ra por la he - ri - da co - mo por u - na bo - ca'. The instrumental parts include Harp, Celesta, Vibraphone, Cello, Trombone (T), Horn (Hp.), Clarinet (Cel.), Vibraphone (Vib.), and Violoncello (Vc.). The score features various dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *sfz*, *poco sf*, *subito p*, and *mp*, along with articulation like *legato* and *simile*.

Ejemplo 56
Luis de Pablo (1930)
Sonido de la Guerra (1980)

En este ejemplo podemos observar una representación de cinco texturas diferentes:

- a) Constituida por dos formantes (cc.1-2 del ejemplo):
 1. Línea melódica en la voz [A.1.2 [voz-mel], línea móvil *legato*]
 2. Línea móvil melódica en el cello [A.1.2 [mel] línea móvil *legato*]

- b) En la que encontramos dos formantes (cc.3-5 del ejemplo):
 - 1. Línea melódica en la voz [A.1.2 [voz-mel]]
 - 2. Línea estática en cello [C.1]
- c) Constituido por un formante (cc.6-10 del ejemplo):
 - 1. Puntos homofónicos en instrumentos resonantes y cello [A.1.1]
- d) En el que vemos un único formante en el cello:
- e) 1. Línea melódica [A.1.2]
- f) En el que encontramos dos formantes:
 - 1. Línea melódica en la voz [A.1.2 [voz-mel]]
 - 2. Línea estática en cello [C.1]

Dentro de los comportamientos primarios, la densidad viene dada por el aspecto cuantitativo al que hacer referencia W. Berry, ya que su aumento por el número de componentes es más que evidente. Por otro lado, los comportamientos secundarios –que también incluyen los aspectos cualitativos de Berry– también tiene una gran influencia en la densidad:

- 1. Tímblica: hay un gran contrastes entre la conjunción de la voz con el cello y, posteriormente los instrumentos de percusión con el cello.
- 2. Registro: siempre en un registro favorable, salvo en el cello, que sube hasta el agudo para conseguir un sonido de viola más tenso, forzando el aspecto expresivo del poema.
- 3. Ritmo: el pulso se deforma constantemente por la gran cantidad de cambios de compás que se perciben. Sin embargo, se ve en Luis de Pablo una intención de conservar una referencia en la pulsación, aunque no de forma usual.

El proceso de densidad de estas cuatro texturas podemos definirlo como una sucesión de progresión hasta el tercer formante y de recesión del tercero al quinto. Así, la música vuelve al nivel textural y de densidad del que parte.

Dentro de los procesos discursivos a nivel de formante vemos una superposición, sin embargo, a nivel estructural vemos que hay dos procesos:

- 1. Cruce: ya que tenemos al cello como tímbrica constante sobre el que se desarrollan, devienen y resuelven el resto de texturas.

2. Inversión: resultante de la pirámide de densidad, ya que realiza un retorno hacia la textura inicial.

En cuanto a las jerarquías internas podemos clasificarlas:

1. Soporte: teniendo prioridad la voz, ya que es un instrumento cuya tímbrica resalta al oído por sentirse más natural.
2. Soporte: por la misma razón que la anterior
3. Diálogo: ya que en la textura hay un único formante cuya base discursiva pasa a ser el timbre.
4. Diálogo
5. Soporte: la aparición de la voz vuelve a prevalecer sobre el resto de instrumentos.

Las jerarquías externas podemos hablar en los dos factores:

1. Explícito: en el que la melodía del cello es el que sustenta estructuralmente el pasaje
2. Implícito: la tímbrica constante del cello y la restricción en el uso de instrumentos da un sentido circular a la música del ejemplo.

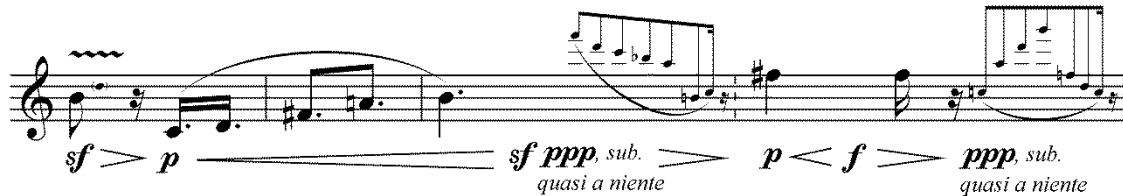
Por lo tanto podemos clasificar estas texturas como:

1. Textura general 9 [18 o 7]
2. Textura general 9 [7]
3. Textura general 4 [17]
4. Textura general 13
5. Textura general 9 [7]

Como se observa, aunque sus formantes deriven podemos ver que la idea de la melodía acompañada es fundamental en todo el pasaje expuesto en el ejemplo. Si vamos al segundo cuadro de texturas donde se unifican los gestos, vemos que todos pertenecen a la misma.

G.3. Melisma furioso

En el siguiente análisis vamos a exponer una textura que no hemos abordado anteriormente, la monódica.



Ejemplo 57
Luis de Pablo (1930)
Melisma furioso (1990)

Como se puede ver en el ejemplo 57, la obra está compuesta para flauta sola, sin embargo, de un instrumento monódico se puede realizar una composición polifónica a través de diversos procedimientos, como la separación registral, los multifónicos, los contrastes bruscos de densidad, etc., técnicas y procedimientos que aunque no son utilizados continuamente en una obra para instrumento monódico sirven como un recurso más⁵⁶.

La dificultad deviene en la clasificación de los formantes y las texturas generales que conllevan sus relaciones. Si nos fijamos únicamente en el aspecto monódico del pasaje, vamos a encontrar un único formante como línea móvil melódica [A.1.2 [mel]]. Por otra parte, si seguimos más allá del ejemplo –a partir del Fa#– vamos a encontrar una línea estática rota por *grupetos* de arabescos. De esta manera nosotros podemos derivar dos texturas diferentes:

- a) La primera tiene un formante: una línea melódica ascendente [A.1.2]
- b) La segunda tiene dos formantes:
 1. La línea estática sobre Fa# [C.1]
 2. Grupo irruptor *legato* [A.2.2]

La densidad del pasaje se puede definir como mínima debido a los comportamientos secundarios:

⁵⁶ Es obvio que este recurso no es campo exclusivo de la música del siglo XX. Ya en obras del Barroco se explora en los registros y las notas pedales para crear una sensación polifónica en un instrumento monódico. Este recurso es muy llamativo en obras como las *suites para cello* de J. S. Bach.

1. Registro: se observa una subida desde el registro extremo grave hasta un registro medio como notas base. Por otro lado, también podemos ver un ascenso en el registro hasta el Sol₆ en los arabescos.
2. Dinámica: es bastante fluctuante, pero se observa un constante ascenso de *p* a *f*.

Respecto a los procesos de densidad podemos definirlo como de progresión, ya que comienza el ejemplo en un registro poco favorable a su sonoridad en *p*, y prosigue el ascenso hacia la llegada al Fa# en *f*, aunque fluctúa también a nivel dinámico.

En el proceso a nivel de formante, si nos fijamos en la primera textura no podemos aludir nada, dado que es único. Sin embargo en la segunda podemos ver que hay un proceso de superposición a nivel horizontal. Es decir, al ser un instrumento monódico este tipo de procesos y elementos no pueden realizarse de manera simultánea y deben trasladar el procedimiento a otro plano.

A nivel de proceso a nivel estructural es definible como de yuxtaposición, ya que la primera y segunda textura no tienen ningún elemento en común, salvo el timbre del instrumento. En incluso eso sería discutible por la diferencia de sonoridad que hay entre registros.

Dentro de las jerarquías internas podemos definir la de la segunda textura como soporte ya que el Fa# se sirve como elemento guía y sobre el que se pueden apoyar los elementos secundarios de la textura. Respecto a las externas, podemos hacer referencia a la de coherencia formal:

1. Elemento explícito: la melodía (una cita de F. Mompou) sirve para constituir una coherencia en el fragmento.
2. Célula: Sin embargo, para conferir coherencia melódica a la obra completa la música se basa casi por completo en el intervalo de 3ª.

Finalmente podemos definir la primera textura como Textura general 13 y la segunda como Textura general 1

G.4. Un parque

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Un parque'. The first system includes staves for Oboe 1, Oboe 2, Xylophone, Marimba, Harp, and Cello. The Xylophone part features a steady, rhythmic pattern of chords, marked *mp* *bacch. morbide*. The Harp part has a more melodic line, starting *mp* and moving to *sf* later. The Cello part consists of a few sustained notes, marked *p*. The second system includes staves for Oboe 1, Oboe 2, Xylophone, Marimba, Harp, and Violoncello (Vc.). The Oboe parts enter with a sharp, rhythmic motif, marked *ff* *estridente*. The Harp part continues with a similar melodic line, marked *sf* and *sf*. The Vc. part has a few notes, marked *ff* *brillante, strepitoso*. The Xylophone and Marimba parts continue their respective patterns.

Ejemplo 58
Luis de Pablo (1930)
Danzas secretas (2009)

En este ejemplo encontramos dos texturas:

- a) Constituida por tres formantes (cc.1-6 del ejemplo):
 1. Línea de puntos estática en el xilófono [B.1.2]
 2. Línea móvil de puntos [A.1.1]
 3. Línea estática en el cello [C.1]
- b) Constituida por un formantes

1. Puntos acórdicos que forman una línea [B.1.2]

Dentro del comportamiento primario de la densidad, podemos clasificarla como ligera debido a sus comportamientos secundarios:

1. Registro: el usado para los instrumentos, especialmente en la primera textura hace mucho más ligera⁵⁷ la textura que, sin embargo, le da una mayor precisión rítmica.
2. Ritmo: a pesar de que para nosotros todo forma parte de la misma textura, en los dos primeros compases el cambio rítmico es muy visible, pero se construye especialmente para poder conferir una mayor variedad al pasaje y contraste hacia el estatismo.
3. Dinámica: vemos que hay un aumento brusco de la dinámica en la segunda textura expuesta, que pasa de un *p* a un *ff*.

El proceso de de densidad que podemos describir en el ejemplo es de progresión, ya que comienza con una línea en registro poco favorable para su sonoridad y cambia en la segunda textura en registro favorables en oboes.

A nivel de formante el proceso es de superposición. Estructuralmente podemos clasificarlo como de yuxtaposición textural, ya que entre las dos texturas no se encuentra ninguna característica ni formante común.

Dentro de las jerarquías internas podemos clasificar:

1. En la primera textura: soporte, en el que el cello y el xilófono hacen de base para el desarrollo de la línea del arpa
2. En la segunda textura: diálogo, ya que en este caso, al tener un único formante la importancia discursiva recalca más en el ritmo.

En cuanto a jerarquías externas, podemos hablar de una sucesión ya que formalmente el objetivo estructural del ejemplo es la segunda textura.

Podemos clasificar las texturas como:

⁵⁷ El registro de todos los instrumentos está en extremo, sobre todo en el cello. También hay que tener en cuenta que el xilófono suena 8ª alta. En la segunda textura es la marimba la que está en registro sobreagudo.

1. Textura general 7
2. Textura general 4 por la creación del pulso

En este capítulo hemos desarrollado una metodología específica para el análisis textural de la obra de Luis de Pablo, teniendo, por lo tanto, tal elemento como el principal dentro de su desarrollo formal, por encima, incluso, de la armonía o el ritmo, que terminan formando parte de procesos secundarios y constituyentes de la propia textura.

Dentro de nuestra metodología, creada a partir de los análisis de la música del compositor vasco hemos podido constatar una serie recurrente de relaciones específicas, que se han ido evolucionando y transformando a lo largo de la vida compositiva del artista. Para poder llevar a cabo esta metodología hay que tener en cuenta que los formantes –constituyentes texturales– son únicamente contenedores o modelos musicales que se pueden desarrollar de infinidad de forma.

Por ello, hemos desarrollado la metodología, basándonos en la de Ravenscroft y Berry, para definir los diferentes procesos mediante los cuales vemos una gran diferenciación entre formantes definidos como iguales. Así, hemos extraído un catálogo de procesos que van a servir para poder clasificar las texturas dentro de la música del compositor vasco, definiendo las características principales de su funcionamiento.

CONCLUSIONES

Podemos decir que la música de Luis de Pablo es un elemento que nos ayuda a comprender la cultura española de la segunda mitad del siglo XX ya que representa, como pocas, la incidencia que en esta época tienen las situaciones políticas, sociales y culturales en un artista y su obra. Sus estudios musicales y sus primeros acercamientos a la composición son eminentemente autodidactas. La armonía, contrapunto, etc., los aprende por su cuenta debido a la poca consideración que se tiene de la figura del músico dentro de la sociedad burguesa a la que él pertenecía. Los modelos extranjeros llegan de oídas en pocas muestras musicales y la falta de referentes musicales inmediatamente anteriores hace que muchos de los sistemas novedosos de composición se asuman de manera superficial, que delata la celeridad con que se toman técnicas y estéticas novedosas. Tras el asentamiento de la vanguardia y la cristalización de algunos de sus logros, se produce un nuevo cambio de paradigma estético, ligado al nuevo modelo político y su apertura a las influencias externas. El individualismo se acentúa todavía más y se acomete una vuelta a la tradición como elemento sobre el que fundamentar la reforma del lenguaje artístico. Este recorrido, resumible en el trinomio Tradicionalismo-Vanguardia-Tradición, atraviesa buena parte de la música española de la segunda mitad del siglo XX (De Pablo, Barce, Coria, Halffter, Benaola, Prieto), cada uno con sus vicisitudes y derivaciones, pero con un recorrido estético semejante.

En el caso de Luis de Pablo, observamos que la importancia que adquiere su figura en la música española de los últimos sesenta años reside en un amplio catálogo, no exento de arriesgados emprendimientos portadores de ese diálogo entre la novedad y el pasado, y en una destacada actividad de gestión, difusión y crítica musical, para apoyar sus ideales sonoros y especialmente su propia música. Todo ello regido por su capacidad de adaptación y de asumir riesgos, sabiéndose adelantar a las necesidades culturales de la sociedad en la que le toca vivir sin perder de vista sus propios fines artísticos y personales. Sus primeras salidas al extranjero y el

retorno a España con material novedoso le reportan fama dentro del pequeño mundo compositivo y cultural madrileño, a través de sus propuestas técnicas aprendidas en Darmstadt. Ese contacto directo con el extranjero será una de sus bazas más importantes, ya que le encumbran como un compositor respetable debido a esa presencia en los países económica y culturalmente más fuertes. La rotura de moldes y los riesgos asumidos son constantes en su carrera, la introducción de la música electrónica, la inclusión de música ajena dentro de su obra y la recuperación de la melodía y la armonía (que deja trastocados al público y la crítica) son algunas de las muestras de un camino compositivo arduo. Camino que tiene su punto culminante en la ópera, género en el que llega a crear un conjunto de cinco obras que si bien no han tenido una trascendencia en el repertorio (salvo el impulso que supuso *Kiu*), sí han tenido una presencia reseñable dentro del círculo operístico madrileño.

La razón del camino vanguardista del compositor (y, en parte, de la mayoría de su generación) se sustenta sobre dos puntos fundamentales: una necesidad generacional y una adaptación acrítica de los modelos internacionales. La necesidad de los compositores parte de la situación política y cultural en la que se ve inmerso el país. La vanguardia internacional surge de una necesidad de cambio y rebeldía, de romper los moldes culturales establecidos con graves consecuencias políticas. De ahí, la necesidad de imponer su criterio a toda costa a través de una actitud vehemente hacia cualquier atisbo de tradicionalismo. En España vemos que la necesidad se implanta a dos niveles: social y cultural. El excesivo tradicionalismo fundamentado en la religión, en la imagen de la España imperial y la identidad folclórica (junto a la imagen de una sociedad depauperada y analfabeta) crean un rechazo en la juventud culturalmente más radical. Dentro de la música esa necesidad se resuelve, en parte, siguiendo la vanguardia de Darmstadt, es decir, en la adaptación técnica de la música que se estaba haciendo en los círculos centroeuropeos durante los años finales de 1950 y la década de 1960. La asimilación de todo este entramado para renovar el lenguaje de los compositores locales se convierten, en muchas ocasiones, en la forma de demostrar “ser modernos”. Es decir, una adscripción estética sin ningún tipo de crítica al respecto, pero que sirve a los compositores para pertenecer al círculo de “los vencedores”. Es en este punto en donde es posible hablar de una adaptación acrítica.

En el caso de Luis de Pablo, vemos que sigue las tendencias más importantes de cada momento, dodecafonismo, postserialismo, música electrónica, *borrowing*, etc. En esta búsqueda de sincronía con los compositores de referencia de su época, lo primero que destaca es el hecho de constituirse en un impulsor e introductor de las últimas novedades compositivas dentro del círculo compositivo madrileño. A ello se le suma su determinación para adscribirse a cada una de esas línea creativas con todas sus consecuencias, asumiendo, aunque temporalmente, plenamente las concepciones estéticas de las mismas. De todos modos esto se ve matizado o respaldado por la ventaja de pertenecer a un grupo de poder dentro del mundo compositivo español y europeo, que se pone en evidencia en su relación con diversas y significativas editoriales de música y su presencia en diferentes festivales dentro de la geografía europea y americana.

Pero esa estabilización creativa, ligada a un reconocimiento del entorno, de los años sesenta se ve trastocada por la paulatina pérdida de los que habían sido sus referentes hasta ese momento (Boulez se dedica a la dirección de forma constante, Stockhausen experimenta más con la electrónica mixta y sus ideas sobre el Universo, aparecen los compositores de Europa de Este, irrumpe el minimalismo americano, etc.). Así, en la década de los setenta, se comienza a vislumbrar en el compositor vasco una progresiva independencia estilística, en cierta forma despreocupada, tanto, por aferrarse a los principios de las tendencias precedentes, como por adherirse plenamente a las nuevas corrientes que surgen en esos años. Fruto de este proceso, a partir de la década de 1980, el compositor explora diferentes líneas creativas, todas ellas tangenciales o transversales a las diferentes tendencias de su época, y comienza a mirar a la tradición como punto de anclaje para desarrollar su música (algo que también harán posteriormente todos los compositores de Darmstadt). Esta situación crea, a su vez, que el círculo necesidad-adaptación vuelva a aparecer. Pero esta vez Luis de Pablo lo aplica a su propia música y estilo, es decir, únicamente se fija en su creación para evolucionar a partir de sus logros. Por lo tanto, la falta de referentes crea la necesidad de buscar unos nuevos o de desarrollar una línea propia. En este caso, elige crear una vía personal a través de pilares históricos y no occidentales de la música. Una vez adaptados esos elementos crea un estilo propio sobre el que se

acomoda para desarrollar nuevos conceptos basados en los logros conseguidos dentro de sus composiciones y no en la de otros.

Es llamativo que De Pablo sea uno de los compositores más solicitados y con más proyección dentro del panorama franquista y posfranquista, es decir, dentro de un sistema dictatorial altamente tradicionalista como un compositor vanguardista y dentro de la Democracia como un representante de las libertades y la vuelta a formatos tradicionales (como la ópera). El nexo de unión más llamativo reside en la presencia de la burguesía política dentro de los dos sistemas. Ya hemos dicho que la aparición continua de Luis de Pablo dentro del panorama cultural español y su pertenencia a la burguesía madrileña le lleva a una serie de relaciones con los poderes fácticos del momento. Sin embargo, lo que sí que ha beneficiado al compositor a nivel “político-cultural” ha sido la necesidad cultural de cada una de las partes políticas mencionadas, que le han ayudado o sostenido durante su carrera. Desde el franquismo, la rebeldía vanguardista demostrada por el círculo de De Pablo, y él como figura con relaciones internacionales, se utiliza como reflejo de un arte vivo, moderno, joven y cosmopolita ante la comunidad internacional (como pasa también con la pintura). Esa necesidad del Régimen de representar una nación renovada a través del arte en las década de 1950 y 1960 culmina con el apoyo a algunos compositores vanguardistas, entre los que está Luis de Pablo. A partir de ahí, llegan los encargos, estrenos, festivales y apoyos privados relacionados con el Gobierno y el Opus Dei (con éstos, de forma indirecta).

Por otra parte, vemos que Luis de Pablo es utilizado por la burguesía según sus necesidades, aunque también gracias a esas relaciones ha podido desarrollar gran cantidad de proyectos. Si vamos a la época franquista, esa manipulación de su figura está orientada a la internacionalización de una imagen adulterada del país, ya sea a través de encargos estatales o sus relaciones con familias empresariales, como los Huarte. A simple vista es una actividad de mecenazgo anónimo (un secreto a voces, realmente) que intenta poner a España en el candelero artístico internacional a través de la música y el arte en general (Oteiza, X-Films, proyectos de arquitectura, etc.). Gracias a los Huarte Luis de Pablo pudo realizar un proyecto multifocal tan importante y decisivo para la música española de la década de 1960 como Alea. Sin

embargo, una segunda lectura nos da una visión más egoísta, la intención de entrar a la Historia del Arte como un referente de familia humanista y filantrópica durante las décadas centrales del siglo XX en España (aspecto que han conseguido). El ejemplo está en *Los Encuentros de Pamplona de 1972*, como una muestra de megalomanía cultural en la que se intenta equiparar la muestra con las exposiciones de arte experimental que se venían haciendo en Alemania (Kassel) o Nueva York, pero, igual que con la adscripción a la vanguardia, sin una base estética fuerte y una experiencia gestora suficiente (además de las innumerables vicisitudes que tuvieron que pasar).

Igualmente, ya en democracia, cuando los dirigentes políticos y la burguesía madrileña ven la necesidad de tener un compositor operístico propio escogen a Luis de Pablo, quien se arriesga a componer un ópera, *Kiu*, cuyo estreno reúne todos los elementos propios de cualquier presentación cinematográfica actual: famosos, gente de la farándula, prensa rosa (la crónica de la ópera salió en el *¡Hola!*), etc. En este caso, su adscripción a la tradición del formato le hace convertirse en el compositor operístico señero de su generación.

A nivel internacional, a Luis de Pablo le beneficia ser español aunque reniega de haber utilizado su nacionalidad para conseguir encargos y apoyo (nombrando el caso de Penderecki y Gorecki en Polonia). Sin embargo, su procedencia tiene consecuencias positivas para él, como demuestra su presencia en Darmstadt y cómo el Dr. Steinecke le toma como una figura más de su colección de compositores. Se le ve como un elemento exótico –casi con una actitud decimonónica de Europa hacia España– por lo que se le comienza a hacer encargos, conciertos, etc. Estas oportunidades junto a su buen hacer creativo y originalidad compositiva le han permitido desarrollar una carrera internacional.

Todas estas situaciones y relaciones fuera del ámbito estrictamente creativo crean una serie de contradicciones en su figura. Por un lado, Luis de Pablo siempre se ha declarado partidario de las libertades y contrario a cualquier tipo de represión (política especialmente). Sin embargo, ha estado dentro del entramado político-cultural del Régimen, ya sea en el SEU (Acento Cultural), el Aula de Música del Ateneo de Madrid, Juventudes Musicales o recibiendo el apoyo de los Ministerios de

Cultura y de Información y Turismo que no rechazó en ningún momento. Todo esto choca frontalmente con una figura que intenta alejarse de un régimen dictatorial, lo que le ha reportado duras críticas por parte de ciertos sectores musicales (crítica, musicología, composición), alguno de los cuales no han vivido este tipo de situaciones de tan cerca. Por otro lado, si es cierto que algunos compositores se programan más dependiendo de la postura política que profesan, Luis de Pablo ha sabido vivir de manera fructífera en todas las situaciones políticas que ha vivido. Esto nos lleva a comprobar que ha podido desarrollar una vía de creación que ha sabido adaptarse a los tiempos y evolucionar siguiendo una coherencia interna de su pensamiento, transformándose del *enfant terrible* de la música española en una figura tradicional de la cultura española de la segunda mitad del siglo XX.

Todos los pasos que ha dado Luis de Pablo en su carrera, desde el estructuralismo a la libertad creativa de los agregados, se pueden resumir en la transición entre la vanguardia como necesidad y la tradición como necesidad. Sin embargo, visto con años de perspectiva el paso de uno a otro no es tan sencillo ni tan rápido, de forma que se encuentran elementos y procesos muy determinados que ayudan al cambio. Dentro de la música de Luis de Pablo la voz se nos presenta como un elemento imprescindible para entender todas sus transformaciones estilísticas.

Lo fundamental del estudio del uso vocal en la música depablina es que el compositor sitúa en éste los puntos de inflexión de su obra. Así, podemos considerar la voz como un elemento de modulación lingüística. Si hacemos un recorrido de su obra, vamos a ver que durante su etapa estructuralista, definida en los módulos (años '60), únicamente encontramos tres obras *Glosa*, *Ein Wort* y *Escena*, en las cuales la utilización de la voz se dirige hacia una desamentización del texto y aplicación de técnicas vanguardistas para integrarla dentro del entramado tímbrico y estructural diseñado por De Pablo. Este tipo de planteamientos se van filtrando en un movimiento progresivo que se da durante la década de 1970. En esta etapa de incertidumbre es donde el compositor comienza a utilizar la voz de forma más determinante tanto en obras corales, como solista y ensemble, que definen el tratamiento último de la voz en el catálogo del compositor, dirigido hacia la tradición y la ópera como objetivo último.

Por lo tanto, tenemos el uso de la voz como modulación estilística básica por dos razones complementarias. Por un lado, como incitadora del cambio estilístico y, por otro, como consecuencia del cambio estético que se da en el compositor. Si tenemos en cuenta que la voz tiene un uso muy determinado con unas implicaciones técnicas inherentes a ella, vemos que obliga al compositor a adaptarse a ciertas características que tienen consecuencias en sus partituras. La voz resalta tímbricamente dentro del conjunto, de forma que se convierte en la línea jerárquicamente más importante de la obra. Por ello, a nivel auditivo el oyente va a direccionar el discurso respecto a la voz, independientemente de que tenga intenciones instrumentales o no. Ese imperante técnico crea un ejercicio de constricción y a la vez ofrece libertad estilística al compositor quien, como obligación, debe adaptarse a las premisas impuestas. Gracias a esto, consigue renovar su lenguaje, que aplicará a todas las facetas de su creación, siendo evidente esa influencia directa en su música instrumental a partir de la década de 1980.

Por otra parte, el cambio estético que está dando De Pablo en la década de 1970 se refleja fielmente en la utilización de la voz. Desde su primera obra *a cappella*, *Yo lo vi*, donde ofrece un tratamiento más emparentable a la vanguardia, hasta el deseo de filtración de procedimientos, que se verán en *Pocket Zarzuela*, donde el melodismo es recuperado con una intención de servir al significado y prosodia del texto, y un tratamiento vocal con técnicas más cercanas a la tradición. A partir de aquí, va configurando una serie de características estilísticas que comparte toda la creación vocal de sus últimos años: el relato instrumental del texto, la utilización tímbrico-instrumental de la voz, predilección por la lengua castellana y sus características musicales, uso de intervalos consonantes y facilidad interpretativa, y nuevas ideas que surgen de la idea dramática de la partitura. A través de estos rasgos podemos observar la importancia de la voz en la música de Luis de Pablo, tanto como catalizador del cambio estético de su obra a través de las obligaciones técnicas que supone, así como propulsor de ese cambio y punto de partida hacia un desarrollo ulterior que afectará a todos los aspectos de su música, vocal o no. De esta forma, vemos que la voz ofrece libertad a través de la constricción de procedimientos.

Como culmen y representación de ese recorrido entre vanguardia y tradición tenemos el cultivo de la ópera por parte del compositor. Este género ha tenido su propio recorrido que va desde su negación y búsqueda de nuevas fórmulas teatrales, el Teatro Musical, a la adscripción al género lírico conservando todos los elementos tradicionales de su estructuración. Observamos que dentro de la obra del compositor vasco estas obras de teatro musical pueden seguir manifestaciones como las de Mauricio Kagel o Silvano Bussotti, lo que nos da una muestra del conocimiento por parte de De Pablo de los últimos movimientos musicales. Gracias a esto, el compositor introduce en España nuevas corrientes que serán desarrolladas por otros compositores más jóvenes. Sin embargo, en la ópera se encuentra más libre y confiado para seguir sus propias ideas y modelos, de manera que su enfoque es mucho más personal a través de una estructuración dramática más tradicional y unidireccional a nivel discursivo. Tras la experimentación operística toda la obra tendrá un enfoque dramático muy considerable y la voz y la melodía pasarán a ser un punto básico de su concepción instrumental.

Uno de los puntos más importante de la ópera de Luis de Pablo –aparte del aspecto técnico– es su empeño de usar el español como idioma vehicular para toda su producción. Si la composición de una ópera en España en la década de 1980 ya supone una innovación a nivel creativo, el uso del idioma no lo es menos. El creador se aleja de las polémicas tradicionales de la creación de Ópera Española a la manera decimonónica. Sin embargo, concibe la “nacionalización de la melodía” a través del idioma, es decir, reconocer y desarrollar la incidencia rítmica y melódica que puede tener un idioma concreto. Así, Luis de Pablo aprovecha la prosodia del castellano para conformar sus melodías. Esta inclinación se puede considerar como una evolución directa de Janáček y Debussy, es decir, una línea anclada en la tradición, pero dentro de la música española es una innovación. La pregunta se sitúa en si el lenguaje es usado por De Pablo como tradición o innovación, cuya respuesta es bastante concreta. Utiliza la tradición de un lenguaje para innovar a nivel melódico y formal dentro de un género con una fuerte carga de tradición. Este punto se ubica, además, dentro de la línea que hemos hablado anteriormente en la que De Pablo deja de mirar los modelos inmediatos para fijarse en su propia música para evolucionar y tener la tradición como ancla.

Toda esta idea de emplazarse mucho más cerca de la tradición para poder desarrollar una nueva línea musical se observa perfectamente en la emprendida desde la década de 1970, en la que comienza a dialogar con la música ajena. No es el único compositor que empieza a utilizar música de otras épocas y culturas dentro del panorama musical internacional, dado que es una inclinación común desde la entrada de los nuevos modelos de pensamiento (posmodernismo) y la apertura cultural a través de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, pero sí es uno de los pioneros en España.

Esta situación nos presenta una línea muy clara donde aparece esa idea de vanguardia y tradición. Hemos desarrollado los conceptos de cita-objeto y cita-procedimiento. Estos dos tipos de utilización nos ayudan a concebir el tipo de manejo que Luis de Pablo ha hecho de la música ajena, tanto a nivel técnico como estético e ideológico. La cita-objeto se puede definir como parte de una intertextualidad modernista con el sentido de “ídolo” vigente. De esta forma, la cita se trata como un objeto inamovible que se descontextualiza y actualiza en un ambiente musical totalmente ajeno a su intención discursiva primigenia (*Vielleicht y Éléphants Ivres* en el capítulo III). El compositor recela de cambiar la música que toma, sin embargo, a través de las modificaciones y descontextualizaciones continuas se burla de ella por suponer una figura de autoridad. Una actitud de lo que se podría considerar como una muestra tímida de ironía posmoderna. La cita-objeto no sirve únicamente como burla, objeto u homenaje sino que en la música de Luis de Pablo tiene una finalidad y sentido estético concreto. La música de los ídolos musicales es utilizada como excusas y objetos de respeto para retomar parámetros como el ritmo, la melodía y la consonancia (en busca de un público más amplio). Así, el compositor se asegura de no perder su estatus vanguardista gracias a la veneración que se tiene por compositores como Beethoven o Victoria.

Por su parte la cita-procedimiento forma parte de un entramado estilístico en el que se inserta y recontextualiza la música ajena. El compositor nos impone una nueva forma de abordarla (la visión posmoderna de la cita) en donde la tipología de la alusión y las referencias son las más llamativas, es decir, la inclusión y adaptación de la cita de forma implícita a través de técnicas y procedimientos. Igualmente, la

inserción de citas directas se hace más fluida y natural por lo que es mucho más difícil su localización (en este caso hemos trabajado las obras *Melisma furioso* y *Acrobacias*). Llegados al punto de asimilar todas las influencias posibles del compositor podemos pensar que el texto es infinito, debido a que es un entramado de referencias eterno. Sin embargo, hemos ido hacia los elementos que el compositor ha tomado de forma consciente, dado que la búsqueda de tipologías intertextuales se puede convertir en un estudio de las referencias del investigador, no del compositor. Si, por ejemplo, nos acercamos de nuevo a *Melisma furioso* y la cita de Mompou o de elementos armónicos o melódicos que pueden aludir a Messiaen entramos en el mundo propio del compositor.

Hay que tener claro que aunque obras de diferentes etapas compartan tipologías y procedimientos no son estos los que distinguen su clasificación dentro de los períodos mencionados, sino su actitud estética y el “procesado” de la música ajena en la suya. Si tomamos ejemplos de *Vielleicht* (1973) y *Saludo a Albéniz* (2009) vamos a ver que en el primero hay una alusión al bajo Alberti (a la época Clásica) y en el segundo la alusión de la técnica de *Toccata* a manos alternas de *Asturias*, de Albéniz. Las dos cumplen su función como creadores de un diálogo con el pasado. Sin embargo, la segunda denota una actitud de diálogo mucho mayor, algo que también se aprecia en las citas. Mientras en la cita-objeto se distingue perfectamente el contraste entre materiales, en la cita procedimiento todo se integra como si fuera parte de la ideación melódica, armónica, textural, etc., del compositor. Todo esto es consecuencia directa del cambio estético de Luis de Pablo en el que pasa de tener compositores y estéticas de referencia que le llevan a un vanguardismo militante, a tener su propia obra como referencia, con la tradición como punto de apoyo, y así poder evolucionar sobre los modelos creados dentro de su música. Se convierte, por lo tanto, en un creador no en seguidor de tendencias.

Todo esto ha afectado directamente a todas sus facetas, siendo la intertextualidad un punto fundamental en su música cinematográfica como elemento constante de anclaje para no desligarse de la tradición durante su etapa vanguardista. Dentro de las tipologías encontradas en algunas de las películas que hizo para Antonio Saura, algunas tienen una clara intención subversiva, como el *collage* creado

en *El jardín de las delicias* a partir del Himno de Riego y *Dueño de mi vida*, del P. Otaño, dentro de una iglesia durante una comunión. Los niveles dialogantes intertextuales no se presentan como en la música no cinematográfica, con intenciones de evolución estilística, sino como reivindicación política. Un claro posicionamiento que no habíamos visto en ninguna de las obras anteriores. A pesar de que la idea fuese del director de la película es el músico el que decide aceptar el reto y aunar musicalmente el encontronazo ideológico exhibido en la película de manera coherente.

Aparte del enfoque de las tipologías, lo más interesante y que nos gustaría resaltar es la referencia intertextual tímbrica dentro de la música cinematográfica. La música de sonoridad vanguardista y, específicamente, la del órgano eléctrico –tan usado por De Pablo entre 1967-75– se relaciona con escenas de alta tensión dramática. Esto pasa en las tres películas (en *Caza* la referencia a la disonancia, ya que solo hay dos instrumentos), además de en *La madriguera* (por nombrar otra película de Saura con música del compositor vasco). Así, De Pablo participa de los modelos y estereotipos que se crean en el cine y su utilización para diferentes secuencias, en este caso, la utilización de la música de vanguardia para crear tensión.

Vemos en el análisis que las tipologías intertextuales han formado parte indispensable de la evolución de la música depablina hacia nuevos horizontes musicales. Éstas, especialmente la cita, le han proporcionado los materiales necesarios para poder abordar una nueva experiencia técnico-estética en la que los elementos musicales desechados anteriormente, como la armonía, la melodía y la separación de los parámetros musicales, sirven de base para la construcción de nuevas obras. El salto estético se hace desde el objeto musical y llega hasta la asimilación procedimental. Esta evolución es propiciada, primero utilizando la autoridad del autor citado para dar los pasos iniciales hacia una actitud aperturista respecto al intervalo y la separación de los parámetros musicales; segundo, por un salto cualitativo en cuanto a apertura cultural del compositor se refiere, sirviéndose de elementos tan dispares como la lingüística o la música balinesa; y tercero, por la inclusión de todas esas redes culturales de diversa procedencia en un estilo

unificador y coherente que le ha permitido adaptar todas sus influencias en su creación.

Un punto importante a tratar en este tema es la actitud del compositor ante la obra prestada. Está claro que la búsqueda de una música más cercana al público, alejada de fórmulas que justifican una sonoridad no atractiva, es suficiente para acercarse a la música histórica y tradicional (occidental o no occidental). Sin embargo, debemos pensar en la apropiación cultural, casi a la manera colonial decimonónica. Lo que se busca en muchas ocasiones no es más que el exotismo transformado. En el caso de algunas de las obras del compositor (*We*, *Chamán*, etc.) el conglomerado de elementos utilizados nos ubica en un uso nacionalista a la manera del XIX (armonizar canciones populares para darles una entidad de obra de gran calado), es decir, la deformación electrónica y su apropiación cultural en una música totalmente occidental, cuyo pensamiento, discursividad y orientación estética se aleja completamente de los objetivos para los que fueron creadas tales melodías o cánticos. ¿Necesita el flamenco renovarse a través de la música electrónica de corte alemán? ¿Es preciso que la música académica occidental retome y reavive la música monódica iraní? si es así ¿Debe hacerse desde sus propio preceptos y orígenes musicales? ¿Es la utilización de la música no occidental e histórica usada para acercarse al público? o ¿Es una muestra de respeto y admiración hacia nuevas culturas encontradas? Estas preguntas posiblemente no tengan una respuesta concreta dentro de la composición en general. Pero en el caso de Luis de Pablo podemos argumentar que hay una mezcla de todas estas situaciones. Por un lado, la utilización de la música histórica y no occidental ayuda a retomar planteamientos tradicionales antiguamente desechados. Por otro lado, también propician un acercamiento hacia el público por haber retomado ciertas sonoridades más cercanas y amables. Igualmente, la música no occidental, por la que el compositor siente un gran respeto y admiración, sirve como acicate y revulsivo técnico para renovar planteamientos melódicos, rítmicos y tímbricos. De esta forma, el compositor crea un entramado de referencias en un mundo globalizado del que toma lo que le interesa de cada cultura para renovar sus propios modelos creativos, con una actitud musical cercana al siglo XIX, pero ideológicamente lejana.

Entramos en este punto una situación discursiva en la que deberíamos hablar de la búsqueda identitaria a través de las tipologías intertextuales e, incluso, la utilización de la voz y su tratamiento a través del idioma. En el caso más llamativo de *Zurezko Olerkia* o las óperas escritas en castellano puede haber una necesidad de identificarse con una localización geográfica, sus valores, costumbres y sonidos. La txalaparta o las inflexiones melódicas de una lengua pueden convertirse en elementos identitarios. De esta manera, Luis de Pablo transforma la posición tradicionalista de la cultura franquista basada en “sonoridades españolas” (pandereta, modo frigio, cadencia andaluza, rasgueado de guitarra, ritmos compuestos, etc.) a través de nuevos moldes vanguardistas más abstractos como timbres no tan usados (txalaparta), insertos en nuevos procedimientos (música estática), etc., para volver a la tradición de la melodía del lenguaje y la voz como elemento identitario. Así, vemos que el compositor sigue la línea de creación de representación de un colectivo pero modernizando su desarrollo y la forma de abordar las técnicas. Por ello, podemos decir que Luis de Pablo es un compositor emparentable con creadores como Albéniz o Falla, quienes también renovaron los elementos musicales identitarios de su tiempo, según los recursos y líneas creativas de su época.

Es reseñable de qué manera el músico vasco adapta su música a la nueva situación musical que se crea ante la crisis de las vanguardias. El nuevo contexto cultural al que se enfrentan los compositores desde finales de la década de 1960 les obliga a tomar nuevas vías de expresión en la que la revalorización de la tradición y el acercamiento al público son pilares fundamentales en esta nueva etapa. La “alta cultura” deja de alojarse en pequeños círculos a los que solo acceden los iniciados, que se erigen como científicos del arte musical, para pasar a ser parte de la sociedad, compartiendo ideas e ideales con el que será el público potencial. Los cambios que sufre España durante la década de 1970 se hacen patentes en todas las ramas del arte y en la música se comienzan a discernir nuevas directrices compositivas, más abiertas al mundo que les rodea. Así, la música académica contemporánea se convierte en un punto de apoyo cultural fundamental que se basa en la tradición para avanzar. Por lo tanto, la cita, así como sus consecuentes tipologías intertextuales, es uno de los mayores responsables y elementos guía de la evolución de la música

depabliana, siendo, a su vez, fuente técnica y estética que han servido de referente hacia la confirmación y consolidación de la voz personal del autor.

A lo largo de este trabajo hemos abordado la figura de Luis de Pablo a través de varios enfoques que creemos originales, para aportar una nueva visión de su música, compartiendo además perspectivas comunes que se pueden aplicar a diferentes compositores de su generación. Tratamos de concebir cada uno de sus procesos musicales como una repercusión de los movimientos que se dan en el arte a nivel internacional pero teniendo en cuenta las características político-sociales en las que el compositor se ha movido, lo que nos ha permitido crear nuestras propias opiniones y consideraciones, y contrastar diferentes opiniones, fuera del ámbito y direccionalidad que se ha venido dando en las investigaciones sobre el compositor. Hemos trabajado la evolución estilística que ha experimentado a lo largo de toda su vida creativa en busca de un elemento común sobre el que fundamentar cada uno de sus cambios. Ese elemento principal sobre el que se basa toda la construcción formal es la textura.

Hemos comprobado como a través de la concepción estructural basada en la textura Luis de Pablo ha creado un entramado de relaciones sobre las que hacer evolucionar su discurso. Durante la etapa estructuralista de su música es muy claro que el aspecto textural ha sido el elemento principal. En sus primeros años hay una concisión de procedimientos abstractos, como la ordenación a través de la relación de líneas y puntos, que Luis de Pablo ordena según procesos numérico derivados de la concepción estructuralista. Sin embargo, a través de nuestro análisis se ha comprobado que los métodos texturales dentro de su obra y su pensamiento abstracto para la concepción macro y microestructural siempre han circulado alrededor del pensamiento modular. A pesar de que la armonía, el ritmo, la melodía o, incluso, la densidad (ésta con un valor funcional mucho mayor que las características anteriores) sean factores determinantes dentro de un discurso musical pleno, la construcción formal a base de recipientes abstractos –línea y punto– han resultado ser la base musical del compositor. Para nuestro estudio tomamos los conceptos básicos de Luis de Pablo para desarrollar una metodología analítica, progresiva en su aplicación, que permita analizar todo su catálogo.

Tomando como base los objetos rectores –línea y punto– se puede determinar a lo largo de su recorrido estético una serie de elementos internos dentro de cada objeto que establecen su aspecto microformal. Igualmente, también se ha visto una serie de jerarquías e interacciones entre formantes y texturas generales que van cambiando a lo largo de su carrera, en busca de la concreción de la dirección del discurso musical. Este aspecto es muy importante para comprender la evolución musical de Luis de Pablo. En su etapa modular el compositor crea unos conglomerados texturales que no van hacia un punto formal común, sino que propone una diversidad discursiva en cada formante, microestructura y macroestructura, por ejemplo, en *Módulos I*. Por otro lado, con el paso de los años, aunque las texturas generales y la concepción formal siguen teniendo una deuda clara con los módulos, su construcción, ubicación formal y direccionalidad discursiva se dirigen hacia un punto climático o anticlimático común. Es ahí donde el compositor emparenta su creación con modelos tradicionales anteriores a la vanguardia. Por ello, las diferentes interacciones y jerarquías que hemos localizado, tanto a nivel interno –dentro de la propia textura–, como externo –entre dos o más texturas, es decir formalmente– se convierten en imprescindibles para poder observar incidencias en la ideación específica de cada obra.

Todo esto nos lleva a pensar que el catálogo de 17 formantes extraídos del análisis de la obra de Luis de Pablo puede tener una importancia “argumental” dentro de cada obra. Realmente la respuesta a esta cuestión es ambigua ya que dependiendo de la época el compositor hace uso de estos formantes y su combinación en texturas generales de manera más o menos visible. Por ejemplo, en su etapa estructuralista la construcción de la obra está completamente basada en relaciones texturales independientes o indeterminadas, lo que provoca una falta de concreción en direccionalidad discursiva macroformal. En épocas más actuales esa construcción a base de relaciones texturales y bloques sonoros tímbricamente homogéneos persiste, pero esta vez la concepción discursiva de Luis de Pablo hace que los comportamientos (densidad, melodía, ritmo, armonía, etc.) tengan un mayor protagonismo para conseguir un discurso más fluido hacia un objetivo formal común dentro de cada estructura. De esta forma las texturas se convierten en recursos formales para la ordenación de ideas, tanto a nivel microestructural, como

macroestructural. Por ello, tanto los 17 formantes, como las 23 texturas generales aplicables a todo tipo de géneros de su creación (ópera, solista, conciertos, vocal, etc.) son elementos abstractos capaces de conformar órganos formales muy complejos que únicamente sirven como contenedores de ideas sobre los que el estilo del compositor ha podido evolucionar.

Como ejemplo, a lo largo del análisis hemos visto que texturas con un solo formante pueden aparecer como clímax o punto formalmente importante dentro de la obra, como en el caso de *Vielleicht* en la estructura II-XXVIII, con una textural general 4 (línea de puntos). Igualmente, identificamos texturas con tres formantes (textura general 5: línea, grupos tangenciales y contrapunto) al comienzo de una sección, como pasa en el segundo número de *Passio* (Canto dei morti in vano). Dentro de la misma obra, en la sección Pórtico, vemos que a través de una textura general 10 (línea estática) llega a un pequeño clímax en el compás 5 a través de densidad. De esta forma, podemos argumentar que cualquier textura lineal sirve para sostener un discurso y puede aparecer en cualquier tipo de situación climática, anticlimática o de paso. Es la libertad creativa del compositor la que se impone ante cualquier tipo de sistematización del método compositivo.

Esto tiene que ver con el tipo de formación compositiva de Luis de Pablo, nada académica, y su temperamento creativo. Aunque en sus comienzos se incline hacia un estructuralismo vanguardista los elementos internos no están diseñados bajo preceptos seriales, sino siguiendo la intuición de una manera más orgánica, basándose eminentemente en las relaciones de densidad. En su última etapa la libertad creativa de la que hace gala es simplemente una derivación estilística de lo que venía desarrollando desde hacía años, pero sin imitar o seguir tendencias ajenas. Las texturas y los recorridos formales con base en los diferentes procesos de densidad (progresión, recesión, estático) siguen siendo los que marcan los puntos discursivos importantes.

Llegados a este punto debemos volver a hacer hincapié sobre este aspecto. Puede parecer que el análisis de las texturas dentro de la música de la segunda mitad del siglo XX tenga que tener por obligación un apartado dedicado exclusivamente a la densidad. Sin embargo, hemos determinado que con el concepto de objeto rector,

concretado en el formante, el número de elementos que lo constituyen pasa a un segundo plano. Esto se debe a que el trabajo de Luis de Pablo se centra en mezcla de bloques sonoros en los que cada formante y función está destinado a un grupo determinado de instrumentos, y la densidad creadora de tensiones y distensiones – siempre con un valor subjetivo por la imposibilidad de cuantificarse– pasa a ser un factor secundario a nivel estructural, un comportamiento. Las diferentes etapas del compositor han tenido una influencia específica en la aparición de las texturas generales, ya que no todas aparecen desde la década de 1960. Según sus necesidades y apertura estilística el compositor ha ido creando diferentes tipos de texturas, como la textura general 13 (línea estática o monódica) relacionada con la nueva concepción de la melodía, denostada en su época vanguardista, pero recuperada a través de su búsqueda en la tradición.

Una vez clasificado de forma pormenorizada todos los aspectos de la textura en Luis de Pablo a nivel individual, hemos conseguido realizar un catálogo de conjuntos texturales que han ido apareciendo y/o modificándose a lo largo de su vida compositiva. No todas las texturas generales aparecen desde la década de 1960 – aunque sí la mayoría de ellas– pues algunas han sido favorecidas por la evolución de Luis de Pablo, como la textura general 13 (Línea melódica o monódica, con inclinación melódica). Lo mismo pasa con la importancia que tiene la voz a partir de la década de 1980. Ésta, por su peculiar tímbrica –más si tiene texto– acapara de manera imperiosa los pasajes donde aparece, ya que además los instrumentos están por lo general escritos a partir de ésta. Ello favorece que la línea vocal sea siempre la principal, tanto a nivel interno como externo (definido por las jerarquías). Una de las características más importantes reside en que las texturas no sobrepasan los tres formantes, salvo en muy pocas ocasiones. De esta forma separamos la densidad y la textura como elementos totalmente diferentes, en estratos constructivos jerarquizados. Este aspecto tiene que ver con el concepto de línea reforzada. El trabajo por grupos tímbricamente homogéneos hace que todos los elementos con una misma direccionalidad discursiva y recurso técnico (contrapunto, homofonía, línea móvil, etc.) sean parte de un mismo formante. Se puede observar de manera directa en el análisis textural de *Bajo el Sol* (Capítulo IV, G.1) en el que la línea contrapuntística de las sopranos I [C.3.2] tiene siete voces diferentes, pero todas

forman parte de un mismo conglomerado contrapuntístico con una intencionalidad discursiva específica compartida.

Todo esto nos da una idea de la concisión estructural que maneja el compositor vasco para crear su música aunque, posteriormente, a nivel microestructural y de técnica compositiva, es la riqueza del discurso (los comportamientos) lo que amplían sus posibilidades de manera enorme. Por otro lado, esta concisa evolución constructiva nos hace pensar en el concepto de estilo de un compositor o en las muestras musicales de su personalidad. La idea sobre que el concepto de estilo en un compositor puede ser maleable y evolucionar se dirige, aquí, hacia otros parámetros, ya que Luis de Pablo conserva los mismos preceptos de ordenación formal desde hace más de 50 años.

Por otro lado, quizá estemos hablando no de un elemento estilístico de un compositor, sino de una época musical concreta, el siglo XX. De este modo, si vamos a la base del objeto musical –y su evolución en gesto– como punto de partida para clasificar un tipo de música, podremos ver que por encima de parámetros considerados como estilístico-constructivos (dodecafonismo, serialismo, aleatoria, música textural, espectralismo, música electroacústica, etc.) están las bases fundamentales de la creación denominada contemporánea, la línea y el punto como objetos rectores –como recipientes musicales–. Una realidad unitaria de todos los estilos del siglo XX bajo unas premisas alejadas de su sonoridad (y, por lo tanto, de estéticas y corrientes) y cuyo principal factor está en su forma de construcción, de Igor Stravinsky a Raphaël Cendo.

A partir de haber determinado el elemento estructural principal de la música del compositor vasco podemos mostrar los diferentes giros estilísticos que se han desarrollado con la textura. Hemos visto que la textura ha sido utilizada sin discriminación según las necesidades del compositor, ya sean vanguardistas o tradicionales. Igualmente ha servido a Luis de Pablo para las etapas de transición o los momentos de indefinición estilística, como la de la década de 1970 y sus relaciones intertextuales con la música ajena. Desde este enfoque abordamos la música del compositor para poder observar sus procesos de cambio, intenciones o características de la música que escoge.

Podemos afirmar, a partir de nuestro estudio, que la música de Luis de Pablo es un claro reflejo del tiempo que le ha tocado vivir. Su creación ha pasado por años convulsos a nivel político en España que le han llevado a una necesidad de renovación de la cultura franquista a través de un vanguardismo militante durante la década de 1960. Igualmente, ha sido influenciado por los nuevos tipos de pensamiento posmoderno y ha abierto su música a gran cantidad de influencias externas, para terminar en la década de 1980, con la entrada de la democracia en España, creando su propia línea creativa retomando elementos tradicionales por la necesidad de volver al público y de tener referentes musicales sobre los que evolucionar.

Su figura supone un punto de anclaje muy importante para comprender todos los cambios políticos, económicos y sociales que han influido sobre la cultura en España durante la segunda mitad del siglo XX. A la vez que, junto a varios de los creadores españoles de su generación, se ha comprometido con la cultura del país con el fin de conseguir el segundo gran punto de inflexión de la música española del siglo XX (el primero es Falla y la generación del 27), lo que permite a los compositores del siglo XXI contar con una Tradición creativa de referencia para la revisión o el desarrollo de una composición local y global. Por ello, creemos que Luis de Pablo es la muestra perfecta de todos los virajes del arte y la sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XX, Tradicionalismo-Vanguardia-Tradición.

CONCLUSIONS

We may say that Luis de Pablo's music is an element that helps us understand the Spanish culture of the second half of the twentieth century, for it represents –quite unique– the impact that the political, social, and cultural context of the time has on an artist and his work. De Pablo's musical studies and first approaches to composition are mainly self-taught. He learns about harmony, counterpoint, and so forth on his own account, given the poor consideration that the figure of the musician has in the bourgeois society he belonged to. Foreign models of composition come through in few musical pieces, and the absence of immediate precedents causes several characteristics of the new composition systems to be adopted only superficially, which reveals the speed at which novel techniques and aesthetics are assumed. Once the avant-garde is settled and some of its achievements crystallize, a new change in the aesthetic paradigm takes place, in connection with the new political model and its opening to external influences. Individualism increases, and there is a revival of traditional elements as a foundation of the artistic language reform. This path, which we can be summarized by the triad formed by Traditionalism, Avant-garde, and Tradition, extends over much of the Spanish music from the second half of the twentieth century (De Pablo, Barce, Coria, Halffter, Bernaola, Prieto, among others), in which each composer faces their own difficulties and experiences, but follow a similar course in terms of aesthetics.

In the case of Luis de Pablo, we notice that the importance that his figure acquires in the Spanish music of the last sixty years resides in an extensive catalog, which is not exempt of risky ventures carrying this dialogue between innovation and past, as well as in a remarkable management, diffusion, and musical critique which contribute to support his objectives and, especially, his own music. All of this is guided by his ability to adapt and take risks, anticipating the cultural needs of the society where he lives, without losing sight of his artistic and personal objectives. His first trips abroad and his return to Spain with new material make him famous

within Madrid's composing and cultural world, thanks to the technique approaches that he learns in Darmstadt. His direct contact with foreign composition is one of his strongest points, for it makes him stand out as a respectable composer, given those countries' superiority in economic and cultural strength. Innovation and risk-taking are a constant in his career: the introduction of electronic music, the incorporation of other composers' music in his work, and the recovery of melody and harmony—which startles the audience and critics—are some indicators of an arduous composing career, which culminates in opera, a genre in which he created five pieces and which, despite not having had an impact on repertoire—except for *Kiu*—have had a solid presence in the opera in Madrid

The reason for the composer's avant-garde direction (and of most of his generation) is sustained on two fundamental pillars: a generational need, and a non-critical adaptation of international models. The composers' impulse stems from the political and cultural situation of the country. The international avant-garde emerges from a need for change and rebellion, and to break with the established cultural conventions, which carry serious political consequences; thus the need to impose their ideas through a vehement attitude towards any sort of traditionalism. In Spain we see that the need is implanted at two levels: social and cultural. The excessive traditionalism—founded on religion, on the image of Imperial Spanish, and on folkloric identity (together with an image of an illiterate and impoverished society)—creates a general rejection among young people, who are culturally radical. In music this need is resolved, partly, by following the Darmstadt avant-garde, that is, by adapting the technique that characterizes the music created in central Europe during the late 1950s and the 1960s. The assumption of this entire framework to renew the local composers' language becomes, on many occasions, the one way to prove one is *modern*. That is, an aesthetic adoption with no criticism whatsoever, but which allows composers to belong to the “winners' circle”. It is at this point that one can refer to it as a non-critical adaptation.

In the case of Luis de Pablo, we see that he follows the most important tendencies of each moment: twelve-tone technique, postserialism, electroacoustic music, borrowing, and so forth. In this search for synchrony with the referential

composers of the time, the most remarkable characteristic is the fact that he promotes and introduces the most recent innovations in Madrid's composing scene. Adding to this, he is determined to adhere to each of these creative lines with all its aesthetic consequences, thus temporarily assuming all of its aesthetic conventions. In any case, belonging to a powerful group within the Spanish and European composing scene is a clear advantage, as evidenced by his connections in prominent music publishing houses and his presence in several festivals in Europe and America.

But this creative stabilization in the 1960s is disrupted by the progressive loss of those who had been a referent for him so far (Boulez concentrates on conducting, Stockhausen experiments more with mixed electronics and his ideas about the Universe, the Eastern Europe composers emerge, American minimalism breaks in, and so forth). Thus, during the 1970s a progressive stylistic independence flourishes in the Basque composer which is somehow carefree, since it simultaneously holds on to the principles of past trends, as well as fully adheres to the new ones emerging during those years. As a result, from the 1980s onwards the composer explores different creative lines and starts to regard tradition as an anchoring point to develop his music (which is something that all of the Darmstadt composers will do later). This situation prompts the reappearance of the need-adaptation circle although, this time, Luis de Pablo applies it to his own music and style, that is, he only focuses on his own work to evolve from his achievements. Therefore, the lack of references causes the need to look for new ones or to develop an original composing line. In this case, he chooses to create a personal line by using historical and non-western music pillars. Thus, when he adapts these elements he creates his own style on which he accommodates to develop new concepts based on the achievements in his compositions, and not on those by other authors.

Surprisingly, De Pablo is one of the most demanded composers and with the greatest national and international projection in the Franco and post-Franco regime, that is, he is an avant-garde composer within a dictatorial system which is highly traditionalist, and a representative of freedom and the return to traditional music schemes (like opera) within democracy. The most striking link lies in the presence of the political bourgeoisie in both systems. As already stated, Luis de Pablo's continued

presence in the Spanish cultural scene and his belonging to the Madrid bourgeoisie causes him to have connections in the political powers of the time. However, what really benefited the composer at a politic and cultural level were the political powers' cultural needs, thanks to which he was supported during his career. Francoism uses De Pablo's avant-garde rebelliousness as proof of a living, modern, young and cosmopolitan art for the international community (as in the case of painting). The Regime's need to represent a renewed nation through the art in the 1950s and 1960s culminates in the support of some avant-garde composers, among which Luis de Pablo is included. From there on, he gets commissions, premieres, festivals, and private support coming from the Government and, indirectly, from Opus Dei.

On the other hand, we observe that Luis de Pablo is used by the bourgeoisie depending on its own needs, although those connections also allowed him to develop several of his projects. During the Franco era, this manipulation of his figure is oriented towards the internationalization of an adulterated image of the country, either through state commissions or connections with families of entrepreneurs, such as the Huarte's. At first sight it is an anonymous patronage activity (which is, really, an open secret) that tries to situate Spain at the head of the international cultural scene through music and art in general (Oteiza, X-Films, and architecture projects, among others). It was thanks to the Huarte's that Luis de Pablo was able to carry out a multifocal project of such importance for the 1960s Spanish music as *Alea*. However, a second reading offers a more selfish image, that is, the intention to enter Art History as a referent among the philanthropic and humanistic families during the central decades of the twentieth century in Spain. We find the example in the 1972 *Pamplona Encounters*, as a sign of cultural megalomania which attempts to equate the sample with experimental art exhibitions that had been done in Germany (Kassel) or New York, but—just as with the adherence to the avant-garde—without featuring a strong aesthetic basis, nor enough management experience (in addition to the unmentionable difficulties they had to go through).

Similarly, already during the Democracy, when the political leaders and the Madrid bourgeoisie feel the need to have their own opera composer they choose Luis de Pablo, who takes the risks of composing an opera, *Kiu*, the premiere of which had

all the elements of any actual cinema premier: celebrities, tabloid press (the chronicle of the premier came out in the *Hello!* magazine), and so forth. In this case, his adherence to the traditional format makes him the main opera composer of his generation.

In the international scene, being Spanish is beneficial for the composer, even though he refuses to use his nationality to get commissions and support (naming the cases of Penderecki and Gorecki in Poland). However, his origins have positive consequences for him, as proves his presence in Darmstadt and the manner in which Dr. Steinecke adds him to his composers collection. Luis de Pablo is seen as an exotic element –almost in the manner that Spain was viewed by Europeans in the nineteenth century– so he starts to get commissions, concerts, etc. These opportunities, together with his good composing and his originality allow him to develop an international career.

All of these situations and relations out of the strictly creative sphere cause contradictions in his figure. On the one hand, Luis de Pablo always declared himself a supporter of libertarians, and against any kind of repression (especially political). However, it has been in the political and cultural framework of the regime, either in the SEU (Cultural Accent), the Music Hall of the Ateneo de Madrid, *Jeunesses Musicales* or receiving the support of the Ministries of Culture, and Information and Tourism, which he never rejected. All of this is diametrically opposed with a figure that tries to move away from a dictatorial regime, which has reported him hard criticism from some musical sectors (critics, musicology, composition), some of which have not experienced this type of social and political situations from so close. On the other hand, while some composers are programmed or not depending on their political orientation, Luis de Pablo has managed to go through different political situations in a fruitful way. This leads to the conclusion that he has developed a composing line which he has managed to adapt through time and evolve following an internal coherence, thus transforming from *l'énfant terrible* of Spanish music to a traditional figure of the second half of twentieth century Spanish culture.

We can summarize all the steps of Luis de Pablo through his career, from the structuralism to the *agregados* creative freedom in two: the avant-garde as a need;

and tradition as a need. However, with the perspective of years, the transition between one and the other is neither so simple nor fast, so that very specific elements and processes that contribute to change are identified. Within Luis de Pablo's music, voice is presented as an indispensable to understand all of the stylistic transformations.

The main characteristic of the vocals in De Pablo's music is the composer's placing of inflexions of his work. Thus, we can consider voice as an element of linguistic (stylistic) modulation. If we take a look through his work from the beginning of his career, we will see that during his structuralist period, defined by the modules (1960s), there are only three pieces, *Glosa*, *Ein Wort* and *Escena*, in which his use of voice is directed towards desemantization of the text and an application of advanced techniques to integrate it into the timbre and structure framework designed by De Pablo. This type of approaches starts filtering in a progressive movement during the 1970s. It is in this phase of incertitude that the composer starts to use the voice in a determinant form, both in choral, and soloist and ensemble works, which define the composer's ultimate use of voice in his catalog, oriented towards tradition and opera as his final objective.

Therefore, voice is used as a fundamental stylistic modulation due to two complementary reasons. Firstly, as inciter of stylistic change and, secondly, as a consequence of the aesthetic change that takes place in the composer. Taking into account the fact that voice has a very specific use with certain technique implications, we observe that it forces the composer to adapt to certain features that have consequences in his scores. The voice's timbre stands out from the ensemble, thus becoming the main line of the work's hierarchy. Therefore, at audition level, the listener will focus their perception of the musical discourse on the voice, regardless of its instrumental intentions. That technical prevailing creates a constriction while offering stylistic freedom to the composer, who must adapt to the assumptions imposed. Thanks to this, he can renew his language, which he will apply to all the facets of his creation, and will be evident in his instrumental music from the 1980s onwards.

On the other hand, the aesthetic change that De Pablo undergoes during the 1970s is reflected on his use of voice, from his first *a cappella* work, *Yo lo vi* –where he offers a treatment that connects better with avant-garde– to the wish to filter procedures –reflected in *Pocket Zarzuela*–, where melodism is recovered with an intention to serve the text's meaning and prosody, and a vocal treatment with techniques which are closer to tradition. From this point onwards, he starts shaping a set of stylistic features which are present in all of the vocal creations of his last period: the instrumental narration of the text, the instrumental use of the voice, the preference for the Spanish language and its musical characteristics, the use of consonant intervals and ease of performance, and new ideas arising from the dramatic idea of the score. Through these characteristics we can observe the importance of voice in Luis de Pablo's music, both as the cause of the aesthetic change of his work through the technical requirements it carries, and as a propeller of that change, and a starting point towards further development that will affect all aspects of his music, vocal or not. Thereby, we see that voice offers freedom by constricting procedures.

As a culmination and representation of that trajectory between avant-garde and tradition there is Luis de Pablo's opera composition. This genre had its own path, from its negation and search for new theater forms –Musical Theater– to the adherence to the lyrical genre, preserving all the traditional elements of its structure. We observe that within the Basque composer's catalog, these Musical Theater works may follow manifestations such as Mauricio Kagel's or Silvano Bussotti's, which serves as a sample of De Pablo's knowledge of the most recent musical movements. Thanks to this, the composer introduces in Spain new musical movements that will be developed by other younger composers. However, in opera he feels more confident and free to follow his own ideas and models, thus his approach is much more personal through a more traditional and unidirectional dramatic structure at a discursive level. After operatic experimentation, the whole work features a considerable dramatic focus, and voice and melody become a basic pillar for his instrumental conception.

One of the most important characteristics in Luis de Pablo's opera –apart from his technique– is the use of Spanish as the lingua franca for his entire production. While the creation of an opera in Spain during the 1980s is an innovation at creative level, his use of language is not less groundbreaking. The artist is far from the traditional polemics of the Spanish opera creation in a nineteenth-century style. However, he conceives the “nationalization of melody” through language, that is, through recognizing and developing the rhythmic and melodic potential that a language may have. Thus, Luis de Pablo makes use of Spanish prosody to define his melodies. This inclination is considered as a direct evolution from Janáček and Debussy, that is, a line that is anchored in tradition, but which is innovative within Spanish music. The question is whether language is used by De Pablo as a tradition or innovation, the answer of which is quite precise. He uses the tradition of language in order to innovate at a melodic and formal level within a genre with a strong load of tradition. This feature follows the line that we have previously discussed about De Pablo's shift from previous models to focus on his own music in order to make it evolve and have tradition as an anchor.

This idea of placing oneself closer to tradition so as to develop a new musical line is perfectly visible in the 1970s, where he starts to dialogue with other composers' music. He's not the only composer who begins to use music from other periods and cultures within the international music scene, for it is a common tendency since the introduction of new philosophies (postmodernism) and the cultural opening through the mass media and new technologies, but he is one of the first to do it in Spain.

This situation introduces a very clear line where this idea of avant-garde and tradition appears. We have developed the concepts of quotation-object and quotation-process. These two models help us conceive Luis de Pablo's use of other composers' music, both at technical, and aesthetic and ideological level. We can define *quotation-object* as part of a modernist intertextuality with the sense of “Idol” still prevailing. Thus, the quotation is processed as an immovable object that is decontextualized and updated in a totally foreign musical environment to their primal discursive intention (*Vielleicht* and *Éléphants Ivres* in Chapter III). The composer refuses to change the

music they selected, but nevertheless parodies it through modifications and continued decontextualizations, given that it is an artistic authority figure. This attitude may be considered as a shy sample of postmodern irony. The *quotation-object* serves not only as a joke, object or homage, but in Luis de Pablo's music it has a specific purpose and aesthetic sense. The idol's music is used as an excuse and object of respect to recover musical parameters such as rhythm, melody and the consonance (looking for a wider audience). Thus, the composer makes sure they do not lose their avant-garde status thanks to the veneration for composers like Beethoven or Victoria.

On the other hand the *quotation-process* is inserted in the stylistic framework of the composer, recontextualizing someoneelse's music. The composer imposes a new way to approach it (the postmodern conception of quotation) where allusion and reference typologies are the most striking, that is, the inclusion and adaptation of the quotation in an implicit form through techniques and procedures. Similarly, the insertion of direct quotation is more fluid and natural, thus making it much harder to locate (in this case we worked with *Melisma furioso* and *Acrobacias*). Once all the possible influences are identified, one can consider the text to be infinite, for it is an eternal labyrinth of references. However, we have focused on the elements that the composer has consciously adapted, since the search for intertextual typologies may turn in a study of the researcher's own references, instead of the composer's.

We must to be aware that although works from different stages may share typologies and processes, these are not the elements that distinguish their classification within the mentioned periods, but his aesthetic attitude and his "processing" of the others composers' music are. If we take examples of *Vielleicht* (1973) and *Saludo a Albéniz* (2009) we will see that the first has an allusion to Alberti Bass (to the Classical Period) and in the second the allusion to the *Toccata* on alternate hands technique of *Asturias*, by Albéniz. They both succeed in creating a dialogue with the past; however, the second one denotes a greater dialogue, as also seen in the quotations. While in the quotation-object we can distinguish the contrast between music materials, in the quotation-process everything is integrated as part of the composer's melodic, harmonic and textural conception. All of that is a direct consequence of Luis de Pablo's aesthetic change, who shifts from a militant avant-

garde with reference composers to consider his own work as a reference. Therefore, he becomes a creator—and not a follower—of conventions.

All of this has directly affected all of his musical facets, intertextuality being a fundamental characteristic in his film music as a constant anchoring element so as not to break away from tradition during his avant-garde period. Among the typologies identified in some soundtracks that Luis de Pablo did for Antonio Saura's films, some of them carry a subversive intention, such as the *collage* created for *El jardín de las delicias*, after the Riego's Anthem and *Dueño de mi vida*, by Nemesio Otaño, inside a church during communion. The intertextual dialogue levels are not introduced as in other genres, with the intention of evolving stylistically, but as a political demand, a clear and unprecedented positioning. Although the idea was the film director's, it is the musician who decides to accept the challenge and musically unite the ideological clash represented in the film in a consistent manner.

Apart from the focus on typologies, the most interesting characteristic that we would like to highlight is the intertextual reference of timbre in De Pablo's film music. Its avant-garde sonority and specifically that of the electric organ—very often used by De Pablo between 1967 and 1975—is linked to scenes with a high dramatic tension. This is the case in the three films analyzed (in *La caza* the reference is in the dissonance, since there are only two instruments) and in *La madriguera* (just to mention another of Saura's film featuring music by the Basque composer). Thus, De Pablo makes use of the models and stereotypes which are created in film and applies them to different sequences; in this case, he uses avant-garde music in order to create dramatic tension.

As we can see from the analysis, intertextual typologies have been an indispensable part in the evolution of De Pablo's music towards new musical horizons. Intertextual typologies in general—and quotation in particular—have given him the necessary material to tackle a new technical and aesthetic experience in which the musical elements which had been previously dismissed (harmony, melody and the separation of musical parameters) provide a basis for the composition of new works. This aesthetic advancement departs from the musical object and reaches the assimilation of processes. This evolution is prompted, firstly, by the use of the

quoted authors' authorities, in order to take the initial steps towards an opening attitude towards intervals and the separation of musical parameters; secondly, by a qualitative advancement in terms of the composer's cultural openness, drawing on very diverse elements, such as linguistics and Balinese music; and thirdly, by the inclusion of all these cultural networks from different sources in a unifying and coherent style which has allowed the composer to adapt his influences into his work.

One major aspect is the composer's attitude towards borrowed works. It is quite obvious that the search for music types which are closer to the general public –unrelated to formulae with an unattractive sonority– is enough to approach historical and traditional music (western or non-western). However, we must take cultural appropriation into account, reminiscent of the nineteenth-century fashions, where the objective is to transform exoticism. In the case of some of the composer's works (such as *We* or *Chamán*) the amalgam of borrowed elements is evocative of the nineteenth-century nationalistic mood (the harmonization of popular songs in order to grant them the entity of a major work), that is, electronic deformation and cultural appropriation into western music, with new values, discourse, and aesthetic orientation which greatly diverge from the objectives with which these chants and melodies had been created for. Does flamenco need to be renewed through German electronic music? Is it necessary for Western academic music to recover and revive Iranian monodic music? If so, should this be done from the perspective of its own precepts and musical background? Is non-Western and historical music used to come closer to the general audience? Or is it a sign of respect and admiration for newly encountered cultures? There may not be a specific answer to these questions as applied to composing in general, but in the case of Luis de Pablo we may argue that there is a combination of all these situations. On the one hand, the use of historical and non-Western music helps to resume traditional approaches previously forgotten. On the other hand, it also prompts an approach to the general public through the recovery of gentle and familiar sonorities. Similarly, non-Western music, which the composer highly respects and admires, serves as a technical stimulation to renew melodic, rhythmic and timbral values. Thus, the composer creates a framework of references in a globalized world from which he takes whatever that interests him in

each culture in order to renew his own composing models, with a musical attitude reminiscent of that of the nineteenth century, although ideologically unrelated.

At this point it is necessary to tackle the question of identity search through intertextual typologies and, even, the use of voice and its treatment through language. For instance, in the case of *Zurezko Olerkia* or the operas written in Spanish, there may be a need to identify with certain geographical location and its values, moods and sounds. The txalaparta instrument or the melodic inflections of a language may become identity elements. Thus, Luis de Pablo transforms the traditionalist position proper of francoist culture, based on “Spanish sonorities” (tambourine, Phrygian mood, andalusian cadence, guitar strumming, dancing rhythms, etc.) through new avant-garde models which are more abstract, such as rarely used timbres (txalaparta) inserted in new musical procedures (static music), and so forth, in order to return to the tradition of melody and voice as an identity element. Thus, we observe that the composer follows the creative lines which are representative of a collective, but modernizes their development and the manner in which techniques are incorporated. Hence, we can say that Luis de Pablo stands close to composers like Albéniz or Falla, who also renewed the musical identity elements of their time by following the sources and creative lines which were available.

It is very important to notice the manner in which the Basque musician adapts his music to the new musical situation facing the avant-garde crisis. The new cultural context that the composers face since the late 1960s forces them to take on new manners of expression in which the appreciation of tradition and the approach towards the general public are fundamental pillars. The “high culture” is no longer exclusive to closed circles which only the initiated can access, venerated as scientists of musical art; they become a part of society, sharing ideas and ideals with their potential audience. The changes that Spain goes through during the 1970s are reflected in all art forms, and new composing lines begin to appear in the music sphere which is more open to the world that surrounds them. Thus, contemporary academic music becomes a fundamental cultural pillar, based on tradition in order to move forward. Therefore, quoting –together with its intertextual typologies– is one of the major causes and guiding elements for De Pablo's music to evolve, while they

simultaneously are a technical and aesthetic source which have served as a referent for the confirmation and consolidation of the author's personal voice.

This PhD dissertation has analyzed Luis de Pablo's work through a series of innovative approaches, in order to offer a new vision of his music, sharing some common approaches which may be applied to other composers from his generation. We have tried to understand each of his musical processes as a reflection of international artistic movements, although taking into account the composer's sociopolitical context. This has allowed us to make our own conclusions and contrast different opinions which fall out of the direction in which research about the composer has moved so far. We have analyzed the composer's stylistic evolution through his creative career, in search of a common element that may be regarded as fundamental for each of his changes, and the conclusion is that that triggering factor is texture.

The structural conception based on texture has proved that Luis de Pablo has created a framework of relationships on which his discourse can evolve. It is clear that during his structuralist period the textural aspect has been essential. In his first years there is a concision of abstract processes, such as ordering through the connection of points and lines, which Luis de Pablo orders by means of numerical processes derived from the structuralist musical conception. However, through our analysis we have observed that these textural methods within his work and his abstract thinking for the macro- and micro-structural conception have always been close to modular thinking. Despite the fact that harmony, rhythm, melody or even density (with a functional value that is higher than the previous characteristics) are determining factors within musical discourse, the formal construction with abstract containers –line and point– are the composer's musical basis. For our study we take Luis de Pablo's basic concepts to develop an analytic methodology –progressive in its application– which allows us analyze his entire catalog.

Taking the guiding objects –line and point– as a basis, we can determine, all along his aesthetic trajectory, a set of internal elements within each object which comprise his microformal appearance. Similarly, we can also observe a set of hierarchies and interactions between formants and general textures which change

along his career, looking for a concretion in musical discourse. This aspect is crucial to understand Luis de Pablo's musical evolution. In his modular period the composer creates textural frameworks which are not oriented towards a common formal ground, but he offers a discursive diversity in each formant, macro and microstructure, as for instance in *Módulos I*. On the other hand, with the passing of years, although the general textures and the formal conception continue to be indebted to modules, their construction, formal location, and discursive directionality head towards a common climatic or anticlimactic element. It is there that the composer connects his creation with traditional models previous to avant-garde. Thus, the different interactions and hierarchies that we have identified, both at an internal –inside the texture– and external level –between two or more textures, that is, formally– become essential to observe incidences in the specific conception of each work.

All of this suggests that the list of 17 formants extracted from the analysis of Luis de Pablo's work may have relevance in the argument of each of the pieces. Actually, the answer to this question is ambiguous because depending on the composer's period he uses these formants and their combination in general textures in a more or less visible manner. For instance, during his structuralist period the construction of his works is completely based on independent or indeterminate textural relationships, which causes a lack of detail in discursive macro-formal directionality. In more recent periods, this construction based on textural relationships and timbrically homogeneous sound blocks persists, but in this case Luis de Pablo's discursive conception causes behaviors (density, melody, rhythm, harmony, etc.) to have a more relevant role, so that the discourse becomes closer to a common formal objective within each structure. Thus, textures are turned into formal sources to order ideas, both at the micro- and macro-formal level. Therefore, both the 17 formants and the 23 general textures applicable to all genres (opera, solo concerts, vocal, etc.) are abstract elements, capable of forming complex formal elements that only serve as idea containers from which the composer's style evolved.

For instance, we have observed from analysis that textures with one only formant can appear as the climax or formally salient passage within the work, as in

case of the II-XXVIII structure in *Vielleicht*, with a general texture 4 (points line). Similarly, we identify textures with three formants (i.e. general texture 5: line, tangential groups and counterpoint) at the beginning of a section, as in the second part of *Passio* (Canto dei morti in vano). Within the same piece, in the Pórtico section, we see how, through the general texture 10 (static line), music reaches a little climax in measure 5 through density. Thereby, we can argue that any lineal texture serves to hold a musical discourse and can appear in any climatic or anticlimactic situation. It is the composer's creative freedom which is imposed on any kind of systematic compositional method.

This is linked to Luis de Pablo's non-academic compositional education and his creative personality. Although at the beginning of his career he tilts towards avant-garde structuralism, the internal elements are not designed under serial precepts, but following his intuition in a more organic fashion, taking density relationships as a basis. In his last composing period, his creative freedom is simply a stylistic derivation from which he had been developing for years, but without imitating or following foreign trends. The textures and formal courses based on different density processes (progression, recession, static) are still the ones which characterize the discursive highlights.

At this point we must emphasize this aspect again. It may seem that the texture analysis within the music from the second half of the twentieth century must have a section exclusively devoted to density. However, we have determined that with the concept of rector object, shaped in the formant, the number of elements that form it is pushed to the background. This is due to the fact that Luis de Pablo's work focuses on mixing sound blocks in which each formant and function is intended for a specific group of instruments, and the density, which creates tensions and distensions—always with a subjective value, given the impossibility to be quantified—becomes a secondary factor at the structural level, that is, a behavior. The different periods that the composer goes through have had a specific influence on the appearance of general textures, since not all of them are from the 1960s. Depending on his needs and stylistic openness, the composer has created different types of textures, such as the general texture 13 (static o monodic line) linked to a

new melody concept, reviled during his avant-garde period, but recovered through his search within tradition.

Once texture was classified in detail, we could to make a catalog of the textural sets that have been appearing and/or modifying themselves all along De Pablo's composing career. Not all of the general textures appear since the 1960s –although most of them do– because some of them have been favored by the evolution of Luis de Pablo, as general texture 13 (monodic or monophonic melodic line, with melodic tilt). The same happens with the relevance that voice has since the 1980s, for thanks to its timbre –a and especially if it has text– it monopolizes the passages where it appears, given that instruments are usually written to be secondary. This prompts the vocal line to always be the main one, at both internal and external level (defined by the hierarchies). One of the most important features is that textures do not exceed three formants, except on very few occasions. Thus, we separate the density and texture as totally different elements, in constructive hierarchical strata. This aspect is linked to the concept of reinforced line. The use of groups which are homogeneous in timbre causes all the elements which share the same discursive directionality and technical resource (counterpoint, homophony, movable line, etc.) form part of the same formant. We can easily observe this in the texture analysis of *Bajo el sol* (chapter IV, G.1) in which the counterpoint line of *sopranos I* has seven different voices, although they all form part of the same counterpoint framework, sharing the same specific discursive intentionality.

All of this gives us an idea of the structural concision that the Basque composer manages in order to create his music, although later on, at the microformal and composing technique level, it is the discourse richness (the behaviors) which greatly expands his possibilities. On the other hand, this concise constructive evolution suggests the composer's concept of style, or the musical samples of his own personality. The idea that the concept of style in any composer can be malleable and evolve is directed, in this case, to other parameters, because Luis de Pablo preserves the same formal ordination precepts since over 50 years ago.

Furthermore, we may be discussing not just a composer's stylistic element, but a specific musical time, the twentieth century. Thus, if we focus on the basis of

the musical object –and its evolution in gesture– as a starting point to classify a type of music, we can observe how, above the parameters which are considered as style-constructing (twelve-tone technique, serialism, alea, textural music, spectralism, electroacoustic music, etc.) are the fundamental bases of what we call contemporary music, with the line and point as guiding elements as musical recipients. A unitary reality of all of the twentieth century styles under some premises which stand far from their sound (and, therefore, from aesthetics and trends) and whose main factor lies in its construction form, from Igor Stravinsky to Raphaël Cendo.

Once we have determined the main structural element in the Basque composer's music, we can point to different stylistic turns which have been developed through texture. We have seen that texture has been used in order to suit the composer's needs, avant-garde or traditional. Similarly, it has served De Pablo during his transition periods or stylistic definition instances, such as the 1970s and his intertextual relationships with other composers' music. From this approach, we tackle the composer's music so as to observe his processes of change, intentions, or characteristics of the music he selects.

We can affirm, by observing this study that Luis de Pablo's music is a clear reflection of the time in which he lived. His work has gone through a tumultuous period in Spain, politically speaking, which has led to a need for renovation of the francoist culture through a militant avant-garde movement during the 1960s. Similarly, he has been influenced by new postmodern thinking, and he has opened his music to a wide range of external influences, and finally –during the 1980s, and thanks to the establishment of democracy in Spain– he fashioned his own creative line by retaking traditional elements, given his need to go back closer to the general audience and to have certain musical references from which to evolve.

His figure means a very important anchorage point to understand all the political, economic and social changes that have influenced cultural production during the second half of the twentieth century in Spain. At the same time, and together with several other composers from his generation, he committed himself to Spanish culture with the objective of causing the second big inflection in Spanish twentieth century music (the first being that of Falla and the *Generation of '27*)

which allows twentieth-century composers to have a creative tradition as reference for the revision and development of local and global composing. Thus, we believe that Luis de Pablo is the perfect sample of all of the artistic and societal changes during the second half of the twentieth century in Spain: Traditionalism-Avant-garde-Tradition.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

- ADLER, Samuel: *El estudio de la orquestación*, Idea Música, Barcelona, 2010.
- ALFONSO, Carlos: “Como ha sido el congreso”, *Ritmo*, Mayo-Junio, 1963, pp. 12-13
- ALONSO et al., Celsa: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2011
- ALONSO, Germán: “El bello arte del ruido”, *Espacio sonoro* revista digital de música, nº 22 septiembre, 2010.
- ANTINELLO, Paul: “Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt”, *In: Contemporary Music Review*, 26, nº1, Febrero 2007, pp. 25-37
- AÑÓN, Manuel: “Luis de Pablo, un compositor en constante evolución”, *Revista electrónica Espacio Sonoro*, nº23, 2011.
- ARANDA, Pablo: “Conversación con Mauricio Kagel”, *In: Revista musical chilena*, Año L, nº185, Enero-Julio, 1996.
- ARTAUD, Pierre-Yves : *La flûte multiphonique*, Paris, Ed. Billaudot, 1995.
- ASTRAND, Hans: “¡Qué indiscreción! Un compositor y, por si poco fuera, de óperas...”, *In: Libreto de El Viajero indiscreto*, Teatro Real, Madrid, 1990, pp.25-27
- ASTRAND, Hans: “Un pocket retrato transpirenaico, Luis de Pablo en el septuagésimo año”, *In: ibid.* pp.181-197.
- AULLÓN, Pedro: Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad, 2 vol., Verbum, Madrid, 2005.
- BAILLET, Jérôme: *Gérard Grisey: Fondements d’une écriture*, L’Itinéraire/L’Harmattan, Paris, 2000.
- BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, Fundación Autor, Madrid, 2009, pp.23-25
- BARCE, Ramón: “Sobre el Coral Hablado”, *Sonda*, 6, 1973, Facsímil editado por el INAEM, 2009, pp. 27-35
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
- : “La muerte del autor”, *In: Image-Music-Text*, Hill and Wang, Nueva York, 1977.
- BAUMAN, Zygmunt: *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, 2009.

- BEAL, Amy C.: "Negotiating Cultural Allies: American music in Darmstadt, 1946-1956", *Journal of American Musicological Society*, vol.53, nº1, pags. 105-139, 2000. Publicado en University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/831871>
- BELTRANDO PATIER, Marie-Claire: *Histoire de la Musique. La Musique Occidentale du Moyen Age à nos jours*, Bordas, Paris, 1982. (Ed. española) *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media a nuestro días*, Espasa, Madrid, 2000.
- BERRY, Wallace: *Structural Functions in music*, Dover Publications, Nueva York, 1987.
- BONET, José María: "De una vanguardia bajo el franquismo" en Bonet Correa, Antonio (coord.) *El arte del franquismo*, ediciones cátedra, Madrid, 1981.
- BLANCO, Enrique: *Nuevos usos del unísono en el siglo XX y XXI*, <http://enriqueblanco.net/2012/03/nuevas-consideraciones-sobre-el-unisono-en-los-siglos-xx-y-xxi-el-baul-de-los-recuerdos-i/>
- BORZONE DE MANRIQUE, A.M.: *Manual de fonética acústica*, Librería Hachette, Argentina, 1980.
- BOULEZ, Pierre : *Penser la musique adjourd'hui*, Ed. Gonthier, Paris, 1963.
 –: *Relèves d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966
 –: *Puntos de referencias*, Gedisa, Barcelona, 1984.
 –: *La escritura del gesto*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- BREGMAN, Albert S.: *Auditory Scene Analysis: The perceptual organization of sound*, MIT, 1990.
- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando: *Antón García Abril: sonidos en libertad*, ICCMU, Madrid, 1993.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política artística del franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.
- CADIEU, Martine: "Luis de Pablo à Paris", *Lettres françaises*, 5-3-1968.
- CAMARERO, Jesús: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona, 2008.
- CAMPODONICO, Luis: *Falla*, Editions du Seuil, Bourges, 1959.
- CARMONA, Gloria: *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- CASARES, Emilio (ed.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ICCMU, Madrid, 1999-2002.
- CATALÁN, Teresa: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Institució Alfonso el Magnánim, Compendium Musicae, Valencia, 2003.
- CELMA, Margarita: "Intermusicalité", *In: Sens[public]*, Revue électronique internationale, Enero, 2007 http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=377
- CHARLES SOLER, Agustín: *Análisis de la música española del siglo XX, en torno a la generación del 51*, Rivera editores, Valencia, 2002.
 –: *Análisis de la música española del siglo XX, en torno a la Generación del '51*, Rivera Editoriales, Valencia, 2002.

- : *Dodecafonismo y serialismo en España*, Rivera Editores, Valencia, 2005.
- : *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea*, 3 vol. y libro de trabajo, Rivera Editores, Valencia, 2005 – 2012
- CHARLES, Jaques: “Conversation avec Luis de Pablo”, *Association de saxophonistes de France*, nº34, Abril, 1989
- HEMILLIER, Marc: “György Ligeti et la logique des textures”, *In : Analyse musical*, nº38, 2001, pp. 75-85
- CHOUVEL, Jean-Marc, SOLOMOS, Makis (eds): *L’espace Musique/philosophie*, L’Harmattan, Paris, 1998
- : *Analyse musical, sémiologie et cognition des formes temporelles*, L’Harmattan, Paris, 2006.
- : Au-delà du système tonal : *In : Colloque International « Regards actuels sur la tonalité »*, 26/28-11-2009, Université de Tours, texto en línea:
<http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/LeSystemeTonal0.2.pdf>
- CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor: “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona”, *In: Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, nº14, 2007, pp.235-255.
- : “L’ambiguïté politique de l’avant-garde artistique sous le franquisme: l’exemple du festival Encuentros de Pampelune (1972) ”, *In: Combes, Malika ; Contreras Zubillaga, Igor ; Yavuz Perin (dirs.): A l’avant-garde! Art et politique dans les années 1960 et 1970*, Peter Lang, Bruxelles, 2013, pp. 109-124.
- : *El concierto de la Paz: tres encargos estatales para conmemorar el 25 aniversario del franquismo*, 2012
- : “El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)”, *In: Amnis* [En web], 10, 2011, 1-4-2011 (consultado el 15-3-2012) <http://amnis.revues.org/1195>
- COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Dent, Londres, 1987.
- CURESES, Marta: *El compositor Agustín González Acilu: La estética de la tensión*, ICCMU, Madrid, 2001.
- :& Aviñóa, Xosé: “Contra la falta de perspectiva histórica: bases para la investigación musical contemporánea en España”, *In: Revista catalana de musicología*, 1, 2001, pp.171-199.
- : *Tomás Marco: La música española desde las vanguardias*, ICCMU, Madrid, 2007.
- : “Historia de la música de la posguerra als nostres dies”, *In: Historia de la música Universal*. Vol. VIII. Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear, 2002, Barcelona Edicions.
- CUSTER, Arthur: “Contemporary music in Spain”, *In: The musical Quaterly*, G. Schirmer, vol. 48, nº1, pp.1-18
- DANTE, G. GRELA, H.: “Introducción al estudio de la obra de Edgar Varese”, *In: SERIE 5, La música en el tiempo*, Rosario (Argentina), 1987, pp.33-48

DE DIOS HERNÁNDEZ, Juan de Dios; MARTÍN, Elena (eds): *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce*, ICCMU, Madrid, 2009.

DE PABLO, Luis (bajo pseudónimo "Musicus"): "New Music in Spain", In: Myers, Rollo (ed.): *Twentieth Century Music: Its forms, Trends and Interpretations*, Orion Press, New York, 1968, pp.212

–: "El dodecafonismo: una técnica y una visión musical", In: *Acento cultural*, nº2, Diciembre 1958, pp. 49-53.

–: "Shostakovich, un índice", In: *Acento cultural*, núm. 3, Enero 1959, pág. 48 y 53.

–: "Proposiciones", In: *Acento cultural*, núm.8, Mayo-Junio 1960, pp. 63-66.

–: "Control del materia: la cantidad sonora como noción eje de una perspectiva musical, In: *Collage 5/6*, Diciembre 1965, pp.32-34

–: *Lo que sabemos de música*, Gregorio del Toro, Madrid, 1967.

–: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968

–: "Réflexions sur les journées", In: *La revue musical, Journées de musique contemporaine de Paris*, nº 276-277, 1971, pp. 15-18.

–: *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 14-5-1989. Se puede consultar en línea:

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/pablo_costales_luis-1989.pdf

–: *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, Presse de l'Université Paris -Sorbonne, Paris, 1996

–: *Una historia de la música contemporánea*, BBVA, Madrid, 2009. Se puede consultar en línea:

http://www.fbbva.es/TLFU/dat/Luis%20de%20Pablo_musica_web.pdf

–: "Bases para una comprensión, comentario escrito con motivo del concierto que dio Pedro Espinosa en el Colegio Mayor Aquinas", 1960.

–: "El caso Stockhausen", *Saber leer*, nº20, 1988, pág.10

–:"El folklore vasco como material de composición". *Eusko – Ikaskuntza, sociedad de estudios*

vascos. Cuaderno de sección Folklore, vol.1, 1990, pp. 269 - 271.

–:"La Ópera: Tradición, Libertad, Imaginación". *IV congreso; asociación internacional teatro lírico*, conferencia inaugural, 1990, pp 13-19.

–:"¿Qué enseñar al aprendiz de compositor?". *Academia, boletín de la real academia de bellas artes de San Fernando*, nº 81, 1997, pp. 154-156.

–:"Recuerdo de Gerardo Rueda". *Academia, boletín de la real academia de bellas artes de San Fernando*. Nº 82, 1996, pp. 19-27

–:"Discurso correspondiente a la investidura de Doctores Honoris Causa". *Universidad complutense de Madrid*, 1998.

DE VOLDER, Piet: *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas*, Fundación Autor, Madrid, 1998.

- : “Una música de cámara explosiva”, *In: In: Libreto de La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, 2000, pp.74-89.
- : *Le théâtre musical de Luis de Pablo*, Suvini Zerboni, Milán, 2002.
- DEAMBRISOS MARTINS, Carlos: “Clamoroso éxito del Festival de América y España”, *El porvenir*, 29-11—1964, pág.11
- DELIEGE, Celestin: *Cinquante années de modernité musicale : de Darmstadt à L'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Mardaga, Liège, 2003.
- DEUSTCH, Max: “Luis de Pablo”, *In: Portrait d'un compositeur*, Edition Tonos Darmstadt, Darmstadt, 1966.
- Díaz Cuyás, J.: “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, *In: Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.
- DIBELIUS, Ulrich: *Historia de la música desde 1945*, Akal, Madrid, 2004. Diciembre, 1994, p.211-219.
- DICTIONNAIRE DES GRANDS MUSICIENS*, Larousse, Paris, 1985.
- DOUCELIN, Jaques: “Créations à Metz: Murail, Pablo, Reibel et les autres”, *Le Figaro*, Paris, 20-11-1990.
- ECO, Umberto: *La obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.
- : “Ironía intertextual y niveles de lectura”, *In: Sobre literatura*, De Bolsillo, Barcelona, 2005, pp.223-246.
- FERNÁNDEZ CID, A.: “La Orquesta Nacional estrena obras de Schoenberg, Varèse y De Pablo, en el Real”, *ABC*, 22-12-68, pp. 93-94.
- : “El conjunto de grandes conciertos de ‘La Sorbona’, en Alea”, *ABC*, Madrid, 15-12-1966, pág.106.
- : “Odón Alonso, Esteban Sánchez y la Orquesta de Radio Televisión Española en el Real”, *ABC*, 15-4-1969, pp. 84-85.
- : “Ros Marbá dirigió el coro y orquesta de la Radio Televisión Española”, *ABC*, 26-10-67, pág.95.
- : “Saludo y consejo a los compositores españoles que no tienen treinta años”, *ABC*, Blanco y negro, 22-11-1958, pág.61.
- : “Creación del grupo Nueva Música, en Madrid”, *ABC*, 21-2-1958, pág. 57.
- : “Estreno mundial de *Kiu*, de Luis de Pablo, en la temporada de ópera, *ABC*, 118-4-1983, Madrid, pág. 59
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: *Cuestiones de ópera contemporánea: metáforas de supervivencia*, Preliminares, Madrid, 2009.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés: “Luis de Pablo estrena una cantata sobre textos mayas y aztecas”, *El País*, 28-1-1992
- FESSEL, P.: “Enfoques psicológicos de la textura en la musicología norteamericana” *En: Música em perspectiva*, Vol.1, nº2, 2008, pp. 12-15. En este artículo Fessel analiza diferentes propuestas de análisis texturales desde el puntos de vista psicológico y perceptivo.

- : “El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana” *En: Revista Argentina de Musicología*, nº7, 2006, pp.119-145.
- FLEURET, Maurice: “Quatre Portraits de Compositeurs. Luis de Pablo”, *In: Journal du Théâtre de la Ville*, Paris, 1969.
- FLUVIÀ, J.: “Luis de Pablo: l’afany de sinfonía del compositor amb el seu temp”, *In: Revista Musical Catalana*, nº27, 1987, pp. 37-41
- FORTE, Allen: “Pitch-class set theory today”, *In: Music Analysis*, nº1, Mar.-Jul. 1985, pp. 29-58.
- : *Structure of Atonal Music*, Yale University Press, Yale, 1999.
- FUSI, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Barcelona, 1999.
- GALLOT, Simon: *György Ligeti et la musique populaire*, Ed. Symétrie, Lyon, 2010.
- GAN QUESADA, Germán: “A la altura de las circunstancias: continuidad y pautas de renovación en la música española”, *In: González Lapuente, Álvaro: Historia de la música española e hispanoamericana. 7 La música en España en el S.XX*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2013.
- : “Danzas de formas y volúmenes sonoros: Ramón Lazkano y sus *Igeltsoen Laborategia*”, *In: Musiker, cuadernos de música vasca*, nº 18, 2010, pp. 349-362.
- GARCÍA, Isaac D.: *Josep Maria Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2011. pp. 449 y ss. En línea,
<http://www.tdx.cat/handle/10803/78128?show=full>.
- GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Luis de Pablo*, Espasa Calpe, Madrid, 1979..
- : “Luis de Pablo aquí y ahora”, *In: Pauta*, nº19, Junio 1986, pp. 29-40.
- : *Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, Madrid, 1987.
- : “La andadura vital y artística de Luis de Pablo”, *In: Libreto de El Viajero indiscreto*, Teatro Real, Madrid, 1990, pp.19-24.
- : “Sobre el segundo viaje de *Kiu*”, *In: Libreto de Kiu*, Teatro de la Zarzuela, 1993 pp.15-20.
- : “Luis de Pablo a través de sus senderos orquestales”, Programa del Festival de Música de Canarias, Enero, 1991.
- : “Aproximación a *Kiu*: una entrevista con Luis de Pablo”, *In: Libreto de Kiu*, Teatro de la Zarzuela, 1993, pp.7-14
- : *Luis de Pablo, catálogo de compositores*, SGAE, Madrid, 1994.
- : “Luis de Pablo”, *In: Tranchefort, François-René: Guía de la música de cámara* (trad. de García del Busto), Alianza, Madrid, 1995, pp. 1040-1051.
- : “Referencias al teatro en la música no operística de Luis de Pablo”, *In: Libreto de La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, 2000, 66-73.
- : “Luis de Pablo”, *In: Casares, Emilio (ed.) Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, ICCMU, Madrid, 2001, pp. 319-331.
- : *Luis de Pablo*, Orquesta Filarmónica de Málaga, Málaga, 2008.
- : *Luis de Pablo, de ayer a hoy*, Fundación Autor, 2009.

- GARCÍA GARCÍA, Jordi: *Estado y cultura: el despertar de una cultura crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Presse Universitaires du Mirail, Université Toulouse-Le Mirail, 1996.
- GARCÍA LABORDA, José María (ed.): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*, Ed. Doble J, Sevilla, 2004.
- GAVIÑA, Susana: “Luis de Pablo: Los compositores españoles existimos y algunos escribimos ópera”
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.
- GIL FERNÁNDEZ, Juana: *Los sonidos del lenguaje*, Ed. Síntesis, Madrid, 1988.
- GÓMEZ, Manuel: *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 2007, pág. 583.
- GRANELL, Enrique: “Dau al Set, una conjunción de volcanes desconocidos”, In: Catálogo de exposición *El Mundo de Dau al Set*, Ibercaja, 2008.
- GRÄTER, Manfred: *Guía de la música contemporánea*, Taurus, Madrid, 1966.
- GRISEY, Gérard: “Tempus ex Machina: a composer’s reflections on musical time”, *Contemporary music review*, vol.2, 1987, Hardwood Academic Publishers GmbH, pp. 239-275.
- : “Structuration des timbres dans la musique instrumentale”, In: Barrière, Jean-Baptiste (ed.): *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM, Paris, 1991, pp.352-385.
 - : & Joshua Fineberg (2000): Did you say spectral?, In: *Contemporary Music Review*, vol.19, nº3, 2000, pp.1-3.
- GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 1995.
- HARVEY, Jonathan: *Música e inspiración*, Global Rhythm, Barcelona, 2008.
- HATTEN, R.: “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”, In: *Criterios*, nº32, Julio-1994, pp. 211-219.
- HEALEY, Gareth: *Messiaen’s musical technique: compositor’s view and beyond*, Ashgate, 2013.
- HEINE, Christiane: “Luis de Pablo”, In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.18, 2002, pp. 837-839
- HONTAÑÓN, L.: “Música electrónica, en Alea”, *ABC*, 26-11-1970, pp. 91-92.
- : “La música española frente a la música electrónica”, *ABC*, 31-5-1967, pág. 128
 - : “Por primera vez se celebra la Semana de Música de Madrid”, *ABC*, Blanco y Negro, 23-1-1971, pág.8
 - : “Primeros Encuentros de Pamplona”. En *ABC*, 6-7-1972, Madrid, pág. 81.
 - : “Luis de Pablo de cámara”, *Scherzo*, Mayo 1999, pág.140
- HODGES, Wilfrid (2007) “La geometría de la música”. *Quodlibet*, nº 39, Septiembre – Diciembre. Pags. 68 – 97. Madrid.

- IGLESIAS, Antonio: “El XXX Festival mundial de música SIMC, en Estocolmo”, *ABC*, 21-6-1956, pág.67
- IGOA, Enrique: “Música para guitarra y orquesta en el cambio de siglo: *Fantasías*, de Luis de Pablo y Jan Mayen, de Enrique Igoa”, In: *Revista de Musicología*, vol. XXV nº2, 2003, pp.515-541.
- Julio Ogas: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura” en ALONSO et al., Celsa: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2011.
- KANDINSKY, Vasili: *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de elementos pictóricos*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p.57 y ss.
- KLEIN, Michael L.: *Intertextuality in Western art music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- KRAMER, Jonathan D. (2002): “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. In: LOCHEAD, J. and AUNER, J.: *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. New York: Routledge, 2002, pp.13-26.
- KRISTEVA, Julia: *Recherches pour un sémanalyse*, Ed. Seouil, Paris, 1978.
- LACHENMANN, Helmut: “On my second string quartet (‘Reigen seliger Geister’)”, In: *Contemporary Music Review*, vol.23, nº3/4, September/December, 2004, pp.59-79
- LACHMAN, Renate: “Dialogicidad y lenguaje poético”, In: *Criterios*, Edición especial Homenaje a Bajtín, pp. 41-52. <http://www.criterios.es/revista/bajtin.htm>
- LARRAÑAGA, Patxi: “Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea”, In: *Musiker, cuadernos de música vasca*, nº18, 2010, pp. 47-81.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Álvaro: *Historia de la música española e hispanoamericana. 7 La música en España en el S.XX*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2013.
- LARA, Fernando: “Pamplona: Encuentro 72-arte de vanguardia”, In: *Revista Triunfo*, nº 510, 8-7-1972, p. 8
- LARRAURI, Eva: “la gran música no sirve para el cine, destruye la película”, *El País*, 22-11-2010, ed. digital http://elpais.com/diario/2010/11/22/paisvasco/1290458409_850215.html
- LAZKANO, Ramón; CÁMARA, Aitzane: “Luis de Pablo a través de su música”, In: *Musiker, cuadernos de música vasca*, nº18, 2011, pp. 265-281.
- LENDVAI, Ernő: *Bela Bartok: Un análisis de su música*, Idea Books, Barcelona, 2003.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*, vol.1, Valencia, 1983.
- LEWIN RICHTER, A: “La música electroacústica en España”, In: Supper, Martin: *Música electrónica y música con ordenador*, Alianza música, 2004.
- LOCHEAD, J. and AUNER, J.: *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. New York: Routledge, 2002.

LÓPEZ CANO, Rubén: “Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía, cinismo en la hibridación musical de la era global”, *In: Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, nº21, 2005, págs. 59-76.

LÓPEZ ESTELCHE, Israel: “Azar y control en la música coral de Luis de Pablo: ideación y evolución de los módulos durante los ´70”, *In: Revista de Musicología*, vol.33, 1-2, 2010, pp.373-390.

–: “Los Encuentros de Pamplona de 1972: un festival globalizador de la música experimental”, *In: Actas del VIII Congreso de la SEdeM “Musicología Local, Musicología Global”*, (pendiente de publicación).

–: *La música coral del compositor Luis de Pablo*, Tesina de Licenciatura, dirigida por el Dr. Julio R. Ogas, Universidad de Oviedo, 2008.

–: *Procesos intertextuales en la música de Luis de Pablo a través de la cita*, Tesina de Diploma de Estudios Avanzados, dirigida por el Dr. Julio R. Ogas, Universidad de Oviedo, 2011.

–: “Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen Replay*, de David del Puerto, como paradigma compositivo”, *In: Musiker, cuadernos de música vasca*, nº20, en imprenta.

LÓPEZ LERDO DE TEJADA, F.: “Juventudes Musicales y el Ateneo”, *Revista Ritmo*, Año XXIX, nº 303, 1-6-1959, pp.12-13.

–: “Concierto de la Paz”, *Ritmo*, Año XXXIV, nº. 345, Julio, 1964, pp.12-13.

Luis de Pablo, la esencia de la música: vídeo-entrevista realizado por el estreno de *Natura* en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.
<http://www.youtube.com/watch?v=i8PxuvNcVMo>

LUZÓN MARCO, M.J.: “Intertextualidad e interpretación del discurso” *In: EPOS*, XIII, 1997, págs. 135-149.

MABRY, Sharon: *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, Oxford University Press, New York, 2003.

MACHE, François-Bernard: “Les mal entendus. Compositeurs des Années 70”, *In: Revue Musical*, Ed. Richard Masse, Paris, 1978, pp.314-315.

MARAZUELA ALBORNO, Agapito: *Cancionero Segoviano*, Jefatura Provincial del Movimiento, Segovia, 1964.

MARC MARTINEZ, I.: “L’Intertextualité sonore et discursive dans le rap française”, *In: Trans: Revista transcultural de música*, nº14, 2008, ed. digital.

MARCO, Tomás: *Música española de Vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1970.

–: *Luis de Pablo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971.

–: *Historia de la Música Española*, 6. S.XX, Alianza, Madrid, 1983.

–: “Los Módulos”, *In: García del Busto, J.L. (ed.): Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 159-178

- : *La creación musical en el siglo XXI*, Cátedra Jorge Oteiza/Universidad de Navarra, Navarra, 2007.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco: *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*, Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigida por Enrique Muñoz, Madrid, UAM, 2011.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- MARTINEZ, José Luiz: “Composição & Representação”, *In: Arte e cultura III Estudos Transdisciplinares*, Sao Paulo, pp. 61 – 74, 2004.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos: “Luis de Pablo y la tensión entre cosmopolitismo e identidad en la vanguardia vasca del siglo XX”, *In: Musiker. Cuadernos de música*, nº12, 2000, pp.199-206.
- MASSIN, Brigitte: “Un grand d’Espagne en Flandre”, *Panorama de la musique*, Noviembre 1982, pág.7
- MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Universidad de Oviedo, Ethos-música, Oviedo, 1983.
- : “Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil”, *In: Casares, Emilio y Torrente, Álvaro: La ópera en España en Hispanoamérica*, Vol.2, ICCMU, Madrid, 2001, pp.373-392.
- : “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *In: Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 8-9, 2001, pp.338-348.
- : “Acotaciones musicales a la transición democrática de España”, *In: ALONSO et al., Celsa: Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU, Madrid, 2011, pp.267-282.
- : “Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones” en, *Dos décadas de culturas artística en el franquismo (1936-1956)*, Actas del Congreso, Granada, 2001.
- : “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España”. *Anuario musical*, nº 51,1996, pp. 217 – 232
- : *Josep Soler: Música de la pasión*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2012
- : “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol.17, 2009
- : “Las venas de Galatea: De la música humana a la cámara anecóica”, *Quintana*, nº8, 2009, pp. 113-131.
- : *La misa de gaita, hibridaciones sacroasturianas*, Fundación Valdés Salas, Muséu del Pueblu d’Asturies, Gijón, 2012.
- MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1944.
- : *Técnica de mi lenguaje musical*, Alphonse Leduc, París, 1993.

- : *Traité du rythme, de couleur et d'ornithologie*, 8 vol, Alphonse Leduc, Paris, 1994-2002.
- MEYER, Leonard: *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956
- MOLINA FOIX, Vicente: “Breve guía indiscreta para el Viaje”, *In: Libro de El Viajero indiscreto*, Teatro Real, Madrid, 1990, pp.15-18.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music*, Princeton University Press, Princeton, 2000.
- MORO VALLINA, Daniel: “El Festival de Música de América y España (1964-1970): Intercambio culturales entre las dos orillas”, *In: Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol.24, Julio-Diciembre, 2013, pp.143-173.
- MOURA, Eli-Eli: “The generative Cell and symmetrical Operations in Varèse’s *Octandre*”, *In: Contemporary Music Review, Edgard Varèse...offerings*, vol.23, 1, 2004, pp. 17-44
- MUNETÁ, Jesús María: *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española*, Ediciones del Instituto de Música Religiosa de Cuenca, Cuenca, 1978.
- NAGORE, María: “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, *In: Músicas orales del sur*, nº1, 2004.
- NATTIEZ, Jean. J. (dir.) *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXè Siècle*. Vol.1: *Musiques du XXè Siècle*, Actes Sud/Cité de la Musique, París, 2003.
- NIEVA, Francisco: “Posibilidades y avatares de un nuevo montaje operístico”, *In: Libro de La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, 2000, pp.46-51.
- NOGUEIRA, Ilza: “A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas” *Revista musical de Cuba*. Pags. 1 – 11, La Habana, 2002.
- NOMMICK, Yvan: “La intertextualidad como recurso fundamental en la creación del siglo XX”, *In: Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº1, Actas del VI Congreso de la SEdeM, Junio, 2005, pp. 792-807.
- OGAS, J.: “Obras para piano de Francisco Escudero: texto y contexto”, *In: Musiker, cuadernos de música*, nº 16, 2008, pp.67-95
- : *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, ICCMU, Madrid, 2010.
- : “Joaquín Rodrigo ConCierta Cita. Sus conciertos en la década del cincuenta”, *In: SUÁREZ-PAJARES, Javier: Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*, SITEM-Glares, Valladolid, 2005, pp.119-130.
- : “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura”, *In: ALONSO et al., Celsa: Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU, Madrid, 2011, pp.
- ORDIZ CASTAÑO, Noelia: “Aproximación a la figura del compositor Jesús Villa Rojo: historia viva de la creación española”, *Musiker. Cuadernos de música vasca*, nº18, 2011, pp. 171-186.
- ORDÓNEZ, Pedro: *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinaria a comienzos del siglo XXI*, Tesis Doctoral leída

en la Universidad de Granada. Publicación en línea, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/22545>

PARDO SALGADO, Carmen: “La aventura del arte: en torno a la música”, *In: Los Encuentros de Pamplona 1972, Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.

–: “La aventura del arte: en torno a la música”, *In: Los Encuentros de Pamplona 1972, Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 97

PÉREZ CASTILLO, Belén: “Entrevista con Luis de Pablo”, *In: Cuaderno de Música Iberoamericana*, ICCMU, 1998, pp.185-196.

–: “La voz despojada: algunos elementos de la renovación vocal en la música española”, *In: Revista de Musicología*, XXX, 2, 2007, pp.533-574.

PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, Vol.3, Ediciones Istmo, Madrid, 2000, pág.7.

PERLE, George: *Composición serial y atonalidad*, Idea Books, Barcelona, 2006.

PERÓN PÉREZ, Tania: “Una relación a distancia: La obra de María Teresa Prieto a través de la crítica de Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay”, *Actas del I Congreso Iberoamericano de Jovens Musicólogos*, Lisboa, 2012.

–: “María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo XX”, *In: Cuadernos de música iberoamericana*, vol.23, 2012.

PISTON, Walter: *Orquestación*, Real Musical, Madrid, 1984.

–: *Armonía*, Labor, 1998.

POPLE, Anthony: *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

PORTERO, Florentino: “Spain, Britain and the Cold War” *In: Balfour, Sebastian and Preston, Paul: Spain and the great powers of the Twentieth Century*, Routledge, London, 1999.

QUESADA, Sebastián: *Diccionario de la civilización y cultura españolas*, Istmo, Madrid, 1997, pág.208.

Ramos, Francisco: “Petrassi: La poética artesana como tradición y vanguardia”, *Revista Scherzo*, Julio 2004, pág.116

RAMOS, Francisco: “Luis de Pablo”, *Scherzo*, año XX, nº200, pag.9, 2005.

RAVENS-CROFT, Brenda: *Texture in Elliott Carter's On mirror on wich to dwell*, Ph.D.Mus., British Columbia, 1993.

REVEL, Renaud: “Luis de Pablo: Un créateur pour diriger le Festival de Lille”, *Kiosque*, Abril 1982, pág.5.

REVERTER, Arturo: “A las puertas del éxtasis”, *In: Revista Scherzo*, Marzo 2001, pág.30

–: “De Madrid al cielo, estrenos en Madrid”, *Ritmo*, año LII, nº525, Septiembre 1982, pp.65-66

- RODRIGO, Antonina y DEL HOYO, Arturo: *María Lejárraga: una mujer en la sombra*, Algaba, Madrid, 2005.
- RODRÍGUEZ DEL RÍO, F: “Un solo frente: a Luis de Pablo, Jaime Rodmer, Carlos Alfonso y Enrique Franco”, *Revista Ritmo*, Años XXIX, nº 299, 1-12-1958, pág.1.
- ROSE, François: “Introduction to the pitch organization in French spectral Music”, *In: Perspectives of New Music*, vol.34, nº2, 1996, pp.6-39.
- ROSEN, Charles: “La música para piano de Pierre Boulez”, *In: Quodlibet*, nº 28, Febrero, pp.42-56.
- ROSTAND, Claude: *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Larousse, Paris, 1970.
- RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: “La voz de la juventud: prensa universitaria del SEU en el franquismo”, *In: Bulletin Hispanique*, nº 98-1, pág.175-199
- RUIZ COCA, Fernando: “El grupo Nueva Música”, *In: Estafeta literaria*, Ateneo de Madrid, nº 121, 22-3-1958, pág.13
- RUIZ MANTILLA, Jesús: “A mí lo que me mueve es la transgresión. Entrevista a Pierre Boulez”, *El país*, 18-6-2013. En línea http://elpais.com/elpais/2013/06/18/eps/1371549174_474928.html
- RUSCH, René: “Beyond Homage and Critique? Schubert’s Sonata in C minor, D. 958, and Beethoven’s Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80”, *In: Journal of Society for Music Theory*, Vol.1, nº19, Marzo 2013
- SACAU-FERREIRA, Enrique: *Performing a political shift: avant-garde music in cold war Spain*, Tesis doctoral, Oxford, 2008.
- SALAS VIÚ, Vicente: “Luis de Pablo y Cristóbal Halffter”, *In: Revista de Occidente*, año IV, 2ª época, nº39, Junio, 1966, pp.390-409.
- SALZMAN, E. y DESI, Th.: *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, New York, 2008.
- SEARBY, Mike: “Ligeti’s third way: ‘non atonal’ elements in the Horn trio”, *In: Tempo*, Cambridge University Press, nº 216, 2001, págs. 17-22.
–: *Ligeti’s stylistic crisis: transformation in his musical style 1975-1982*, Scarecrow Press, Maryland, 2010.
- SERROU, Bruno : *Grands entretiens*, INA, <http://grands-entretiens.ina.fr/video/Musique/Pablo>
–: “Musica in Argentotum”, *Semaine Radio France*, 18/24-9-1999
- SCHABERT, G.: “Le chant de la parole”, *Utopies*, Les Cahiers de l’IRCAM, Recherche et musique, nº4, 1993.
- SCHMITT, Thomas: “Con las guitarras abiertas: El neopopularismo como reacción y progreso en las canciones españolas de los años 30 del siglo XX”, *In: Anuario musical*, nº66, Enero-Diciembre 2011, 263- 282.
- SIÓN, Pwyl ap: *The music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts*, Ed. Ashgate, London, 2007.
- SOLOMOS, Makis (ed): *Prèsences de Iannis Xenakis*, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, Paris, 2001.

- : “La Génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique”, *In: Analyse musicale*, nº61, 2009, pp. 89-97.
- SOPEÑA, Federico: “El congreso de Palma: conciertos, concursos y orquesta nacional”, *ABC*, 20-4-1963, pág.79
- : “Estreno de ‘Sonido de la guerra’, de Luis de Pablo”, *Ritmo*, Año LII, nº519, Febrero 1982, pp. 52-53
- : “María Guerrero, Tiempo y música”, *ABC*, 2-2-1961, pág.43.
- STAVLAS, Nikos: *Reconstructing Beethoven: Mauricio’s Kagel Ludwig van*, PhD University of London, Junio, 2012. <http://eprints.gold.ac.uk/7151/>
- STOCKHAUSEN, K.: “Structure and experiential time”, *Die Reihe*, nº2, 1964.
- SZERSNOVICZ, Patrick: “Luis de Pablo un grand d’Espagne”, *Le monde de la musique*, nº235, Septiembre 1999.
- : “La solitude des inventeurs du son”, *Le monde de la musique*, nº122, Mai 1999, pp.96-99.
- TALPASH, A.: “La parodie dans Osten de Mauricio Kagel”, *In : Circuit : musiques contemporaines*, vol.
- TARUSKIN, Richard : *Oxford History of Western Music*, vol5., Music in the late XX Century, Oxford University Press, New York, 2005.
- TÉLLEZ, José Luis: “El viajero cercano”, *In: Musiker. Cuadernos de música*, nº12, 2000, pp.161-170, traducción del mismo texto redactado para el festival MÚSICAS, de Estrasburgo, titulado “Le voyager prochaine”.
- : “Los vampiros son los otros”, *In: Libreto de La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, 2000, pp.52-65.
- : “La tercera ópera: reflexiones de urgencia”, *In: Libreto de La madre invita a comer*, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1994, pp.15-22
- TENNEY, James: *A History of consonance and dissonance*, Excelsior Music Publishing Co., New York. 1988.
- TOSI, Daniel: “Luis de Pablo”, *In: Beltrando Patier, Marie-Claire: Histoire de la Musique. La Musique Occidentale du Moyen Age à nos jours*, Bordas, Paris, 1982. *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media a nuestro días*, Espasa, Madrid, 2000.
- TRENAS, Julio: “Luis de Pablo: del teatro musical al panespectáculo”, *ABC*, 21-5-1969, pp.24-29
- Tristán, José Luis: *La libertad sonríe. Homenaje a Luis de Pablo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1999.
- TRUJILLO HERVÁS, Elena: “Homenaje a Luis de Pablo en su setenta cumpleaños”, *Ritmo*, Año LXXI, nº723, Septiembre 2000, pp.109-110.
- : “Luis de Pablo, X Premio Fundación Guerrero”, *Ritmo*, nº 765, 2004, pp.82-83.
- VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Falla*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.

- VAGGIONE, Horacio: “L’espace composable: Sur quelques catégories opératoires dans la musique électroacoustique” In: CHOUVEL, J.M. et SOLOMOS, M. (eds.): *L’espace: Musique/Philosophie*, 1998, Editions L’Harmattan, Paris, pp. 153-166.
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita y VILLAR – TABOADA, Carlos (eds.): *Música, lenguaje y significado*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001.
- VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía en el siglo XX*, Iberautor, Madrid, 2003.
- VEYRAT, Miguel: “Luis de Pablo, nuestro joven iconoclasta”, *Hablando de España en voz alta*, Nuevo Diario, Madrid, 1971.
- VV.AA: *Luis de Pablo, a contratiempo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.
- VV.AA.: Programa de los *Encuentros de Pamplona 1972*, s.p.
- WALEZAK, E. Y DUPONT, J.: « Qu’est-ce que l’intertextualité », In : *Actes de la Journée d’étude sur l’intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise*, 2009, <http://cle.enslyon.fr/anglais/actes-de-la-journee-d-etude-sur-l-intertextualite-dans-le-roman-contemporain-de-langueanglaise-76101.kjsp>
- WICKER, Antoine : « Dans la communauté de Luis de Pablo », *Dernières nouvelles d’Alsace*, Septembre 1999.
- ZAMPRONHA, Edson S: “A Construção do sentido musical”. *Arte e cultura III Estudos Transdisciplinares*. Pags. 75-84. Sao Paulo, 2004.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: “Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, In: *Anales de Historia del Arte*, nº14, 2004, pp.251-267.
- ZUBIKARAI, Antón: “Luis de Pablo y la comunicación de su pensamiento”, In: *Musiker. Cuadernos de música*, nº12, 2000. pp.171-179.
- S.A.: “De passage à Paris: entretien avec Luis de Pablo”, In: *Salabert-actuel*, nº4, Marzo-Abril, 1988, pág.17.
- S.A.: “Luis de Pablo o la reflexión: un músico de vocación totalitaria”, *Triunfo*, 3-5-1969, pág.48

Partituras analizadas de Luis de Pablo

DE PABLO, Luis: *Coral*, MMS, 1957

- : *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, Modern Munchen, Munchen, 1965
- : *Radial*, Modern Munchen, Munchen, 1962
- : *Libro para el pianista*, Tonos, Darmstadt, 1961
- : *Condicionado*, Tonos, Darmstadt, 1962
- : *Polar* (1ª versión), Tonos, Darmstadt, 1962
- : *Cesuras*, Tonos, Darmstadt, 1963
- : *Tombeau*, Tonos, Darmstadt, 1963
- : *Escena*, Tonos, Darmstadt, 1964
- : *Ein wort*, Tonos, Darmstadt, 1965
- : *Módulos I*, Tonos, Darmstadt, 1965
- : *Sinfonías*, Tonos, Darmstadt, 1966
- : *Iniciativas*, Tonos, Darmstadt, 1966

- : *Módulos II*, Tonos, Darmstadt, 1966
- : *Móvil II*, Tonos, Darmstadt, 1967
- : *Heterogéneo*, Tonos, Darmstadt, 1967
- : *Imaginario I*, Salabert, Paris, 1967
- : *Imaginario II*, Salabert, Paris, 1967
- : *Módulos III*, Salabert, Paris, 1967
- : *Módulos IV*, Salabert, Paris, 1967
- : *Módulos V*, Salabert, Paris, 1967
- : *Paráfrasis*, Salabert, Paris, 1968
- : *Quasi una fantasia*, Salabert, Paris, 1969
- : *Comme d’habitude*, Salabert, Paris, 1970
- : *Yo lo vi*, Salabert, Paris, 1970
- : *Oroitaldi*, Salabert, Paris, 1971
- : *Promenade sur un corps*, Salabert, Paris, 1971
- : *Pardon*, Salabert, Paris, 1972
- : *Éléphants ivres I*, Salabert, Paris, 1972
- : *Éléphants ivres II*, Salabert, Paris, 1972
- : *Soirée*, Salabert, Paris, 1972
- : *Éléphants ivres III*, Salabert, Paris, 1973
- : *Éléphants ivres IV*, Salabert, Paris, 1973
- : *Vielleicht*, Suvini Zerboni, Milano, 1973
- : *Le prie-dieu sur la terrasse*, Suvini Zerboni, Milano, 1973
- : *Very gentle*, Suvini Zerboni, Milano, 1974
- : *Portrait Imaginé*, Suvini Zerboni, Milano, 1975
- : *Al son que tocan*, Suvini Zerboni, Milano, 1975
- : *Zurezko Olerkia*, Suvini Zerboni, Milano, 1975
- : *A modo de concierto*, Suvini Zerboni, Milano, 1976
- : *Bajo el sol*, Suvini Zerboni, Milano, 1977
- : *Oculto 1ª versión*, Suvini Zerboni, Milano, 1977
- : *Ederki*, Suvini Zerboni, Milano, 1978
- : *Tinieblas del agua*, Suvini Zerboni, Milano, 1978
- : *Trío*, Suvini Zerboni, Milano, 1978
- : *Pocket Zarzuela*, Suvini Zerboni, Milano, 1979
- : *Canción*, Suvini Zerboni, Milano, 1979
- : *Concierto para piano y orquesta núm. 1*, Suvini Zerboni, Milano, 1979
- : *Latidos*, Suvini Zerboni, Milano, 1980
- : *Retratos de la Conquista*, Suvini Zerboni, 1980
- : *Sonido de la guerra*, Suvini Zerboni, 1980
- : *Dibujos*, Suvini Zerboni, 1980
- : *Concierto para piano y orquesta núm. 2 “Per a Mompou”*, Suvini Zerboni, Milano, 1980
- : *Tornasol*, Suvini Zerboni, Milano, 1981
- : *Kiu*, Suvini Zerboni, Milano, 1982
- : *Cuaderno*, Suvini Zerboni, Milano, 1982
- : *Ofrenda (seis piezas a la memoria de Manuel Azaña)*, Suvini Zerboni, Milano
- : *El manatíal*, Suvini Zerboni, Milano, 1982

- : *Adagio*, Suvini Zerboni, Milano, 1983
- : *Cinco meditaciones*, Suvini Zerboni, Milano, 1984
- : *Viatges i flors*, Suvini Zerboni, Milano, 1984
- : *Cuatro fragmentos de Kiu*, Suvini Zerboni, Milano, 1985
- : *Tarde de poetas*, Suvini Zerboni, Milano, 1986
- : *Caligrafías (Federico Mompou in memoriam)*, Suvini Zerboni, Milano, 1987
- : *Senderos del aire*, Suvini Zerboni, Milano, 1987
- : *Fiesta*, Suvini Zerboni, Milano, 1987
- : *El viajero indiscreto*, Suvini Zerboni, Milano, 1988
- : *Un couleur...*, Suvini Zerboni, Milano, 1988
- : *Figura en el mar*, Suvini Zerboni, Milano, 1989
- : *Antigua fe*, Suvini Zerboni, Milano, 1990
- : *Ornamento*, Suvini Zerboni, Milano, 1990
- : *Melisma furioso*, Suvini Zerboni, Milano, 1990
- : *Metáforas*, Suvini Zerboni, Milano, 1990
- : *Libro de imágenes*, Suvini Zerboni, Milano, 1991
- : *Concierto para piano y orquesta núm. 3, Sueños*, Suvini Zerboni, Milano
- : *Retratos y transcripciones -1ª serie-*, Suvini Zerboni, Milano, 1992
- : *La madre invita a comer*, Suvini Zerboni, Milano, 1992
- : *Trío*, Suvini Zerboni, Milano, 1993
- : *Umori*, Suvini Zerboni, Milano, 1993
- : *Variaciones de León*, Suvini Zerboni, Milano, 1993
- : *Romancero*, Suvini Zerboni, Milano, 1994
- : *Cape cod*, Suvini Zerboni, Milano, 1994
- : *Ouverture à la française*, Suvini Zerboni, Milano, 1995
- : *Retratos y transcripciones -2ª serie-*, Suvini Zerboni, Milano, 1996
- : *Concierto para violín y orquesta*, Suvini Zerboni, Milano, 1997
- : *Corola*, Suvini Zerboni, Milano, 1998
- : *Puntos de amor*, Suvini Zerboni, Milano, 1999
- : *Polar (2ª versión)*, Suvini Zerboni, Milano, 1999
- : *Tre frammenti sacri*, Suvini Zerboni, Milano, 1999
- : *La señorita Cristina*, Suvini Zerboni, Milano, 1999
- : *Carta cerrada*, Suvini Zerboni, Milano, 2000
- : *Epístola del transeúnte*, Suvini Zerboni, Milano, 2000
- : *Solo-Kunst*, Suvini Zerboni, Milano, 2000
- : *Fantasías*, Suvini Zerboni, Milano, 2001
- : *Retratos y transcripciones -3ª serie-*, Suvini Zerboni, Milano, 2001
- : *...Eleison*, Suvini Zerboni, Milano, 2002
- : *Fronoso misterio*, Suvini Zerboni, Milano, 2002
- : *Los novísimos*, Suvini Zerboni, Milano, 2002
- : *Fragmenta psalmodum*, Suvini Zerboni, Milano, 2004
- : *Acrobacias (2 piezas fáciles para piano)*, Suvini Zerboni, Milano, 2004
- : *... Con Alcune licenze*, Suvini Zerboni, Milano, 2005
- : *Un parque*, Suvini Zerboni, Milano, 2005
- : *Passio*, Suvini Zerboni, Milano, 2006
- : *Danzas secretas*, Suvini Zerboni, Milano, 2007
- : *Martinus*, Suvini Zerboni, Milano, 2008

–: *Recado*, Suvini Zerboni, Milano, 2009

ANEXO I
CATÁLOGO

CATÁLOGO DE OBRAS¹

I. ABREVIATURAS

A	alto, contralto	flex	flexatón
alm	alemán	fran	francés
arp	arpa	gall	gallego
B	bajo	glock	glockenspiel
barit	barítono	gr caj	gran caja (bombo)
bom	bombo	güi	güiro
ca.	<i>circa</i>	guit	guitarra
caj	caja	ing	ingles
camp	campanas	it	italiano
cast	castellano	lat	latín
cat	catalán	mar	marimba
ci	corno inglés	marc	maracas
cel	celesta	Ms.	Manuscrito
cen	cencerro	mzs	mezzo-soprano
cl	clarinete	ob	oboe
cl.bj	clarinete bajo	órg	órgano
cfg	contrafagot	orq	orquesta
clv	clavicembalo	P	publicación
co	coro	p	piano
cor mix	coro mixto	pp.	páginas
cten	contratenor	perc	percusión
cu	cuerda	picc	piccolo
D	dedicatoria	plat	platos
dir	director, dirección	recit	recitador
E	estreno	rev	revisión
fg	fagot	S	soprano
fltn	flautín	sax	saxofón
fl	flauta	sol	solista
fl sol	flauta en sol	stl dr	steel drum
fl bj	flauta baja	T	tenor
		tam	tam-tam
		tb	tuba
		tbl	temple-blocks
		tim	timbal

¹ Hemos tomado como referencia los catálogos realizados por José Luis García del Busto, completando y ampliando la información contenida en ellos.

tri triángulo
trb trombón
tri triángulo
trpa trompa
V voz
va viola

vc violonchelo
vib vibráfono
vl violín
wbl Wood-blocks
xil xilófono

1. MÚSICA ESCÉNICA

1.1 Ópera

Kiu (1979-82) 120'. Ópera en dos actos. Texto (cast) de Luis de Pablo sobre *El cero transparente* de Alfonso Vallejo. 8 VV sol (Carol, S; Voz en off, S; Simón, T; Foster, T; Doctor, T; Holmes, Br; Ayudante Doctor, Br; Babinski, Br bufo –cor mix– 3.2.3.2-4.3.3.1- perc [Tamb, Glock, Flex, Borigo, Wbl, Bombo, Cp, Trg, Fl. jazz., Quijada, TTam, Tbl, Cenc] – mar – vib – cel – arp – p – cu

E: Madrid, XX Temporada de Ópera, Teatro de la Zarzuela, 16/4/1983 – Julia Conwell, Inmaculada Burgos, Suso Mariátegui, Manuel Cid, Vito Gobbi, Dieter Höning, Luis Álvarez, Mario Basiola, Coro Titular del Teatro de la Zarzuela (dir José Perera), Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM) dir José Ramón Encinar (dir escena María Francisca Siciliani)

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE (hay una segunda grabación del reestreno de 1993)

D: “A la memoria de mi madre”

Es posible interpretar de forma independiente el *Intermedio de Kiu*. Asimismo, existen varios fragmentos y adaptaciones para flauta y piano y violín y piano, en *Cuatro fragmentos de Kiu*

El viajero indiscreto (1984-88) 180'. Ópera en un prólogo, dos actos y un epílogo. Texto (cast) de Vicente Molina Foix. 9 VV sol (Madre, S; Luna, S; Aeolito, S; Doña, Mzs; Robot andrógino, cten; Viajero, T; Mayordomo, T; Lacayo, Bar; Robot andrógino, B) –cor mix (3.3.3.3) -1.1.1.0-0.0.0.0-T+5 [2 Glock, Caj. piccole, caj. claire, Richiamo di civetta, Vibr., Bomb, 3 Gng, 2 Cp, xyl, Richiamo di pernice, Fl. jazz, Mar, Gong acuático, Stl drm bj]– cel – arp – clv – sint – p – gui – cu

E: Madrid, Temporada de Ópera 1990, Teatro lírico Nacional La Zarzuela, 12/3/1990 – Enriqueta Tarrés, Sharon Cooper, Teresa Verdera, Victoria Vergara, Timothy Wilson, Manuel Cid, Santiago S. Gericó, Luis Álvarez, Juan Pedro García Marqués, Coro del Teatro Lírico Nacional (dir Ignacio Rodríguez), Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), dir José Ramón Encinar (dir escena Simón Suárez)

Encargo del Ministerio de Cultura

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

D: José Ramón Encinar

El *Adagio-Cadenza-Allegro spiritoso* para oboe y orquesta de cuerda está realizado sobre diversos fragmentos

La madre invita a comer (1992) 75'. Ópera en un acto y cinco escenas. Texto (cast) de Vicente Molina Foix. 6 VV sol (La madre, S; Conciera, C; Hijo, cten; La Eminencia Gris, cten; El lince para los Negocios, T; El Pintos, bar; El Hombre sin Cualidades Específicas, luego el criminal, bar; El Pastor de Almas Protestantes, B) -1.1.2.2-2.1.1-0-T+2 [Mar, Rototom, Rag, Camp., 2 Tamb, Plat, Tot, bomb, TTam, Mascella d'asino, Guir, Vibr, Flex, 3 Tbl, Gc con pedal, Máquina de viento, Glock., 4 Stl drm, TTam acuático, caj claire., Tab., Flauto jazz, Lastra metálica, Gc preparada, Trg.] – p/cel – arp – cu (1.1.1.1.1)

E: Venecia (Italia), Bienal de Venecia, Teatro Goldoni (19/6/1993) – Luisa Castellani, Sonia Turchetta, Giuseppe Zambou, Pietro Vultaggio, Massimo Pagano, Paolo Specas, Mario Galli, Grupo instrumental Carme, dir Guida Guida (dir escena Roberto Andó)
Encargo de la Bienal de Venecia y del Ministerio de Cultura español

P: Suvini Zerboni

G: RAI

D: Mario Messinis

La obra *Parodia*, para cuarteto de cuerda, está compuesta a partir de fragmentos de la ópera

La señorita Cristina (1997-99) ca.130´. Ópera en tres actos y diez escenas. Texto (cast) de Luis de Pablo sobre la novela homónima de Mircea Eliade. 8 VV sol (Sanda, S; Simina, S col; Cristina, S drm; Sirvienta, mzs; Señora Moscu, A; Egor, T, Radu, T lig; Nazarie, Br)-3.3.3.3-4.3.3.1- T+5 [3 tom., 3 cv, xyl, tamb sin bordón, trg, 2 flex, Gc, glock, cp, stl drm, 2 Ttam, fl de émb, vibr, tbl, tamb con y sin bordón, bong, Lastra de metal] –p – arm – cel – 2 ocar – cu (12.12.10.8.6.)

E: Madrid, Temporada 2000-2001, Teatro Real, (Sábado 10/2/2001) – Luisa Castellani, Francesc Garrigosa Massana, Sylvie Sullé, Louis Otey, Arantxa Armentia, María José Suárez, Francisco Vas, Victoria Livengood, Orquesta Sinfónica de Madrid, dir José Ramón Encinar (dir escena Francisco Nieva)

Encargo del Teatro Real

P: Suvini Zerboni

G: RNE

D: A Mario Bortolotto, cuarenta años de amistad inalterable

Un parque (2004-2005) 60´. Ópera en un acto. Texto (cast) de Luis de Pablo sobre la obra de Sotoba Komachi. 3 VV sol (anciana joven, S; anciana, cten; poeta, T) –cor mix (3.3.3.3)-2(fltn, fl en sol).0.0.0-0.2.0.0-perc [vibr, mar, tamb, bomb, Gng, glock., vbaslp, cp] cu (0.0.2.2.0)

E: Venecia, Bienal de Venecia, Teatro alle Tese, (2/10/2005). Estreno en Madrid, Teatro Albéniz (25/4/2006) – Pilar Jurado, Luis Calero, Antonio Comas, Orquesta Sinfónica de Madrid, dir Beat Furrer (Venecia), dir Luca Pfaff (Madrid) (dir escena Ignacio García)

Encargo de la Bienal de Venecia y coproducción con Ópera dhoy

P: Suvini Zerboni

G: RAI

1.2 Música con acción

Protocolo (1968) 45´. Teatro musical. Montaje de textos de Luis de Pablo. Actores (papeles mudos y bailarines-actores)-2 VV sol (mzs, T) – 3fl – 2mar – 4 perc – órg hamm – p – 2 vl

E: Paris (Francia), Opera comique, (14/4/1972). Escena de Pierre Barra; decorados y vestuario Bernard Dayde, dir musical Jean Claude Casadesus.

Encargo de la Bienal de Zagreb

P: Salabert

G: SRF

Por diversos motivos (1975) 18´. 2 Act – S – cor (3.3.3.3) – 2p

E: Royan (Francia), Festival de Royan – (1970). Montaje de François Weyergans, dir Luis de Pablo
P: Salabert
G: SRF

Masque (1973) 20'. Teatro musical. fl, cl, p, perc.

E: Toronto (Canadá), New Music Concerts (1/12/1973), dir Robert Aitken (versión concierto en Buffalo [EE.UU])
P: Salabert (París)
G: RAI – RNE – SRC – SRF

Berceuse (1973-74) 30'. Teatro musical. Act, S – 3 fl – 2 perc – órg hamm

E: Nueva York (EE.UU), Cooper Union, (26/1/1975). Isabelle Ganz, Julius Eastman, Evening for New Music. En España: Madrid, Festival de Otoño (5/10/1988), Sigune von Osten (S) dir escena Pierre Audi.
Encargo de la Fundación Juan March
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: Cooper Union – University of Buffalo

Solo un paso (1974) 36'. Teatro musical. Act – fl (con varias flautas)

E: Radio de Bremen (Alemania), (15/5/1974) – Helmut Kraus, Eberhard Blum
Compuesta para Helmut Kraus y Eberhard Blum
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: (RB – RNE – SRF – SSR)

Very gentle (1974) 18'. Teatro musica. S – cten – 1 intérprete tecla (clv – cel – arm) – 1 intérprete cuerda (vcl – tambura afinada por tritonos)

E: Royan (Francia), Festival de Royan, (3/4/1974) – Five centuries (Carol Plantamura, S; John Patrick Thomas, cten; William Christie, tcl; Marejke Verbeerne, cu). En España: Madrid, Festival de Otoño (5/10/1988), Sigune von Osten (S) dir escena Pierre Audi.
Encargo del Festival de Royan
P: Salabert
G: RAI – SF

2. OBRAS PARA ORQUESTA

2.1. Orquesta sola

Invenciones (1955, rev 1959-1960) 14'. 2(1fltn).2.2(1clbj).2 – 2.2.0.0 – T+4 – cel – arp – cu

1. Tímblica – 2. Rítmica – 3. Vertical – 4. Lineal (en la revisión Antifónica)

E: Madrid, I Festival de Música Joven Española, Teatro Real, (15/6/1960) – Orquesta Filarmónica de Madrid, dir Odón Alonso
P: Modern (Munich)
G: BR

Tombeau (1962-63) 10'. 4(1fltn).4(1ci).3(1clbaj).3(1cfgt) – 4.3.2.1 – T+4 – arp – p – cu

E: Bruselas (Bélgica), Festival Reconnaissance de Musiques Nouvelles, (1963) – Orquesta de Radio Belga, dir Michael Geilen. E en España: Estrenada bajo el nombre de *Testimonio*, Madrid, Concierto XXV años de Paz, Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, (16/6/1964) – Orquesta Nacional de España, dir Rafael Frühbreck de Burgos
P: Tonos (Darmstadt)
G: BRT/RTB – HB – NRD – RNE – LP
D: A la memoria del doctor Wolfgang Steinecke

Iniciativas (1965-66) 20'. 4(2fltn).2(1ci).3(1clbj).2 – 4.3.3.1 – T+2(2xil) – cel – 2 arp – p – cu
E: Donaueschingen (Alemania), Festival de Donaueschingen, (1966) – Orquesta de la Radio de Baden-Baden, dir Ernest Bour
Encargo del Festival de Donaueschingen
P: Tonos (Darmstadt)
G: RNE – SRF – LP - CD
D: A Pierre Boulez

Módulos II (1966) 15'. Orquesta en dos grupos con dos directores. I (0.3.0.3 – 0.2(bugl agd, bugl A).2. bombar.1 – p – cu (5.5.5.4.2) / II (3 (3fltn).4(1clbj+1cl picc).0 – 3.3.2.0 – xil – vib – glock – 2 arp – cu (4.4.4.3.2)
E: Madrid, II Festival de América y España, Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, (24/10/1967) – Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (OSRTVE), dir Antoni Ros Marbá y Luis de Pablo
Encargo de la Fundación Juan March
P: Tonos (Darmstadt)
G: NDR – RNE

Imaginario II (1967) 14 a 30'. 4.4.4(+3sax).4 – 4.3.3.2 – T+4 perc – 2p (3pianistas) – cu (12.0.8.6.4)
E: Royan (Francia), Festival de Royan, (1968) – Orquesta de Radio France, dir Bruno Maderna
Encargo del Festival de Royan
P: Salabert (París)
G: BR – NDR – RNE – SRF – SWF
D: A Maurice Le Roux

Oroitaldi (1971) 21'. 3.3.3.3(1cftg) – 5.5.3.1 – 3 perc – p – cel – cu (12.12.10.10.8)
E : Montecarlo (Mónaco) (3/12/1972) – Orquesta de Montecarlo, dir Marius Constant
Encargo de Gloria Morris para la Orquesta de Montecarlo
P: Salabert (París)
G: RNE – RMC – SR
D: A la memoria de Félix Huarte

Éléphants ivres I (1972) 12'. 3(1fltn).3(1ci).2(1clbj+saxT).2(1cftg) – 4.3.2.1 – T+2 – p – arp – cel – órg hamm – cu (8.8.8.6.4)
E : Madrid, Teatro Real, (27/4/1973) – Orquesta Nacional de España (ONE), dir Rafael Frühbeck de Burgos
Encargo de la Orquesta Nacional de España
P: Salabert (París)

G: BRT/RTB – RNE – SRF – CD
D: A la Orquesta Nacional de España

Je mange, tu manges (1972) 20'. 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – T – cu (7.7.5.4.2) – cinta *ad libitum*

E: Royan (Francia), Festival de Royan, (1973) – Orchestre du pays de la Loire, dir Jean Claude Casadesus

Encargo del Festival de Royan

P: Salabert (París)

G: RNE – SRF

Éléphants ivres III (1973) ca. 7'30''. 3.2.2.2 – 4.3.2.0 – 3 perc – arp – órg hamm – cu (8.8.8.6.4)

E: Royan (Francia), Festival de Royan, (1974) – Orchestre Philharmonique de l'ORFT, dir Michel Tabachnik. Se estrenó junto a *Éléphants ivres IV*

Compuesta para el Festival de Royan

P: Salabert (París)

G: BRT/RTB – RNE – SRF – CD

Éléphants ivres IV (1973) ca. 11'30''. 3 (1fltn).2(1ci).2(1clbj+saxT).2(1cftg) – 4.3.2.1 – T+3 – arp – p – cel – órg hamm – cu (8.8.8.6.4)

E: Royan (Francia), Festival de Royan, (1974) – Orchestre Philharmonique de l'ORFT, dir Michel Tabachnik. Se estrenó junto a *Éléphants ivres III*

Compuesta para el Festival de Royan

P: Salabert (París)

G: BRT/RTB – RNE – SRF – CD

Tinieblas del agua (1978) ca. 43'. 3.3.3.3 – 3.3.3.0 – 3 perc [11 Gng, 3 mar, 3 vibr, 3 caj, 12 bong, 6 Tp – p/cel – arp – órg elec/cel – cu (12.9.6.6.3)

E: Metz (Francia), Festival de Metz, (18.11.1978) – Orchestre de Lorraine, dir Jaques Mercier

Encargo del Ministerio de cultura francés para el festival de Metz

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – SRF

Basada en la obra electroacústica homónima

Latidos (1974-80) 17'. 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – T+2 [9 gng, 3 trg, glock, 2 cenc, 2 lam de metal, flex, 2 vibr, quij] – cel – arp – cu (8.0.4.3.2)

E: París (Francia), Maison de Radio-France (23/1/1981) – Nouvelle Orchestre Philharmonique, dir Gilbert Amy. E en España: Madrid, Teatro Real, (4/5/1984) – Conjunto Instrumental de Madrid, dir José María Franco Gil

Encargo de Radio France

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: SRF

Intermedio de Kiu (1982) 6'. 3.3.4.4 – 4.3.3.0 – T+1 (mar) – cel – arp – p – cu

E: Roma (Italia) – Orquesta de la RAI de Roma, dir José Ramón Encinar. E en España: Madrid, Teatro, Temporada 1993-94 de la Zarzuela, Teatro de la Zarzuela, (15/1/1993). En el reestreno de *Kiu*, por su décimo aniversario – Coro titular del Teatro de la

Zarzuela (dir Waldo Sciamarella, Orquesta Sinfónica de Madrid (dir José Ramón Encinar)

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

Adagio (1983) 14'. 2.2.2.2 – 2.3.2.0 – T+2 [vibr, camp, flex] – cu (14.12.10.8.6.)

E: Hilversum (Holanda), (2/3/1984) – Orquesta de la NOS, dir David Porcelijn

Encargo de RNE y de la Radio Holandesa

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: NOS – RNE – LP

D: A María y José Luis García del Busto

También conocida como Adagio de los tres La

Éclair (1986-87) 3'. 3(2fltn).3.3(1clbj).3(1cfgt) – 4.3.2.1 – T+2 [vibr, glock, bomb, camp, mar, xyl] – arp – cel – cu (14.12.10.8.6.)

E: Montpellier (Francia), Orchestre Philharmonique de Liège, dir Pierre Bartholomé

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

Se integró como el número 4 en los 5 *impromptus*

Senderos del aire (1987) 30'. 4.4.4 (+sax).4 – 6.4.4.1 – T+4 [2 mar, 2 glock, xyl, Ttam, 2 stldrm, camp, vibr, tamb] – cel – 2 arp – p – cu (16.14.12.10.8)

E: Tokio (Japón), Suntory Hall, (4/11/1988) – Orquesta Metropolitana de Tokio, dir Hiroyuki Iwaki. E en España: Madrid, Temporada 1989-1990 de la OSRTVE, Teatro Monumental, (22/3/1990), OSRTVE, dir Arpád Joó

Encargo de la Fundación Suntory de Tokio

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: NHK – RNE – CD

D: A Toru Takemitsu

Hay una versión para conjunto instrumental, *Segunda lectura*.

Cinco impromptus para orquesta (1990) 29'. 3(2fltn).3.3(1clbj).3(1cfgt) – 4.3.2.1 – T+2 [mar, camp, lámina metálica, vibr, glock, bomb] – cu (14.12.10.8.6.)

1. En torno a un do sostenido – 2. Melodía – 3. Isocronías – 4. Un relámpago – 5. Estudio armónico

E: San Sebastián, Teatro Victoria Eugenia, (28/1/1991) – Orquesta Sinfónica de Euskadi, dir. Arturo Tamayo

Encargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

El nº4, anteriormente titulado *Éclair*, es la versión de una de las partes de *Cuaderno*, para piano

Las orillas (1990) 30'. 2.2.2(1clbj).2 – 4.3.2.1 – T+3 [mar, vibr, camp, bomb, plt., Ttam, gng, caja claire, trg, tamb] – cu (14.12.10.8.5)

1. Nocturno – 2. El día – 3. Crepuscular

E: Tenerife, VII Festival de Música de Canarias, Sala Teobaldo Power, (7/1/1991) – Orquesta Sinfónica de Tenerife, dir Victor Pablo Pérez

Encargo del Festival de Música de Canarias

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

D: A la memoria de mi sobrino Juan

Vendaval (1994-95) 28'. 3(1fltn).3(1ci).3(2ci).3(1ctfgt) – 4.3.2.1 – T+4 [mar, Ttam, trg, flex, xyl, bomb, 2 Tab, 3 gng, glock, vibr, tamb pic, tamb. Sin bordón, 2 fl jazz, camp, bng, thunder sheet]

1. Potpurri – 2. Cuerdas – 3. Danza-Hausa – 4. Ojos cerrados – 5. Final

E (solo del primer número): Madrid, Concierto 90 aniversario OSM, Auditorio Nacional (Abril 1995) – Orquesta Sinfónica de Madrid, dir José Ramón Encinar. Encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, para su 90 aniversario. E (completo): Bruselas (Bélgica), Festival Ars Musica, (Febrero 1996). Orchestre de L'Ile de France, dir Jaques Mercier Encargo de la Ciudad de Bolonia (Italia)

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: E (solo primer movimiento) CD – completa CD

Rostro (1995) 9'. 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – T – cu (8.6.4.4.2)

E: Cadaqués (Gerona), Festival de Cadaqués (3/8/1996) – Orquesta de Cadaqués, dir Finalistas del concurso

P: Suvini Zerboni

Encargo del Festival de Cadaqués para su Concurso Internacional de Dirección de Orquesta

Tréboles (1995-96) 26'. 3.3.3.3 – 4.3.3.1 – T+3 [mar, 2 trg, ocarina T, bng, glass-chimes, plt, 2 xyl, tamb, glock, 3 tbl, vibr, quijada, camp, bomb]

E: Valladolid, Teatro Carrión, (4.12.1996) – Orquesta Sinfónica de Castilla y León, dir José de Eusebio

Encargo de la Ciudad de Valladolid en su 400 aniversario

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Apunte (1998) ca. 5'

Pieza integrada en la obra colectiva FdB 65, homenaje al 65 aniversario de Rafael Frühbeck de Burgos

E: Berlín (Alemania), (5/9/1998) – Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, dir Rafael Frühbeck de Burgos

P: Suvini Zerboni (Milán)

Chiave di basso (2003) 18'. 4(2fltn).3(1ci).4(2clbj+sax A).4(2cftg) – 4.4.3.1 – T+3 [vibr, bomb, mar, 2 bng, plt, camp, tamb con y sin bordón, tbl, tom, glock, xyl, Ttam] – 2 arp – p – cel – cu (14.14.0.0.8.)

E: Milán (Italia), Teatro degli Arcimboldi (12/5/2003) – Filarmonica della Scala, dir Rafael Frühbeck de Burgos

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RAI

Hay una adaptación para perc y grup orquestal, *Sombrío*

Casi un espejo (2004) 18'. 3.3.3.3 – 4.3.3.1 – T+3 [xil – vib – mar – glock – gng – tamb picc – tamb gr – bomb – camp – toms – thunder sheet] – arp – cel – cu (14.12.10.10.8.)

1. Ostinato – 2. Retiro – 3. Penumbra

E: Turín (Italia), Auditorium del Lingotto, (29.6.2005) – Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, dir. Juanjo Mena. E en España: Bilbao, Temporada Orquesta Sinfónica de Bilbao 2005-06, Palacio Euskalduna, Orquesta Sinfónica de Bilbao, dir Juanjo Mena
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RAI, CD

Natura (2005-06) 15´. 4.4.4.4 – 4.4.4.1. – T+3 [perc I: mar, gng – perc II: vibr, Toms, Ttam, bomb, tamb – perc III: xyl, glock, camp, crot, tamb] – p – cel – 2 arp – cu (16.14.12.12.8.)

E: Paris (Francia), Sala Pleyel, (28/3/2007) – Orchestre de Paris, dir Josep Pons. E en España: Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Grananda, Palacio de Carlos V, (29/6/2007) – Orchestre de Paris, dir Josep Pons
Encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Grananda (Programa Españoles en París)
P: Suvini Zerboni
G: RFT – RNE
D: a la memoria de Adolfo Salazar

Co le tromme in bocca (2008) ca. 5´. 4.4.4.4 – 4.4.4.1 – T+3 [perc I: xyl, 2 tbl, lastra met – perc II: xyl, tbl, bomb, castañuelas – perc III: xyl, mar, Ttam, tamb] – cu (14.12.10.8.6.) – cu

E: Málaga, XV Ciclo de Música Contemporánea, Auditorio de Málaga (Enero 2009) – Orquesta Filarmónica de Málaga, dir José Luis Temes.
Encargo del XV Ciclo de Música Contemporánea de Málaga
P: Suvini Zerboni
G: CD

2.2. Instrumentos solistas y orquesta

Quasi una fantasia (1969) 25´. 2vl.2vla.2vcl sol – 4.4.4.4 – 4.3.3.1 – T+4 – órg hamm – p – cu (12.0.6.6.4)

E: París (Francia), Festival de Otoño, (Octubre 1970) – Sexteto de cuerdas de Radio-Frances, Orquesta de Radio-France, dir Richard Dufallo. E en España: Madrid, Teatro Real, (26/10/1987), OSRTVE, dir Michel Tabachnik
Encargo de la Fundación Gubelkian para el Festival de Otoño de París
P: Salabert (París)
G: RNE – SRF
El sexteto solista interpreta *La noche transfigurada* de A. Schoenberg

Concierto para piano y orquesta núm. 1 (1978-79) ca.18´. p sol – 2.2.3(1cl).3(1cftg) – 4.3.3.0 – T+2 [mar, bomb,] – cel – arp – cu (16.0.8.8.6)

E: Madrid, Teatro Real, (1/3/1980) – Claude Helffer, OSRTVE, dir Jaques Mercier
Encargo de RNE en el quincuagésimo aniversario del compositor
P: Suvini Zerboni
G: NOS – RNE – CD
D: A Claude Helffer

Hay una reelaboración para piano y 18 instrumentos, titulada *Concierto de cámara*

Concierto para piano y orquesta núm. 2 “Per a Mompou” (1979-80) 22´. p sol – 2 mar – cu (6.6.6.6.4)

1. Allegro – 2. Presto – 3. Andante – 4. Scherzo – 5. Finale
E: Santander, XXXI Festival Internacional de Santander, Plaza Porticada, (5/8/1982) – José Ribera, OSRTVE, dir Miguel Ángel Gómez Martínez
Encargo del Festival Internacional de Santander
P: Suvini Zerboni
G: RNE – SRF – CD
D: A José Ribera
Hay una reelaboración para clave, dos perc y cu, titulada *Concierto*

Concierto (1983) 22´. clv – 2perc (cel – vib) – cu (8.8.6.4.3)
1. Allegro – 2. Presto – 3. Andante – 4. Scherzo – 5. Finale
E: Nápoles (Italia), RAI, (16/12/1983) – Marolina de Robertis, Orquesta de la RAI de Nápoles, dir José Ramón Encinar
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RAI – SRF
D: A Elisabeth Chojnacka
Reelaboración del *Concierto para piano y orquesta núm. 2 “Per a Mompou”*

Fiesta (1987) 20´. 6 perc sol – cu
1. Saludo – 2. La fiesta – 3. Despedida
E: Rennes (Francia), Maison de la Culture, (10/2/1988) – Les percussions de Strasbourg, Orchestre de Rennes, dir Claude Schnitzler. E en España: Madrid, Auditorio Nacional, (12/5/1990) - Les percussions de Strasbourg, Orquesta Nacional de España, dir Antoni Ros Marbá
Encargo de la ciudad de Rennes para Les percussions de Strasbourg
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: SRF – RNE – CD
D: A les percussions de Strasbourg

Adagio-Cadenza-Allegro spiritoso (1987) 9´. Ob sol – cu (6.6.4.4.2)
E: Murcia, Festival Internacional de Orquestas Jóvenes, Iglesia de San Esteban, (18/4/1987) – Francesco Quaranta, Orquesta Internacional 87, dir Umberto Cattini
Encargo del Festival Internacioanl de Orquesta Jóvenes
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RNE
Realizada sobre fragmentos de *El viajero indiscreto*

Un couleur... (1988) 23´. Sax sol (cb, Bar, T, S, Spno) 3.3.3.3 – 4.3.3.0 – T+2 [camp, mar, vibr, Gc] – arp – p/cel – cu (12.12.10.8.6)
5 partes sin solución en conitnuidad. Cada una sobre un verso de Juan Larrea, *Un couleur l'appellait Juan, homenaje a Juan Gris*: 1. Une nuit encore plus triste que le papier buvard – 2. Le silence devient doucement festin d'oiseau – 3. Les fourmis traînent nos larmes de l'est à l'ouest – 4. Il s'en alla par transparence – 5. ...Sa tristesse assise au bord du ciel comme un ange obèse.
E: Fontenay – Sur Bois (Francia), Festival Futurs Musiques, (20/1/1989) – Daniel Kientzy, Orchestre National de L'Île de France, dir Arturo Tamayo. E en España, Alicante, Festival de Música Contemporánea de Alicante (1990), dir Arturo Tamayo. E de la versión para clarinete: Madrid, Temporada 2000-01 de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), Auditorio Nacional, (24/11/2000) – Alessandro Carbonare, OCNE, dir Arturo Tamayo

Encargo del Festival Futurs Musiques
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RNE – TVR – CD
D: A Daniel Kientzy

Figura en el mar (1989) 25'. Fl (en do, picc, bj, cb) – 3(1fltn).3(1ci).3(1clbj).3(1cfgt) – 4.3.2.1 – T+2 [mar, camp, glock, vibr, tamb, 2 bomb] – arp – p/cel – cu (14.12.10.8.6)
12 partes sin solución de continuidad: 1. Introducción (Andante) – 2. Transición (Mosso scorrevole) – 3. Del Genji (alusión a la obra de Dame Murasaki) (Allegro) – 4. Transición (Andante) – 5. De los baños de Argel (alusión a la obra de Miguel de Cervantes) (Quasi cadenza – Allegro con brio) – 6. Transición (Deciso ed energico) – 7. Prima cadenza (ininterrumpida) – 8. Interludio (Sostenuto assai) – 9. De Naufragios (alusión a la obra de Cabeza de Vaca) (Adagio) – 10. Transición (Grave) – 11. Seconda cadenza – 12. Finale (Mosso scorrevole)

E: Metz (Francia), Festival de Metz, Concierto homenaje a Luis de Pablo con motivo de su sexagésimo aniversario, (17/11/1990) – Pierre-Yves Artaud, Orchestre Philharmonique de Lorraine, dir Josep Pons. E en España: Madrid, Auditorio Nacional de Música, (8/5/1992) – Pierre-Yves Artaud, ONE, dir Josep Pons
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RNE – CD
D: A Pierre-Yves Artaud

Concierto para piano y orquesta núm. 3, Sueños (1991) 25'. p sol – 3.3.3.3 – 4.3.3.1 – 2 per – cel – arp – cu (14.12.10.8.6)

1. Tranquilo-Cadenza in forma de danza-gioioso – 2. Cupamente mosso-Meccanico-Quasi recitativo

E: Bolonia (Italia), Salón de Actos de la Universidad de Bolonia, (5/6/1992) – Massimiliano Damerini, Orquesta Sinfónica Arturo Toscanini de la Emilia Romagna, dir José Ramón Encinar. E en España: Madrid, Auditorio Nacional, (22/4/1994) – Jean Claude Pennetier, ONE, dir Tuomas Olilla

P: Suvini Zerboni
Encargo de la orquesta Arturo Toscanini
G: RAI - CD
D: A Mario Bortolotto

Concierto para violín y orquesta (1996-97) 28'. 3.3.3.3 - 4.3.3.1 – T+4 [camp, glock, Lastra metálica, tamb, 2 bong, mar, 3 toms, 2 fl. jazz, vibr, quijada, bomb, flex, xyl, T caja clara, güi, cj china, tbl] p – cel – arp

1. Mesto e solenne – 2. Alla tocata – 3. Estático – 4. Bisbiglio – 5. Transizione come una fanfara – 6. Cadenza – 7. Finale

E: Madrid, Auditorio Nacional de Música (19/10/1999) – Agustín León Ara, ONE, dir Antoni Wit

Encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RNE – CD
D: A Agustín León Ara
D2: A la memoria de Edson Denisov
D3: Niccolo in Paradiso (en referencia a Niccolo Castiglioni)

Fantasías (Concierto para guitarra) (2001) 31'. 2.2.2.2 – 1.1.0.0 – T+2 [camp, mar, vibr, glock, 2 Ttam, tamb, bomb, bomb a pedal] – cu (8.6.4.4.2.)

1. Rapsodia – 2. Murmullo – 3. Relato – 4. Solo I-Antaño (*Fantasía IX*, de Alonso Mudarra) – Solo II - Hogaño

E: París (Francia), Festival Présences, (5/2/2003) – Thierry Mercier, Orchestre Philharmonique de Radio, France, dir Daniel Kawka. E en España: Madrid, Teatro Monumental, (27/11/2007) – Thierry Mercier, OSRTVE, dir Adrian Leaper

Encargo de Radio France

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RFT – RNE

D: A Thierry Mercier

Fronoso misterio (concierto para violochelo y orquesta) (2002) ca.30'. (3.3.3.3 – 4.3.3.1 – T+4 [mar, glock, Ttam, vibr, tamb, xyl, wbl, camp, toms, tbl, vibra-slap] – p – arp – cel – cu (16.14.12.10.8.)

1. Deciso – 2. Lento – 3. Intermezzo – 4. Elegia (un sonno) – 5. Ostinato-Piccola cadenza – 6. Riassunto – 7. Commiato

E: Madrid, Auditorio Nacional de Música, (22/2/2003) – Asier Polo, Orquesta Sinfónica de Madrid, dir José Ramón Encinar

Encargo de de la Orquesta Sinfónica de Madrid

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Danzas secretas (concierto para arpa y orquesta) (2007) 25'. 3.3.3.3 – 4.3.3.1 – T+3 [I: xyl, tbl, 2 wbl; II: mar, Ttam, plts, tamb; III: vibr, bong, bomb, Lastra metallo, castañuelas] – cel – cu (14.12.10.8.6.)

1. Escondida – 2. Inmóvil – 3. Oscura – 4. Absorta

E: Bilbao, Orquesta Sinfónica de Euskadi, (31/3/2008) – Frédérique Cambreling, Orquesta Sinfónica de Euskadi, dir Arturo Tamayo

Encargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi por su 25 Aniversario

P: Suvini Zerboni

G: RNE – CD

D: a Giovanna Reitano

Recado (concierto para órgano y orquesta) (2009) ca. 33'. Órg sol – 3.3.3.3 – 4.3.3.1 – T+2 [I: mar – gng – vib – bomb – tamb sin bordón; II: glock – xil – bng – Ttam – camp – tbl] – arp – cel – cu (14.12.10.8.6)

1. Intrada-Fantasía – 2. Meditación-Variaciones – 3. Secreto-Rondino – 4. Absorto – Adagio molto)

E: Bilbao, Palacio Euskalduna, (11/12/2010) – Oscar Candendo, Orquesta Sinfónica de Bilbao, dir Nacho de Paz

Encargo de la Diputación Foral de Vizcaya para conmemorar el 10º aniversario de la construcción del órgano del Euskalduna

P: Suvini Zerboni

G: RNE – CD

D: A Bilbao

3. MÚSICA VOCAL

3.1 Voz/voces solistas/coro y orquesta

Heterogéneo (1967) 25'. Texto (cast) Montaje de textos de Luis de Pablo. 2 rec – órg hamm – 4(4fltn).4.4.4 – 4.4.4.2 – T+2 – 2 p – 2 arp – 2 cel – 2 xil – cu (8.0.4.4.4)

E: Donaueschingen, Festival de Donaueschingen, (1970) – Orquesta de la SWF de Baden – Baden, dir Ernest Bour

Encargo del Festival de Donaueschingen

G: SRF – SWF

P: Salabert (París)

D: Heinrich Strobel

Viatges i flors (1981-84) 37'. Text (cat) de Mercé Roboreda. Sop, rec, cor mix (10.10.10.10) – 3.3.3(+1sax).3 – 4.3.3.1 – T+4 [mar, 2 trg, fl jazz, sirena, tamb, camp, vibr, glock, 3 hi-hats, 2 planchas metálicas, 5 Ttams, crot, bomb, 4 bng, vibra-slap, toms, flex] – cel – arp – p – sintetizador – cu (16.0.8.8.6)

1. Preludio-Flor vergonya – 2. Viatge al poble de tota la pena – 3. Flor fantasma – 4. Viatge a poble de la buixería – 5. Flor llaminera – 6. Viatge al poble dels morts – 7. Intermedio – 8. Flor ombra

E: Bruselas (Bélgica), Palacio de Bellas Artes, (10/10/1985) – Paloma Pérez Ínigo, Jeannine Mestre, Coro Nacional de España (dir coro Tomás Cabrera), Orchestre de Liège, dir Pierre Bartholomé. E en España: Madrid, Teatro Real, Ciclo 1986-87 del Centro de Difusión para la Música Contemporánea, (21/10/1986) – Paloma Pérez Ínigo, Jeannine Mestre, Coro Nacional de España (dir coro Tomás Cabrera), Orchestre de Liège, dir Pierre Bartholomé

Encargo del Ministerio de Cultura Español para Europalia

P: Suvini Zerboni

G: BRT/RTB

D: A Marta Cárdenas

Com un epíleg (1988) Text (cat) de Pere Gimferrer. ca.20'. Cor masc (2 cten, T, 2Br, B) – 0(1fltn).1.1.1 – 1.1.1.0 – T+2 [Lastra d'acciaio, bomb con pedal, vibr, mar, xyl] – cel – arp – p – cu (2.0.2.1.1)

E: París (Francia), Église de Notre Dame du Travail, (25/5/1989) – Coro a Sei Voci, Solistes de l'Orchestre de Radio-France, dir Jean Claude Malgoire. E en España: Madrid, Auditorio Nacional, 2005, ORCAM, José Ramón Encinar

Encargo de Radio-France

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RFT – CD

Antigua fe (1990) textos (cast) tradicionales aztecas y mayas 45'. S coloratura – cor masc (20 T y 20 B) – 4.4.4.4 – 6.4.4.1 – T+4 – cel – 2 arp – T+4 [mar, xyl, tamb sin bordón, vibra-slap, vbr, woodchimes, plt, bomb, 2 tbl, Ttams, camp.] – cu (14.12.10.8.6)

1. Los dioses (instrumental) – 2. Los atavíos (coro) – 3. Canto de la flor (S) – 4. El sacrificio (coro) – 5. Cantar (soprano y coro) – 6. El viaje (instrumenta) – 7. Elegía (coro)

E: Madrid, *Madrid Capital Europea de la Cultura*. “*Música celestial*”, Iglesia de San Isidro, (28/1/1992) – Pilar Jurado, Richard Cooke Singers (dir coro Richard Cooke), Orquesta Sinfónica de Madrid, dir Luca Pfaff

Encargo del Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 (COM 92)

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

D: A Antoni Ros Marbá

De la América pretélica (1991) textos (cast) tradicionales aztecas y mayas. ca. 26´. S, 2 rec masc *ad libitum* – 4.3.4.3 – 4.33.1 – T+4 [mar, xyl, tamb, vibra-slap, vibr, woodchimes, plts, bomb, 2 tbl, gc, Ttam, camp] – 2 arp – cel/arm (puede sustituirse por un pequeño sint) – cu (16.12.10.8.6)

E: Xalapa (México), Teatro del Estado, (22.5.1992) – Orquesta Sinfónica del Estado de Xalapa

Encargo de Instituto de Cooperación

P: Suvini Zerboni (Milán)

D: A Pere Porta

Al son que tocan (2000) Texto (cast) de Antonio Machado: El mañana efímero y Cantares XXIV, L, LII de *Campos de Castilla*; Una España joven de Elogios; y Proverbios y cantares XXII y XXXII de *Nuevas canciones*. 35´. Sop sol, 4 Bj, 2 rec – 2.2.3.2 – 0.3.3.0 – T+3 [camp, tbl, trg, Ttam, glock, 6 toms, 2 Bng, vibr, xyl, reclamo de perdiz, 3 tamb, bomb, glass chimes, campana de iglesia (o Gng)] – p – cel – arp – cu (4.0.4.4.4.)

E: Soria, Festival de Música de Soria – Ana María González, Bruno Poblador, García Quijada, Echevarría, Vilón, Insus, Orquesta Sinfónica de Bilbao (8/9/2000), dir Odón Alonso

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Redacción definitiva de la versión de *Al son que tocan*, de 1975

Navidad preferida (2000) Text (cast) de Vicente Aleixandre. ca.16´. S sol, cor mix, rec – 3.3.3.2 – 4.4.3.0 – T+4 [5 toms, camp, xyl, bomb, vibr, tbl, glock, mar, gng, crot] – p – arp – cel – cu (12.12.10.8.6)

E: Madrid, Auditorio Nacional, (22/12/2001) – Nuria Espert – Orquesta y Coro Nacionales de España, dir Rafael Frühbeck de Burgos

Encargo del INAEM

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

Los novísimos (2003) Textos Manganelli, Berceo y Epicuro. 34´. Cor masc (9 T. 9B) – 2.2.2(+1sax).2 – 1.1.1.1 – T+3 [Lastra de metal grande, Tom, bomb, tamb, xyl, vibr] – 2 arp – cu (2.2.2.2.2)

1. Tenebrae – 2. Lux – 3. Sententia – 4. Labyrithus-Epistola

E: Madrid, Auditorio Nacional, (29/4/2003) – Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), dir José Ramón Encinar

Encargo de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid para la ORCAM

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

D: A Vicente Molina Foix

Passio (2005-06) Textos (it) de Primo Levi *ca.* 40'. VV Sol (Br, cten) – cor masc (20.20) – 4(1fl sol, 2fl bj, 2fltn).4(1ci).4(1picc, 3clbj).4(1cftg) – 4.4.4.1 – T+4 [I: mar, plt, crótalos, Ttam, 2 wbl; II: vib, 2 bomb, xil, claves, Ttam; III: bng, castañuelas, gng, tbl, camp, wbl; IV: tamb, glock, 2 wbl, toms, lastra melática] – p – arp – cel – cu (14.12.10.10.8)

E: Turín, Teatro Regio de Turín, (13/4/2007) – Georg Nigl, Roberto Balconi, Coro masculino del Teatro Regio de Turín, Orquesta Sinfónica de la RAI, dir Gianandrea Noseda. E en España: Madrid, Teatro Real, Concierto “Homenaje a Luis de Pablo en su 80 aniversario”, (3/6/2011) – Borja Quiza, Roberto Balconno, coro Intermezzo, Orquesta Sinfónica de Madrid, dir Alejo Pérez

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RAI – CD

D: A la memoria de Antonio José

Martinus (2007-08) Texto (lat) de Sulpitius Severus y popular. *ca.*28'. Bar sol, rec, cor vv blanc, cor mix – 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – T+2 [I: vibr, Ttam, 2 tbl; II: mar, camp, bomb, glock, plt] – cu (8.6.4.4.2.)

1. Catechumenus – 2. Miles – 3. Sanctus

E: Abbéville (Francia), (5/10/2008) – Roberto Locci, Bruno Daniel, Escolanía de la Catedral de Angers, Coro Voix Cordis de la Catedral de Arezzo, Orquesta de Picardía, dir. José de Eusebio

3.2 Voz solista y orquesta

Zu Strassburg auf der Schanz (1985) 4'. Texto (alm) de *Des Knaben Wunderhorn*. Bar sol – 1.3.3.3 – 4.1.0.0 – arp – perc – cu

E: París (Francia), Radio-France, (28/2/1985) – Peter Christoph Runge, Ochestre de l'Île de France, dir Jaques Mercier

Orquestación del lied homónimo de Gustav Mahler a partir de unos compases esbozados por él. Encargo de Henry-Louis de la Grange

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: SRF

Relámpagos (1996) Texto (cast) de José Miguel Ullán. 12'. T sol – 3.3.3.3 – 4.3.2.1 – T+4 [mar, 2 Tal, quijada, xyl, bong, caj. con bordón, caj. s.b, bomb, vibr, glock, hi-hat, camp, Gran lastra de metal] – p/cel – arp – cu (12.12.10.8.6)

E: Madrid, Teatro Monumental (7/11/1996) – János Bandi, OSRTVE, dir Aldo Ceccato
Encargo de Aldo Ceccato

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

3.3 Voz/voces solista/s, coro y conjunto instrumental

Sonido de la guerra (1980) Texto (cast) de *Diálogos del conocimiento*, de Vicente Aleixandre. 20'. VV sol (S, T), rec – cor fem (2S.2Mzs) – fl baj, arp, cel, 2 perc, vcl

1. El brujo – 2. El soldado – 3. El pájaro – 4. El soldado. La alondra

E: Madrid, Teatro Real, (17/12/1981) – Ana Higuera, Manuel Cid, Francisco Valladares, Grupo Vocale instrumental KOAN, dir José Ramón Encinar
Encargo del Centro de Estudios y Difusión de los Derechos del Hombre de la Cruz Roja
P: Suvini Zerboni
G: RNE – LP – CD

Tarde de poetas (1985-86) ca.80'. VV sol (S, Br), cor mix (3.3.3.3) – 2(2fltn).2(1ci).0.2(1cftg) – 2.0.2.0 – p – arp – cel – arm – 2 perc [mar, bomb, quijada, lámina metálica, camp, 2 bng, glock, vibr, tim] – cu (2.0.2.1.0)

1. Cuatro canciones de Selomo ibn Gabirol (1985) Textos (heb) de Selomo Ibn Gabirol 12'. Br sol – 2 trpas, trbn – arp

1. A un mecenas – 2. La manzana – 3. Resplandor en la noche – 4. En la muerte de un amigo

E: Siena (Italia), Settimana Musicale, (23/8/1985) – Grupo Octandre, dir G. Sarti

D: A Jaques Hachuel

2. Dos poemas de Juan Larrea (1986) Texto (cast) de Juan Larrea. 5'. S sol – 2fl/picc – p, cel, arm – 2 perc – 2vl, 2vla

1. Espinas cuando nieva – 2. Razón

D: A Vicente Molina Foix

3. Glosa instrumental a tres poetas persas (1985) Poemas de Mohammed Shems-ed-din *Hafiz*, Mushlim ed-Din *Saadí* y Omar Khayyam. 5'. Picc, ob – arp – 2bong – 2 vl, vla, vcl

4. Los fuegos (1985-86) Texto de *Soledad primera*, de Luis de Góngora. 5'. S – fg – 2trmpas – arp – cel – vib – glock – 2vil, 2vla

5. Ocho epigramas de Marcial (1985). Text (lat) de Marcial. 4'. Coro mix (3.3.3.3)

1. Libro XIII núm XXXII – 2. Transición-Libro XIII núm.XXI – 3. Transición-Libro I núm XXXVIII – 4. Piccolo intermezzo – 5. Libro II núm XXXVIII – 6. Libro XIII núm CXVIII – 7. Transición-Libro XIII núm LXXXI – 8. Transición-Libro XIII núm XXIII – 9. Libro II núm XLII

D: A Goffredo Petrassi

Reelaboración de *Dos epigramas de Marcial*, para dos sopranos

6. Transición instrumental núm.1 (1986) Música para una lectura de Ka'ehu y el *Diálogo della natura e di un islandese*, de Giacomo Leopardi. 5'. VV s (2B sin texto) – ci, fg, cftg – 2trmpas, trbn – arp – arm – 2 perc

7. Transición instrumental núm.2 (1986) 1'. 2fl – mar – 2 vl, 2 vla, vlc

8. Surcar vemos (1985-86) Texto (cast) de *Soledad primera*, de Luis de Góngora. 4'. S sola

9. Transición instrumental núm.3 (1986) 1'. 2fl, ob, fg – 2trmpa – p – 2perc – 2vl, 2vla

10. On Begliett (1985) Texto de (it) *Meneghin Biroeu di ex Monegh*, de Carlo Porta. 4'. Br sol – tbn

11. Transición instrumental núm.4 (1986) 1'. 2fl – arp – p – vib

12. Glosa a un texto de Luis de Góngora (1961, rev 1986) Texto de la *Soledad segunda*, de Luis de Góngora 7'. S sol – 2 tromp – p – vib

13. Meditación instrumental (1986) 5'. 2fl, fg, cftg – 2trpas, trbn – p – arp – cel/arm – 2 perc – 2vl – 2vla – vcl

14. Como Moisés es el viejo (1985) Texto (cast) de Vicente Aleixandre. 12'. Cor mix (3.3.3.3)

E: París (Francia), Festival de l'Ile de France, (9/12/1985) – Grupo Vocal de Francia, dir Guy Reibel

Encargo de Le Groupe Vocal de France

E (obra completa): Alicante, II Festival de Música Contemporánea de Alicante, Aula de la Caja de Alicante y Murcia, (16/9/1986) – María de los Ángeles Rodríguez, Gregorio Pobleador, Coro Ars Nova (dir Sabas Calvillo), Grupo KOAN, dir José Ramón Encinar Encargo del Ministerio de Cultura con motivo del Año Europe de la Música (1985)

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

No se permite la interpretación fragmentada

3.4 Obras para coro y conjunto instrumental

Escena (1964) 14´. Texto (cast) de Rafael de la Vega. cor mix (3.3.3.3) – 2 perc, 5vl, 5 vla, 5 vcl

E: Zagreb (Croacia), “Bienal de Zagreb”, 1965 – Miembros de la Radio, dir Slavko Zlatié

P: Tonos (Darmstadt)

G: JRT

Portrait Imaginé (1974-75), ca.51´. sin texto. cor mix (3.3.3.3) – 2.2.0.0 – 0.3.3.0 – 2 perc – órg hamm – 2fl de pico – 2 kalimbas – 3 sint – 2 cintas

E: Ottawa (Canadá), Église du Sacre Cœur, (1/10/1975) – Grupos de la Universidad de Quebec, Montreal, Ottawa y Vancouver, dir François Bernier. E en España: Madrid, Festival de Otoño, Museo del Prado (28/10/1984) – Grupo Koan, dir José Ramón Encinar.

Versión revisada (1994), ca.51´. sin texto. cor mix (3.3.3.3) – 2.2.3.0 – 0.2.2.0 – 4 Perc. [2 cp. in lastra, 2 mrb, 3 timp, 2 camp, 2 vibr, 2 bomb, 4 trg, 10 cenc, sonaja, crot, 4 Tt, glock, 2 cv, 4 wbl, 4 bongos, 4 congas, wood-chimes, lastra, 3 sirenas, 2 tamb, 2 flex, 2 sanza, glasschimes, 2 campanas, plato, gong, bloque de madera, güiro, quijada, 2 jew's harp] 2 fl de émbolo – p – órg – vl, vla, vcl (eventualmente amplificado)

E de versión revisada: Segovia, Festival de Música de Segovia, (20-VII-1998) – ORCAM, Grupo cámara XXI, dir José Ramón Encinar

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – SRC – LP - CD

Zurezko Olerkia (1975) sin texto. ca.60´. cor mix (2.2.2.2) – 2 txalapartas, 4 perc [Tal. africano, Tal. mexicano, tbl, wbl, pieza de madera (bambú y otro), rag, güiro, 4 mar]

E: Bonn (Alemania), Beethovenhalle, (24/5/1976) – Collegium Vocale de Colonia, José y Jesús Artza, conjunto de percusión de Bonn, dir Wolfgang Fromme. E en España: Madrid, Fundación Juan March, (1977) – Grupo y coro Koan [Percusionistas: Javier Benet, Juan Pedro Roperro, Dionisio Villalba, Jorge Algárat. Sopranos: M^a José Sánchez, Young Hee Kim Lee. Mezzosopranos: Carol Brunk, María Aragón. Tenores: Pablo Heras, Gregorio Oreja. Bajos: Luis Alvarez, Juan Pedro García] dir José Ramón Encinar

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RDP – RNE – SRF - CD

Ricercare-Recordare (1990) 33´. Text (cast antiguo) de Bernal Díaz del Castillo y sacerdotes aztecas. rec – cor mix (8.8.8.8) – 0.0.0.0 – 4.3.2.0 – 4 perc [2 camp, 2 mar, 2 timp, vibr, xyl, gng, Ttam, 2 tamb, steel drum] – p – arp

E: Madrid, RNE, (21/6/1990), OSRTVE, dir Josep Pons
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RNE
El coro cante *Retratos de la Conquista* para 4 coros a cappella

Tre frammenti sacri (1999) Texto de la Misa. ca.5'. cor – 2 trpta, tbn
1. Il salmo responsoriale – 2. L'acclamazione – 3. Il canto
E: Milán (Italia), Basilica di San Ambrogio, (28/11/1999) – Camerata Polifonica e Civico Coro Filarmonico de Milano, Solistas de la Orchestra dei Pomeriggi Musicali, dir Sandro Gorli. E en España: Alicante, Festival de Música Contemporánea de Alicante (5/6/2008) – Coro nacional de España, Ensemble Residencias, dir Mireia Barrera.
P: Suvini Zerboni
G: RAI – CD

3.5 Obras para voz/voces solistas y conjunto instrumental

Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (1956) ca.11'. Texto de *Manual de espumas*, de Gerardo Diego. S sol (o T) – picc, vib y cb
1. Panorama – 2. Alegoría
E: Barcelona, Música Oberta. Concierto inaugural, Tinell (11/5/1960) – Ana Ricci, Conjunto instrumental, dir Jacques Bodmer
P: Modern (Munich)
G: CD

Ein wort (1965) dur. Indeterminada. Texto (alm) homónimo de Gottfried Benn. S, p, vl, cl
E: Roma (Italia) Instituto Alemán, (1965) – Carla Henius, Gerardo Gombau, Sacuko Gavriliw, Heiz Deinzer, dir Wener Heider
P: Tonos (Darmstadt)
G: BR – RAI – RNE – SRF – Gosteleradio

Visto de cerca (1974) ca.22'. sin texto. 3 VV masc no profesionales – pequeños instrumentos de percusión – cinta (Realización electrónica en el laboratorio de la sección francófona de la Universidad de Montreal y en el Estudio Electrónico McGill de Montreal. Técnico ayudante Louise Gariépy)
E: Universidad McGill, Montreal (Canadá), (1975) – Grupo de Experiencias musicales de la Universidad de Brasilia: A. Lanza, M. Lanza y Luis de Pablo. E en España: Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, (4/11/1975) – Grupo de Experiencias Musicales de Brasilia: A. Lanza, M. Lanza y Luis de Pablo
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RNE – LP

Al son que tocan (1975) Texto (cast) de Antonio Machado: El mañana efímero y Cantares XXIV, L, LII de *Campos de Castilla*; Una España joven de Elogios; y Proverbios y cantares XXII y XXXII de *Nuevas canciones*. 35'. Sop sol, 4 Bj, 3 tpta, 2 perc [camp, tbl, trg, Ttam, glock, 6 toms, 2 bng, vibr, xyl, reclamo de perdiz, 3 tamb, bomb, glass chimes, campana de iglesia (o gong)] – órg hamm – cel – arp – p/cel – cinta (José Luis Gómez recita los poemas de Machado)

E: Madrid, Concierto Homenaje a Antonio Machado, Fundación Juan March (18/11/1975) – Beatriz Melero, José Gabriel Serrano, Francisco Matilla, Luis Álvarez, Carlos Chausson, Conjunto Instrumental de Madrid, dir José María Franco Gil
Encargo de la Fundación Juan March para conmemorar el centenario de Antonio Machado

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – BRT/RTB – RDP – LP

Ederki (1977-78). Texto (fr antiguo) Jean Robertet (1405-1492). 6'. S – vla, perc (2bong)

E: Nápoles (Italia), Festival Nouva Musica e Oltre, (17/6/1978) – Doroty Dorow

Encargo de Mario Bortolotto para el Festival de Nápoles

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RAI – CD

CanCIÓN (1979) Texto (cast) de Juan Gil-Albert (dedicado a Luis de Pablo). 6'. S – ob, trpta, cel, arp

E: Champigny (Francia), (Abril 1980). Ensemble 2e2m, dir Paul Méfano

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RFT

2ª versión (2000) ca.7'. S – cl, p

E: Tarbes (Francia), (20/3/2001) – Ensemble Accroche note

P: Suvini Zerboni (Milán)

Pocket Zarzuela (1979) Texto de José Miguel Ullán. 18'. Mzs – fl (picc y sol), cl, vl, vcl, p

1. Obertura – 2. Segunda visión de Marzo – 3. Coral, Anochecía y Mortaja – 4. Edicto. Comentario instrumental a Mochila para Severo. Ensimismado. Goyesca

E: Bonn (Alemania), Sala Beethoven (9/10/1979) – Esperanza Abad, Grupo Koan, dir José Ramón Encinar. E en España: Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, (2/7/1980) – Grupo Koan, dir José Ramón Encinar

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: NRK – RNE – CD

D: Al grupo Koan

Una cantata perdida (1981) Texto (port) de Fernando Pessoa. 25'. S sol – cb, perc

E: Nueva York (EE.UU), Cooper Union, (Noviembre 1981) – Carol Plantamura, Bert y Nancy Turetzky

Encargo de Bert Turetzky

P: Suvini Zerboni

G: Cooper Union – Universidad de Buffalo – CD

El manatíal (1982) Texto (cast) de Jorge Guillén. ca.8'. S sol – fl, cel, arp, perc, 2 vl

E: Valladolid, Teatro Calderón, (12.11.1982) – Inmaculada Burgos, Grupo Koan, dir José Ramón Encinar

Encargo del Ayuntamiento de Valladolid para el homenaje a Jorge Guillén

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Malinche Recopilación (cast) de textos náhuatl (1. 2. 5(sólo título). 6), Pater noster (lat) (4), sin texto (3.5). 24´.

1. Introducción-El poeta – 2. Canción de la danza del arquero flechador – 3. Los extranjeros – 4. Pater Noster – 5. Todo fue destruido... - 6. Nana y casa del canto

1ª versión (1983) S sol – perc, tecl – cinta

E: Nápoles (Italia), RAI, (Septiembre 1984) – Alide Maria Salvetta, Antonio Ballista

G: RAI – RNE

2ª versión (1985-86) S y p

E: Roma (Italia), Conciertos de la Institución Universitaria, (25/4/1985) – Alide Maria Salvetta, Antonio Ballista. E en España: Madrid, Ciclo CDMC 1989/90, (29/11/1988) – Sharon Cooper, Jean Pierre Dupuy

Puntos de amor (1999), Texto (cast) de San Juan de la Cruz (Las virtudes del pájaro solitario). 15´. S sol – cl

E: Strasbourg (Francia), Festiva International de Musique d'aujourd'hui, (22/9/1999) – F. Kluber, A. Angster, Ensemble Accroche note. E en España : Madrid, Concierto Homenaje a Luis de Pablo, Temporada CDMC (10/1/2003) – Solistas de la ORCAM, Carmen Jiménez, Nerea Meyer

P: Suvini Zerboni (Milán)

G : RNE – CD

Circe de España (2006) Texto (cast) de José Miguel Ullán. 10´. Mzs – fl, cl, p, perc, vl, vcl

E: Sermoneta (Italia), Festival Pontino, Castello Caetani (29/6/2006) – Alda Caiello, Ensemble Algoritmo, dir. M. Angius. E en España: Alicante, Festival de Música Contemporánea de Alicante (5/6/2008) – Alda Caiello, Ensemble Residencias, dir Mireia Barrera.

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Trío de doses (2007-08) Texto (cast) de José Miguel Ullán. 7´. Mzs – piano trio

1. ¿Qué es cosa y cosa? – 2. Avisa para desalentarse (también) con Juan de Yepes – 3. Presentimiento

E: Nápoles (Italia) Auditorium dell' Instituto Cervantes, (9/4/2008) – A. Caiello, Ars Trio. E en España: Alicante, Festival de Música Contemporánea de Alicante (5/6/2008) – Alda Caiello, Ensemble Residencias, dir Mireia Barrera.

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

3.6 Obras para coro y banda

Serenata (1984-85) sin texto. 21´. Cor mix – banda (4fl, 2ob, 32 cl, 4 fgt, 16 sax, 6 trmpa, 4 tptas, 4 trbn, 6 tb, 4 cornetas, 4 fliscornios)

1. Entrada – 2. Canción – 3. Scherzo – 4. Fanfarria – 5. La noche

E: Lille (Francia), Festival de Lille, (Diciembre 1990) – Choeur et Bande du Nord Pas-de-Calais, dir Dominique Debart

Encargo de la Section de Culture du Nord Pas-de-Calais

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: SRF

3.7 Obras para coro a cappella

Yo lo vi (1970), sin texto, 18'. Coro a capella (3.3.3.3)

E: Irán, Festival de Shiraz-Persepolis, (verano 1970) – Coro de cámara de la ORTF, dir Marcel Couraud

Encargo del Festival de Shiraz-Persepolis para el Coro de cámara de la ORTF

P: Salabert (París)

G: SRF

D: Pour Claude Samuel et Marcel Couraud

Bajo el sol (1977), Textos del Eclesiastés (hebreo), *Guzmán de Alfarache* (cast) de Mateo Alemán y *Vision of judgement* de Lord Byron (ing). 25'. Coro 49 VV mix (14.12.13.10)

E: Cuenca, Iglesia de San Miguel, (25/3/1978) – Agrupación Española de Cámara de Madrid, dir Odón Alonso

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: NDR – RNE – Radio Hannover

Retratos de la Conquista (1980) Textos (cast) de Bernal Díaz del Castillo y sacerdotes aztecas. 20'. 4 coros (2.2.2.2, cada uno)

E: Lille (Francia), Festival de Lille (15/11/1980) – Coro de la NDR de Hamburgo, dir Clytus Gottwald

Encargo del Festival de Lille. Se utiliza para la parte coral de *Ricercare-Recordare*

P: Suvini Zerboni

G: NDR – SRF – Radio Hannover

Variaciones de León (1992-93) Texto (cast) de Vicente Molina-Foix. 9'. cor mix (2 S, A, T, Br, B)

E: Royaumont (Francia), Festival de Royaumont, (11/9/1992) – Les jeunes solistes, dir Rachid Safir

Encargo del Ministerio de Cultura francés

P : Suvini Zerboni (Milán)

G : SRF – RNE

Romancero (1994) Textos (cast) del Romancero viejo. 40'. cor mix (2.2.2.2)

E: Venecia (Italia), Bienal de Venecia, Iglesia de San Samuele, (12/6/1995) – Les jeunes solistes, dir Rachid Safir. E en España: Madrid, Ciclo de Cámara y Órgano del INAEM (21/3/1996) – Les jeunes solistes, dir Rachid Safir

Encargo del Ministerio de Cultura de España y Bienal de Venecia

P: Suvini Zerboni

G: RAI

Cape cod (1994) Texto (ing) homónimo de George Santayana. 10'. Cor mix (2S, A, T, Bar, B prof)

E: Alicante, Festival de Música Contemporánea de Alicante, (24/8/1994) – Conjunto Voxnova, dir Nicholas Isherwood

Encargo de la Fundación Caja Madrid para el Centro de Difusión de la Música Contemporánea.

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RFT – RNE – CD

Carta cerrada (1999/00) Texto (cast) de San Juan de la Cruz. ca.15´. cor mix (3.3.3.3)
E: Conques (Francia), Abbaye de Conques, (13/8/2000) – Musicatreize, dir M. Roland Hayrabedian
Obra encargo de UNI 2
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RFT
D: A Musicatreize y a su director M. Roland Hayrabedian

Fragmenta psalmodum (2004) Texto (lat) I. Ecce quam bonum [Salmo 133] - II. Cantate Domino [Salmo 96] - III. Ed dixit [Salmo 55] 5´. Cor vv blancas (S, Mz, A)
E: Senlis (Francia), Festival des Cathedrales de Picardie, (9/10/2004)
P: Suvini Zerboni

4. OBRAS PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

4.1 Dos instrumentos

Móvil I (1957) 6´. 2 p
E: Heidelberg (Alemania), Neue Musik Konzerte, Conservatorio de Heidelberg, (1961)
– Alfons y Aloys Kontarsky
Compuesta a instancias de Margot Pinter
P: Tonos (Darmstadt)
G: RNE – SRF – Radio Brasil – Radio México – Radio Heidelberg

Promenade sur un corps (1971) 8´. Fl y perc (2 bng) *ad lib*
E: Royan, Festival de Royan, (1972). E en España: Madrid, Días de Música Contemporánea de RNE, Sala Fénix, (3/5/1978) – Begoña Aguirre (presentada anteriormente en San Sebastián)
P: Salabert (París)
G : NRK – RNE – SRF – SSR

Pardon (1972) 6´. cl y tbn
E: Varsovia (Polonia), Festival de Varsovia, (Septiembre 1972) – Solistas del Warsaw Workshop, dir Zygmunt Krauze
Encargo de Zygmunt Krauze
P: Salabert (París)
G: PRT – CD

Soirée (1972). 6´. cl y vl
E: París (Francia), Casa de Madame Salabert, (1972)
Encargo de Madame Salabert
P: Salabert (París)
G: PRT – SRF – CD

Saturno (1983) 14´. 2 perc
E: París (París), Radio-France, (1984) – Jean Claude, Mar Tavernier
Encargo de Radio France

P: Suvini Zerboni (Milán)
G: SRF – LP – CD
D: A Jean Claude y Marc Tavernier

J.H (1983-84) 11´. cl y vcl

1. Taracea – 2. Capricho – 3. Melodía – 4. Tango
E: privado, Madrid, (1984) – Adolfo Garcés, Pedro Corostola
P: Suvini Zerboni (Milán)
G. RNE – LP – CD
D: A Jaques Hachuel
Hay versión para piano del núm.4 en *Retratos y transcripciones*

Cuatro fragmentos de Kiu 19´.

1ª versión (1984-86) vl, p

1. Fantasía – 2. Aria – 3. Burletta – 4. Andante-Adagio-Final
E: Rochester (EEUU), (1986) – Dúo Weilerstein.

Encargo del dúo Weilerstein

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: BBC – NRK – CD

2ª versión (1985-86)

1. Fantasía (fl en do) – 2. Aria (fl sol) – 3. Burletta (picc sol) – 4. Andante-Adagio-Final (fl sol, fl bj)

E: Londres (Reino Unido), Festival Almeida de Londres, (Junio 1986) – Pierre-Yves Artaud, Ivar Mikhashoff. E en España: Madrid, Fundación Juan March, (18/6/1986) – Gérard Garein, Jaques Reynaut

Encargo del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March (el estreno en Londres fue bajo su autorización)

P: Suvini Zerboni

G: LP – CD

Versiones de diferentes fragmentos de la ópera *Kiu*

Amable sombra (1989) 17´. 2 p

P: Suvini Zerboni (Milán)

Compostela (1989) ca.17´. Vl y vcl

E: Santiago de Compostela, Música en Compostela, (Agosto, 1989) – Agustín León Ara, Pedro Corostola

Encargo del curso Música en Compostela

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: BBC – CD

Ornamento (1990) 3´. picc, cel

E: Santander, Música y Academia, Palacio de Festivales de Santander (14/7/2010) – Alena Lugovkina (picc) – Robert Thompson (cel)

P: Suvini Zerboni

G: en línea <http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/pablo-luis-de/ornamento-octavino-celesta/6929/8047>

Ouverture à la française (1995) 12´. fl, sax

E: Perpignan (Francia), Festival de Perpignan, (Febrero, 1996) – Proxima Centauri

Encargo del Ministerio de Cultura francés
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: CD

Exvoto (1996) 12'. vl, vla
E: Madrid, Academia de San Fernando, (27/5/96) – Agustín León Ara y Emilio Mateu
Encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en conmemoración a su
CCL aniversario
P: Suvini Zerboni (Milán)

Monos y liebres (1994-95) 12'. cl bj, mar
E: Alkmaar (Holanda), Fundación Gaudeamus, (15/3/1996) – Duo Contemporain
(Henry Bok, Miquel Bernat)
Encargo del Duo Contemporain
P: Suvini Zerboni

Un día tan solo (1997) 6'. fls [fl, picc, fl sol [1 ej] – cl [cl en sib, picc, clbj [1 es.]
E: Latina (Italia), Festival Pontino, (20/6/1997) – Solistas del Ensemble Recherche
P: Suvini Zerboni
G: RAI

Trimalchio (1997-98) 13'. fg/cfgt, trmpa
E: Châteaurox (Francia), (1998). E en España: Madrid, Auditorio Nacional,
(29/10/2008) – Solistas del Plural Ensemble
P: Suvini Zerboni (Milán)

4.2 Tres instrumentos

Recíproco (1963) 12'. Fls, p, perc
E (considerado como preestreno): Madrid, Ateneo de Madrid, Concierto homenaje a
Ramón Gómez de la Serna, (28/3/1963). E (absoluto): Venecia (Italia), XXVI Festival
de Venecia, Sala Apolínea, Teatro de La Fenice, (13/4/1963) – Severino Gazzelloni,
Frederic Rzewski, Leonida Torrebruno
Encargo de Severino Gazzelloni
P: Modern (Munich)
G: RAI – RNE – SFB – YLE

Trío (1978) 15'. vl, vla, vcl
E: Madrid, Temporada de concierto de la Unión Europea de Radiodifusión (UER),
Teatro Real, (3/11/1980) – Miembros del cuarteto español (Hermes Kriales, Pablo
Ceballos, Enrique Correa)
Encargo de RNE para el concierto de la UER
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: RNE – SRF – CD

Caligrafías (Federico Mompou in memoriam) (1987) 4'. p, vl, vcl
E: Santander, XXXVII Festival Internacional de Música y Danza de Santander, Claustro
de la Catedral, (9/8/1988) – Trío Mompou
Encargo del Trío Mompou
P: Suvini Zerboni (Milán)

G: LP – CD
D: Al Trío Mompou

Trío (1993) 17'. p, vl, vcl

E: Madrid, Fundación Juan March, Aula de reestrenos (26/4/2000) – Trío Arbós – Juan Carlos Garvayo (p), Miguel Ángel Borrego (vln), José Miguel Gómez (vcl)

1. Esbozo – 2. Melodías en perspectiva – 3. Trampantojo

P: Suvini Zerboni

G: CD

Segundo Trío (2005) 18'. p, vl, vcl

1. Terceras – 2. Ráfagas – 3. Transparente – 4. Esbozos – 5. Transición – 6. Expresivo – 7. Final (regreso)

E: Sevilla, Sala Joaquín Turina, Fundación Monte Sevilla (22/5/2007) – Trío Arbós

Encargo de la Fundación Monte Sevilla

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

D: Al Trío Arbós

4.3 Cuatro instrumentos

Módulos IV (1965-67) 10'. Cuarteto de cuerda

E: Società Cameristica Italiana (1967)

Encargo de Radio Hamburgo

P: Salabert

Imaginario I (1967) 7'. clv, 3 perc (vib, mar, cng)

E: Basilea (Suiza), 1968 - Antoinette Vischer

P: Salabert (París)

G: RNE – SRC – SRF – BR – LP – CD

Historia natural (1972) 60'. 2 órg, perc, cinta magnética *ad lib* (Realización electrónica en el laboratorio de música electroacústica Alea de Madrid)

E: Munich (Alemania), Jornadas de Música Contemporánea, (1972), con figuras plásticas de José Luis Alexanco. E en España: Madrid, Semana de Música Electrónica, Instituto Alemán, (8/6/1974)

P: Salabert (París)

G: RAI – SRF – SSR – LP

Dibujos (1979-80) 12'. fl, cl, vl, vcl

E: Madrid, Lunes Musicales de Radio Nacional. Monográfico Luis de Pablo 50 años. Sala Fénix, (29/4/1980) – Atelier de Musique de la Ville d'Avray, dir Jean Louis Petit

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – SRF – LP – CD

Fragmento (1985-86) 15'. Cuarteto de cuerda

E: Londres (Inglaterra), Almeida Festival, (15/6/1986) – Cuarteto Arditti

Encargo del Festival Almeida. E en España: Santiago de Compostela, Días de Música Contemporánea, (9/3/1987), Quatour Arcana

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD
D: Al Cuarteto Arditti

Parodia (1992) 1'30''. Cuarteto de cuerda

E: Madrid, Homenaje de los músicos españoles a Tomás Marco en su 50 aniversario, Teatro Monumental, (6/12/1992) – Cuarteto Arcana

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

Compuesta para concierto dedicado a Tomás Marco en su 50 aniversario. Compuesta a partir de un pasaje de la ópera *La madre invita a comer*

Caligrafía serena (1993) 18'. Cuarteto de cuerda

E: Londres (Inglaterra), Almeida Festival, (10/4/1994) – Arditti quartet

Encargo del Arditti Quartet

P: Suvini Zerboni (Milán)

D: Al Cuarteto Arditti

Flessuoso (1996) 15'. Cuarteto de Cuerda

E: Bilbao, (15/12/1997) – Arditti quartet

Encargo de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

P: Suvini Zerboni (Milán)

Rumia (2003) 14'. Cuarteto de sax

1. Capricho – 2. Pizcas – 3. Enigma

E: Madrid, Círculo de Bellas Artes, (27/10/2003) – Sax-ensemble

Escrita a petición del Sax-ensemble

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Fandango (2003) 2'20''. Cuarteto de sax

E: Madrid, Círculo de Bellas Artes, (27/10/2003) – Sax-ensemble

Escrita a petición del Sax-ensemble

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Adaptación del Fandango del Ballet *Don Juan*, de Gluck

Voluntad de flores (2004) 5'30''. Cuarteto de cuerda

E: Madrid, Temporada 2013-2014 CNDM (Series 20/21), Auditorio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), (10/2/2014) – Arditti quartet

Encargo del Quatour Orfeus

P: Suvini Zerboni (Milán)

Homenaje póstumo a Charles – André Linale

Memoria (2013). Cuarteto de cuerda

E: Madrid, Temporada 2013-2014 CNDM (Series 20/21), Auditorio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), (10/2/2014) – Arditti quartet

Encargo del CNDM para la Temporada

4.4 Cinco instrumentos

Prosodia (1962) 6´. picc, cl, xil, vib, perc

E: Munich (Alemania), (1963) – Studio für Neue Musik, dir Hilmar Schatz

Encargo del Fritz Büchtger para el Studio für Neue Musik

P: Tonos (Darmstadt)

G: BR – PRT – Radio México

D: Hilmar Schatz

Metáforas (1989-90) 26´. p, cuarteto de cuerda

1. Melodías y ecos – 2. Sirimiri – 3. Mecánica celeste – 4. Ejercicio declamatorio en forma de recitativo

E: Londres (Inglaterra), Almeida Festival, Almeida Theater (Junio 1990) – Yvar Mikhashoff y Arditti quartet. E en España: Madrid, Auditorio Nacional de Música, Estrenos de la Fundación Albéniz, CDMC, (7/11/1990) – Menchu Mendizábal, Cuarteto Arcana (Francisco Romo, Ángel Jesús León, Pablo Rivière, Salvador Escrig)

Encargo de la Fundación Isaac Albéniz

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: BBC – RNE – CD

Umori (1992-93) 16´. fl, ob, cl, trmpa, fgt

E: Módena (Italia), Foyer de la Ópera, (28/4/1993) – Quinteto Arnold. E en España:

Madrid, Círculo de Bellas Artes, (7/3/1994) – Quinteto Arnold

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RAI – CD

Quinteto (1998) 20´. cl y cuarteto de cuerda

1. Valuta – 2. Bagatela – 3. Solemne

E: Madrid, Auditorio Nacional, (10/4/1999) – José Luis Estellés y Cuarteto Orpheus

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

4.5 Seis instrumentos

Cesuras (1963) 12´. fl, ob, cl, vl, vla, vcl

E: Madrid, Instituto Nacional de Previsión, (11/12/1963) – Conjunto instrumental, dir Benito Lauret

P: Tonos (Darmstadt)

G: RAI – RNE – SRF - LP

D: A Mario Bortolotto

Vielleicht (1973) ca.18´. 6 perc

E: Royan (Francia), Festival de Royan, (27/3/1975) – Les Percussions de Strasbourg. E en España: Madrid, Círculo de Bellas Artes, (19/10/1986) – Les Percussions de Strassbourg

P: Suvini Zerboni (Milán)

G : HR – RNE - CD

Fiesta (1989) 20'. 6 perc

1. Saludo – 2. La fiesta – 3. Despedida

E: Lille (Francia), Festival de Lille (1990) – Les Percussion de Strasbourg, dir Gabriel Bouchet

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: SRF

Versión de *Fiesta* para seis percusionistas y orquesta de cuerda

Sexteto (Paráfrasis e interludio) (1990) 26'. 2vl, 2vla, vcl, cb

E: Reykjavik (Islandia), (Febrero 1991) – Sexteto de cuerda del AIEC (Atelier Instrumental de Musique Contemporaine) Lille – Region Nord Pas-de-Calais. E en España: Alicante, Festival de Música Contemporánea de Alicante, Auditorio Caja de Ahorros del Mediterraneo (21/9/1993) - Sexteto de cuerda del AIEC Lille – Region Nord Pas-de-Calais

Encargo del AIEC

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

D: Al sexteto del AIEC

Corola (1998) 13'. Cuarteto sax, p y timp

E: Londres, (5/12/1998) – Sax ensemble

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Música para Mario (2009) 8'. fl, cl, vl, vla, vcl, p

E: Sermonetta (Italia), Festival de Latina, (3/7/2009) – Ensemble Multilatérale

P: Suvini Zerboni (Milán)

D: A Mario Bortolotto

4.6 Siete o más instrumentos

Coral (1954, rev 1958) 7'. Fl, ob, cl, fgt, trpa, trpta, trbn

E: Londres (Inglaterra), BBC, (1958). E en España: Madrid, (1960) – Grupo Instrumental, dir Gerardo Gombau

G: BBC – RNE – CD

Reelaboración de *Coral eucarístico* (1953) para coro

Sinfonías (1954-66) 15'. 4 trpas, 3 tptas, tpta picc en re, tpta baja en mib, 3 tbn, trbn bj, fliscorno sobregado en sib, fliscorno A en mib, bombardino, tuba

I – II – III – IV

E: Madrid, Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, (17/12/1966) – OSRTVE, dir Enrique García Asensio

Encargo de RNE

P: Salabert (París)

G: SRF – RNE

D: A Emilia y Rodolfo Halffter

Utiliza material de *Divertimento*, para piano y conjunto de metales. Inicialmente titulada *Sinfonía para instrumentos de metal*

Radial (1960) 8'. 24 instrumentos en 8 grupos de 3 [I: picc, vl, trg; II: fl, trpa, tbl; III: ob, vla, caja china; IV: xil, arp, plt; V: cl bj, vcl, bng; VI: tpta, cb, Ttam; VII: fg, tbn y bomb; VIII: ctfgt, tb, Ttam grave]

E: Palermo (Italia), I Festival de Palermo, (1960) – Conjunto Instrumental, dir Daniel Paris

P: Tonos (Darmstadt)

G: RNE – Radio Buenos Aires

Polar 10'.

1ª versión (1961): 11 instrumentos en 3 grupos [I: vl, sax S, cl bj, Ttam; II: xil, 2 tbl, bomb; III: camp, plt, tamb sin bordón]

E: Darmstadt (Alemania), Festival de Darmstadt, (11/7/1962) – Internationales Kranichsteiner Kammerensemble, dir Bruna Maderna

Encargo del Festival de Darmstadt

P: Tono (Darmstadt)

G: LP

2ª versión (1999): 11 instrumentos en 3 grupos [I: vl, sax S, cl bj, Ttam; II: xil, 2 cenc, 2 tbl, bomb; III: camp, 2 plt, tamb sin bordón]

E: Strasbourg (Francia), Conservatoire de Strasbourg, (1999)

P: Tonos (Darmstadt)

G: DVD

Módulos I (1964-65) 10'. 3cl, 2p, 2xil, cuarteto de cu

E: Darmstadt (Alemania), Festival de Darmstadt, (31/7/1965) – Internationales Kammerensemble Darmstadt, dir Pierre Boulez

P: Tonos (Darmstadt)

G: BRT/RTB – RNE – SRF - LP

Módulos III (1967) 18'máx. 17 inst en tres grupos [I: 4 trpta; II: 2 arp, 2 p, 2 mar; III: Timp, arm, glock, cel, guit, mandolina, vib]

E: Hamburgo (Alemania), Das Neue Werk, Radio Hamburgo, (9/1/1968) – Orquesta de la Radio de Hamburgo, dir Madrzej Markowski. E en España: Madrid, Temporada Alea 1969, Instituto de Previsión, (30/1/1968) – Grupo Instrumental Alea, dir José María Franco Gil

P: Salabert (París)

G: BRT/RTB – NDR – SRF – LP

Paráfrasis (1968) 12'. 12 instr en 2 grupos (1.1.1.1 – 1.1.1.0 – cu (2.0.1.1.1))

3 movimientos, cada uno sobre un motete de Victoria

1. *Ave Maria* – 2. *O Ildefonse* – 3. *Domine, in virtute tua*

E: Cuenca, VII Semana de Música Religiosa de Cuenca, Antigua Iglesia de San Miguel, (13/4/1968) – Orquesta de Cámara de Madrid, dir José María Franco Gil (El estreno se hizo bajo el nombre de *Módulos VI*)

Encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca

P: Salabert (París)

D: A Antonio Iglesias

La libertad sonrío (1971) 20'. 15 instr de viento (o conjunto variable de 15 instr)

E: Salamanca, I Semana de Música Española de Salamanca, Paraningo de la Universidad, (7/5/1971) – Solistas de Viento de la OSRTVE, dir Odón Alonso

Encargo de la Comisaría de la música para la I Semana de Música Española de Salamanca

P: Salabert (París)

G: BRT/RTB – RNE - RSI

D: Pierre Bartholomé

Éléphants ivres II (1972) 12'. 1.1.1(+saxT).1 – 2.1.1.0 – perc – arp – cu (1.1.1.1.1)

E: La Rochelle (Francia), Festival de la Rochelle (Junio 1973) – Conjunto Instrumental, dir Diego Masson

Encargo del Festival de La Rochelle

P: Salabert (París)

G: RNE – SRF – CD

Déjame hablar 19'. Conjunto de cuerda (6.0.2.2.1)

1ª versión (1974)

1. Introducción (Lento). Allegro – 2. Adagio. Coda (Allegro)

E: Royan (Francia), Festival de Royan, (23/3/1975) – Il solisti Veneti, dir Claudio Scimone

Encargo del Festival de Royan

P: Suvini Zerboni (Milán)

G : RAI – RNE – SRF – LP

D : Al I Solisti Veneti

2ª versión (2007)

E: Gallarate (Italia), Teatro del Popolo, (6/5/2007) – Camerata dei Laghi, dir D. Agiman

Credo (1976) 17'. 2fl, 2ob, 2cl, 2fgt, 2 trpa

E: Madrid, Días de la Música Contemporánea, Sala Fénix, (30/4/1977) – Divertimento ensemble de Milán, dir Sandro Gorli

Encargo del Divertimento Ensemble

P: Suvini Zerboni

G: RAI - RNE

Invitación a la memoria (1976-77) 25'. vl, arp, p/cel – trpta, tbn, órg elec, 3 perc [cen, bomb, 2 bng, camp, camp de iglesia]

E: Saintes (Francia), Festival de Saintes, (18/7/1978) – Grupo Koan, dir José Ramón Encinar. E en España: Madrid, IV Ciclo de Música Española del Siglo XX, Fundación Juan March, (21/11/1979), Grupo Koan, dir José Ramón Encinar

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – SRF – LP

D: Dedicada a la memoria de Juan Paredes Manot “Txiki”

Tornasol (1980-81) 15'. 2 fl, 2 cl, vl, vla, vcl, cb – cinta (realizada en el IRCAM)

E: Marsella (Francia), (23/2/1982) – Ensemble Intercontemporain, dir Jean Claude Pennetier

Encargo del IRCAM

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: LP – CD

Cinco meditaciones (1983-84) 16'. Cl bj, cfgt, sax, fliscorno, arp, p/cel, vib, mar, 4 vl, 2 vcl, cb

1. De pasado efímero – 2. Del arco iris – 3. De la piedra – 4. Del objeto olvidado – 5. Del estanque

E: San Sebastián, Quincena Musical, (26/8/1984) – Ensemble 2e2m, dir Paul Méfano
Encargo de la Quincena Musical de San Sebastián

P: Suvini Zerboni

G: CD

D: A María Teresa y Ramón Recalde

Notturnino (1987) 6'. 2.2.0(1sax).0 – 2.1.0.0 – perc – p – arp – 4.0.0.1.1

E: Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, (26/6/1995) – Orquesta Ciudad de Granada, dir Josep Pons

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Libro de imágenes (1991) 22'. fl, cl, arp, mand, guit, perc [vibr, mar, xyl, flex, flauta de émbolo, glock, camp, lámina metálica, timp], vl, vla, cb

1. Jardín de Melibea – 2. Peripecia de Don Gil – 3. El caballero y la muerte – 4. Escondite – 5. Monólogo del soñador

E: Amsterdam, Festival de Holanda, (30/6/1992), Nieuw Ensemble, dir Edo Spanjaard

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Paraíso y tres danzas macabras (1992) 16'. 1.1.1.1 – 2.1.1.0 – per [mar, bng, xyl, bomb, 2 tbl, Guiro, 2 Ttam, quijada, camp] – p – 0.0.0.1.1

E: Latina (Italia), Festival de Latina, (20/4/1992) – The London Sinfonietta, dir Josep Pons. E en España: Lliure, (28/1/1993) – Orquesta de cambra del Teatre Lliure, dir Josep Pons

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RAI – CD

Ritornello (1992-93) 12'. 8 vcl

E: Santander, Festival Internacional de Música de Santander, (22/8/1993) – Conjunto Ibérico de Violonchelos, dir Elías Arizcuren

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC)

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

D: al Conjunto Ibérico de Violonchelos y Elías Arizcuren

Segunda lectura (1992-93) 28'. 1.1.1.1 – 1.0.0.0 – p – 1.0.1.1.1

E: Lisboa (Portugal), Fundación Gubelkian, (6/5/1997) – Ensemble Nuove Sincronie, dir R. Rivolta

Encargo del conjunto Nuove Sincronie

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

D: al conjunto Nuove Sincronie

Versión de *Senderos del aire*

Nonetto (1994-95) 15. cl, fg, trmpa, trpta, arp, perc, vl, vcl

E: Massy (Francia), Ópera de Mazzy, (16/2/1995) Ensemble Intermodulation

Encargo de Radio-France como obra obligada para su concurso de dirección, en colaboración con Ópera de Massy

Epístola del transeúnte (2000) 20'. fl, cl, vl, vla, vlc, p

1. *Mosso assai* – 2. *Vivace agitato* – 3. *Largo penseroso*

E: París (Francia), Salle Cortot, (12/12/2001) – Ensemble alternance

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Bach 1626 (2000-01). fl, ob, 2cl, fg, trmpa, 2 vla, vcl

E: Spoleto (Italia), Concierto en conmemoración del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach, Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, (31/5/2001) – dir Marcello Bufalini

Encargo de Luciano Berio

P: Suvini Zerboni

La Patum (2001) ca.3'30''. 1(1fltn).1.1.1 – 1.1.1.0 – perc – p – cu (0.0.1.1.1)

E: Barcelona, Teatro Lliure, Concierto de reapertura del teatro (14/12/2001) – Orquesta del Teatro Lliure, dir Josep Pons

P: Suvini Zerboni

G: CD

D: a mis queridos amigos del Teatre Lliure

...**Eleison** (2002) 20'. Octeto de vcl

E: Madrid, Auditorio Nacional, (10/6/2003) – Octeto Ibérico de Violonchelos, dir Elías Arizcuren

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

D: A Carmelo Bernaola estos pentagrama... *hoy con voluntad de flores*

Razón dormida (2003) 1.1.2.1 – 1.1.1.0 – perc [mar, tamb, 2 tbl, crot, glock, vibr, xyl, 2 bng, Ttam, bomb] – p – cu (1.0.1.1.1.)

1. Bobalicón – 2. Las exhortaciones – 3. Caballo raptor I – 4. Y no hai (sic) remedio – 5. Caballo raptor II

E: Montreal (Canadá) (21/4/2004) – Nouvel Ensemble Modern, dir Lorraine Villaicourt

Encargo del Nouvel Ensemble Modern

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

...**Con Alcune licenze** (2004-05) 2 grupos con piano entre ambos [I: ob, fgt, trmpa, tbn, vl, vla, vcl; II: fl, cl, tpta, vl, vla, vcl, cb

E: Madrid, Temporada 2005/06 CDMC, Auditorio MNCARS, (9/11/2005) – Plural Ensemble, dir Fabián Panisello; Ensemble Orchestral Contemporain de Lyon, dir Daniel Kawka. Dos días después se entrenó en Lyon como fin del programa *Rendez vous entre deux ensembles*

Encargo del Ministerio de Cultura francés

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

Creado sobre materiales de *Sombrío*

Lindaraja (2007). Orquestación de la pieza homónima para dos pianos de C. Debussy.
2.2.2.1 – 1.1.0.0 – perc [mar, xyl, glock, timp] arp – cu (1.0.1.1.1)
E: Málaga, Ciclo de Música Contemporánea de Málaga. Homenaje a Luis de Pablo,
(30/1/2008). TAI MAGranada, dir Juan Carlos Garvayo
P: Suvini Zerboni (Milán)
G: CD

5. INSTRUMENTOS A SOLO

5.1 Piano

Sonata para piano (1958) 7´.

E: Madrid, Colegio Santo Tomás, (6/3/1960) – Pedro Espinosa

P: UME

G: RNE – LP

D: Para Manuel Carra con agradecida y cordial amistad.

Previamente al estreno, Manuel Carra hizo una audición privada en Música en Compostela 1958

Libro para el pianista (1961-62) 10´

I – II – III – IV

E III y IV: Darmstadt (Alemania), Festival de Darmstadt, (2/9/1961) – Pedro Espinosa

E completo: París (Francia), Bienal de París, (1961) – Pedro Espinosa

P: Tonos (Darmstadt)

G: RNE – WDR – YLE

Móvil II (1959-67) 20´. Piano a 4 manos

5 partes encadenadas a criterio de los intérpretes

E: St. Paul de Vence (Francia), Galería Maeght, (1968) – Christian Ivaldi, Claude Helffer. E en España (previsto para el 9/3/1970)

P: Salabert (París)

G: SRF – SSR

Reelaboración de *Progressus* para dos pianos

Comme d´habitude (1970) 17´. 2 p (1 pianista)

E: Royan (Francia), Festival de Royan, (1970) – Jean Claude Pennetier

Encargo del Festival de Royan. E en España: Madrid, Instituto Alemán, (26/4/1972) – Jorge Zulueta

P: Salabert (París)

G: SRF – WDR – LP

Affetuoso (1973) 20´.

E: Nueva York (EEUU), (1974) – Marie Françoise Bucquet

Encargo de Marie Françoise Bucquet. E en España: San Sebastián, Museo de San Telmo (31/10/1974) – Rafael G. Senoisain

P: Salabert (París)

G: BRT/RTB – RNE – SRF

Reelaborad en *Dibujos*

Cuaderno (1982) 23´.

1. A la memoria de Joaquín Turina – 2. II – 3. III – 4. IV – 5. V

E 1: Sevilla, II Sesión de estrenos de las obras encargadas en homenaje a Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, (20/1/1983) – Elena Barrientos
Encargo de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de cultura para los actos celebrados en conmemoración del centenario del nacimiento de Joaquín Turina.

E completo: Lisboa (Portugal), Fundación Gubelkian, (1982) – Yvar Mikhashoff

Obra completa encargo de Y. Mikhashoff

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Hay una reelaboración de los números 2 y 4 en *Dos improvisaciones para clave*. Del V hay una orquestación en *Cinco impromptus para orquesta*

Retratos y transcripciones -1ª serie- 12´ (1984-92)

1. Allegremente (1987)

E: (Con el título de *Toy piano: una página para Rubinstein*) Madrid, Concierto homenaje a Arthur Rubinstein, Escuela Superior de Canto, (21/3/1988) – Guillermo González

Encargo de la Fundación Isaac Albéniz para el concierto homenaje a Arthur Rubinstein

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

2. Gong (1991-92)

3. Tango (1984)

E: Nueva York (EEUU), (27/2/1985) – Yvar Mikhashoff

Encargo de Y. Mikhashoff

P: Suvini Zerboni (Milán)

Encargo de la pieza entera de Pabellón Madrid Expo '92 para una edición discográfica, que no se llevó a cabo.

Nadería “para el maestro Goffredo Petrassi” (1994) 3´30´´

E: Roma (Italia), 1994

P: Suvini Zerboni (Milán)

Retratos y transcripciones -2ª serie- (1996) 13´.

1. Una corda (falsa toccata) – 2. Cetra – 3. Balletto

E: Londres, 1996, Nicholas Unwin

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Retratos y transcripciones -3ª serie- (2001) ca.15´

1. Notturmo come un recitativo – 2. Confusione – 3. Bisbiglio in chiave di violino

E: Latina (Italia), Festival de Latina, (2001) – Ananda Sukarlan

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Retratos y transcripciones -4ª serie- (2002-04) 35´

1. Chiave di basso – 2. Leggero-pesante

E: Latina (Itali), Festival de Latina, (Mayo 2005) – Ananda Sukarlan

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RAI

Acrobacias (2 piezas fáciles para piano) (2004), 3'30''.

1. Tonada – 2. Saludo a Albéniz

E: Madrid, Fundación Juan March, *Retrospectiva Luis de Pablo* (24/3/2010) – Francisco Escoda

Encargo de Anne-Lise Gastaldi y Valérie Haluk para el proyecto pedagógico *piano Project. New pieces for piano* de Universal Edition

P: Universal Edition

E: RNE

¡Oh! (2007) 2'.

E: Sermoneta (Italia), Festival Pontino, Castell o Caetani, (30/6/2007) – Emmanuele Arciuli

P: Suvini Zerboni

D: A Mario Bortolotto en su 80 aniversario

Caricatura amistosa (2008)

E: Madrid, Concierto conmemorativo del XXV Aniversario de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Temporada 2008-09 del CDMC – Xiaofeng Wu

Encargo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Sobre el tema del sainete-revista de Jacinto Guerrero *El sobre verde* (1927)

5.2 Flauta

Condicionado (1962) 4'. Fl en sol

E: Darmstadt (Alemania), Festival de Darmstadt, (1963) – Severino Gazzeloni

Encargo de Severino Gazzeloni

P: Tonos (Darmstadt)

G: RIAS – SR – Radio Oslo

Lerro (1977) 3'.

E: París (Francia) Radio-France – Pierre-Yves Artaud

Encargo de Pierre-Yves Artaud para su colección de piezas para flauta destinadas a la enseñanza superior

P: Transatlantiques (París)

G: RNE – SRF

Melisma furioso (1990) 18'.

E: Tokio (Japón), Suntory Hall, Sala de Cámara, (1/9/1990) – Pierre-Yves Artaud

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Soliloquio (1997/98)

E: Barcelona, Festival de Música Contemporánea, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, (21/9/1999) – Roberto Fabbriciani

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

5.3 Otros instrumentos

Módulos V (1967) dur. ind. Órgano

4 cuadernos ordenados por el intérprete

E: Bremen (Alemania), Días de Nueva Música, Iglesia de San Esteban (1968) – Gerd Zacher. E en España: Madrid, Teatro Real, (25/2/1969) – Gerd Zacher

Encargo de Hans Otte para los días de Nueva Música de Bremen

P: Salabert (París)

G: RB – RNE – SRF – LP

Le prie-dieu sur la terrasse (1973) 17'. Perc (2 bombos)

E: Barcelona, Festival de Música Contemporánea, Hospital de Santa Cruz, (22/2/1974) – Jan Williams

Encargo de Silvio Gualda

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: PRT – RNE – SRF – CD

Oculto

1ª versión (1977) 6'. Cl bj

E: Saintes (Francia), Festival de Saintes, (18/7/1978) – Jesús Villarrojo

Encargo de Harry Sparnay

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: BRT/RBT – RAI – RNE – LP – CD

D: A Harry Sparnay

2ª versión (1989) 8'. sax

E: Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, (19/11/1989) – Manuel Miján

P: Suvini Zerboni

G: RNE – CD – DVD

D: A Manuel Miján

Ofrenda (seis piezas a la memoria de Manuel Azaña) (1980-82) 18'. vcl

E: Nueva York (EE.UU.), (Abril 83). Frances Uiti

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE

D: A Pedro Corostola

Creada para la obra de teatro *La velada de Benicarló*. Se utiliza completa para la composición de *Sonido de la guerra*

Dos improvisaciones (1982) 8'. Clv

E segunda improvisación: Madrid, Sede de la Asociación de Compositores Sinfónicas Españoles (ACSE), (1991) – Genoveva Gálvez

Encargo de Genoveva Gálvez

P: Suvini Zerboni (Milán)

Reelaboración de los núm. 2 y 4 de *cuaderno*

Il violino spagnolo (1988) 15'. vl

1. Improvvisazione – 2. Pensieroso – 3. Scherzo (Homenaje a Elliot Carter)

E: Latina (Italia), Festival de Latina, (1989) – Irvine Arditti

Encargo del Festival de Latina

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

Monólogo (1990-92) 20'. vla

P: Suvini Zerboni

Fábula (1991-92) 26'. Inspirada en *La fábula de x, y, z*, de Gerardo Diego. Guit

1. ...el caracol hermano de la nube – 2. ...a puro arpegio de oro venerable – 3. ...te enpondré de la mandolina – 4. ...y sobre el piano olvida el colo verde

E: Madrid, XIV Ciclo de Cámara y Polifonía, Auditorio Nacional de Música, Sala de Cámara, (13/3/1992) – Gabriel Estarellas

Encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE).

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – CD

D: A Gabriel Estarellas

Solo-Kunst (2000) 11'. cl

E: Granada, (20/4/2001) – José Luis Estellés

Encargo de Luciano Berio para la Conmemoración del 250 Aniversario de la muerte de J.S Bach

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: CD

Sobre tres fugas de *El arte de la fuga*, de Bach

Tres piezas académicas (2001) 8'. vl

1. Relato – 2. Scherzino – 3. Estudio

E: Madrid, Academia Real de San Fernando, (27/10/2001) – Agustín León Ara

P: Suvini Zerboni (Milán)

Obra homenaje a Ramón González de Amezua, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por su ochenta cumpleaños

E de versión revisada: Londres, audición privada, (2001) – Irvine Arditti. E en España:

Madrid, Temporada 2005/06 de CDMC, Auditorio 500 MNCARS, (17/10/2005) – Irvine Arditti

Cadencia (2004)

Bok (2007) 4'. cl bj

E: Holanda (2007) – Henry Bok

P: Suvini Zerboni

D: a Henry Bok

Turris Eburnea (2013) guit

E: Festival de la Guitarra de Sevilla 2013 – Adam Levin

P: Suvini Zerboni

6. MÚSICA ELECTROACÚSTICA

We

1ª versión (1969-70) 40'.

Realización electrónica en el Laboratorio de música electroacústica Alea

E: París (Francia), Octubre 1970. E en España: Madrid, Instituto Nacional de Informática (24/10/1970)

G: LP

D: Pour Maurice Fleuret et Henri-Louis de la Grange

2ª versión (1984) 35´.

Realización en el Gabinete de Música electroacústica de Cuenca (GME). Técnico Ayudante Leopoldo Amigo)

E: Madrid, Fundación Juan March, (28/1/1985)

P: Salabert (París)

G: RNE – LP

Tamaño natural (1970) 40´.

Realización electrónica en el Laboratorio de música electroacústica Alea

E: París (Francia), *Journées Internationales de Musique Contemporaine de Paris*. Jornadas dedicadas a Luis de Pablo, (Octubre, 1970)

P: Salabert (París)

G: SRF

D: A Elías Querejeta

Soledad interrumpida (1971) 20´.

Realización electrónica en el Laboratorio de música electroacústica Alea

E: Buenos Aires (Argentina), Centro Cultural San Martín, (20/7/1971)

Encargo de la Fundación Química Argentina para acompañar las evoluciones plásticas de figuras de José Luis Alexanco

P: Salabert

G: LP

D: Decidada a Jacobo Romano

Chamán (1975-76) 23´.

Realización electrónica en el Estudio Electrónico MacGill de Montreal. Técnico ayudante Ann Mochenski)

E: Ottawa (Canadá), Festival of Life, (1/2/1976)

Encargo del Festival of Life de Ottawa

P: Suvini Zerboni (Milán)

G: RNE – SRC – SRF – LP

Tinieblas del agua (1977)

Realización electrónica en estudio privado

Para ilustrar la visita a las Cuevas de las Maravillas de Aracena, Huelva

7. OBRAS FUERA DE CATÁLOGO

Coral eucarístico (1953), conjunto vocal

Compuesta a petición de Federico Sopeña. Reelaborada como *Coral*, para siete instrumentos (véase obras para conjunto instrumental – 4.6 obras para siete o más instrumentos)

Textis de Aurelio Prudencio Clemente

Divertimento (1954), piano y conjunto de metales

Compuesta para Javier Ríos. Reelaborada en *Sinfonías* (véase obras para conjunto instrumental - 4.6 obras para siete o más instrumentos)

Quinteto (1954): cl, cuarteto de cuerda
Accesit del Premio Samuel Ros (1956)

Tres piezas para guitarra (1955): guit
1. Giga – 2. Overture – 3. Improvisación
E: Instituto de Cultura Hispánica – César León
D: A César León

Concierto (1956): clave
1. Allegro conciso – 2. Adagio ascético – 3. Allegro alla villanesca
Compuesta a petición de Genoveva Gálvez
D: A Genoveva Gálvez

Elegía (1956): orquesta de cuerdas
E: Madrid, Ateneo de Madrid (mayo, 1959) – Orquesta de Cámara de Madrid, dir. Odón Alonso

Gárgolas (1956): piano
E: Madrid (1956) – Javier Ríos
P: Unión Musical, edición pagada por Amadeo Saguar
D: a mi amigo, Gonzalo de Olavide

Misa Pax Humilium (1956): cuarteto vocal
E: Madrid, Primera Misa de Amadeo Saguar
Obra compuesta como regalo de Luis de Pablo a Amadeo Saguar (Padre), mecenas musical.
D: “Para el coro de madrigalistas de RNE con toda gratitud y agradecimiento”

Piezas infantiles (1956) piano
D: A Cristina Bruno

Sonatina giocosa (1956) piano
I – II – III
E: Madrid, Conservatorio Superior de Música de Madrid, Concierto inaugural de Nueva Música (9/3/1958) – Conchita Rodríguez
D: a Conchita Rodríguez

Canción romántica (1957) voz y piano – Textos de Adolfo Castaño
E: Blanca María Seoane (sop) – audición privada

Cinco canciones de Antonio Machado (1957) voz y piano
E: Madrid, Ateneo de Madrid, Segundo concierto de “Nueva Música” (8/4/1958) – Ángeles Chamorro (sop), Ramona Sanuy (pno)

Cinco invenciones (1957)
1ª versión flauta y piano
E: Madrid (1957) – Rafael López Cid (fl), Gerardo Gombau (pno)
2ª versión violín y piano

E: Madrid, Instituto de Cultura Hispánica (7/6/1959) – Antonio Gorostiaga (violín), Ana María Gorostiaga (pno)

D: Para María y Antonio Gorostiaga con el agradecimiento del artista, perfectamente interpretada y la amistad sincera [firma Luis de Pablo]² (7 de Junio de 1959)

Cuarteto de cuerda n°1, op.6 (1957) cuarteto de cuerda. 22´

1. Mesto con grazia – 2. Allegro fantástico – 3. Largo³

E: Madrid, Ateneo de Madrid (1958) – Cuarteto Clásico de RNE

Dos decires (1957): voz y piano, Texto del Marqués de Santillana

Música para tañer (1957)

Dos canciones de Adolfo Castaño (1958), voz y piano, Textos de Adolfo Castaño

Dos villancicos (1958) voz y piano, Textos de Rafael Alberti. 2´.

E: Madrid, Círculo Medina (Diciembre 1959) – Ángeles Chamorro (sop), Enrique Franco (pno)

G: RNE - LP

Petición de Enrique Franco junto a otros compositores⁴ para formar un *Retablillo de Navidad de 'El alba del alhelí'*, sobre textos de Rafael Alberti

D: A Enrique Franco

Palabras de la Misa dominicana (1958)

Progressus (1959) 2 pianos.

E: Madrid, Aula de Música del Ateneo de Madrid (31/3/1960) – Conchita Rodríguez, Pedro Espinosa

D: Dedicada a Pedro Espinosa

Reelaborada en *Móvil II*, para piano a cuatro manos (véase instrumentos a solo – 5.1 piano)

Glosa (1961) sop – 2 trpas, vib, pno, Texto de *Soledad segunda*, de Luis de Góngora.

E: Madrid, Ateneo de Madrid, Concierto homenaje a Góngora (26/6/1961) – Isabel Penagos (sop), Francisco Burguera, Marcelo Sánchez, Julio Magro, Pedro Espinosa, dir. Alberto Blancafort

P: Tonos (Darmstadt)

G: BR

D: a Fernando Ruiz Coca

Revisada para el n°12 de *Tarde de Poetas* (véase obras para conjunto – 3.3 Voz/voces solista/s, coro y conjunto instrumental)

Polar (1ª versión) (1961) 10´. 11 instrumentos en 3 grupos [I: vl, sax S, cl bj, Ttam; II: xil, 2 tbl, bomb; III: camp, plt, tamb sin bordón] 10´.

² Nos encontramos esta dedicatoria en la portada de la partitura, no encabezando el título de la obra. Se escribió como agradecimiento del autor a los intérpretes. MMS encontrado en el Archivo Gombau de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

³ El compositor anota sobre la partitura (Si no fuesen posibles las puestas o quitas de sord. [sic.], se ejecutará sord. [sic.] toda la pieza. MMS encontrado en el Archivo Gombau de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁴ Manuel Carra, Alberto Blancafort, Enrique Franco, Gerardo Gombau, Antón García Abril y Cristóbal Halffter, en García del Busto, J.L.: *Luis de Pablo...* pág.38

E: Darmstadt (Alemania), Festival de Darmstadt, (11/7/1962) – Internationales Kranichsteiner Kammerensemble, dir Bruno Maderna

Encargo del Festival de Darmstadt

P: Tono (Darmstadt)

G: LP

Obra anulada del catálogo por su revisión de 1999 (véase obras para conjunto instrumental – 4.6 obras para siete o más instrumentos)

Ejercicio (1965) cuarteto de cuerda

E: Palermo (Italia) Festival de Palermo (1965) – Società Cameristica Italiana

Integrada como el IV movimiento de *Módulos IV*, para cuarteto de cuerda (véase obras para conjunto instrumental – 4.3. cuatro instrumentos)

Mitología I (1965) cinta magnetofónica

E privado: Madrid (25/5/2967)

Dos epigramas de Marcial (1984) 3´. Texto (lat) de Marcial. 2 sop

E: Sermoneta (Italia), Festival de Pontino (16/6/1984) – L.C. Masera, J.M. Zimmerman

Reelaborada para el nº 5 de *Tarde de Poetas* en *Ocho epigramas de Marcial*, para coro mixto (véase obras para conjunto – 3.3 Voz/voces solista/s, coro y conjunto instrumental)

8. MÚSICA INCIDENTAL TEATRO

El perro del hortelano (1963), Texto de Lope de Vega

E: México (1963) – Compañía de María Dolores Pradera

Gaspar (1973), montaje de José Luis Gómez sobre el original de Peter Handke

E: Madrid, Teatro Arlequín (5/4/1973)

La gata sobre el tejado de zinc caliente (1974), adaptación de Carlos Antonio Gandolfo y Dolores Salvador Maldonado

E: Madrid, Teatro Reina Victoria (15/3/1984)

Los abrazos del pulpo (1985), Texto de Vicente Molina Foix

E: Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Sala Olimpia (3/12/1985)

– Javier Gurruchaga (cantante), Julieta Serrano, Lola Gaos, Pepe Martín (actores), dir. Escena María Ruiz

Llanto (1987), Texto de Vicente Aleixandre

Ballet

9. MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

- De cuerpo presente* (1956), dir. Antón Eceiza
- Los jardines de Granada* (1956), dir. García de Larrasilla
- Granada y Córdoba* (1957), dir. García de Larrasilla
- La caja de sorpresas* (1958), dir. José Luis Zavala
- Día de muertos* (1960), dir. Joaquín Jordá y Julián Marcos
- A través de San Sebastián* (1961), dir. Antón Eceiza
- Tiempo de playa* (1961), dir. Javier Aguirre
- Pasaje tres* (1961), dir. Javier Aguirre
- El hombre del expreso de Oriente* (1961), dir. Moro Borja
- Playa insólita* (1962), dir. Javier Aguirre
- A través del fútbol* (1963), dir. Antón Eceiza
- Operación H* (1963), dir. Néstor Basterretxea
- Feria en Nueva York* (1963), dir. José Cárdenas y Cruz Novillo
- Toro tres* (1963), dir. Elías Querejeta
- Tiempo de pasión* (1963), dir. Javier Aguirre
- El próximo otoño* (1963), dir. Antón Eceiza
- Crimen de doble filo* (1964), dir. José Luis Borau
- Vizcaya 4* (1964), dir. Javier Aguirre
- Victoria stop* (1964), dir. Javier Sagastizábal
- El sonido prehistórico* (1964), dir. José Antonio Nieves Conde
- España insólita* (1964), dir. Javier Aguirre
- Artesanía en el tiempo* (1964), dir. Javier Aguirre
- El misterioso señor van Eyck* (1965), dir. Agustín Navarro
- España insólita* (1965), dir. Javier Aguirre
- Los oficios de Cándido* (1965), dir. Javier Aguirre
- Ellos serán hartos* (1965), dir. José Luis Vilorio
- El memorial del agua* (1965), dir. Luis Enrique Torán
- De cuerpo presente* (1965), dir. Antonio Eceiza

La caza (1966), dir. Carlos Saura

El último encuentro (1966), dir. Antón Eceiza

La busca (1966), dir. Angelino Fons

Último encuentro (1966), dir. Antón Eceiza

Escombreras (1966), dir. Javier Aguirre

Peppermint frappé (1967), dir. Carlos Saura

Una industria para el campo (1967). Dir. Antón Eceiza

Los amores difíciles (1967), dir. Raúl Peña

Madrid, la puerta más cordial (1967), dir. Javier Aguirre

El próximo otoño (1967), dir. Javier Aguirre

Javier y los invasores del espacio (1967), dir. Guillermo Ziener

La madriguera (1969), dir. Carlos Saura

Las secretas intenciones (1969), dir. Antón Eceiza

Los desafíos (1969), dirs. Rafael Azcona, Claudio Guerín, Victor Erice y José Egea

Secretas intenciones (1969), dir. Antón Eceiza

El jardín de las delicias (1970), dir. Carlos Saura

UTS cero realización I (1970), dir. Javier Aguirre

Liberxina 90 (1970), dir. Carlos Durán

Fuenteovejuna (1970), dir. Juan Guerrero Zamora

Miró par lui-même (1970), dir. Charles Chaboud
Cortometraje, Encargo de la Galería Maeght

Goya, historia de una soledad (1971), dir. Nino Quevedo

132 (1972), en colaboración con José Luis Alexanco

Fuenteovejuna (1972), dir. Juan Guerrero Zamora

Ana y los lobos (1972), dir. Carlos Saura

Der scharlachrote Buchstabe (la letra escarlata) (1972), dir. Win Wenders

El espíritu de la colmeta (1973), dir. Victor Erice

Habla, mudita (1973), dir. Manuel Gutierrez Aragón

Prima Angélica (1974), dir. Carlos Saura

La banda de Jaider (1975), dir. Volzeler Volker

Pascual Duarte (1976), dir. Ricardo Franco

A un dios desconocido (1977), dir. Jaime Chávarri

Las palabras de Max (1977), dir. Emilio Martínez Lázaro

Reina zanahoria (1977), dir. Gonzalo Suárez

Compañero de viaje (1978), dir. Clemente de la Cerda

¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (1978), dir. Fernando Colomo

CATÁLOGO ALFABÉTICO

- Acrobacias (2 piezas fáciles para piano)* (2004) para piano
- Adagio* (1983) para orquesta
- Adagio-Cadenza-Allegro spiritoso* (1987) para oboe y cuerda
- Affetuoso* (1973) para piano
- Al son que tocan* (1975) para voces y conjunto instrumental
- Al son que tocan* (2000) para voces y conjunto instrumental
- Amable sombra* (1989) para dos pianos
- Antigua fe* (1990) para voz, coro y orquesta
- Apunte* (1998) para piano
- Bach 1626* (2000-01) para conjunto instrumental
- Bajo el sol* (1977) para coro mixto
- Berceuse* (1973-74) Teatro musical para actor, voz y conjunto instrumental
- Bok* (2007) para clarinete bajo
- Cadencia* (2004) para percusión
- Caligrafía serena* (1993) para cuarteto de cuerda
- Caligrafías (Federico Mompou in memoriam)* (1987) para trío con piano
- Canción* (1979) para soprano y conjunto instrumental
- Cape cod* (1994) para coro mixto
- Caricatura amistosa* (2008) para piano
- Carta cerrada* (1999/00) para coro mixto
- Casi un espejo* (2004) para orquesta
- Cesuras* (1963) para conjunto instrumental
- Chamán* (1975-76) para cinta
- Chiave di basso* (2003) para orquesta
- Cinco impromptus para orquesta* (1990) para orquesta
- Cinco meditaciones* (1983-84) para conjunto instrumental
- Circe de España* (2006) para voz y conjunto instrumental
- Co le tromme in bocca* (2008) para orquesta
- Com un epíleg* (1988) para coro masculino y orquesta
- Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956) para voz y conjunto instrumental

Comme d'habitude (1970) para 2 pianos (1 pianista)

Compostela (1989) para violín y violochelo

...*Con Alcune licenze* (2004-05) para 2 conjuntos instrumentales con piano entre ambos

Concierto (1983) para clave, percusión y orquesta de cuerda

Concierto para piano y orquesta núm. 1 (1978-79) para piano y orquesta

Concierto para piano y orquesta núm. 2 "Per a Mompou" (1979-80) para piano, 2 mar y orquesta de cuerda

Concierto para piano y orquesta núm. 3, Sueños (1991) para piano y orquesta

Concierto para violín y orquesta (1996-97) para violín y orquesta

Condicionado (1962) para flauta en sol

Coral (1954, rev 1958) para conjunto instrumental

Corola (1998) para cuarteto de saxos, piano y timbales

Credo (1976) para doble quinteto de viento

Cuaderno (1982) para piano

Cuatro fragmentos de Kiu (1986) para violín y piano (1ª versión)

Cuatro fragmentos de Kiu (1986) para flautas (1 intérprete) y piano (2ª versión)

Danzas secretas (2007) para arpa y orquesta

De la América pretélica (1991) para voz/ces y orquesta

Déjame hablar (1974) para orquesta de cuerda

Dibujos (1979-80) para conjunto instrumental

Dos improvisaciones (1982) para clave

Éclair (1986-87) para orquesta

Ederki (1977-78) para voz, viola y percusión

Ein wort (1965) para voz y piano, violin y clarinete

El manatíal (1982) para voz y conjunto instrumental

El viajero indiscreto (1984-88) Ópera en un prólogo, dos actos y un epílogo

...*Eleison* (2002) para octeto de violochelos

Éléphants ivres I (1972) para orquesta

Éléphants ivres II (1972) para conjunto instruemental

Éléphants ivres III (1973) para orquesta

Éléphants ivres IV (1973) para orquesta

Epístola del transeúnte (2000) para conjunto instrumental

Escena (1964) para coro y conjunto instrumental

Exvoto (1996) para violín y viola

Fábula (1991-92) para guitarra

Fandango (2003) para cuarteto de saxos

Fantasías (2001) para guitarra y orquesta

Fiesta (1987) para 6 percusionistas y orquesta de cuerdas

Fiesta (1989) para 6 percusionistas

Figura en el mar (1989) para flautas (1 intérprete)

Flessuoso (1996) para cuarteto de cuerda

Fragmenta psalmorum (2004) para coro de voces blancas

Fragmento (1985-86) para cuarteto de cuerda

Fronoso misterio (2002) para violochelo y orquesta

Heterogéneo (1967) para voces y orquesta

Historia natural (1972) para 2 órganos eléctricos, percusión y cinta magnética *ad lib*

Il violino spagnolo (1988) para violín

Imaginario I (1967) para clave y 3 percusionistas

Imaginario II (1967) para orquesta en dos bloques

Iniciativas (1965-66) para orquesta

Intermedio de Kiu (1982) para orquesta

Invenciones (1955, rev 1959-1960) para orquesta

Invitación a la memoria (1976-77) para conjunto instrumental

J.H (1983-84) para clarinete y violochelo

Je mange, tu manges (1972) para orquesta y cinta *ad libitum*

Kiu (1979-82) Ópera en dos actos.

La libertad sonrío (1971) para 15 instr de viento (o conjunto variable de 15 instr)

La madre invita a comer (1992) Ópera en un acto y cinco escenas

La Patum (2001) para orquesta de cámara

La señorita Cristina (1997-99) Ópera en tres actos y diez escenas

Las orillas (1990) para orquesta

Latidos (1974-80) para orquesta

Le prie-dieu sur la terrasse (1973) para percusión

Lerro (1977) para flauta

Libro de imágenes (1991) para grupo instrumental

Libro para el pianista (1961-62) para piano

Lindaraja (2007) para orquesta de cámara

Los novísimos (2003) para coro masculino y orquesta

Malinche (1983) para voz, piano y cinta

Martinus (2008) para solista, recitador, coros y orquesta

Masque (1973) Teatro musical. fl, cl, p, perc.

Melisma furioso (1990) para flauta

Memoria (2013) para cuarteto de cuerda

Metáforas (1989-90) para piano y cuarteto de cuerda

Módulos I (1964-65) para conjunto instrumental

Módulos II (1966) para orquesta en dos grupos con dos directores

Módulos III (1967) para 17 instrumentos en tres grupos

Módulos IV (1965-67) para cuarteto de cuerda

Módulos V (1967) para órgano

Monólogo (1990-92) para viola

Monos y liebres (1994-95) para clarinete bajo y marimba

Móvil I (1957) para 2 pianos

Móvil II (1959-67) para piano a 4 manos

Música para Mario (2009) para conjunto instrumental

Nadería “para el maestro Goffredo Petrassi” (1994) para piano

Natura (2005-06) para orquesta

Navidad preferida (2000) para voz, coro y orquesta

Nonetto (1994-95) para conjunto instrumental

Notturnino (1987) para orquesta de cámara

Oculto 1ª versión (1977) para clarinete bajo

Oculto 2ª versión (1989) para saxofón

Ofrenda (seis piezas a la memoria de Manuel Azaña) (1980-82) para violonchelo

¡Oh! (2007) para piano

Ornamento (1990) para piccolo y celesta

Oroitaldi (1971) para orquesta

Ouverture à la française (1995) para flauta y saxo soprano

Paráfrasis (1968) para 12 instrumentos en 2 grupos

Paraíso y tres danzas macabras (1992) para orquesta de cámara

Pardon (1972) para clarinete y trombón

Parodia (1992) para cuarteto de cuerda

Passio (2005-06) para solistas, coro masculino y orquesta

Pocket Zarzuela (1979) para voz y conjunto instrumental

Polar (1ª versión) (1961) para 11 instrumentos en 3 grupos

Polar (2ª versión) (1999) para 11 instrumentos en 3 grupos

Por diversos motivos (1975) Teatro musical para 2 actores soprano, coro mixto y dos piano

Portrait Imaginé (1974-75) para coro mixto, conjunto instrumental y cinta

Portrait Imaginé (versión revisada) (1994) coro mixto y conjunto instrumental

Promenade sur un corps (1971) para flauta y percusión

Prosodia (1962) para conjunto instrumental

Protocolo (1968) Teatro musical para actores, voces y conjunto instrumental

Puntos de amor (1999) para soprano y clarinete

Quasi una fantasia (1969) para sexteto de cuerda solista y orquesta

Quinteto (1998) para clarinete y cuarteto de cuerda

Radial (1960) para 24 instrumentos en 8 grupos de 3

Razón dormida (2003) para orquesta de cámara

Recado (2009) para órgano y orquesta

Recíproco (1963) para flautas (1 intérprete) piano y percusión

Relámpagos (1996) para voz y orquesta

Retratos de la Conquista (1980) para cuatro coros

Retratos y transcripciones -1ª serie- (1984-92) para piano

Retratos y transcripciones -2ª serie- (1996) para piano

Retratos y transcripciones -3ª serie- (2001) para piano

Retratos y transcripciones -4ª serie- (2002-04) para piano

Ricercare-Recordare (1990) para coro, metales y percusión

Ritornello (1992-93) para 8 violochelos

Romancero (1994) para coro mixto

Rostro (1995) para orquesta

Rumia (2003) para cuarteto de saxofones

Saturno (1983) para 2 percusionistas

Segunda lectura (1992-93) para conjunto instrumental

Segundo Trío (2005) para trío con piano

Senderos del aire (1987) para orquesta

Serenata (1984-85) para coro y banda sinfónica

Sexteto (Paráfrasis e interludio) (1990) para sexteto de cuerda

Sinfonías (1954-66) para orquesta de metales

Soirée (1972) para clarinete y violochelo

Soledad interrumpida (1971) para cinta

Soliloquio (1997/98) para flauta

Solo un paso (1974) Teatro musical para actor y flauta (con varias flautas)

Solo-Kunst (2000) para clarinete

Sonata para piano (1958) para piano

Sonido de la guerra (1980) para voces, coro femenino y conjunto instrumental

Tamaño natural (1970) para cinta

Tarde de poetas (1985-86) para voces, coro y conjunto instrumental

1. **Cuatro canciones de Selomo ibn Gabirol** (1985) para barítono y conjunto de metales
2. **Dos poemas de Juan Larrea** (1986) para soprano y flautas
3. **Glosa instrumental a tres poetas persas** (1985) para conjunto instrumental
4. **Los fuegos** (1985-86) para Soprano y conjunto instrumental
5. **Ocho epigramas de Marcial** (1985) para coro
6. **Transición instrumental núm.1** (1986) para voces y conjunto instrumental
7. **Transición instrumental núm.2** (1986) para conjunto instrumental
8. **Surcar vemos** (1985-86) para Soprano sola
9. **Transición instrumental núm.3** (1986) para conjunto instrumental
10. **On Begliett** (1985) para barítono y trombón
11. **Transición instrumental núm.4** (1986) para conjunto instrumental
12. **Glosa a un texto de Luis de Góngora** (1961, rev 1986) para soprano y conjunto instrumental
13. **Meditación instrumental** (1986) para conjunto instrumental
14. **Como Moisés es el viejo** (1985) para coro mixto

Tinieblas del agua (1977) para cinta

Tinieblas del agua (1978) para orquesta

Tombeau (1962-63) para orquesta

Tornasol (1980-81) para conjunto instrumental y cinta

Tre frammenti sacri (1999) para coro mixto, 2 trompetas y trombón

Tréboles (1995-96) para orquesta

Tres piezas académicas (2001) para violín

Trimalchio (1997-98) para fagot/contrafagot y trompa

Trío (1978) para trío de cuerdas

Trío (1993) para trío con piano
Trío de doses (2007-08) para voz y trío con piano
Turris Eburnea (2013) para guitarra
Umori (1992-93) para quinteto de viento
Un couleur... (1988) para saxofón y orquesta
Un día tan solo (1997) para flautas (1 intérprete) y clarinete (1 ejecutante)
Un parque (2004-2005) Ópera en un acto
Una cantata perdida (1981) para soprano, contrabajo y percusión
Variaciones de León (1992-93) para coro mixto
Vendaval (1994-95) para orquesta
Very gentle (1974) 18´ Teatro musical para voces y conjunto instrumental
Viatges i flors (1981-84) para voces, coro mixto y orquesta
Vielleicht (1973) para 6 percusionistas
Visto de cerca (1974) para voces y cinta
Voluntad de flores (2004) para cuarteto de cuerda
We (1ª versión) (1969-70) para cinta
We (2ª versión) (1985) para cinta
Yo lo vi (1970) para coro mixto
Zu Strassburg auf der Schanz (1985) para voz y orquesta
Zurezko Olerkia (1975) para coro y percusión

CATÁLOGO CRONOLÓGICO

1954

Coral

1955

Invenciones

1956

Comentarios a dos textos de Gerardo Diego

1957

Móvil I

1958

Sonata para piano

1960

Radial

1961

Libro para el pianista

1962

Condicionado

Prosodia

Polar (1ª versión)

1963

Cesuras

Recíproco

Tombeau

1964

Escena

1965

Ein wort

Módulos I

1966

Sinfonías

Iniciativas

Módulos II

1967

Móvil II

Heterogéneo

Imaginario I

Imaginario II

Módulos III

Módulos IV

Módulos V

1968

Paráfrasis

Protocolo

1969

Por diversos motivos

Quasi una fantasia

1970

Comme d'habitude

We (1ª versión)

Tamaño natural

Yo lo vi

1971

Oroitaldi

La libertad sonrío

Promenade sur un corps

Soledad interrumpida

1972

Pardon

Je mange, tu manges

Éléphants ivres I

Éléphants ivres II

Historia natural

Soirée

1973

Vielleicht

Éléphants ivres III

Éléphants ivres IV

Le prie-dieu sur la terrasse

Affetuoso

Masque

1974

Berceuse
Solo un paso
Visto de cerca
Very gentle
Déjame hablar

1975

Portrait Imaginé
Al son que tocan
Zurezko Olerkia

1976

Chamán
Credo
A modo de concierto

1977

Invitación a la memoria
Bajo el sol
Lerro
Oculto 1ª versión
Tinieblas del agua

1978

Ederki
Tinieblas del agua
Trío

1979

Pocket Zarzuela
Concierto de cámara
Canción
Concierto para piano y orquesta núm. 1

1980

Latidos
Retratos de la Conquista
Sonido de la guerra
Dibujos
Concierto para piano y orquesta núm. 2
“Per a Mompou”

1981

Una cantata perdida
Tornasol

1982

Kiu
Cuaderno
Dos improvisaciones

Intermedio de Kiu
Ofrenda (seis piezas a la memoria de Manuel Azaña)
El manatí

1983

Concierto
Adagio
Saturno
Malinche

1984

Cinco meditaciones
J.H
Viatges i flors

1985

We (2ª versión)
Zu Strassburg auf der Schanz
Serenata

1986

Cuatro fragmentos de Kiu
Cuatro fragmentos de Kiu
Fragmento
Tarde de poetas
Malinche (2ª versión)

1987

Éclair
Caligrafías (Federico Mompou in memoriam)
Notturmo
Senderos del aire
Adagio-Cadenza-Allegro spiritoso
Fiesta

1988

El viajero indiscreto
Il violino spagnolo
Com un epíleg
Un couleur...

1989

Compostela
Amable sombra
Oculto 2ª versión
Fiesta
Figura en el mar

1990

Antigua fe
Ornamento
Cinco impromptus para orquesta
Las orillas
Melisma furioso
Ricercare-Recordare
Sexteto (Paráfrasis e interludio)
Metáforas

1991

Libro de imágenes
Concierto para piano y orquesta núm. 3, Sueños
De la América pretérica

1992

Monólogo
Retratos y transcripciones -1ª serie-
Fábula
Paraíso y tres danzas macabras
Parodia
La madre invita a comer

1993

Segunda lectura
Trío
Ritornello
Umori
Variaciones de León
Caligrafía serena

1994

Eros
Nadería "para el maestro Goffredo Petrassi"
Portrait Imaginé (versión revisada)
Romancero
Cape cod

1995

Monos y liebres
Nonetto
Rostro
Vendaval
Ouverture à la française

1996

Tréboles
Relámpagos

Flessuoso
Exvoto
Retratos y transcripciones -2ª serie-

1997

Un día tan solo
Concierto para violín y orquesta

1998

Trimalchio
Soliloquio
Apunte
Corola
Quinteto

1999

Puntos de amor
Polar (2ª versión)
Tre frammenti sacri
La señorita Cristina

2000

Carta cerrada
Al son que tocan
Navidad preferida
Epístola del transeúnte
Solo-Kunst

2001

Bach 1626
Fantasías
La Patum
Tres piezas académicas
Retratos y transcripciones -3ª serie-

2002

...Eleison
Fronroso misterio

2003

Chiave di basso
Fandango
Los novísimos
Razón dormida
Rumia

2004

Cadencia
Casi un espejo
Fragmenta psalmorum

Voluntad de flores
Retratos y transcripciones -4ª serie-
Acrobacias (2 piezas fáciles para
piano)

2005

... Con Alcune licenze
Un parque
Segundo Trío

2006

Natura
Passio
Circe de España

2007

¡Oh!
Bok

Danzas secretas
Lindaraja

2008

Trío de doses
Caricatura amistosa
Co le tromme in bocca
Martinus

2009

Música para Mario
Recado

2013

Memoria
Turris Eburnea

ANEXO II

CATÁLOGO DISCOGRÁFICO

DISCOGRAFÍA

A modo de concierto

Pedro Estevan (percusión), Orquesta de Cámara Reina Sofía, dir José Ramón Encinar

En *Luis de Pablo*

CD RTVE 650008 – 1992

Adagio

Orquesta Sinfónica de Madrid, dir Cristóbal Halffter

En *Concierto inaugural Concierto Europeo de la música*

LP Linterna Música AA-1185-010/11 – 1985

Al son que tocan

Beatriz Melero (S), Luis Álvares (bj), Carlos Chausson (bj), Fernando Gallego (bj), Francisco Plaza (bj), dir José María Franco Gil

En Homenaje a Antonio Machado

LP RCA SRL 2-2444 – 1975

Caligrafías (Federico Mompou “in memoriam”)

Trío Mompou

En *Canciones y danzas para Mompou*

LP Etnos 07BXLV – 1988

Trío Arbós

En *Luis de Pablo chamber music*

CD Col legno WWE 20046 – 2001

Trío Arbós

En *Tríos con piano de Luis de Pablo*

CD Verso VRS 2078 – 2009

Cape Cod

Vox Nova, dir Nicholas Isherwood

En *Luis de Pablo*

CD RTVE Música, Sibila, Sib-002 – 1995

Caricatura amistosa

Xiaofeng Wu, piano

En *25 años de la Fundación Guerrero*
Fundación Guerrero, Ed. Tritó 0061 – 2008

Casi un espejo

Orquesta Sinfónica de la RAI, dir Juanjo Mena

En *Luis de Pablo*

CD ANEMOS C-33008 – 2010

Cesuras

Conjunto de Música Contemporánea de Madrid, dir Enrique García Asensio

En *Panorama de la música contemporánea española*

LP RCA LSC LM 16.329 – 1967

Chamán

Cinta magnética

En *Colección de música contemporánea.18*

LP Hispavox S 60 079 – 1978

LP Hispavox (30) 130 302 – 1985 (reed)

Cinco Impromptus para orquesta

Orquesta Sinfónica de Euskadi, dir Juanjo Mena

CD Audiovisuales de Sarriá 51686

Cinco meditaciones

Ensemble 2e2m, dir Paul Méfano

En *Luis de Pablo*

CD ADDA Ministerio de Cultura – 1991

Circe de España

Alda Caiello, Plural Ensemble, dir Fabián Panisello

En *Polifonía de Compositores*, Instituto Cervantes de Bremen, 2009

CD

Co le tromme in bocca

Orquesta Filarmónica de Málaga, dir José Luis Temes
En *Ciclo de música contemporánea de Málaga “Málaga contemporánea”*
CD Fundación Autor – 2009

Com un epíleg

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, dir José Ramón Encinar
En *Luis de Pablo*
CD Stradivarius STR 33725 - 2005

Comentarios a dos textos de Gerardo Diego

Pura María Martínez, Grupo Koan, dir José Ramón Encinar
En *Siglo XX*
CD Kirios, Madrid 6 – 1992

Pura María Martínez, Grupo Koan, dir José Ramón Encinar
En *Siglo XX*
CD RTVE Música, Sibila, Sib-002 – 1995

Comme d’habitude

Jorge Zulueta (pianos)
En *Colección de Música Contemporánea. 9*
LP Hispavox (Clave) 18 5009 S – 1973

Compostela

Miguel Borrego, José Miguel Gómez
En *Luis de Pablo chamber music*
CD Col legno WWE 20046 – 2001

Concierto de cámara

Claude Helffer (p), Ensemble 2e2m, dir Paul Mefanó
En *Luis de Pablo*
CD ADDA Ministerio de Cultura – 1991

Concierto para piano nº1

Albert Giménez Attenelle (p) Orquesta Sinfónica de Madrid, dir Antoni Ros Marbá
En *Concierto de Santa Cecilia 1988*
CD Hispavox 7634772/82 – 1989

Massimiliano Damierini (p) Orquesta Filarmónica de Málaga, dir José Ramón Encinar
En *Luis de Pablo concierto de piano*
CD Fundación Autor, SA 01436

Concierto para piano nº2, “Per a Mompou)

Massimiliano Damierini (p) Orquesta Filarmónica de Málaga, dir José Ramón Encinar
En *Luis de Pablo concierto de piano*
CD Fundación Autor, SA 01436

Concierto para piano nº3, “Sueños”

Massimiliano Damierini (p) Orquesta Filarmónica de Málaga, dir José Ramón Encinar
En *Luis de Pablo concierto de piano*
CD Fundación Autor, SA 01436

Condicionado

Eberhard Blum (fl)
En *Alea*
CD hat ART CD 6180 – 1995

Coral

Grupo Círculo, dir José Luis Temes
En *Música española contemporánea 4. El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*
CD GASA 9G0441 – 1991

Corola

Grupo Sax-Ensemble
En *En torno a Luis de Pablo*
CD Verso VRS 2041

Cuaderno

Jean-Pierre Dupuy (p)
En *Colección de la sección española de la SIMC*
CD Stradivarius STR 33399 – 1996

Cuatro Fragmentos de Kiu (2ª versión)

Eduardo Pausa (fl), Ana Vega Toscano (p)

En *Nueva música española para flauta II*

LP Mundimúsica CDA 4 - 1987

Ensemble 2e2m, dir Paul Méfano

En *Luis de Pablo*

CD ADDA Ministerio de Cultura – 1991

1ª versión

Trío Arbós

En *Luis de Pablo chamber music*

CD Col legno WWE 20046 – 2001

Albert Nieto (p), Victor Parra (vl)

En *Música de compositores vascos*

CD Elkar CZ266 – 2001

Danzas secretas

Frédérique Cambreling (arp), Orquesta Sinfónica de Euskadi

En *Basque Music Collection, vol.11 Luis de Pablo*

CD Claves 50-2817

De una ópera (fragmentos de *La señorita Cristina*)

Mª José Suárez, Francesc Garrigos, Orquesta Sinfónica de Bilbao, dir José Ramón Encinar

En *Luis de Pablo*

CD A y B Master Records 98 I

Déjame hablar

Grupo instrumental, dir Arturo Tamayo

En *Música española contemporánea, vol.6*

LP ACSE/RCA RL 35404 – 1982

Dibujos

Grupo Círculo, José Luis Temes

En *Nuova Musica per l'Europa: España*

CD Fonit Cetra CDC 51 – 1987

Grupo Círculo, dir José Luis Temes

En *Música española contemporánea 4. El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*

CD GASA GA 314 – 1989

Grupo Círculo, dir José Luis Temes

En *Música española contemporánea 4. El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*

CD GASA 9G0441 – 1991

Ensemble 2e2m, dir Paul Méfano

En *Luis de Pablo*

CD ADDA Ministerio de Cultura – 1991

Grupo LIM, dir Jesús Villarrojo

En *Luis de Pablo*

CD BBK – 1994

Dos villancicos

Ángeles Chamorro (S), Enrique Franco (p)

En *El retablillo de Navidad, de El Alba del Alhelí*

LP Pax 4041 - 1961

Plural Ensemble, dir Fabián Panisello

En *Luis de Pablo*

CD *Polifonía de compositores* Instituto Cervantes de Bremen – 2004

Dos improvisaciones

Genoveva Gálvez

En *Música española contemporánea para clave*

LP RCA RL 35394 – 1982

Ederki

Mª José Suárez, Grupo LIM, dir Jesús Villarrojo

CD BBK 13 – 2005

El manantial

Pura María Martínez, Grupo Koan, dir José Ramón Encinar

En *Siglo XX*

CD RTVE Música, Sibila, Sib-002 – 1995

Éléphants Ivres I, II, II, IV

Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, dir José Ramón Encinar

En *Luis de Pablo. Éléphants Ivres*

CD RTVE Música 650008 – 1992

...Eleison

Conjunto Ibérico de Violochelos, dir
Elías Arizcuren
En *Spiritual Spanish Music from the
XXI century*
CD Etcétera KTC 1268

**Epigramas de Marcial (de Tarde de
poetas)**

Ensemble vocal Soli-Tutti
En *X aniversario del Festival de música
contemporánea de Tres Cantos*
CD BS 085 – 2010

Epístola al transeúnte

Grupo LIM, dir Jesús Villarrojo
En *Luis de Pablo*
CD BBK 13 – 2005

Grupo LIM, dir Jesús Villarrojo
*Grupo LIM Miradas-Reflejos
XXX aniversario*
CD LIM 19/20 – 2007 (reed)

Plural Ensemble, dir Fabián Panisello
En *Luis de Pablo*
CD *Polifonía de compositores* Instituto
Cervantes de Bremen – 2009

Ensemble Kuraia, dir Andea Cazzaniga
En *6 Festival Internacional de música
clásica contemporánea de Lima. Vol. 2.
Homenaje a Luis de Pablo*
CD INAEM – 2009

Fábula

Gabriel Estarellas (guit)
En *Música contemporánea española e
italiana para guitarra*
CD Stradivarius STR 33401 – 1998

Patrick Ruby (guit)
En *Le temps d'un peu...*
CD Guitary – 2009

Carlé Costa
En *6 Festival Internacional de música
clásica contemporánea de Lima. Vol. 2.
Homenaje a Luis de Pablo*

CD INAEM – 2009

Figura en el mar

Pierre-Yves Artaud (fl), Philharmonie de
Lorraine, dir Josep Pons
En *Colección de compositores vascos I*
CD Col legno AV 31 820 – 1992

Pierre-Yves Artaud (fl), Philharmonie de
Lorraine, dir Josep Pons
En *Colección de compositores vascos I*
CD Esencial Media Lab 5078097 – 2012
(reed)

Fragmento

Cuarteto Arditti
En *Cinco cuartetos españoles*
CD Disques Montaigne WM 334-
789006 – 1990

Gárgolas

Javier Ríos (p)
LP Telefunken

Il violino spagnolo

Irvine Arditti (vl)
En *Irvine Arditti. Recital for violin*
CD Disques Montaigne WM 334-
789003 – 1990

Imaginario I

Grupo Círculo, dir José Luis Temes
En *Música española contemporánea 4.
El Grupo Círculo interpreta a Luis de
Pablo*
CD GASA GA 314 – 1989

Grupo Círculo, dir José Luis Temes
En *Música española contemporánea 4.
El Grupo Círculo interpreta a Luis de
Pablo*
CD GASA 9G0441 – 1991

Iniciativas

Orquesta de la Radio de Baden-Baden,
dir Ernest Bour
En *Luis de Pablo*
LP Wergo WER 60037 – 1968
Gran Premio del Disco de la Academia
Charles Cros (1969)

Orquesta de la Radio de Baden-Baden,
dir Ernest Bour
En *Luis de Pablo. De ayer a hoy*
CD Fundación Autor – 2009 (reed)

Invitación a la memoria

Grupo Koan, dir José Ramón Encinar
En *Derecho humanos para la Paz*
LP RCA RL 35357 – 1981

Grupo Koan, dir José Ramón Encinar
En *Homenaje a las víctimas del franquismo*
VOSA – 1987

J.H.

Grupo LIM
En *Compositores vascos actuales*
CD BBK 001 – 1992

La Patum

Musikene Sinfonietta, dir José Luis Estellés
CD Musikene 4 – 2005

La señorita Cristina (acto III, escena 2)

Pilar Jurado, Francesc Garrigosa, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, dir José Ramón Encinar
CD Ay B Master Records 01 III

Pilar Jurado, Francesc Garrigosa, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, dir José Ramón Encinar

En *Luis de Pablo. De ayer a hoy*
CD Fundación Autor – 2009 (reed)

Las orillas

Orquesta Sinfónica de Tenerife, dir Vico Pablo Pérez
En *Festival de Música de Canarias*
CD Col legno AU 31818 – 1991

Le prie-dieu sur la terrasse

Tambuco Percussion Ensemble
En *Tambuco Serie Iberoamericana 2*
CD Quindecim Recordigs QP-120

Leggero-Pesante

Horacio Lavandera
En *Música para piano de la Generación del '51*
Verso VRS 2057

Libro de las imágenes

Ensemble Nuove Sincronie, dir Renato Rivolta
En *Luis de Pablo*
CD Stradivarius STR 33329 – 1993

Libro para el pianista

Jean-Pierre Dupuy
En *Le piano diversiforme*
CD Ars Harmonica R02/AH189

Lindaraja

Musikene Sinfonietta, dir José Luis Estellés
CD Musikene 4 – 2005

Melisma furioso

Pierre –Yves Artaud
En *Colección de compositores vascos 1*
CD Col legno AV 31 820 – 1992

En *Colección de compositores vascos 1*
CD Esencial Media Lab 5078097 – 2012 (reed)

Metáforas

Marcello Parolini, Cuarteto Nuove Sincronie
En *Luis de Pablo*
CD Stradivarius STR 33329 – 1993

Módulos I

1ª versión

Conjunto instrumental Alea, dir José María Franco Gil
En *Colección de música contemporánea 5*
LP Hispavox HH 10303 – 1967

Conjunto instrumental Alea, dir José María Franco Gil
LP Hispavox (Clave) 18 5005 S – 1971 (reed)

Conjunto instrumental Alea, dir José María Franco Gil
LP Erato STU 70385 (reed)

Módulos III

Conjunto instrumental Alea, dir José María Franco Gil
En *Colección de música contemporánea* 5
LP Hispavox HH 10303 – 1967

Conjunto instrumental Alea, dir José María Franco Gil
LP Hispavox (Clave) 18 5005 S – 1971 (reed)

Conjunto instrumental Alea, dir José María Franco Gil
LP Erato STU 70385 (reed)

Conjunto instrumental Alea, dir José María Franco Gil
LP Wergo WER 60037 – 1968 (reed)

Módulos IV (con el título de **Ejercicio**)
Sociedad Camerística Italiana
LP Wergo WER 60037 – 1968 (reed)

Módulos V

Xavier Darasse (órgano)
LP Erato EDO 224 - 1971

Monólogo

Emilio Navidad
En *Luis de Pablo*
CD BBK, 1994

Nadería

En *Luis de Pablo/Ligeti*
CD Aliamusica Records – 2008

Notturnino

Ensemble 2e2m, dir Paul Méfano
En *Luis de Pablo*
CD ADDA 581260 AD 184 – 1991

Oculto

1ª versión

Salvador Vidal (cl)
Grupo Círculo, dir José Luis Temes

En *Música española contemporánea 4. El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*
CD GASA GA 314 – 1989

Grupo Círculo, dir José Luis Temes
En *Música española contemporánea 4. El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*
CD GASA 9G0441 – 1991

2ª versión

Manuel Miján (sax)
En *Música española para saxofón*
CD RTVE Música EMC 651 - 1992

Ornamento

Jean-Luis Beaudomier (fltn), Benard Cazauran (cel)
En *Piccolo marmelade*
CD Calliope France B00004 BYIZ – 2000

Paráfrasis e interludio

Sexteto de cuerdas del Atelier Instrumental d'Expression
Contemporaine
CD REM X 311180

Paraíso y tres danzas macabras

Orquesta de cámara del Teatre Lliure, dir Josep Pons
En *Colección de la SIMC, sección española*
CD Stradivarius STR 33400 – 1995

Nouvel ensemble moderne, dir Lorraine Vollancourt
En *Luis de Pablo*
CD Atma Classique 2 2353

Pardon

Jesús Villarrojo, Enrique Ferrando
En *Luis de Pablo*
CD BBK – 1994

Passio

Georg Nigl, Roberto Balconi, Orquesta Sinfónica de la RAI, dir Gianandrea Nosedà

CD Anemo-33008 – 2010

Pocket Zarzuela

María Luisa Castellanos, Grupo Koan,
dir José Ramón Encinar

En *Album de la música española:
Música de cámara contemporánea*
CD RTVE Música AME 002 – 1990

María Luisa Castellanos, Grupo Koan,
dir José Ramón Encinar
CD La Sibila SIB-002 – 1995

Alda Caiello, Plural ensemble, dir
Fabián Panisello
En *Polifonía de compositores*
CD Instituto Cervantes de Bremen –
2009

Polar

1ª versión

Conjunto instrumental Alea, dir José
María Franco Gil

En *Colección de música contemporánea*
5

LP Hispavox HH 10303 – 1967

Conjunto instrumental Alea, dir José
María Franco Gil

LP Hispavox (Clave) 18 5005 S – 1971
(reed)

Conjunto instrumental Alea, dir José
María Franco Gil

LP Erato STU 70385 (reed)

2ª version

Ensemble Kuraia, dir Juanjo Mena

En *Luis de Pablo. Evolución hacia el
siglo XXI*

DVD Documental – 2000

Portrait imaginé

Grupo Koan, dir José Ramón Encinar

LP RCA RL 35326 – 1980

Edición revisada

Orquesta y Coro de la Comunidad de
Madrid, dir José Ramón Encinar

CD Stradivarius STR 33725

Potpourri

Orquesta Sinfónica de Madrid, dir José
Ramón Encinar

En *Homenajes*

CD A&B Master records 94-VII – 1994

Puntos de amor

Mª José Suárez (mzs), Juan F. Lara (cl)

En *Luis de Pablo*

CD BBK 13 – 2005

Razón dormida

Nouvel Ensemble Moderne, dir
Lorraine Villancourt

En *Luis de Pablo*

Vollancourt

CD Atma Classique 2 2353

Retratos y transcripciones

2ª serie

Juan Carlos Garvayo (p)

En *Luis de Pablo chamber music*

CD Col legno WWE 20046 – 2001

Ritornello

Conjunto Ibérico de violochelos, dir
Elías Arizcuren

En *Conjunto Ibérico de violochelos*

CD Canal grande CG 9428 – 1993

Rumia

Grupo Sax ensemble

En *En torno a Luis de Pablo*

Verso VRS 2041

Saturno

Alfredo Anaya, Rafael Gálvez (perc)

En *Luis de Pablo*

CD BBK 13

Segunda lectura

Ensemble Nouve Sincronie, dir Renato
Rivolta

En *Luis de Pablo*

CD Stradivarius STR 33329 – 1993

Solistas de Sevilla, dir Miguel Ángel
Gris

En Francisco Guerrero/Luis de Pablo

Fundación Autor SA 01147

Nouvel Ensemble Moderne, dir
Lorraine Villancourt
En *Luis de Pablo*
Vollancourt
CD Atma Classique 2 2353

Senderos del aire

Tokyo Metropolitan Orchestra, dir
Hiroyuki Iwaki
En *Colección de compositores vascos 1*
CD Col legno AV 820 – 1992

Sexteto

Sexteto AEIC
En *La Euripa musical de hoy*
CD RENM 311180X – 1993

Soirée

Jesús Villarrojo (cl), Salvador Puig (vl)
En *Luis de Pablo*
CD BBK 003 – 1994

Soledad interrumpida

Cinta magnética
En *Colección de música contemporánea*
9
LP Hispavox 18 5009 S – 1973
LP Clave 18.5009 S – 1973 (reed)

Solo Kunst

Oscar Espina Ruiz (cl)
Ensemble Kuraia, dir Andea Cazzaniga
En *6 Festival Internacional de música clásica contemporánea de Lima. Vol. 2. Homenaje a Luis de Pablo*
CD INAEM – 2009

Sonata para piano

Jorge Zulueta (p)
LP Ministerio de Educación peruano –
1982

Sonido de la Guerra

Ana Higuera (S), Manuel Cid (tn), José
Luis Gómez (rec)
Grupo Koan, dir José Ramón Encinar
En *Derecho humanos para la Paz*
LP RCA RL 35357 – 1981

Ana Higuera (S), Manuel Cid (tn), José
Luis Gómez (rec), Grupo Koan, dir José
Ramón Encinar
En *Luis de Pablo*
CD RTBE Música, Sibia SIB-002 –
1995

Tango (arreglo para acordeón de la
pieza contenida en *Retratos y*
transcripciones 3)

Javier López Jaso
En *Homenaje a Astor Piazzola*
CD ZETA 2002

Inigo Aizpiorea e Iñaki Alberdi
En *Colección de Jóves Intérpretes*
CD Juventudes Musicales – 2001

Tarde de poetas

Luisa Castellani (S), Jorge Chaminé
(Bar), Coro de Valencia, Orquesta de
Cambra del Teatre Lliure, dir Josep
Pons
CD Harmonia Mundi HMC 901569 –
1996

Tombeau

Orquesta de la Radio de Hamburgo, dir
Michael Gielen
En *Luis de Pablo*
LP Wergo WER 60037 – 1968

Orquesta de la Radio de Hamburgo, dir
Michael Gielen
En *Luis de Pablo, de ayer a hoy*
Fundación Autor, 2009

Tornasol

Grupo Círculo, dir José Luis Temes
En *Música española contemporánea 4. El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*
CD GASA GA 314 – 1989

Grupo Círculo, dir José Luis Temes
En *Música española contemporánea 4. El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*
CD GASA 9G0441 – 1991

Tréboles

Orquesta Sinfónica de Castilla y León,
dir José de Eusebio
CD Armando Records ARD-11 OCL –
2005

Tres de dos

Plural Ensemble, dir Fabián Panisello
CD *Polifonía de compositores* Instituto
Cervantes de Bremen – 2009

Trío

Grupo LIM
En *Luis de Pablo*
CD BBK 003 – 1994

Trío con piano n°1

Trío Matisse
En *Piano Trios*
CD Ermitage ERM 413 -1994

Grupo LIM

En *Luis de Pablo*
CD BBK – 1994

Trío Arbós

En *Luis de Pablo chamber music*
CD Col legno WWE 20046 – 2001

Trío Arbós

En *Tríos con piano de Luis de Pablo*
CD Verso VRS 2078 – 2009

Trío con piano n°2

Trío Arbós
En *Tríos con piano de Luis de Pablo*
CD Verso VRS 2078 – 2009

Trío de doses

Alda Caiello (S), Trío Arbós
Trío Arbós
En *Tríos con piano de Luis de Pablo*
CD Verso VRS 2078 – 2009

Alda Caiello (S), Plural Ensemble, dir
Fabián Panisello
CD *Polifonía de compositores* Instituto
Cervantes de Bremen – 2009

Umori

Solistas de Sevilla, dir Miguel Ángel
Gris
En *Francisco Guerrero/Luis de Pablo*
Fundación Autor SA 01147
Quintet Cuesta
CD Openmusic CMBK 0920 – 2009

Une couleur...

Daniel Kientzy (sx)
Orquesta Nacional de Rumanía, dir
Remus Georgescu
CD Nova Musica NM 5108

We**1ª versión**

Cinta magnética
En *Colección de música contemporánea*
I
LP Hispavox 18 5001 S – 1970

2ª versión

Cinta magnética
En *We*
LP Nuevos Medio 13 119 - 1985

Zurezko Olerkia

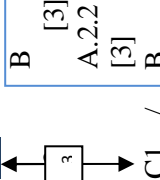
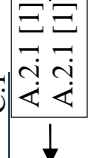
Artza Anaiak, Grupo Vocal de Madrid,
Grupo de Percusión P'an Ku, dir José
Luis de Temes
En *Luis de Pablo Zurezko Olerkia*
CD Fundación Autor SA 00873

Kea Ahots Taldea, dir Enrique Azurza
En *Luis de Pablo Zurezko Olerkia*
CD DLSS 975/01

ANEXO III

***CUADROS DE ANÁLISIS DE
TEXTURAS***

En el anexo III presentamos los análisis de las texturas de cuatro obras completas: *Módulos I*, *Módulos III*, *Vielleicht* y *Passio*. En ellos se puede ver la disección de los formantes cuya sumatoria crea las texturas. De esta manera podremos comprobar las diferentes interacciones y progresiones que surgen, así como la importancia formal que tiene cada una de las texturas.

Módulo	Tempo	Combinación instrumental e interacción de elementos	Textura general	Direccionalidad discursiva	Para poner en cada instrumento si son líneas o puntos
A1	Vivo	A.1.1 A.2.2 B TACET	1	Direccional	Para poner en cada instrumento si son líneas o puntos
A2	Molto Adagio Vivo Vivo Molto Adagio	C.1  ← A.2.2 [5] → TACET A.1.2 B.2.1+B.1.3	2	No Direccional	
A3	Vivacissimo Molto Vivace Tranquillo	← A.2.2 [5] → TACET A.1.2 B.2.1+B.1.3	3	No Direccional	
A4	Adagio	B.1 [1]+C.1+B.1.3 [ad.lib.] B.1.3 C.3 [>] B.1.2+B.1.1 (seul Vcl.)	4	No Direccional	
A5	Vivo Vivo Senza tempo (chef) Vivo	← D.1 → B.2 [2] → B.3 [1] → ← B.1. [2] / B.3 [1] → A.1.2+C.2 ← B [2] → / B.3 [1]	1	No Direccional	
A6	Non troppo adagio Vivo Vivo	A.1.3 + C.1  C.3.3	5	Direccional	
B1	Vivo Non troppo allegro Vivo	← A.2.1 [1] → / A+C (def.1) [1] / A.2.1 [1] A.2.1 ↔ A.1.1 ← B.3 [4] → TACET	1	Direccional	
B2	Vivo/Vivo non troppo [2] Adagio Adagio Moderato	← A.2.2 / A.2.2+C (def. 1) / A.2.1 → C.H → B.3 → A.1.1 TACET B A.2.1 / B.3 (A.2.1)	1	No Direccional	

B3	Adagio Adagio Senza tempo	C.3.3 (también D.1) → B D.2 (también B.1.2) ← B + C.1 [2] → ▲ 2 ▼ A.2.1 / C.1 (def.1) / A.2.1 →	2	No Direccional	
B4	Vivo Quasi Adagio (1/4) Mensuré	A.2.2+C.2 (def.1) [2] A.2.1+B.1.1 ↔ A.1.1 B.3 A.2.2	4	No Direccional	
B5	Vivo Vivo Tranquillo	← A.2.2/B.1 (def.1)/B.3 → A.1.2 TACET B.1	6	No Direccional	
B6	Vivo ma non troppo Molto adagio Molto adagio Moderato Vivo	← B.1.1 [2] → { -1. C.3.2 -2. B.1 B.1 → C.1 [3] ← A.2.1 / A.2.2 → ← D.2 / A.2.2 → ← B.3 [2] / B.2.2 → A.1.2 ← B →	6	No Direccional	
C1			1	Direccional	
C2	Largo	C (seul cl. y cl.bj) ▲ 2 B → C [3] B.1 C.1 [1]	2	Direccional	
C3	Moderato Lento Lento Vivo/Un po meno vivo/Vivo	A.2.3 / A.2.1 B } A.1.1 [acord] B } C.1 / B.2 + C / B.3 A.2.3/A.2.3/A.2.1	1	No Direccional	
C4	Vivo Vivo	TACET ← A.2.1+B [3] → B → C (def.3) / A.2.1 } A.1.3 B.3 / B → C (def.3) / B.3 } TACET	5	Direccional	
C5	Moderato	← A.2.3[C.3]/A.2.3 →	2	Direccional	

	Largo Moderato	TACET B → [res] (A.1.1.[res]) C+C / C.1 ↑			
C6	Vivace Vivace Vivo	A.2.2 → A.1.3 TACET A.2.2 (b.2) → A.1.2 ← C.1 (trans.1) + b.1 / D.2 / A.2.2 →	5	Direccional	
D1	Allegro Allegro Allegro Adagio	B A.2.1/B/B+A/B2/B/B B/B2[2]/B/B → C.1[2] C.3.3	2	No Direccional	
D2	Vivace [5] Tranquillo	← A.2.2 [5] B.1.3+A.2.1 [5] → TACET A.1.2+B.1 (Vla.)	1	No Direccional	
D3	Molto allegro	← A.2.2 [4] → TACET A.1.2 A.1.2+C.3.3 (VI.I+Vla.)	1	No Direccional	
D4	Moderato Moderato	TACET B.1.1 TACET A.2.1+B.1.1 (Vcl. TACET)	4	Direccional	
D5	Andante Allegro Andante	C.3.3 (Deform.1) (cl.bj. TACET) TACET 1 ← A.2.2[7] → 2 A.1.2 C.3.3 (deform.1) (Vla. Et Vcl. TACET)	3	Direccional	
D6	Mosso deciso	Combinada D → A.2.2 TACET TACET Combinada D → A.2.2	4	Direccional	

MÓDULOS III ESTRUCTURA A

Compasses	1-17	17-33	33-39	39-50	50-62	62-88	88-106	106-110	110-116	120-135	135-161
Grupo instr.	B.1.2 C.1 C.1 B.2 B.2 A.2 B.1.2	C.3.2 A.1.2 A.2.2 A.2.2 B[res.] A.2.2 B[res.]	TACET TACET	TACET C.1 B[res.] A.2.1 → C.1 B[res.]+A.2.1 TACET A.2.1/B.2	TACET TACET	TACET C.3.1 B C.3.3 [5] TACET TACET B [res.]	C.3.2 TACET TACET TACET B.1.2 A.1.2 TACET	TACET TACET TACET B[res.] TACET TACET TACET	TACET C.2.2 C.2.1 TACET B C.1.2 C.2.1[res.] TACET	TACET TACET TACET B[res.] → TACET C.1 → TACET TACET → A.2.2 C.1(B[res.]) → C.3.1	
Textura general	2	1[gesto A]		2		2[gesto A]	1	3[D2 1]	3		2
Tempo	♩ = 60										

ESTRUCTURA A

Compasses	161-174	174-180	180-187	187-190	190-193	193-224	224-243	243-280	280-302	302-315	315-329	329-335	335-366	
Grupo instr	TACET TACET TACET TACET A.2.2[res.] [2] C.3	TACET C.3.1 TACET TACET TACET A.2.2[res.] [2] C.3	TACET TACET	B.1.2 C.1 C.1 [trill] TACET TACET TACET TACET	TACET TACET TACET	TACET TACET A.2.1[7] TACET A.1.2 A.1.2 A.1.2	TACET TACET TACET TACET TACET TACET C.1	C.2.1 B A.1.2 C.2 C.1 TACET C.1	A.2.1 B A.1.2 C.2 C.1 TACET C.1	TACET C.1 TACET TACET A.2.2[me1.] TACET C.1+A.2.2[res.]	TACET TACET	TACET → B.1.2 TACET → C.1 C.3.1 C.3.1 TACET C.3 TACET		
Textura general		3		10		1		3	3		9		3 [11]	
Tempo														

MÓDULOS III ESTRUCTURA B

Grupo instr.	Compas	1-21	21-27	27-44	44-57	57-67	67-82	82-100	100-143	143-145	145-175	175-180	180-202	202-214
	Xil.1 Xil.2 Harp.1 Harp.2 Pho.1 Pho.2	A.2.2 A.2.2 TACET TACET C.1 C.1	← TACET ↓	B.3 B.3 C.3.3 B.1.2 A.2.1 A.2.1	← TACET ↓	TACET TACET A.2.1 → A.2.1 C.1 → A.2.1 B[res.] → A.1.2 B[res.] → A.1.2	A.1.2 C.1.2 B.3 B.3 A.1.2 A.1.2 A.1.2	← TACET ↓	B.1.2+A.2.1 B.1.2+A.2.1 A.1.2 A.1.2 A.2.1 [6] A.2.1 [6]	← TACET ↓	C.3.1 C.3.1 C.3.1 C.3.1 C.3.1 C.3.1	← TACET ↓	A.1.1 A.1.1 TACET TACET A.1.2 A.1.2	← TACET ↓
	Textura general	2		6		2	3		8[3]		11		1[sin grupos] [20]	
	Notas y relaciones					Densidades yuxtapuestas								
	Tempo													

ESTRUCTURA B

Grupo instr.	Compas	214-249	249-263	263-310	310-321	321-338	338-366
	Xil.1 Xil.2 Harp.1 Harp.2 Pho.1 Pho.2	A.1.2 B B B B B	← TACET ↓	B.1.1+A.2.1 B.1.1+A.2.1 B → C.1 C.2 B → C.1 TACET	← TACET ↓	A.2.2 A.2.2 A.2.2 A.2.2 C.1 (B[res.]) C.1 (B[res.])	TACET B TACET B C.1 (B[res.]) C.1 (B[res.]) C.1 (B[res.]) C.1 (B[res.])
	Textura general	1		2		2	2
	Tempo						

MÓDULOS III ESTRUCTURA C

Compas	1-25	25-33	33-55	55-67	67-107	107-109	109-129	129-143	143-159	159-177	177-211	211-221	221-239
Trompeta 1	C.1	↑	C.1+A.2.2	↑	A.3	↑	C.3.1	↑	C.3.1	↑	C.3.1+A.2.1	↑	A.3.1[stacc]
Trompeta 2	C.1	TACET	C.1+A.2.2	TACET	A.3	TACET	C.3.1	TACET	C.3.1	TACET	C.3.1+A.2.1	TACET	A.3.1[stacc]
Trompeta 3	C.1	↓	C.1+A.2.2	↓	A.3	↓	C.3.1	↓	C.3.1	↓	C.3.1+A.2.1	↓	A.3.1[stacc]
Trompeta 4	C.1	↓	C.1+A.2.2	↓	A.3	↓	C.3.1	↓	C.3.1	↓	C.3.1+A.2.1	↓	A.3.1[stacc]
Textura general	10		12[7]		4		11		4		4		4
Tempo													

ESTRUCTURA C

Compas	239-251	251-283	283-289	289-366
Trompeta 1	↑	A.1.3	↑	A.2.2
Trompeta 2	TACET	A.1.3	TACET	C.1/A.2.2
Trompeta 3	↓	A.1.3	↓	C.1/A.2.2
Trompeta 4	↓	A.1.3	↓	A.2.2
Textura general		4		3
Tempo				

Vielleicht		II				
Sección	I	I	II	III	IV	
Compases	1-26	1-84	84-93			
Tempo	$\bullet = 48$	$\bullet = 184$	$\bullet = 100$	Senza misura	P.1 <i>comme une improvisation, libre</i> ; resto corchea = 400	
Instrumentación	Mrb Camp Cenc Cenc Vib G.th	Mrb Camp+G.ph Cenc+Mrb Cenc+vib Vib G.th+vib	Clv Clv Clv Clv Vib Clv	Mrb TACET Mrb TACET TACET TACET	Tim Bong Bong Bong Bong bong	
Textura General	D9 [cita, comp. D14]	D1[D9]	D1	D15	D9 [comp. D1]	
Dinámica	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	
Relaciones internas	Alternacia tímbrica entre cada uno de los grupos.	Vib. Sin compás. Superposición música medida-no medida. Hay una relación escondida de melodía acompañada				

Vielleicht		II				
Sección	V	VI	VII	VIII	IX	X
Compases						
Tempo	$\bullet = 80$	<i>Assez moderé</i>	$\bullet = 184$	$\bullet = 240$		P1-2[$\bullet = 240$]; P3=350;
Instrumentación	TACET Bong Bong Bong Bong Bong	Bong Bong Bong Bong Bong bong	TACET TACET TACET TACET Vib Vib	Toms Toms Toms Toms TACET TACET	TT B[res]	Toms Toms Toms Toms A.1.1
Textura General	D9 [cita rítmica]	D12[D15]	D22	D6 horizontal		
Dinámica	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>

Relaciones internas	Cita rítmica, solo dos alturas	El compositor ofrece varios módulos rítmicos y dinámicos a escoger <i>ad libitum</i>			
---------------------	--------------------------------	--	--	--	--

II					
Sección	XI	XII	XIII	XIV	XV
Compases				1-10	11-15
Tempo	<i>Senza tempo</i> P1 ♩ = 420; P2 = 400; P3 = 360; P4 = 320				
Instrumentación	TACET	Toms	A.1.1	Mrb TACET TACET TACET TT[3] Gth	A.1.2 [mel.cita] B3[cita rit] B3[cita rit]
	TACET	Toms			
Textura General	TACET	Toms	TACET	Mrb Vib Camp Vib Vib Glock	TACET Vib TACET Vib TACET Vib
	TACET	Toms	TACET	Mrb Vib Camp Vib Vib Glock	TACET Vib TACET Vib TACET Vib
Dinámica	pp				
Relaciones internas	ppp				
	→				
	ppp				
	f-p				
	D12				
	D21 D[13]				
	f				

II					
Sección	XV				
Compases	16-23	24-30	31-38	39-51	52-54
Tempo	55-60				
Instrumentación	Mrb	TACET	Mrb	TACET	Mrb
	Vib	B[res]	TACET	Vib	Vib
Textura General	Camp	A.1.2	Camp	TACET	Camp
	Vib	B[res]	Vib	TACET	Vib
	Vib	B[res]	Vib	Vib	Vib
	Glock	B[res]	Glock	TACET	Glock
	D15	D21[D13]	D7[comport D8]	D12	D21[D13]
	D15				

Dinámica	<i>pp-mf-p</i>	<i>ff</i>	<i>f-mp</i>	<i>ff</i>	<i>ff-pp</i>
Relaciones internas					

II					
Sección	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
Compases					
Tempo	$\bullet = 48$	<i>Vertigeneux</i>	<i>Vertigeneux</i>	$\bullet = 300$	<i>Long</i>
Instrumentación	Mrb Vib+güi Mrb+güi Vib Vib+güi TACET	TACET Camp Cenc Crot Crot Glock	A.2.2 A.1.1 A.2.2 A.1.1 A.1.1 A.1.1	FI Timb FI Timb Timb Timb	TACET Timb TACET Timb Timb Timb
Textura General	D3	D1+D13	DI	D12	D21
Dinámica	<i>ppp-f</i>	<i>pp</i>	<i>Contrapunto dinámico</i>	<i>ppp</i>	<i>ff</i>
Relaciones internas	cita			cita	<i>pp</i>

II					
Sección	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV
Compases					
Tempo	$\bullet = 48$	$\bullet = 48$	$\bullet = 48$	$\bullet = 48$	P5-6: $\bullet = 48$
Instrumentación	reclamo Vib reclamo Vib Vib reclamo	A.1.1 C.1 A.1.1 C.1 C.1 A.1.1	Mrb Reclamo Reclamo Reclamo Reclamo Reclamo	A.1.1[cita] A.1.1 A.1.1 A.1.1 A.1.1 A.1.1	TACET Reclamo Reclamo Reclamo Reclamo Reclamo
Textura General	D23[derivación D8]	D9	D4	D10	D1 o D2
Dinámica	<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>dim.</i>	<i>pp</i>

Relaciones internas				La dislocación del discurso se convierte aquí en la cita
---------------------	--	--	--	--

Vielleicht		II		III
Sección		XXVII	XVIII	I
Compases	1-38	38-65	65-67	
Tempo	Cita: ♩ = 60	Cita: ♩ = 60	♩ = 48	♩ = 50
Instrumentación	5TB+Mrb 4Plac de acero+camp 2Tam.afr.+Mrb 4Plt.chin+vib TT 1.2.3+vib TT 4.5.6+Gong.Th	5TB+Mrb 4Plac de acero+camp 2Tam.afr.+Mrb 4Plt.chin+vib TT 1.2.3+vib TT 4.5.6+Gong.Th	Mrb Camp Mrb Vib TACET Gong.Th	Mrb Vib Cenc+Mr Vib+cen Vib+glock Gong.Th D14 [general]
Textura General	D7 [derivación]-D14	D11	D13	D4
Dinámica	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>ff</i>
Relaciones internas		Canon entre los 6 percusionistas		<i>p</i>

Vielleicht		III		VI	VII
Sección	II	III	IV	V	
Compases					
Tempo		<i>Vertigineux</i>			<i>Vertigineux</i>
Instrumentación	Mrb TACET Mrb Sirena TACET Xil	A.2.1[modul] A.2.1[modul] C.1 A.2.1[modul]	TACET Tim TACET Tim Tim Tim	TACET Vib TACET Crot Crot Flex	Fl TACET Fl TACET Timb TACET
Textura General	D2	D22	D10	D2	D22
Dinámica	Variación dinámica		<i>ppp-o-ppp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>
Relaciones internas					

PASSIO

I PÓRTICO													
Sección													
Compases	1	2	3	4	5	5[anac.]-6							
Tempo	♩ = 66; ♪ = 132												
Orquestación y Densidades individuales	Ob [grup.] ACl. [grup.] Bs.Cl.[grup.] Bss [grup.] Tpt [grup.]	C.1 C.1 C.1 C.1 C.1	Fl[grup.] Ob[grup.] Bs.Cl.[grup.] Bss[grup.] Hr[grup.] Vcl[grup.]	B.1.2 [C.1] C.1 C.1 C.1 C.1 C.1	B [res.] B [res.] B [res.] C.1	Vib Pn Hrp Cu	B.1.2 [C.1] C.1 C.1 C.1	Fl[grup.] ACl. [grup.] Hr[1.3.] Tpt [1.2.] [cc.3 reson.]	B.1.2 [C.1] C.1 C.1 C.1	ACl. [grup.] Hr[1.2.3.] VI [I-II] Vla	C.1 C.1 C.1 C.1	Vib Cel Vcl [div.]	B [res.] B [res.] C.1
Textura general	D10	D10	D10	D21	D21	D10	D10	D10	D21				
Dinámica	ff [cresc.]	sf mp sub.	ff [dim.]	p cresc. mf	ff	ff	ff	ff	p				
Relaciones internas	Línea reforzada	Línea reforzada	Línea reforzada	Línea reforzada	Línea reforzada	Línea reforzada	Línea reforzada	Línea reforzada	Línea reforzada				
I PÓRTICO													
Sección	ENLACE												
Compases	6[anac.]-8	8[anac.]-9	10-11	11-19	20	20 [anac.]-25							
Tempo	♩ = 108												
Orquestación y Densidades individuales	Fl[grup.] Ob [grup.] ACl. [grup.] Bs.Cl.[grup.] Bss [grup.] Hr[grup.] Tpt [grup.]	B.1.2[C.1] C.1 C.1 C.1 C.1 C.1	Tpt[1-2]	C.3.3 [disloc. discurso]	Ob [1-3] Tpt [C.1]	C.3.3 C.1	Bs.Cl.[grup.] Bss [grup.] C.Bss Hr [2.4.] Perc.2 [G.C] Perc.3 [bon] Vcl [div.] Cb.	C.1 C.1 A.2.3 B.1.2[A.1.3] B.1.2[A.1.3] C.1 C.1	A.2.3 A.2.3	Cl.[grup] Perc.4[tamb.] Cel. Vc. [div]	A.2.2 B.1.2 A.2.2 A.2.2	Fltn Ob Cl Tpt Xil Clav. Coro [T] Vcl	A.1.2[mel] A.2.1 A.2.1 C[ml] B.2.3 B.2 A.1.1[cor] C.1
Textura general	D10	D4[D11]	D20	D3 [D12+D15]	D2	D7							
Dinámica	pp-ff-mp	ff	p	ff-pp	p	p							
Relaciones internas		Heterofonía				Línea reforzada de la línea del coro							

PASSIO

"LADRI"										
Sección										
Compases	26	26[anac.]-28	29	30	31-38	39-41				
Tempo										
Orquestación y Densidades individuales	En.Hn. Hr[2.4.] Coro[T]	C.1 C.1 E.2.1 [C.1]	En.Hn. Hr[2.4.] Coro[T]	C.1 C.1 E.2.1 [C.1]	Hr[1]	C.1	ACI[2] Hrn [1.] Tpt[2] Mrb Xil w.bl glock coro VI [-II] Via Vcl Cb	A.1.3 A.1.3 A.1.1[M] cor A.1.3[+B.1.2] A.1.1[M] cor E.2.2.2 A.2.2 A.1.2 A.1.2 A.1.2	G fl Fltn Hrn [1.] Tpt[1] Vib Glock Hrp Cel coro cu.	A.1.2+B.1.2[M]cor A.1.2+B.1.2[M]cor C.1 A.1.2+B.1.2[M]cor B[res.] B.1.2[+B.2] B[res.] B[res.] E.1. C.1.
		C.2 C.2 A.1.3 A.1.3 C.2[mel] B.2.2+B.3 B.2.2+B.3 B.2 A.1.1[mel] A.1.2								
Textura general	D15 [D9]	D7	D15 [D9]	D13	D7	D7	D7	D7	D21	
Dinámica	f	p	f	f <i>dim.</i> p	f	f	f	f	f	
Relaciones internas										
"LADRI"										
Sección										
Compases	42-49	50-53	54-55	56-76	77-79					
Tempo	♩ = 92	♩ = 108		♩ = 100; ♩ = 80						
Orquestación y Densidades individuales	Fl G fl Hrn [1.2.] Tpt [1.] Tpt [3] Tpt [4] Trb.	A.2.2[mel] A.2.2 [mel] A.2.3 A.1.2 A.2.2[mel] A.2.2[mel] A.1.2	Fltn BCI[3.4.] Bss[1.2.] Hrn[1.3] Xil Cast. Coro	ACI Vib Coro[T] Cb[solo]	C.1 [trill] B[res] E.2.2.1 [C.1] C.1	Mar Vib Pno Hrp Coro[T] Cb[solo]	A.1.1 A.1.1 A.1.1 A.1.1 A.1.1 → C.1 C.1	Coro [T solo]	E.1.1 [C.1.2 mel]	
		B.1.2+B.1.3[A.1.1] A.1.3 B.1.2+B.1.3[A.1.1] B.1.2 E.2.1.1[pral]								

PASSIO

Orquestación y Densidades individuales	Fl[1.2.3.] Bss[1.2.] Vib Cam Pno Hrp Cel	C.1 C.1 B[res] B[res] B[res] B[res] B[res]	Hrn[1.2.3.] Trb [1.2] Pno Hrp Coro[Br.solo]	C.1 C.1 B[res] B[res] E.1.3	Fl[1.2] Ob[1.2] BCI Hrn[grup] Vla Vcl Cb	C.1 A.2.2.[mel]/C.1 A.2.2.[mel]/C.1 A.2.2 A.1.2. A.1.2 A.1.1	Hrn[1.2.] Timp Vla	C.1 C.1 C.1 [trill]	Bss. Hrn [1.3] Tpt [1.2.3.] Coro[Br.s] Vla Vcl Cb	A.2.2 C.1 A.1.3 [mel] E.1.1 A.1.2 A.1.2 A.1.1
Textura general	D21	D21 [17]	D6	D10	D5 (evolución)					
Dinámica	p	p	f <i>dim.</i> pp	p	p a f					
Relaciones internas	Acordes homofónicos									
“ANNUNCIAZIONE”										
Sección										
Compases	19-21	22-23	24-27	27-32	33-35					
Tempo										
Orquestación y Densidades individuales	Vient.Mad Tpt Harp Coro[Br.s] Cu	A.1.2 C.1 A.2.2 E.1.3 [C.1]	Ob.[1] Hrn[A.2.2] Vla Vcl	A.2.2 [mel] A.2.2[mel] C.1 [trill] C.1 [trill]	Fl [1] ACI [1] Vla Vcl	A.1.2 [mel] A.2.2 [mel] A.1.2 A.1.2	BC[3.4.] Bss[1.2.] Hrp Coro[Br.s] Vl[I-II] Vla Vc Cb	A.1.3 A.1.2 B[res] E.1.1 B B A.1.2 A.1.2	Fltn[3.4.] ACI[1.2.] BC[3.] Tpt Tbn Mrb Coro[Br.s] Vl[I-II] Vla Vc Cb	A.1.2 A.1.1 [trill] A.2.1 A.2.1 A.2.3 B3+A.2.1 E.1.1 A.1.2 A.1.2+C.1 [trill]
Textura general	D5[sin punt] D21	D2	D9	D9	D9					
Dinámica	f	f	mf	mf	mf					
Relaciones internas	Línea reforzada-dislocada entre viento y cuerda				Diálogo entre cuerda y Maderas. Vla, Vcl y Cb terminan reforzando la densidad de los ACI.					
“ANNUNCIAZIONE”										
Sección										
Compases	35-38	39-43	44-55	56-59	60-62					

PASSIO

Tempo	♩ = 84; ♪ = 56				♩ = 100					
Orquestación y Densidades individuales	Hrn[grup] Coro[Br.s] Vc } Cb }	A.1.3 E.1.3[C.1] C.1 C.1	F[grup] TT Vib Pn Hrp Coro[Br.s]	C.1[hom] B[res] B[res] B[res] B[res] E.1.3[C.1]	CBss Tba TT Gong Pn Hrp Coro[Br.s]	C.1 C.1 B[res] B[res] B[res] B.1.2	Ob[1] Hrn Tpt [1.2.] Vcl Cb	A.2.2[mel] A.2.1 A.1.3[mel] A.1.2 } A.1.2 } →	BC[3.4.] Timp G.C Vcl Cb	A.1.3 A.2.1/B.1.2 B.1 A.1.2 } A.1.2 }
Textura general	D5[comport. D20]	D21	D21	D21[D2]	D3	D3	D5 [derivación]			
Dinámica	f	ff		mp	pp cresc. ff		p			
Relaciones internas				Dislocación del unísonos en CBss, Tb e instrumentos resonantes						
“ANNUNCIAZIONE”										
Sección										
Compases	63-67	67-71	71-80			81-91	92-94			
Tempo	Negra=56 ♩ = 144; ♪ = 72; ♩ = 48									
Orquestación y Densidades individuales	CBss	A.1.2[mel]	Hrn[1.2.3]	A.1.2[mel]	Bfl ACI BCI[3] Bss[1.2.] Hrn Tbn Coro[Br.s] Vla[1] Vc[1]	A.1.2 A.1.2 A.1.2 A.1.2 A.1.2 A.1.2 A.1.2[cor] A.1.2 A.1.2	F[1.2.3] ACI[1.2.3] Bss[1.2] Hrn[grup] Tpt[1.2.3] Mba Hrp Coro Cu	A.1.1 } C.1 } C.1 } C.1 } A.1.1 } B B[res] A.1.1 } A.1.1 }	Coro	A.1.1
Textura general	D13	D13 [homofónica D15]	D9 [comp. D14]	D9 [comp. D14]	D21/D3	D21/D3	D13 [D15]			
Dinámica	p	<-:-> pp-poco sf-pp	mp cresc.	mp cresc.	mf cresc.		ff			
Relaciones internas		Eco, línea reforzada	Unísono dislocado	Unísono dislocado	Línea dislocada Puntos					

PASSIO

	Líneas estáticas	
--	------------------	--

“ANNUNCIAZIONE”											
Sección											
Compases	94-95	96-102	103-107	107-108	108-111						
Tempo	In tempo										
Orquestación y Densidades individuales	Fl[1.2.3] Tpt[1.2]	A.2.1 A.2.1	Ob[1.2] ACl BCl Tpt W.bl	B.1.2 A.2.1 A.2.1 C.1 B.1.2	A.1.3	Ob[1.2] Tpt Pn Coro[Br.s] Coro Vla Vcl	A.2.2 A.1.2[mel] B.3/A.2.1 E.1.1.1 E.2.1.1[A.2.2] A.1.1 A.1.1	Hrn[1.2.3] Coro[Br.s] Coro Vcl Cb	C.3 E.1.1.[mel] E.2.1.3 [A.1.3] A.2.1+B.1.2 A.2.1+B.1.2	BCl[1] BCl[3.4] Bss[1.2] Tpt Coro[Br.s] Coro Vla Vc	A.1.3 A.1.3 A.1.3 A.1.2[mel] E.1.1.[mel] E.2.1.3 [A.1.2] A.1.1 A.1.1
Textura general	D4[D11]	D2		D9[D6]	[D9]D16	D9 [D15]					
Dinámica	ff	mf		mf <i>cresc.</i>	f	f					
Relaciones internas	Enlace	Clarinetes solo intervienen al final. →									
“ANNUNCIAZIONE”											
Sección											
Compases	111-114	115	116-121	121-123	124						
Tempo											
Orquestación y Densidades individuales	Fltn Ob Timp Mrb Tom Pn Cel Vla Vcl Cb	A.1.2[mel] A.1.2[mel] B.1.2 B.1.2 B.1.2 B.3 A.2.2 A.2.1[B.1.2] A.2.1[B.1.2] A.2.2	A.1.2 ACl C.1	BCl[3.4] Coro[Br.s] Coro Vc Cb	C.3 A.1.2 A.1.2 [A.2.2] A.1.2 A.1.2	ACI[1.2] BCl [3.4] Bss[1.2.3] Coro[Br.s] Coro	A.1.3 A.1.2 A.2.2	Fl[1] Fltn[3] Ob[1.2.3] Mrb Cel Coro[Br.s] V[III]	A.2.1 A.2.1+B.1.2		
Textura general	D1 [derivación D19]	D13		D9 [comportamiento D3]	D14	D16					
Dinámica											

PASSIO

Relaciones internas		Enlace	
“ANNUNCIAZIONE”			
Sección			
Compases	125-130	131-132	132-137
Tempo	$\text{♩} = 108$	$\text{♩} = 144$	
Orquestación y Densidades individuales	<p>Coro[Br.s] Vc</p> <p>A.1.1.1 A.1.2 [mel]</p> <p>ACI ACI BCI BCI Hrm[grup] Coro Vla } Vc }</p> <p>A.1.2+A.2.1 A.2.1 A.1.2+A.2.1 A.2.1 A.2.1 E.2.1.1[stacc] A.1.1 A.1.1</p> <p>Ob[1.2] ACI[1.2] Tpt[1.2] Mbm Xil Pno Hrp Coro Vi[II] Vla Vcl Cb</p> <p>A.1.3 B.2 B.2 A.1.3 A.1.3 A.1.3 B.2 B.2</p> <p>Hrm [grup] Cu</p> <p>C.3.3 C.1</p> <p>Timp Xil Camp Pno Coro[Br.s]</p> <p>B.1 B.1 B[res] B[res]</p>		
Textura general	D13/D11 [D15]	D4	D5
Dinámica	f	f <i>cresc.</i>	
Relaciones internas	Unísono		
“ANNUNCIAZIONE”			
Sección			
Compases	143-144	145-146	146-149
Tempo			$\text{♩} = 50$
Orquestación y Densidades individuales	<p>Ob [1.2] Cl[grup] Hrn [1.2.3] Tpt [1.2] Pno Hrp Cel</p> <p>C.1 B[res] B[res] B[res]</p> <p>Fln[grup] Ob[1.2] Cl[1.3.4] Hrn [1.2] tbn</p> <p>A.2.2</p> <p>Coro[Br.s]</p> <p>E.1.1.1</p> <p>CI [1.2.3.4]</p> <p>A.1.3</p> <p>Perc [1.2.3.] Perc[4]</p> <p>C.1+C.2.1 B.1</p>		
Textura general	D13/D11 [D15]	D4	D5
Dinámica	f	f <i>cresc.</i>	
Relaciones internas	Unísono		
II CANTO DEI MORTI IN VANO			
Sección			
Compases	143-144	145-146	146-149
Tempo			$\text{♩} = 50$

PASSIO

	Coro [Br.s]	A.1.2											
Textura general	D9 [comp. D21]	D15/D13	D13	D14	D2					D2			
Dinámica	f	ff-sf	f	ff	ppp								
Relaciones internas													
II CANTO DEI MORTI IN VANO													
Sección													
Compases	10-17	17-20	20-23	24-27	28-34								
Tempo													
Orquestación y Densidades individuales	Bss[grup.] Hrn[grup] Perc.[1]	C.3.3 C.3.3 B.1.2 [C.1]	FI[1.2.] ACI[1.2] Bss[grup] Hrn[grup] Tpt[1.2.] Tbn[1.2]	C.1 C.1 C.3.3 C.3.3 C.1 C.1 E.2.2.1 [C.1] Vcl Cb	FI[1.2.] ACI[1.2] Tpt[1.2.] Tbn[1.2] Coro Vcl Cb	C.1 C.1 C.1 C.1 E.2.1.3 [C.1] C.1 C.1	Ob[1] Hrn[1] Coro Vc	A.1.2[mel] A.1.2[mel] E.2.2.1 [C.1] C.3.3	FI[1] GF[2] Fltn[4] ACI[1.2] BCI [3] Tpt[1] Tbn[1] Glock Hrp Cel Coro VI[I,II]	A.2.2 A.2.2 A.2.2 C.1 A.2.3 A.2.3 A.2.3 A.2.1 A.2.1 [gliss] A.2.2 E.2.1.3 A.1.2			
Textura general	D20 [D15]	D20	D16[D23]		D20	D9							
Dinámica	pp-mp-pp	ppp	p		p	mf							
Relaciones internas	Línea reforzada												
II CANTO DEI MORTI IN VANO													
Sección													
Compases	34-39	40-44	44-45	45-57	57-63								
Tempo													
Orquestación y Densidades individuales	FI[1] GF[2.3] Fltn[4] Ob[1.2]	A.1.2 B.1.2 A.1.2 } A.1.3 A.1.2 }	Ob[1.2.3.4] ACI[1.2] BCI[3.4] Bss[3.4]	A.2.3 C.1 C.1 C.1	FI[1] GF[2.3] Vib Hrp	C.1+B.1.2+C.1 [umis] C.1+B.1.2+C.1 [umis] B[res] B[res]	ACI[1.2] CBss[4] Hrp Coro	A.2.1 [umis] A.2.1 [umis] A.2.1 [umis] E.2.1.2.1	Tba Timp P.S G.C	A.2.2 B.2 B.2[C.1] B.2[C.1]			

PASSIO

	ACI[1.2] BCI[3.4] Bss[1.2] Hrn[1] Tbn[1.2.3] Timp Mrb Vib Tom Hrp Coro	A.1.2 A.1.2 A.1.2 A.2.3 A.1.2 B.1.2 B.1.2 B[res] B.1.2 B[res] A.1.2	Hrn[1.3] Tbn[1.3] TT Pno Hrp Coro Vla	C.1 C.1 B[res] B[res] B[res] E.2.2.1.1 C.1[trill]		Vla	A.2.1 [unis]	Gong Last Hrp Coro Vc	B.2[C.1] B.1 B[res] E.2.1.2.1 C.1[trill]	
Textura general	D9[D3]				D2	D2	D15[D13]	D2[derivación]		
Dinámica										
Relaciones internas										
II CANTO DEI MORTI IN VANO										
Sección					71-72	73-75	75-86			
Compases	62-64				65-70		71-86			
Tempo										
Orquestación y Densidades individuales	Coro [a 7]	C.1	Vto.Mad. Coro	B C.1	FI[1.2.3.4] Ob[1.2.3.4] ACI[1.2] BCI[3.4] CBss[4] Hrn[1.2.3] Tbn[1.2] Vcl	B B B B C.1 B B C.1	BCI[3] BCI[4] Bss Tbn[3] Tba Vcl Cb	A.1.3 A.1.3 A.1.3 C.1 C.1 B.1.2[C.1] C.1	FI[1.2] BCI[3] BCI[3.4] Bss[grup] Coro[B] Vla Vc Cb	A.1.3 C.3.3 C.1 C.1
Textura general	D10				D10/D13[15]/D17	D16/D17	D20	D5		
Dinámica	p				p	p	p			
Relaciones internas	Acorde				Acorde	Acorde		Cresc. y dim. en la densidad		
II CANTO DEI MORTI IN VANO										
Sección	Enlace									
Compases	86-87				88-91		91-95		96-98	
Tempo								99-100		

PASSIO

III "LA MOSCA"									
Sección									
Compases	1	2-8	8-10	11-14	15-17				
Tempo	♩=108	♩=72 <i>assai flessibile</i>				♩=54 <i>flessi. ma non troppo</i>			
Orquestación y Densidades individuales	VI I solo	A.2.1+A.1.1	Voz[CAIt]	E.1.1.1+E.1.4.1	Voz[CAIt]	E.1.1.1	VI I solo	A.2.1+A.1.1	
	VI II solo	A.2.1+A.1.1	VI II solo	C.1+C1 [trill]+A.1.2	VI I solo VI II solo	B2[ostinat] B2[ostinat]	VI II solo	A.2.1+A.1.1	
Textura general	D12	D9	D13	D9	D9	D9		D12	
Dinámica	f	p <i>cresc.</i>	p	p					
Relaciones internas					Ostinato				
III "LA MOSCA"									
Sección									
Compases	15-19	20-22	22-43	43-49	50-51				
Tempo				Negra=44					
Orquestación y Densidades individuales	VI I solo	B.1.2[C.1]	Voz[CAIt]	A.1.2	Voz[CAIt]	A.1.2[mel]+C.1	Voz[CAIt]	A.1.2[mel]	A.1.2[mel]
	VI II solo	A.2.1 [trill]	VI I [I-II]	B.2.1/A.1.2	VI I [I-II]	A.1.1+C.1 [trill]	VI I [I-II]	VI I solo VI II solo	A.2.1 A.2.2 [trem]
Textura general	D4	D9	D9	D9	D9	D9		D9	
Dinámica	f	f	f	f	p			f-sf-f	
Relaciones internas						VI I-VI II [A.1.3]			
III "LA MOSCA"									
Sección									
Compases	51-52	53-58	59-66	67-70	70-71				
Tempo	♩=108	♩=72							
Orquestación y Densidades individuales	Voz[CAIt]	A.1.2	Voz[CAIt]	A.1.2[mel]+C.1	Voz[CAIt]	A.1.2	Voz[CAIt]	A.1.2[mel]+C.1	
	VI I [I-II]	A.1.1	VI I solo VI II solo	A.1.1+C.1 [trill]	VI I [I-II]	A.1.1 C.1	VI I solo VI II solo	C.1 [trill]	
Textura general	D13	D9	D9 [comportamiento D18]	D9	D9	D9	D5 [D15]		
Dinámica	f	f	p-mp-p	ff	ff		p		

PASSIO

Relaciones internas		VI I-VI II[A.1.3]		unísono									
III ‘LA MOSCA’													
Sección	A												
Compases	72-77	78-82	83-91	1	2-7								
Tempo	♩ = 108												
Orquestación y Densidades individuales	Voz[CAIt]	E.1.1.1/E.1.2.1 A.1.1/A.1.2/C.1 [trill] A.2.1/A.1.2/C.1 [trill]	Voz[CAIt] VI [I-II]	E.1.1.1 A.1.2+B	Voz[CAIt] VI [I-II]	E.1.1.3 C.1 [harm]	Vto.Mdra Hrn[grup] VI [I-II] Vla Vcl	A.2.2 C.1 [trill] C.1 [trill] C.1 [trill] C.1 [trill]	Tpt[grup] Cb	C.3.3 A.1.2			
	VI I solo VI II solo												
Textura general	D9 [comport.D18]		D9	D9 [comport. D12]		D2	D15						
Dinámica	f		f	f		ff	ppp						
Relaciones internas													
IV PÓRTICO													
Sección	A					B							
Compases	7-13	13-14	14-17	18-26	27-31	32-34							
Tempo	♩ = 112												
Orquestación y Densidades individuales	Tpt	A.2.1 [1]	Vc	C.1 [trill]	C.1 [trill]	Vc	A.1.2	ACI [1.2.3.4]	BFII[2]	A.2.3 [trill]	Fltn[3.4]	A.2.1	
	Vc	A.1.2	Cb	C.1 [trill]	C.1 [trill]	Cb	A.1.2	Tpt [grup]	Fltn[3.4]	A.2.3 [trill]	PCI	C.1	
	Cb	A.1.2						Timp Vcl Cb	ACI[3.4] Bss[1] Vc } Cb }	A.2.2 A.1.1 [ost.] A.1.1 [ost.]	Tbn T.BI VI [I-II] Vla Cb	B.1.2 A.1.1 A.1.1 C.1	
Textura general	D1 [derivación]		D10	D15	D20	D6	D6[D5]						
Dinámica	p-f-p	ff-pp	ppp-ff	ff	p <i>cresc.</i>						mf		
Relaciones internas						BFII[2]-Fltn[3.4]- ACI[3.4]: A.1.3							

PASSIO

IV PÓRTICO												
		B				C						
Sección												
Compas	35		36-39		39-40		40-41		42-43			
Tempo									44-46			
Orquestación y Densidades individuales	Fl	A.2.1	Fl[1]	A.2.1	Ob[grup]	A.2.1/C.1	Ob[grup]	C.1	BCI[3.4]	C.1[[trill]]	Tbn[1.2]	A.1.3
	Fltn[3.]	A.2.1	Fltn[3.4]	A.2.1/C.1	Bss	A.2.1/C.1	Cl[1.2.3]	C.1	cu	A.2.2	Cb	B.3 [pizz]
Textura general	PCI	C.1[[trill]]	PCI	C.1	CBss	C.1	PCI[4]	C.1				
	T.BI	B.1.2	Bss	C.1			Bss	C.1				
Dinámica	VI [I-II]	A.1.1	Tbn	C.1			CBss	C.1				
	Vla	A.1.1	T.BI	B.1.2			Tpt	C.1				
Relaciones internas	Cb	C.1	VI [I-II]	A.1.1			VI [I-II]	C.1				
			Vla	A.1.1			Vla	C.1				
			Cb	C.1			Cb	C.1				
	D1	D6	D4	D4	D10[D15]	D2	D19	D2	D19			
	f	f	f	f	f-p	f	f	f	f			
		CBss-Tbn-A.1.3				BCI: A.1.3						
IV PÓRTICO												
		C				C						
Sección												
Compas	46-56		57-58		59-63		63-66		66-67			
Tempo									67-71			
Orquestación y Densidades individuales	Fl[grup]	A.1.3	Tbn[1]	A.1.1[mel]	Fl[grup]	A.1.1	Fl[grup]	A.1.2	Ob[grup]	C.1	Fl[grup]	A.2.2
	Ob[1.2.3]	A.1.3			Ob[1.2]	A.1.1	Ob[1.2]	[mel]	Tbn[grup]	C.1	Ob[grup]	A.2.2
Textura general	Cl[grup]	A.1.3			Cl[grup]				Ob[Tbn[grup]	C.1	Ob[grup]	A.2.2
	Bss[grup]	A.1.3			Bss[grup]							A.1.3
Dinámica	Mrb	A.2.1+B			Hrm[1]							A.1.3
	Xil	A.2.1+B			Tpt[1.2]							A.2.2
Relaciones					Timp							A.1.3
					G.C							A.2.2
	D19	D13	D13	D15[D13]	D13	D13	D10	D13	D10	D3	D3	
	p	p	p	p-f-p	p-f-p	ff	ff	ff	ff	p-mf-p		

PASSIO

Tempo	♩ = 46		♩ = 60		♩ = 40			
Orquestación y Densidades individuales	<p>F1[1.2.3] Ob[grup] BCI[3.4] Bss[1.2] Bss[3.4] Hrn[grup] Tbn[grup] Vib Pno Hrp Cel Coro Vc</p> <p>A.2.1 } A.1.3 A.2.1 } A.1.3 A.1.2[mel]/C.1 } A.1.3 C.1 } A.1.3 C.1 } A.1.3 C.1 } A.1.3 B[res] B[res] B[res] B[res] E.2.1.2 B.1.2[C.1]</p>	<p>F1[1.2] ACI[1.2] BCI[4] Bss[1] Cel Coro V1[1-II] Vcl</p> <p>A.2.2 A.2.2 A.2.2 A.2.2 A.1.2 E.2.1.1 A.2.2 A.2.2</p> <p>A.1.3</p>	<p>F1m [4] Tba Crot Hrp Cel V1[1]</p> <p>C.1 C.1 B.1.2[rit] B.1.2[rit] B.1.2[rit] C.1</p>	<p>BF1[2] GF1[3] Hrn[4] Camp Coro Vcl</p>	<p>B.1.2[C.1] B.1.2[C.1] C.1 B E.2.1.3[C.3.3] B.1.2[C.1]</p>	<p>ACI[1.2.3] BCI Bss[1.2.3] Hrn[1.2] Tpt[1] Mar Harp Coro V1[2] Vla Cb</p> <p>A.2.2 A.2.1 A.2.2/A.2.1 A.2.3 A.2.3 A.2.1 A.2.1 C.1 A.2.1 C.1 C.1</p>	D2	
Textura general	D9 [comp. D8+mel]-D[18]/D[21]		D8		D15		D20[D3]	
Dinámica	mp		p-sf		mf		p	
Relaciones internas								
“CARICHI PENDENTI”								
Sección	D							
Compases	50-51		52-53		53-59		60-67	
Tempo	♩ = 50				♩ = 60			
Orquestación y Densidades individuales	<p>F1[grup] Hrn[grup] Mrb TT</p> <p>A.1.1 C.1 B B.1.2[C.1]</p>	<p>Crot Vib Camp Glock Hrp Cel</p>	<p>B[res]</p>	<p>F1[1] Ob[1.2] ACI[1.2] BCI[4] Bss[1.2] P.S. Hrp Vcl Cb</p> <p>A.2.1 A.2.1 A.2.1 A.2.1 A.2.1 B.1.2[C.1] A.1.1 C.1 C.1</p> <p>A.1.3</p>	<p>Coro Cu</p>	<p>E.2.1.2+E.2.2.1 [C.1] A.2.1[mel] [2]</p>	<p>Bss[1.2] CBss[4] Coro</p> <p>A.2.3 A.2.3 E.2.1.2+E.2.2.1 [C.1]</p>	

PASSIO

Textura general	D1[D20]	D21	D5[D7-D20]	D2	D2
Dinámica	f	ff	f	p	p
Relaciones internas					
“CARICHI PENDENTI”					
Sección					
Compasos	69-73	73-78	79-83	84-87	88-105
Tempo			♩ = 50		♩. = 72-♩ = 50
Orquestación y Densidades individuales	Fl[grup] ACI[1] Bss[1] Coro VI[1]	Fl[1.2.3] Ob[grup] Coro VI[I-II] Vcl	C.1 C.1 E.2.1.2+E.2.2.1 [C.1] C.1 C.1	Coro VI[1] Vcl	E.2.2.1[mel] A.1.2 A.1.2 Coro E.2.3.1
Textura general	D2	D15[D13]	D11	D15[D13]	D11
Dinámica	p	fp	p-sf-p	mp	p
Relaciones internas		Címax			Dim. la densidad hasta quedarse a solo