UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

El saxofón en la obra de Luis de Pablo

Francisco Martínez García

TESIS DOCTORAL

Director: Dr. Enrique Muñoz Rubio

Recorrer el camino de una investigación como ésta es una tarea que tiene que llevar a cabo uno solo, pero, ante las encrucijadas que son muchas, siempre es bueno tener a quien preguntar: ¿Qué dirección tomar? ¿Cómo protegerse del frío, o del hastío? ¿Dónde está la próxima posada? Así pues, hay que guardar reconocimiento a esos buenos posaderos por la buena orientación, por sus viandas y atuendos de abrigo, y por haberme acompañado en muchos tramos del camino.

Quiero por tanto agradecer a Luis de Pablo sus entrevistas y numerosas conversaciones, a mi director de tesis Enrique Muñoz por acompañarme por segunda vez en este recorrido sobre Luis de Pablo, a José Luis García del Busto por su magnífica bibliografía y datos de primera mano, a Antonio Ballesteros por enseñarme a decir y ordenar las ideas, así como a Claudia Colombatti por situar mi trabajo en el ámbito de la investigación europea, a través de lo aprendido en mi estancia en Roma.

ÍNDICE GENERAL

PRIMERA PARTE

Abstract.....15
Justificación del tema 17

Capítulo I. Estado de la cuestión.
1.1. Investigaciones sobre el repertorio del saxofón 21
1.1.1. Introducción.....21
1.1.2. Publicaciones 22
1.1.3. Tesis doctorales.....26
1.1.4. Trabajos de investigación 29

1.2. Investigaciones sobre Luis de Pablo.....30
1.2.1. Introducción.....30
1.2.2. Publicaciones 30
1.2.3. Tesis doctorales.....38
1.2.4. Trabajos de Investigación 38
1.2.5. Trabajos sobre Luis de Pablo y el saxofón 39
1.3. Escritos de Luis de Pablo.....40

Chapter II. Objectives and methodology
2.1. Introduction 43
2.2. Research objectives and hypothesis 46
2.3. Methodology.....47
2.4. Sources.....54
2.5. Main reference archives or reference places 56
2.6. Reference websites and databases 59

Capítulo III. Evolución del repertorio del saxofón en el siglo XX.
3.1. Introducción.....61
3.2. El repertorio más significativo del saxofón en el siglo XX.....63
3.3. El *Concierto para saxofón y orquesta* de Alexander Glazunov.....79
3.3.1. Contexto general de la obra 79
3.3.2. Parámetros técnicos del saxofón.....81

3.3.3. Aportaciones al repertorio del saxofón 85
3.4. La *Fantasía* de Heitor Villa-Lobos 86
3.4.1. Contexto general de la obra 86
3.4.2. Parámetros técnicos del saxofón 86
3.4.3. Aportaciones al repertorio del saxofón 90
3.5. La *Sonata* de Edison Denisov 92
3.5.1. Contexto general de la obra 92
3.5.2. Parámetros técnicos del saxofón 93
3.5.3. Aportaciones al repertorio del saxofón 99
3.6. *Rasch II* de Franco Donatoni 100
3.6.1. Contexto general de la obra 100
3.6.2. Parámetros técnicos del saxofón 100
3.6.3. Aportaciones al repertorio del saxofón 106
3.7. Sobre la evolución del lenguaje saxofonístico en el siglo XX 107

SEGUNDA PARTE

Capítulo IV. Biografía.
4.1. Introducción 113
4.2. De la infancia y el aprendizaje (1930-1953). 113
4.3. Inicios como compositor. Segunda etapa de aprendizaje (1953-1959). 118
4.4. Etapa de la apertura. Búsqueda de un lenguaje (1959-1969). 121
4.5. La consolidación (1969-1980). 125
4.6. De 1980 a la actualidad. Creación de un estilo compositivo propio 133

Capítulo V. Estudio y análisis del empleo del saxofón en grupos instrumentales.
5.1 Introducción. 149
5.2. *Polar* (versión de 1961). 151
5.2.1. Contexto general de la obra. 151
5.2.2. Análisis de la obra. 152
5.3. *Polar* (versión de 1999) 163
5.3.1. Contexto general de la obra. 163
5.3.2. Análisis comparativo de la primera y segunda versión. 164
5.3.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón. 168
5.4. *Cinco Meditaciones.*
5.4.1. Contexto general de la obra 173
5.4.2. Análisis de la obra. 174

5.4.3 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 183
5.5. *Notturnino* 186
5.5.1. Contexto general de la obra 186
5.5.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 188
5.6. *Serenata* 191
5.6.1. Contexto general de la obra 191
5.6.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 195
5.7. Aportaciones al repertorio saxofonístico 198

Capítulo VI. Estudio y análisis del empleo del saxofón en obras orquestales.
6.1. Introducción. 201
6.2. *Imaginario II* 202
6.2.1. Contexto general de la obra 202
6.2.2. Análisis de la obra 203
6.2.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 211
6.3. *Éléphants ivres I* 215
6.3.1. Contexto general de la obra 215
6.3.2. Análisis de la obra 216
6.3.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 219
6.4. *Éléphants ivres II* 222
6.4.1. Contexto general de la obra 222
6.4.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón. 223
6.5. *Éléphants ivres IV* 226
6.5.1. Contexto general de la obra 226
6.5.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 227
6.6. *Viatges i flors* 230
6.6.1. Contexto general de la obra 230
6.6.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 231
6.7. *Senderos del aire* 234
6.7.1. Contexto general de la obra 234
6.7.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 235
6.8. *Impromptus* 240
6.8.1. Contexto general de la obra 240
6.8.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 241
6.9. *Chiave di basso* 244
6.9.1. Contexto general de la obra 244

6.9.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 245
6.10. *Los Novísimos* 248
6.10.1. Contexto general de la obra 248
6.10.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 249
6.11. Aportaciones al repertorio Saxofonístico. 252

Capítulo VII. Estudio y análisis de las transcripciones.
7.1. Introducción 257
7.2. *Oculto* 258
7.2.1. Contexto general de la obra. 258
7.2.2. Análisis de la obra 260
7.2.3. Manuscrito de la primera versión 267
7.2.4. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón. 274
7.3. *Fandango* 280
7.3.1. Contexto general de la obra 280
7.3.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 281
7.4. *Umori* 284
7.4.1. Contexto general de la obra 284
7.4.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 285
7.5. Aportaciones al repertorio saxofonístico 288

Capítulo VIII. Estudio y análisis del concierto para saxofón y orquesta.
8.1 Introducción 291
8.2 *Une couleur…* 293
8.2.1. Contexto general de la obra 293
8.2.2. Análisis de la obra 294
8.2.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 309
8.3. Aportaciones al repertorio saxofonístico 312

Capitulo IX. Análisis y estudio de las obras de cámara para saxofón.
9.1. Introducción 315
9.2. *Ouverture à la française* 316
9.2.1. Contexto general de la obra 316
9.2.2. Análisis de la obra 316
9.2.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 324
9.3. *Rumia* 328

9.3.1 Contexto general de la obra 328
9.3.2. Análisis de la obra.....328
9.3.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 343
9.4. *Corola* 346
9.4.1. Contexto general de la obra 346
9.4.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 347
9.5. *Siete Pizcas* 351
9.5.1. Contexto general de la obra 351
9.5.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 352
9.6. Aportaciones al repertorio saxofonístico 355

Capítulo X. Análisis y estudio del saxofón en la ópera
10.1 Introducción.....357
10.2 *La señorita Cristina* 359
10.2.1. Contexto general de la obra 359
10.2.2. Análisis de la obra.....360
10.2.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 387
10.3. *El viajero indiscreto* 389
10.3.1. Contexto general de la obra 389
10.3.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 389
10.4. *La madre invita a comer*.....396
10.4.1. Contexto general de la obra 396
10.4.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón 397
10.5. Aportaciones al repertorio saxofonístico 401

Capítulo XI. El lenguaje del saxofón en Luis de Pablo.
11.1. Introducción.....403
11.2. El empleo del saxofón en los grupos instrumentales.....404
11.3. Las obras de orquesta 407
11.4. Las transcripciones 410
11.5 El concierto para saxofón y orquesta.....411
11.6. La música de cámara 413
11.7. Las óperas 415
11.8. La evolución de su lenguaje, según sus etapas compositivas.....416
11.9. Comparación de los parámetros de su lenguaje saxofonístico con el repertorio del siglo XX.....417

11.10. Ubicación de Luis de Pablo en la evolución estética del lenguaje musical europeo del siglo XX 421

Chapter XII. Conclusions 433

Bibliografía 439

ANEXOS 451
Anexo I. Entrevista realizada el 20 de enero de 2006 455
Anexo II. Entrevista realizada en mayo de 2006 467
Anexo III. Entrevista realizada el 8 de julio de 2008 491
Anexo IV. Entrevista realizada el 23 de mayo de 2009 497
Anexo V. Entrevista realizada el 2 de junio de 2009 509
Anexo VI. Entrevista realizada el 2 de enero de 2010 513
Anexo VII. Catálogo de obras con saxofón de Luis de Pablo 537
Anexo VIII. Libreto de la ópera *La señorita Cristina* 543
Anexo IX. Traducción de los capítulos en lengua extranjera. 561
Capítulo II. Objetivos y metodología 561
Capítulo XII. Conclusiones 580

Contenido del DVD Adjunto:

Entrevista realizada en vídeo a Daniel Kientzy el 5 de noviembre de 2009.
Entrevista realizada en vídeo a José Ramón Encinar el 19 de noviembre de 2009.
Entrevista realizada en vídeo a José Luis García del Busto el 8 de marzo de 2010.
Entrevista realizada en vídeo a Jesús Villa Rojo el 1 de febrero de 2011.

Grabaciones sonoras de las obras:

1. *Polar* (1961) para 11 instrumentistas en 3 grupos.
2. *Imaginario II* (1967) para orquesta.
3. *Éléphants ivres I* (1972) para orquesta.
4. *Éléphants ivres II* (1972) para orquesta.
5. *Éléphants ivres IV* (1973) para orquesta.
6. *Oculto* (1977/1989/1990) para clarinete bajo, y para saxofón solo.

7. *Viatges i flors* (1981/84) para voz y orquesta.
8. *Cinco meditaciones* (1983/84) para grupo Instrumental.
9. *Senderos del aire* (1987) para orquesta.
10. *Notturnino* (1987) para orquesta.
11. *Une couleur…* (1988) para saxofón y orquesta.
12. *Impromptus* (1989/90) para orquesta.
13. *La madre invita a comer* (1991-1992) ópera en 5 actos sobre libreto de Vicente Molina-Foix.
14. *Umori* (1992/2005) para quinteto de viento y para quinteto de saxofones.
15. *Ouverture à la française* (1995) para saxofón y flauta.
16. *Corola* (1998) para grupo instrumental.
17. *La señorita Cristina* (1997/99) ópera en tres actos sobre libreto de Luis de Pablo, realizado con una adaptación de "La señorita Cristina" de Mircea Eliade.
18. *Siete pizcas* (2000) para cuarteto de saxofones.
19. *Chiave di basso* (2003) para orquesta.
20. *Los Novísimos* (2003) para coro y orquesta.
21. *Rumia* (2003) para cuarteto de saxofones.
22. *Fandango* (2003) para cuarteto de saxofones.

PRIMERA PARTE

Abstract

At the age of 80, Luis de Pablo is one of the most respected European composers. His works are played continuously and recurrently, both in Spain and in the rest of Europe, and in America, and Japan, that is to say, what is commonly known as the sphere of western culture. His merits are more than enough for us to carry out a serious research both about his figure and his music. However, what really called our attention in order to write this thesis was the great quantity of works including the saxophone within the mainstream of his production, which amount to twenty-four works at the moment of putting an ending to this research.

Thus, the object of this research is the works for saxophone by Luis de Pablo. Our study does not aim at providing a systematic analysis only. From the point of view of musicological investigation, both historical and systematic, we attempt to accomplish a study of the abovementioned body of works that allows readers to acquire a better knowledge of de Pablo's musical contribution, both addressed at musicologists and interpreters, and to locate it within the context of the historical evolution of the repertoire for the classical saxophone. This is quite a modern instrument and, therefore, the existing repertoire is a vital necessity for its artistic development.

This thesis is structured in two parts: in the first one, we carry out an exposition about the figure of Luis de Pablo and the state of the matter with regard to the repertoire for the saxophone, together with a description of the research objectives, the hypothesis, and the methodology employed. Later on, in order to contextualize his works for the saxophone, we establish an analysis of the evolution of the language of the saxophone in the 20th century, and a brief study of four selected works, all of them representative of the evolution of the writing for this instrument in the aforementioned period.

In the second part, we devote a chapter to the biography of the composer, divided into his creative stages, and to an analysis of all his works bringing in the saxophone. These are classified in different epigraphs: instrumental groups, orchestral works, transcriptions, concerts for saxophone and orchestra, chamber music, and the operas. In each of these we have completed a comprehensive musical analysis of one or

several of his works, and a study of the use of the saxophone in the rest of them. All analyses include an assessment of the saxophone parameters used, as well as their interpretative difficulty through a model table presented in the methodology. The definite contributions to the saxophone repertoire are detailed at the end of each chapter.

Afterwards we assess the contributions of de Pablo to the saxophone repertoire, and carry out a study of his language compared with other contemporary composers, to contextualise as a whole his aesthetics, poetics, and, in short, his contribution to the evolution of 20th and 21st century European saxophone music. The conclusions and the bibliography complete this research work.

The appendixes comprise several interviews with the composer, the catalogue of works for the saxophone that are the main object of this research in chronological order, and the libretto of *La señorita Cristina*, given that the text and the action are constantly cited and become an inseparable part of the analysis of this opera.

In an attached DVD we adjoin video interviews with Daniel Kientzy, a saxophonist that premiered *Une couleur…*, de Pablo's concert for the saxophone and orchestra; with José Ramón Encinar, conductor of many of the composer's works; with José Luis García del Busto, who, as a musicologist, is the person that possesses a better knowledge of Luis de Pablo's works; and with Jesús Villa Rojo, who premiered the work *Oculto*. We have also appended an audio compilation of his music for the saxophone. In this compilation only two of the works studied are missing, as there is no audio document available thereof.

On the one hand, we have tried to understand de Pablo's music and, within the context of his works, to see whether the attention he has devoted to the saxophone has any specific justification. On the other hand, we want to contextualise his language and production in the field of European literature for the saxophone. Of all this process there should be derived a better understanding and a location of his repertoire for the saxophone in the history of music. This constitutes an atypical case among prestigious European composers: no doubt he has been the one who has written more works for this instrument with a greater participation of the saxophone in the whole of his musical production.

Justificación del tema

Luis de Pablo, en la última década del siglo XX, ya estaba considerado como uno de los puntales de la composición europea, junto a nombres como Luciano Berio, Pierre Boulez, Franco Donatoni, György Ligeti, Kristof Penderecki o Wolfgang Rhim, entre otros.

Pensamos que esta investigación está justificada no sólo por la importancia del compositor, sino por la singularidad del caso. Una obra tan abundante para saxofón, de un compositor de renombre, no sólo no la encontramos en el campo de la música actual en España, sino que tampoco se halla en otros países de Europa. Habría que remontarse a Heitor Villa-Lobos[1] para encontrar un caso tan abundante en cuanto a fecundidad para este instrumento.

El saxofón no se comenzó a enseñar habitualmente en los conservatorios hasta la segunda mitad del siglo XX. En el Conservatorio Nacional Superior de París, que fue de los primeros en ofertar esta disciplina de modo oficial, fue nombrado profesor el mítico Marcel Mule[2] en 1942. En España, sería en Barcelona[3], Valencia y en Madrid en los años setenta del pasado siglo, cuando se crearon las clases de saxofón. Así pues el empleo del saxofón por parte de este compositor, es anterior a que se enseñase oficialmente en los conservatorios españoles, y a que fuera habitual su presencia, como sí lo es ahora, en la música de cámara y de concierto en nuestro país.

Basándonos en la publicación de Manuel Miján[4] sobre el repertorio español para saxofón, podemos deducir, con datos, que la producción saxofonística depabliana es

[1] Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ha sido uno de los compositores más fecundos de la historia para el saxofón. En su catálogo figuran 79 obras con la participación del saxofón, entre ellas un concierto para saxofón soprano y orquesta llamado *Fantasía*, y numerosas piezas de cámara en las que el saxofón tiene un papel importante como los *Choros* nº 7 y el *Sexteto Místico*. De sus obras para orquesta con la participación del saxo, las más conocidas son las *Bachianas Brasileiras* nº 2 y los *Choros* nº 6, 8, 10, 11, 12, 13 y 14.

[2] Marcel Mule (1901-2001) fue el primer saxofonista en desarrollar una carrera internacional. Fundó el cuarteto de saxofones de la Guardia Republicana, que posteriormente tomaría su propio nombre. Fue nombrado en 1942 profesor de Conservatorio Nacional Superior de París, y está considerado el fundador de la escuela francesa del saxofón.

[3] Adolfo Ventas (1919) sería el primer profesor de saxofón nombrado en España en el año 1969. Pedro Iturralde (1929) fue nombrado en Madrid en 1978, y en Valencia Miguel Llopis en 1976.

[4] MIJAN, Manuel: *El Repertorio del "SAXOFÓN CLÁSICO" En España*. Valencia, Rivera Editores, 2009.

muy importante y, en cuanto a cifras se refiere, es el segundo compositor español que ha escrito más obras para saxofón[5]. Las cifras nos apabullan más en lo que se refiere al propio catálogo de Luis de Pablo: 202 obras, entre música de concierto y óperas, escritas hasta este momento[6]. A éstas hay que añadir además, fuera de catálogo, 57 obras de música de cine y 6 obras para teatro[7]. La producción de obras para o con saxofón es superior al 10 % de su catálogo[8], lo cual no es nada habitual en un compositor tan importante en el marco de la música clásica europea.

Para comprender mejor su música para saxofón, lo mejor es estudiar cómo emplea este instrumento y analizar sus partituras, tanto con el objetivo de interpretarlas mejor como el de profundizar en su lenguaje, y ver qué utilización compositiva de este instrumento ha llevado a cabo. Por ello, el objetivo principal de este trabajo es el análisis, tanto de su obra para saxofón, como de algunas obras de los principales compositores que han escrito para éste instrumento en el siglo XX y, de este modo, comparar el empleo del saxofón durante dicho período y durante la primera década del siglo XXI, con el propósito de comprender y ubicar mejor su utilización.

Ya que, afortunadamente, el compositor reside entre nosotros, fue muy interesante realizarle varias entrevistas que nos ayudaron a comprender el contexto de sus obras y sus razones estéticas para llevarlas a cabo y emplear el saxofón en ellas. Además, gracias a nuestra estancia en Italia, con el objetivo de optar con este trabajo a la mención de calidad europea, hemos podido acceder a los apuntes y otros materiales de algunas de sus obras que se conservan en el "Campus Internazionale di Musica" de Latina[9], pudiendo en algunos casos, comparar el manuscrito previo con la partitura final.

---

[5] El primero es Sixto Herrero Rodes (1965) con 26 obras, que, además de compositor, es saxofonista y profesor de saxofón. En el tercer lugar está Adolfo Ventas (1919) con 22 obras y que también fue saxofonista y profesor de saxofón.

[6] La última catalogación la llevo a cabo José Luis García del Busto en: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid, Fundación Autor, 2009, p. 113.

[7] El autor nos manifiesta no conservar las partituras de cine y música incidental y, sobre todo, que no las considera dentro de su catálogo. Según nos confiesa, son trabajos que realizó por motivos económicos. (PABLO, Luis de: *Entrevista II*, Anexo II).

[8] Solamente se consideran obras de su catálogo las 202 citadas en primer lugar.

[9] El "Campus Internazionale di Musica" está ubicado en la Ciudad de Latina al sur de Roma. En él están depositados los apuntes y manuscritos previos que se conservan de Luis de Pablo anteriores a 1993.

Finalmente, las entrevistas[10] llevadas a cabo a intérpretes musicólogos y directores de orquesta, especializados en su música, nos aportaron más luz a la hora de descifrar el lenguaje saxofonístico de Luis de Pablo y su contribución a la música europea de los siglos XX y XXI. Esto, al mismo tiempo, nos ha permitido en algunos casos discernir acontecimientos del estreno de la obra y, en otros, comprender mejor la obra y la figura de este autor en el contexto de la composición europea actual.

[10] Dichas entrevistas están anexas a esta tesis en formato video.

Capítulo I

Estado de la cuestión.

1.1. Investigaciones sobre el repertorio del saxofón.

Introducción.

Desde que en 1860 Oscar Comettant publicara *Histoire d´un inventeur au dix-neuvième siècle, Adolphe Sax ses ouvrages et ses luttes*[11], la literatura que ha generado el saxofón es numerosa, tanto en cuanto a publicaciones que narran la fascinante historia del inventor del saxofón[12], como en métodos que contienen estudios e información técnica sobre el saxofón, además de información histórica. Durante el mencionado período, aparte de la gran obra biográfica de Commetant sobre la figura del inventor del saxofón Adolfo Sax, citada con anterioridad, hubo publicaciones importantes de métodos como los de Klosé[13] en Francia, y Marcos y Más[14] en España, pero no contienen información de valor para el presente estudio ya que, en lo que se refiere al repertorio, utilizan transcripciones de música clásica o romántica, como Gluck, Haydn, Beethoven, Chopin y un largo etc. También, curiosamente, hay fragmentos o fantasías sobre óperas que no son originales para el instrumento, aunque sí escribieran estos compositores otras intervenciones originales para saxofón, como es el caso de Meyerbeer[15] y Bizet. También hay arreglos de otros autores que nunca escribieran para el saxo, como Bellini[16] (*Fantasía* sobre la ópera *Norma*).

---

[11]COMETTANT, Oscar: *Histoire d´un inventeur au dix-neuvième siècle, Adolphe Sax ses ouvrages et ses luttes.* París, Pagnerre, 1860.

[12]Como saxofonista, doy por hecho que todo el mundo sabe que Adolfo Sax (1814-1894) fue el inventor del saxofón. Sin embargo poca gente sabe que vivió una vida apasionante, influyendo enormemente en la fabricación de instrumentos musicales en el siglo XIX. Su actividad creativa fue tan prolífica que además de su aportación a los instrumentos musicales, desarrolló innovaciones para el tráfico de los ferrocarriles y los planos de la *Sala de concierto parabólica*, que más tarde Wagner y su arquitecto G. Semper, utilizarían para construir su teatro en Bayreuth.

[13]KLOSE, Hyacinthe Eleonore: *Método de Saxofón.* Edición Española. Madrid, Editorial Música Moderna, 1968.

[14]MARCOS Y MÁS, Juan: *Método completo y progresivo de saxofón y sarrusofón*. Madrid, Fernández de la Torre, 1888.

[15] Repertorio empleado en la versión argentina del método Klose: KLOSE, Hyacinthe Eleonore: *Método de Saxofón (Revisado y ampliado por R. Saraceno).* Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, 1967, p. 165.

[16]MARCOS Y MÁS, Juan: *Método completo, Op. cit.,* p. 252.

A pesar de que el saxofón es un instrumento que surge en el siglo XIX, no es hasta el siglo XX cuando se inicia un desarrollo importante del repertorio. Durante el siglo XIX las únicas aportaciones destacables son los solos en óperas, de autores como Massenet, Meyerbeer, Bizet y otros más de renombre en aquel momento. A principios del siglo XX, los encargos de la americana Elisa Hall[17] a Debussy (*Rhapsodie pour saxophone et orchestre*), a Florent Schmitt (*Légende*), y a Vincent D´Indy (*Choral Varié*), marcaron el inicio de una evolución importante en el repertorio para saxofón, que ha durado hasta nuestros días.

Para nuestro estudio, no tendremos en cuenta las publicaciones del siglo XIX. Primero, porque no contienen obras originales de compositores importantes y, segundo, porque contemporáneamente no están cerca del entorno social del autor objeto de nuestro estudio. Vamos entonces a destacar a continuación las publicaciones que nos aporten datos sobre el repertorio del saxofón y que, luego, sirvan para comparar o bien situar la obra de Luis de Pablo en la evolución del repertorio de este instrumento durante el siglo XX.

1.1.2. Publicaciones.

La primera publicación que nos llama la atención por lo exhaustivo de la investigación es: *Adolphe Sax, sa vie, son oeuvre, ses instruments de musique* de Malou Haine[18]. Se trata de un trabajo de investigación de la Clase de Bellas Artes de la Academia Real de Bruselas. Es una exploración histórica de gran interés científico sobre el inventor del saxofón. La investigación abarca a la familia Sax como fabricantes de instrumentos musicales, la historia del inventor (Adolfo Sax), sus actividades comerciales, procesos judiciales, y todos sus inventos registrados. En lo que concierne a nuestro interés, en uno de los apéndices figura el inventario de las planchas litográficas de las ediciones de Adolfo Sax en el momento de su quiebra financiera de 1878. En esta relación figuran 165 piezas para saxofón.

[17]Elisa Hall (1853-1924) fue la primera mujer en tocar el saxofón en los Estados Unidos. A la edad de 47 años comenzó a estudiar el saxofón con Jorge Longy. Fue fundadora del "Boston el Club Orchestra" y una pionera del repertorio para saxofón, encargando obras a unos 22 compositores.
[18]HAINE, Malou: *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*. Préface de François Lesure. Bruselas, Editions de l´Université de Bruxelles, 1980.

Es también muy interesante para ser tenida en cuenta, por su aportación documental y en la investigación de técnicas de interpretación, la obra de Jean-Marie Londeix: *Hello! Mr. Sax*[19]. Es una recopilación de los efectos sonoros posibles en los saxofones, según los parámetros siguientes: la afinación, el timbre, la duración, la intensidad y el ataque. Este trabajo es decisivo a la hora de valorar los parámetros técnicos relativos al saxofón, ya que en esta publicación el autor realiza un estudio exhaustivo de todas las posibilidades sonoras del instrumento. Dejando aparte los sonidos multifónicos, es la publicación más completa en este apartado.

Del mismo autor, hay dos publicaciones denominadas *125 ans de musique pour saxophone*[20] y *Musique pour saxophone volume II*[21]. Estos dos libros son la investigación más importante del siglo XX sobre el repertorio para saxofón. El autor hace una recopilación desde el siglo XIX hasta el año 1985. Son varios miles las obras recopiladas y ordenadas alfabéticamente en cada volumen, y en las que, además, figura el título, editor y el efectivo instrumental de cada obra. También hay una catalogación por plantillas instrumentales, lo que hace fácil la búsqueda de repertorio para un efectivo instrumental determinado. Además, en numerosas ocasiones se añade un comentario biográfico del autor, o referencias musicológicas sobre el estilo y obra del compositor, citando al autor de los comentarios. En lo que se refiere a obras de Luis de Pablo, sólo aparece *Polar* y es que este autor [De Pablo] no ha sido muy estudiado en el ámbito francés dentro del repertorio del saxofón, hasta los años noventa del siglo pasado.

La publicación más importante a nivel de análisis en este apartado es *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, de James C. Umble[22]. Es muy interesante porque, además de narrar la intensa biografía de este saxofonista, se complementa con una serie de artículos del biografiado, sobre 44 obras del repertorio del saxofón[23]. Luis de Pablo tampoco aparece en esta recopilación, ya que consta principalmente de obras de compositores franceses. Pero la importancia capital de este trabajo es que es el más completo sobre la literatura saxofonística del siglo XX. A ello

[19]LONDEIX, Jean-Marie : *Hello! Mr. Sax.* París, Leduc, 1989.
[20]LONDEIX, Jean-Marie : *125 ans de musique pour saxophone.* París, Leduc, 1971.
[21]LONDEIX, Jean-Marie : *Musique pour saxophone, volume II.* Cherry Hill, (USA), Roncorp, 1985.
[22]UMBLE, James C.: *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone.* Cherry Hill (USA), Roncorp, 2000.
[23]Jean-Marie Londeix realiza una presentación de estas obras, con una breve descripción del autor y del contenido de cada pieza.

se añade que el autor fue también intérprete de todo ese repertorio y, en gran parte del mismo, el propio Londeix fue la persona que encargó y estrenó las partituras.

Hay que destacar que Jean-Marie Londeix, además de ser uno de los intérpretes principales del siglo XX, también ha sido el autor más destacado si tenemos en consideración los métodos[24] y las publicaciones de investigación sobre el repertorio del saxofón.

Otra publicación importante en cuanto al repertorio es *Le Saxophone.* Esta vez la obra es colectiva y está realizada por Jean-Luois Chautemps[25], Daniel Kientzy y Jean-Marie Londeix. Contiene un capítulo entero dedicado al repertorio desde la invención del saxofón hasta nuestros días en el que participan los tres autores y, aunque conciso, es muy completo de información y, desde luego, determinante, ya que es la única publicación que hizo una división del repertorio por épocas, por agrupaciones instrumentales y por estilos, figurando un apartado dedicado especialmente al jazz.

En el ámbito español, hay dos publicaciones relevantes sobre el repertorio del saxofón. La primera de ellas es *El Saxofón. Instrumento del Siglo XXI*[26]*,* del autor Juan Antonio Ramírez. Es una investigación sobre qué repertorio de saxofón se interpreta en España en el siglo XXI. Está especialmente dirigida a resaltar a los compositores de la Comunidad Valenciana. En ella, hace un exhaustivo estudio del repertorio más utilizado en el saxofón clásico y, a continuación, una catalogación de las últimas obras escritas por autores valencianos.

Otra publicación muy interesante es *El Repertorio del "SAXOFÓN CLÁSICO" En España*[27], de Manuel Miján. Es la publicación de su trabajo de investigación: *Investigación técnico-estética subyacente sobre el repertorio de saxofón "clásico" en España*[28]. La obra es una investigación sobre el repertorio español del saxofón en el siglo XX, y se centra esencialmente en una catalogación del repertorio mencionado para

[24]Si tuviéramos en cuenta únicamente los métodos, el más destacado sería Marcel Mule, que publicó diez métodos relativos a la enseñanza del saxofón y todavía hoy siguen siendo los más utilizados.
[25]CHAUTEMPS, Jean-Louis - KIENTZY, Daniel - LONDEIX Jean-Marie: *Le Saxophone*. París, Salabert, 1987.
[26]RAMÍREZ, Juan Antonio: *El Saxofón. Instrumento del Siglo XXI*. Valencia, Rivera Editores, 2004.
[27]MIJÁN, Manuel: *El Repertorio del "SAXOFÓN CLÁSICO"... Op. cit.*
[28]MIJÁN, Manuel: *Investigación técnico-estética subyacente sobre el repertorio de saxofón "clásico" en España.* Trabajo de Investigación. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

este instrumento. La recopilación de datos es muy importante y suma 874 obras de 279 compositores. En ésta aparece gran parte del catálogo depabliano de obras con saxofón.

Hay más publicaciones que mencionan algún pequeño apartado sobre el repertorio del saxofón, pero muy sucinto, porque la temática principal que tratan es histórica. Es interesante citarlas porque son obras muy destacadas de la bibliografía del saxofón.

La primera de ellas sería, *Adolphe Sax 1814-1894-His Life and Legacy*[29] de Wally Horwood. En ella podemos encontrar un apéndice muy completo e interesante sobre el concierto del 3 de febrero de 1844 en la sala Hertz de París, en el que se interpretó la obra de Berlioz *Chant Sacré*.

En la obra de Marcel Perrin *Le saxophone*[30], hay dos capítulos dedicados al repertorio del saxofón, ordenado por las diferentes especialidades del repertorio: el saxofón en la orquesta, en la música de cámara, en la música militar, etc. El trabajo es muy significativo, pero prácticamente referido al repertorio francés.

Histoires du Saxophone[31], de los hermanos Billard, está dedicada en gran parte a la historia y repertorio del jazz. Pero, en los primeros capítulos, se refiere al saxofón clásico y su repertorio, además de contener dos entrevistas sustanciales a los saxofonistas Daniel Kientzy, André Beun y Daniel Deffayet[32].

El saxofonista americano Eugenne Rousseau escribió un libro sobre la vida y obra de Marcel Mule (*Marcel Mule, sa vie et le saxophone*[33]). El libro es una biografía del maestro Mule y una serie de entrevistas. Entre ellas, hay una dedicada al contacto de este intérprete con los "músicos[34]", y cuenta cómo fueron los contactos con los más

[29]HORWOOD, Wally: *Adolphe Sax 1814-1894-His life and legacy*. Baldock, Inglaterra, Egon Publishers, 1983.
[30]PERRIN, Marcel: *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l´orchestre.* Plan de la Tour, Francia, Éditions D´Aujourd´hui, 1979.
[31]BILLARD, François et Yves: *Histoires du Saxophone*. París, Joseph Clims, 1986.
[32]Daniel Deffayet (1922-2002) fue el sucesor de Marcel Mule en el Conservatorio Superior de Música de París. Perfeccionó la interpretación clásica del saxofón hasta un punto que, a partir de su legado, el instrumento tuvo que buscar nuevas vías de interpretación, ya que fue muy difícil superar su maestría.
[33]ROUSSEAU, Eugene: *Marcel Mule: sa vie et le saxophone*. Shell Lake, Étoile Music Incorporated, 1982.
[34] Así es como figura en el texto.

importantes compositores de su época, ya que él estrenó gran parte de las obras capitales del repertorio del saxofón hasta 1940.

Das Saxophon[35], de Lawrence Gwozdz, está principalmente dedicado a la acústica y fabricación del saxofón, pero tiene dos apartados en los que cita el repertorio de este instrumento.

The Cambridge Companion to the Saxophone, de Richard Ingham[36], es otra publicación dedicada a estudiar todos los aspectos del saxofón como instrumento. Dividido en once capítulos, aborda todos los aspectos fundamentales del saxofón, como la invención, solistas, mecanismo, técnica, el saxofón en la orquesta, el jazz, el rock y la música contemporánea. Es un compendio de varios autores, aunque el editor lo catalogue bibliográficamente como lo hemos citado, si bien Ingham es el director de la publicación y autor de varios de sus artículos. El capítulo de la música contemporánea está firmado por dos saxofonistas franceses de reconocido prestigio, que son Claude Delangle y Jean Denis Michat y sin duda, es el más interesante a priori desde nuestro punto de vista.

Por último, la publicación de Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music*[37], merece mencionarse a nivel de repertorio. Esta publicación efectúa un estudio de los principales saxofonistas hasta los años setenta del siglo XX y relata sistemáticamente el repertorio de cada uno de ellos, las obras que les fueron dedicadas y las grabaciones, con el contenido de cada una de ellas, por lo que supone una fuente muy completa para la búsqueda de repertorio y para estudiar las creaciones o recopilaciones más importantes de repertorio del siglo pasado.

1.1.3 Tesis doctorales.

Cronológicamente, la primera tesis que hemos encontrado y que resulte válida para nuestra investigación es *The Saxophone: A Study of Its Use in Symphonic and Operatic Literature*, de Edwin Fridorich[38]. En este trabajo se estudian 246 obras

---

[35]GWOZDZ, Lawrence: *Das saxophon (The Saxophone- English Translation of Jaap Kool). Foreword by Sigurd Rascher*. Hertfordshire, England, Egon Publishers, 1987.
[36]INGHAM Richard: *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge University Press, 1998.
[37]GEE, Harry R.: *Saxophone Soloists and Their Music.* Bloomington, Indiana University Press, 1986.
[38]FRIDORICH Edwin: *The Saxophone: A Study of Its Use in Symphonic and Operatic Literature*. Tesis doctoral. New York, Columbia University, 1975.

encontradas para el mencionado repertorio en el período comprendido entre 1844 y 1969. El estudio, muy completo, analiza desde el empleo del saxofón con diferentes parámetros técnicos relativos a interválica, tiempo o articulaciones, hasta la frecuencia de uso del instrumento y efectos especiales como *vibrato, glissandos, slaps*, etc. Hay una división por periodos, ámbitos geográficos y una catalogación de las obras, incluyendo consejos técnicos para su interpretación. Es una tesis muy original por referirse únicamente al ámbito de la música sinfónica y operística, pero, además, aborda el estudio del empleo del saxofón de un modo parecido a la metodología empleada en nuestro trabajo.

Saxologie, du potentiel acoustico-expressif des 7 saxophones de Daniel Kientzy[39] es una tesis doctoral sobre las posibilidades interpretativas en los saxofones. Concretamente, el autor analiza 110 efectos posibles o modos de producir sonidos diferentes en los saxofones. La tesis, completísima y única en este aspecto, se acompaña de un disco compacto con demostraciones de alguna de las posibilidades sonoras, mediante 30 ejemplos de composiciones estrenadas por el autor, entre ellas el concierto para saxofón y orquesta *Une couleur...* de Luis de Pablo. El trabajo es ejemplar y es un paradigma de la investigación sobre las posibilidades sonoras del saxofón. Este eminente intérprete, anteriormente ya había publicado un tratado de referencia sobre los sonidos múltiples en el saxofón[40].

Una tesis muy relevante es la de Aaron M. Durst: *A Descriptive Catalog of the Saxophone Compositions of Robert Lemay* [41]. Este compositor ha sido muy prolífico en cuanto a piezas dedicadas al saxofón; y su catálogo, muy amplio, comprende obras para saxofón solo, saxofón y piano, dúos de saxofones, cuarteto de saxofones, sexteto, ensemble de saxofones (12 saxofones), conjunto instrumental mixto, grupos de cámara, un concierto para saxofón y orquesta sinfónica, y un concierto para saxofón y orquesta de viento.

Otra investigación también relacionada con el repertorio y el análisis de obra para saxofón es: *An Annotated Bibliography of Selected Repertoire for Alto Saxophone*

---

[39]KIENTZY, Daniel : *Saxologie, du potentiel acoustico-expressif des 7 saxophones*. Tesis doctoral, París, Université París VIII, 1990.
[40]KIENTZY, Daniel : *Les sons multiples aux saxophones*. París, Salabert, 1982.
[41]DURST, Aaron M.: *A Descriptive Catalog of the Saxophone Compositions of Robert Lemay*. Tesis doctoral. Athens, Universidad de Georgia, 2008. Consultado en febrero 2010 en Proquest (www.proquest.com).

and Piano for Developing College-Level Alto Saxophonists, with an Analysis of Yvon Bourrel's Sonate pour Alto Saxophone et Piano, de Scott Kallestad[42]. Este trabajo corresponde al sistema americano de doctorado por *performance* en el que un intérprete lleva a cabo un programa de concierto y defiende un trabajo relativo al repertorio que aborda en dicho concierto. En este caso, se ha hecho una recopilación de 180 obras para saxofón y piano, graduándolas en cuanto dificultad para su empleo en la enseñanza mediante la evaluación de una serie de parámetros. Al final del trabajo, lleva a cabo un análisis de la sonata de Yvon Bourrel.

El mismo planteamiento de trabajo de doctorado en la vertiente de performance es *An Annotated Bibliography of Selected Chamber Music for Saxophone, Winds and Percussion with Analyses of Danses Exotiques by Jean Françaix, and Nonet by Fisher Tull,* de Cheryl A. Fryer[43]. En este caso, el trabajo está dedicado a la música de cámara mixta y, además de hacer una búsqueda de repertorio, acomete un análisis de las obras relatadas en el título.

A Descriptive Catalogue of the Solo and Chamber Works for the Saxophone by Jindrich Feld, de Jennifer Lyn Filer Turpen[44], es un estudio de la obra del compositor checo mencionado, autor de un cuarteto y una sonata para saxofón soprano y piano.

Similares son *The Saxophone Music of Karl Heinrich David,* de David Andrew Wright[45], y *A Descriptive Catalog of the Solo and Chamber Saxophone Music of Lucie Robert*, de John Stephen Bleuel[46]. Ambos trabajos están dedicados al estudio de la producción saxofonística de los citados compositores. El primero de ellos, de origen alemán, es casi desconocido en el mundo saxofonístico, no así la francesa Lucie Robert,

---

[42]KALLESTAD, Scott D.: *An Annotated Bibliography of Selected Repertoire for Alto Saxophone and Piano for Developing College-Level Alto Saxophonists, with an Analysis of Yvon Bourrel's Sonate pour Alto Saxophone et Piano.* Tesis doctoral, Dallas, University of North Texas, 2005.
[43]FRYER, Cheryl A.: *An Annotated Bibliography of Selected Chamber Music for Saxophone, Winds and Percussion with Analyses of Danses Exotiques by Jean Françaix, and Nonet by Fisher Tull.* Tesis doctoral, Dallas, University of North Texas, 2003.
[44]TURPEN, Jennifer Lyn Filer: *A Descriptive Catalogue of the Solo and Chamber Works for the Saxophone by Jindrich Feld.* Tesis doctoral, Athens, University of Georgia, 2000.
[45]WRIGHT, David Andrew**:** *The Saxophone Music of Karl Heinrich David.* Tesis doctoral, Hattiesburg, University of Southern Mississippi, 2005.
[46]BLEUEL, John Stephen: *A Descriptive Catalog of the Solo and Chamber Saxophone Music of Lucie Robert.* Tesis doctoral, Athens, University of Georgia, 1998.

que es más conocida por sus obras de saxofón que por su catálogo como compositora en el ámbito general.

La primera tesis española publicada sobre el saxofón, y más concretamente sobre su enseñanza, es: *Didáctica musical para saxofón en grado elemental: Una propuesta de enseñanza aprendizaje* por Israel Mira[47]. Esta tesis realiza un estudio previo de la situación de la enseñanza del saxofón en la Comunidad Valenciana. Expone una propuesta didáctica para adaptar los contenidos y la metodología a la normativa de la LOGSE y recoge los resultados después de utilizarse esta didáctica durante un año académico. No es vinculante para este estudio, excepto el capítulo del estado de la cuestión donde recopila los profesores más importantes de saxofón desde el siglo XIX, y cita su repertorio en determinados momentos.

Otra tesis española sobre el repertorio para saxofón es *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX,* de Antonio Pérez[48]. Esta tesis pretende demostrar que hay un nexo de unión entre la música culta y el jazz dentro del repertorio del saxofón clásico más representativo del siglo XX. Comprende un desarrollo metodológico dividido en una primera parte analítica-comparativa y otra segunda parte didáctica de experimentación docente. La primera parte está dividida en repertorio tradicional y repertorio de vanguardia. En este caso, las divisiones en dicho repertorio abarcan una primera parte hasta 1950 y otra segunda desde 1950 hasta la actualidad. Es muy relevante en cuanto al planteamiento de evolución del repertorio para saxofón en el siglo XX.

1.1.4. Trabajos de investigación.

En cuanto a trabajos de investigación, destaca el realizado para la obtención del DEA en la Universidad Autónoma de Madrid por Manuel Miján: *Investigación técnico-estética subyacente sobre el repertorio de saxofón "clásico" en España.*[49] Este trabajo es una investigación sobre el repertorio español del saxofón, y se centra esencialmente

[47]MIRA, Israel: *Didáctica musical para saxofón en grado elemental: Una propuesta de enseñanza aprendizaje*. Tesis doctoral, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
[48]PÉREZ RUIZ, Antonio*: Influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX*. Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
[49]MIJÁN, Manuel: *Investigación técnico-estética… Op. Cit.*

en una catalogación del repertorio mencionado. Posteriormente, ha sido publicado y lo hemos consignado en el correspondiente apartado.

1.2. Investigaciones sobre Luis de Pablo.

1.2.1. Introducción.

En el ámbito de España, todavía no figura en Teseo ninguna tesis sobre Luis de Pablo, aunque tenemos noticia de que se está realizando alguna por lo que el propio autor nos ha comentado[50]. Por el contrario, las publicaciones de artículos y libros son numerosas en lengua española, o francesa en segundo lugar. En cambio, son casi inexistentes las publicaciones en habla inglesa. Entre todos los autores, sin duda el más prolífico sobre la figura de Luis de Pablo es José Luis García del Busto, que ha escrito varios libros y numerosos artículos sobre nuestro compositor.

A continuación, hacemos una recopilación de las publicaciones o artículos más destacados sobre Luis de Pablo, y que en su contenido contengan elementos que sirvan para nuestra investigación.

1.2.2. Publicaciones.

El primer libro dedicado a Luis de Pablo surgió de la pluma del fecundo investigador de la música contemporánea española Tomás Marco. En 1971, publicó un libro monográfico[51] sobre nuestro compositor que incluye, además de su biografía, un comentario sobre su obra, críticas, etc., hasta el momento de la edición de dicho texto.
Detalla el catálogo de su obra hasta 1970 y una serie de tablas cronológicas que comprenden los hechos biográficos más significativos; los acontecimientos musicales más destacados de su momento en Europa, la discografía y la bibliografía, así como una recopilación de críticas.

[50]Manuel Añón está iniciando una tesis sobre las obras de Luis de Pablo de sus comienzos como compositor.
[51]MARCO, Tomás: *Luis de Pablo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

En 1975, en el marco del "Ciclo de Música Española Contemporánea[52]" organizado por la Fundación Juan March, Paul Beusen escribió un amplio artículo en el marco de un concierto monográfico dirigido por José María Franco Gil. El autor describe la situación de la música contemporánea en España en la primera mitad del siglo XX y enlaza con la vida y obra del Luis de Pablo.

José Luis García del Busto, escritor, crítico musical y programador de Radio Nacional de España, es el autor de las principales publicaciones sobre Luis de Pablo. La primera de ellas fue una biografía[53] del compositor publicada en 1979. El trabajo es muy completo e incluye un comentario de las principales obras del compositor hasta ese año de publicación. La obra se completa con unas tablas cronológicas de la vida musical y literaria desde 1930 a 1978, el catálogo completo de obras hasta ese momento, un apéndice sobre Alea, un apéndice sobre los "Encuentros de Pamplona", un apéndice sobre los dos textos publicados por Luis de Pablo hasta el momento (*Lo que sabemos de música* y *Aproximación a una estética de la música contemporánea)*, y más apéndices sobre filmografía, discografía y bibliografía.

En la revista mejicana Pauta[54], cuaderno de teoría y crítica musical, García del Busto redacta en 1986 un artículo que consiste en una entrevista al compositor sobre la difusión de su música en Méjico. Va acompañado de un esquema biográfico y un sucinto catálogo de obras.

Con motivo del estreno de la ópera *Kiu* en el Teatro de San Carlos en Lisboa, Pedro Vieira de Almeida escribió el artículo "Un nuevo viaje para *Kiu*[55]". También en este programa a modo de "notas al programa", Joâo Soeiro de Carvalho[56] escribió un ensayo muy completo sobre la ópera en el siglo XX y *Kiu.*

---

[52]BEUSEN, Paul: "Luis de Pablo". En: *Ciclo de música española contemporánea*. Madrid, Fundación Juan March, 1975, pp. 4-13.
[53]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo.* Madrid, Espasa Calpe, 1979.
[54]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo aquí y ahora". En: *Pauta, cuadernos de crítica y teoría musical*. Méjico, 1986, vol. 19, pp. 29-40.
[55]VIEIRA DE ALMEIDA, Pedro: "A nâo-viagem para *Kiu*". En: *Kiu* (Programa de la ópera). Lisboa, Teatro Nacional de Sâo Carlos, 1987, p.13.
[56]SOREIO DE CARVALHO, Joâo: "Notas al programa". En: *Kiu* (Programa de la ópera). Lisboa, Teatro nacional de Sâo Carlos, 1987, pp. 8-12.

Escritos sobre Luis de Pablo[57] es una recopilación de artículos de varios autores sobre el compositor (Hans Anstrand, Mario Bortolotto, Jorge Fernández Guerra, Harry Halbreich, Claude Helffer, Louis Jambou, Burnett James, Tomás Marco, Enzo Restagno, José Luis Temes y Horacio Vaggione) acompañada por una entrevista de García del Busto a Luis de Pablo, quien a la vez fue el recopilador de la publicación.

En dicha entrevista, la temática de las preguntas abarca el punto de vista de su relación con la música y su opinión o preferencia sobre grandes nombres de la historia musical, como su afición hacia las músicas no europeas. Al final de la entrevista, responde a cuestiones sobre sus propias obras, concluyendo con las óperas *Kiu* y *El viajero indiscreto*.

A continuación, Hans Anstrand aporta un estudio de la obra Pocket Zarzuela[58]. El autor hace diversas consideraciones al respecto de la clasificación de la obra y un estudio completo de la misma.

Mario Bortolotto aporta a estos *Escritos* un estudio sobre las obras de piano de Luis de Pablo[59]. El estudio comienza con su primera obra para piano, *Sonata* (1958), y finaliza con *Affettuoso* (1983).

Jorge Fernández Guerra contribuye con un estudio de título "Consideraciones en torno a la obra reciente de Luis de Pablo[60]". En él se constata una contextualización de los hechos musicales europeos que rodean a la obra del compositor y estudios de las obras *Tinieblas del Agua* y *Trío* para cuerda.

Harry Halbreich se suma a los *Escritos* con "Hacia una nueva consonancia: dos grandes páginas corales de Luis de Pablo[61]". El estudio se centra en las obras corales *Bajo el sol* (1977) y *Retratos de la conquista* (1980).

Claude Helffer participa en estos *Escritos* con un riguroso análisis del Concierto nº 1 para piano y orquesta de Luis de Pablo[62] (1978-79). El artículo es muy completo y a la vez destacable por ser el punto de vista del intérprete de la obra en el estreno y en numerosas ocasiones.

---

[57]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987.
[58]ASTRAND, Hans: "Pocket Zarzuela - Opereta de bolsillo (un caso transpirenaico)". En: *Escritos sobre Luis de Pablo*, GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Madrid, Taurus, 1987, pp. 23-41.
[59]BORTOLOTTO, Mario: "Agudeza y arte de teclado (sobre las obras para piano de Luis de Pablo)". En: *Escritos sobre Luis de Pablo*, GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Madrid, Taurus, 1987, pp. 43-61.
[60]FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: "Consideraciones en torno a la obra reciente de Luis de Pablo". En: *Escritos sobre Luis de Pablo*, GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Madrid, Taurus, 1987, pp. 63-93.
[61]HALBREICH, Harry: "Hacia una nueva consonancia: dos grandes páginas corales de Luis de Pablo". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 95-109.
[62]HELFFER, Claude: "Un análisis del *Concierto nº 1* de Luis de Pablo". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 111-123.

Louis Jambou contribuye a los *Escritos* con "Apuntes en torno a *Polar* y *Sonido de la guerra*[63]". Este caso comprende obras separadas en el tiempo y procesos compositivos diferentes. *Polar* (1962), es para conjunto instrumental, participa de la técnicas compositivas narrada por el autor en su publicación *Aproximación a una estética de la música contemporánea*[64]. *Sonido de la guerra* (1980) es para 6 voces y recitador, acompañados por un pequeño conjunto instrumental. Es interesante por la comparación de obras de épocas distintas.

James Burnett presenta un escrito denominado "Luis de Pablo, compositor español (una valoración inglesa)[65]". Es un ensayo sobre Luis de Pablo previo a que se interpretara obra alguna de este compositor en Inglaterra. El autor se centra para su estudio en partituras y grabaciones enviadas por el compositor.

Tomás Marco aporta un interesante estudio sobre los "Módulos[66]" del compositor objeto del estudio. Dicho trabajo, comprende un análisis de la técnica compositiva de los "Módulos" y una descripción de las seis piezas con dicho nombre. Además, también efectúa una investigación de otras piezas que, o bien emplean esta técnica, o una derivación de ésta.

Enzo Restagno escribe un ensayo sobre la obra *Sonido de la guerra*[67] (1980). Comprende la producción reciente del compositor y un estudio de cada uno de los cuatro números de la obra citada.

José Luis Temes, bajo su doble vertiente de percusionista y director, escribe un ensayo sobre la música para percusión[68] de Luis de Pablo. El trabajo se inicia con un análisis completo de *Vielleicht*, *Le Prie-Dieu sur la terrasse* y *A modo de concierto*. Contiene además descripciones sobre *Comentarios, Imaginario I, Promenade sur un corps y Zurezko Olerkia.*

Daniel y Michèle Tosi aportan un extenso artículo denominado "Luis de Pablo: una audición panorámica de su obra[69]". Presentan un estudio comparativo mediante el

---

[63]JAMBOU, Louis: "Apuntes en torno a *Polar* y *Sonido de la guerra*". En: *Escritos sobre Luis de Pablo*, GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Madrid, Taurus, 1987, pp. 125-137.
[64]PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Madrid, Nueva Ciencia, 1968.
[65]BURNETT, James: "Luis de Pablo, compositor español (una valoración inglesa)". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 139-157.
[66]MARCO, Tomás: "Los Módulos". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 159-177.
[67]RESTAGNO, Enzo: "Sonido de la guerra". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 179-193.
[68]TEMES, José Luis: "La percusión en la obra de Luis de Pablo". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 195-217.
[69]TOSI, Daniel y TOSI Michèle: "Luis de Pablo: una audición panorámica de su obra". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 219-265.

proceso de escucha de varias de sus obras: *Yo lo vi, Invitación a la memoria, Sinfonías, Cesuras,* los "Móviles", y *La embriaguez del pasado.*

Por último, en estos *Escritos sobre Luis de Pablo*, Horacio Vaggione contribuye con un estudio de *Latidos*[70] (1974-80). En él profundiza en los aspectos generadores de la obra divididos en pulsaciones, estratificación y distribución de dichos procesos.

En 1990, con motivo del estreno de la ópera *El viajero indiscreto*, García del Busto elaboró un artículo denominado "La andadura vital de Luis de Pablo[71]" y Hans Anstrand, otro denominado "¡Que indiscreción! Un compositor y, por si fuera poco de óperas…[72]" Ensayo sobre la aceptación de la ópera en el público al final del siglo XX.

García del Busto es también autor del artículo "Luis de Pablo, a través de sus senderos orquestales[73]", publicado en el libro del Festival de Canarias de 1991. Es un ensayo de la obra del compositor desde 1958 y la constitución de Nueva Música hasta 1990.

Miguel Alonso es el autor de la voz "Pablo, Luis de" en el *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*[74]. Después de una presentación biográfica, el trabajo presenta una catalogación de obras del autor.

En 1993, con motivo de la reposición de *Kiu*, en el programa de la ópera, se publica un artículo de García del Busto: "Sobre el segundo viaje a *Kiu*[75]". También, Juan Lucas le realiza una entrevista[76] sobre sus óperas.

La ópera *La madre invita a comer* se estrenó en 1993 en Venecia, y Roberto Andò escribió el artículo: "Una gastro-metafísica saturnia[77]". Al año siguiente, en 1994,

---

[70]VAGGIONE, Horacio: Polifonía de pulsaciones: *"Latidos"*. En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 267-281.
[71]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "La andadura vital de Luis de Pablo" En: *El viajero indiscreto* (programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1990, p. 19.
[72]ASTRAND, Hans: "¡Que indiscreción! Un compositor y, por si fuera poco de óperas…". En: *El viajero indiscreto* (programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1990, pp. 24-25.
[73]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo a través de sus senderos orquestales". En*: VII Festival de música de canarias*. Las Palmas, Sociedad Canaria de las artes escénicas y de la música, 1991, pp. 183-198.
[74]ALONSO GÓMEZ, Miguel: "Pablo, Luis de". En: *Dizionario enciclopedico universale della música e dei musicisti* / director Alberto Basso. Torino, Utet, 1989, p. 481-482.
[75]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Sobre el segundo viaje a *Kiu"*. En: *Kiu* (Programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1993, pp. 15-19.
[76]LUCAS, Juan: "Aproximaciones a Kiu". En: *Kiu* (Programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1993, pp. 7-13.
[77]ANDÒ, Roberto: "Una gastro-metafísica saturnia". En: *La madre invita a comer* (Programa de la ópera). Venecia, Teatro Goldoni, 1993, p. 11-12.

se llevó a cabo el estreno en España, y José Luis Téllez compuso un ensayo mucho más elaborado, denominado "La tercera ópera: reflexiones de urgencia[78]".

El catálogo de obras[79] de Luis de Pablo publicado por la SGAE[80] también es un trabajo de investigación de García del Busto. En él, además de todas las obras de Luis de Pablo hasta 1994, se reflejan las obras fuera de catálogo del compositor, la música para películas, cronología y lista alfabética de obras.

En 1998, Hans Anstrand[81] redactó una biografía cronológica para el catálogo de Luis de Pablo editado por Suvini Zerboni.

En el año 2000, se celebraba el 70 aniversario de Luis de Pablo, y se organizaron varios ciclos y conciertos. La fundación Sax-Ensemble organizó un ciclo denominado "En torno a Luis de Pablo[82]" y García del Busto escribió las notas al programa y varios artículos sobre el compositor.

Con destino al programa de "La quincena musical de San Sebastián[83]", García del Busto redactó el artículo: "Luis de Pablo, referencia ineludible para la música española contemporánea". Y, ese mismo año, con destino al programa "Festival BBK de música del siglo XX" escribió el artículo: "En los 70 años de Luis y Cristóbal"[84].

En el año 2001, García del Busto compuso un extenso artículo sobre la voz "Pablo Costales, Luis de", en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, con catálogo de obras y bibliografía.

Agustín Charles Soler publicó en 2001 *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. En este completo volumen, el autor aborda un análisis completísimo de dos obras de Luis de Pablo: *Sonido de la Guerra* y *Senderos del Aire.* El trabajo analítico es muy completo, diríamos modélico, lo que constituye un

---

[78]TÉLLEZ, José Luis: "La tercera ópera: reflexiones de urgencia". En: *La madre invita a comer* (Programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1994, pp. 15-21.
[79]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. Catálogo de compositores españoles.* Madrid, SGAE, 1994.
[80]SGAE: Sociedad General de Autores de España.
[81]ASTRAND, Hans: Cronología biográfica. En: *Luis de pablo. Catálogo*. Milán, Suvini Zerboni, 1998.
[82]GARCÍA DEL BUSTO José Luis: "Notas al programa". En: *Programa de concierto grupo Sax-Ensemble*, 12/05/2000. Madrid, Fundación Sax-Ensemble, 2000, pp. 5-8.
[83]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo, referencia ineludible para la música española contemporánea". En: *Quincena Musical de San Sebastián (Programa del a Quincena)*. San Sebastián, 2000, p. 126.-127
[84]GARCÍA DEL BUSTO José Luis: "En los 70 años de Luis y Cristóbal". En: *XX festival BBK "Música siglo XX"*. Bilbao, Fundación BBK, 2000, pp. 18-28.

ejemplo metodológico excelente, que posteriormente abordaremos en la metodología en el capítulo II.

Cristian Heine redactó un completo artículo sobre la voz "Luis de Pablo", en el *Diccionario Grove*[85], con catálogo de obras y bibliografía.

José Luis Téllez ha escrito varios artículos sobre el compositor y su música. Entre ellos podemos destacar el dedicado a su obra *Invitación a la memoria*[86], que se publicó también en la edición del programa del Premio Guerrero.

En los cuadernos de música *Musiker*, Téllez publicó en el 2000 *El viajero cercano*[87]. Se trata de un retrato del hombre y del compositor Luis de Pablo en relación con su tiempo y con la significación de su obra dentro de él. Se refiere también a su trabajo como divulgador y organizador de conciertos de música de vanguardia en los años cincuenta y sesenta, y a su trayectoria creativa, prestando atención a su relación con pintores y escritores, y con compositores, tanto de la "Generación del 51" como de las posteriores.

Este autor, también en el año 2001, escribiría *Los vampiros son los otros*[88]. Este artículo, con destino al programa de la ópera *La señorita Cristina*, es un ensayo sobre el proceso compositivo de Luis de Pablo en las óperas.

Piet De Volder realizó un estudio sobre cuatro de las óperas de Luis de Pablo[89], denominado *Le théâtre musical de Luis de Pablo*, en el que analiza aspectos musicales y literarios de las mismas óperas: *Kiu*, *El viajero indiscreto*, *La madre invita a comer* y *La señorita Cristina*, editado por Suvini Zerboni de Milán.

En el año 2004, la Fundación Autor (perteneciente a la SGAE) publicó un libro denominado *Encuentros con Luis de Pablo* de Piet de Volder[90], el cual se compone de cuatro ensayos sobre Luis de Pablo: sobre la vocación europea de su música, la música orquestal, la música literaria y sus tres primeras óperas. La publicación la complementan cinco entrevistas realizadas al compositor, catálogo de obras, discografía y bibliografía.

---

[85]HEINE, Christiane: "Pablo Costales Luis de". En: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians.* Oxford University Press, Londres, 2002. *Vol.* 18- 837-839.
[86]TÉLLEZ, José Luis: "Invitación a la memoria". En: VV.AA.*X Premio de Música Fundación Guerrero 2004*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2004, pp. 15-20.
[87]TÉLLEZ, José Luis:: "El viajero cercano". En *Musiker. Cuadernos de Música*. San Sebastián. Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza. 2000, pp. 161-170.
[88]TÉLLEZ José Luis. *Los vampiros son los otros*, en Programa de la ópera *"La señorita Cristina"*. Madrid, Teatro Real, 2001, pp. 52-65.
[89]VOLDER Piet de: *Le théâtre musical de Luis de Pablo*. Milán, Suvini Zerboni, 2002.
[90]VOLDER Piet de: *Encuentros con Luis de Pablo*. Madrid, Fundación Autor, 2004.

En la publicación reseñada de Piet de Volder, José Luis García del Busto participa con un largo artículo biográfico sobre Luis de Pablo denominado "Crónica de vida y obra[91]".

También en 2004, García del Busto participa con otro artículo sobre las obras concertantes del compositor en el libro publicado por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero con motivo de concederle al compositor el "Premio Guerrero"[92].

José Luis García del Busto es de nuevo el autor de todo un volumen que recopila un estudio de varios apartados sobre la vida y obra de Luis de Pablo[93]. Cronología, obras orquestales, las últimas obras sinfónicas, las obras concertantes, óperas, música no operística. Comprende también una presentación y un artículo del compositor sobre su vocación hacia la ópera. Este volumen, de título Luis de Pablo, fue editado en el 2007 por la Orquesta Filarmónica de Málaga con motivo de su Ciclo de Música Contemporánea[94].

En el año 2009 se presentó un vídeo y libro sobre Luis de Pablo a cargo de varios autores[95]. La publicación es muy relevante y presenta numerosas opiniones del autor sobre su música. No es la primera publicación audiovisual: el INA[96] de Francia editó una colección de videos con entrevistas al autor. La Televisión Vasca, en la década de los 90 le realizó un vídeo biográfico magnífico en el que el autor cuenta numerosas experiencias, desde su música de cine o sus estancias en París hasta numerosos conceptos estéticos sobre su música.

Para finalizar este apartado, tenemos que recurrir nuevamente a García del Busto. Realmente puede decirse que es el biógrafo por excelencia de Luis de Pablo. Conserva documentos, programas de concierto y publicaciones que el propio compositor no recuerda. Contar con un investigador como José Luis García del Busto, con tanta información sobre nuestro compositor, es una gran suerte, ya que dispone de unos conocimientos biográficos, y sobre su obra, muy detallados.

---

[91]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra". En: VOLDER Piet de: *Encuentros con Luis de Pablo*. Madrid, Fundación Autor, 2004, pp. 9-47.
[92]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "La aportación de Luis de Pablo a través de sus obras concertantes". En: VV.AA.: *X Premio de Música Fundación Guerrero 2004.* Ed. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid 2004, 29-47.
[93]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2007.
[94]El Ciclo tuvo lugar en enero de 2008.
[95]AÑÓN, Manuel - BARJA, Juan - PANISELLO, Fabián - TÉLLEZ, José Luis: *Luis de Pablo. A contratiempo*. Entrevistas y Documental en DVD. Ed. Arte y Estética. Madrid, Círculo de Bellas Artes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
[96] Institut National de L´Audiovisuelle.

También en el año 2009, se le concedió a Luis de Pablo el "Premio Tomás Luis de Victoria" y, con tal motivo, se editó una publicación: *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. García del Busto enfoca el trabajo, de una manera muy acertada, en un estudio y comentarios de las obras compuestas por el autor en el siglo XXI. Este estudio da continuidad a otros trabajos de este estilo publicados por Del Busto anteriormente, lo que es un acierto porque de este modo disponemos de información sobre el contexto que envuelve cada obra de Luis de Pablo, sobre su encargo, composición y estreno. El trabajo se completa con un catálogo completo y actualizado, una entrevista al compositor, una cronología y una introducción.

1.2.3. Tesis doctorales.

La única tesis realizada hasta la fecha sobre Luis de Pablo la publicó Piet de Volder[97] en la Universidad de Gante en el año 2000. La investigación se inicia con unas entrevistas que llevó a cabo a Luis de Pablo entre 1988 y 1991. Después se completa con los análisis de partituras que realizó en la biblioteca de música española de la Fundación Juan March. Piet de Volder, musicólogo y dramaturgo en la ópera de Flandes, encamina poco a poco su trabajo hacia las óperas y a los cuatro ensayos que comprenden esta tesis. Dos de ellos se titulan *Reflexiones sobre una música literaria* y *tres óperas*.

1.2.4. Trabajos de Investigación.

En cuanto a trabajos de investigación sobre la música de Luis de Pablo, sólo hemos encontrado uno en las búsquedas tanto a nivel europeo como americano: *Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su opus oficial*, de Manuel Añón[98]. Es un estudio sobre los elementos estético-técnicos empleados en las cinco primeras obras que el compositor considera merecedoras de permanecer en su primer *opus* oficial. Lo que el estudio pretende no es mostrar si el compositor —en su primera obra— disponía de un lenguaje particular, o si los

[97]VOLDER, Piet de: *Rencontres avec Luis de Pablo. Essais et entretiens.* Tesis doctoral, Gante, Universidad de Gante, 2000.
[98]AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel.: *Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su opus oficial.* Trabajo de investigación. Granada, Universidad de Granada, 2009.

condicionantes técnicos y los referentes de la época arrastraban a la técnica hacia la estética, o viceversa. El trabajo presenta las herramientas técnicas, estructurales y morfológicas empleadas en esta época por el creador, mostrando en su primer estadio un lenguaje personal.

Hay otros trabajos de investigación en los que Luis de Pablo es protagonista, como es el caso de la investigación sobre los *Encuentros de Pamplona de 1972* de Francisco Javier Zubiaur Carreño[99], de la Universidad de Navarra, en el que se narran con excelente detalle, todos los acontecimientos de estos Encuentros.

Otros trabajos que hablan sucintamente de Luis de Pablo son los realizados por Gotzon Ibarretxe: *Etnología y lingüística en la obra musical de A. González*[100], sobre la música vasca[101], y sobre la obra de Ramón Lazkano[102].

1.2.5. Trabajos sobre Luis de Pablo y el saxofón.

Una vez que hemos expuesto todas las publicaciones que existen acerca de Luis de Pablo, tenemos que resaltar que no hay ninguna publicación específica sobre el saxofón y Luis de Pablo, ni tampoco ninguna investigación específica al respecto. No nos referimos solamente a no haber encontrado nada al respecto en búsquedas, sino que el compositor no tiene conocimiento de ningún estudio al respecto, lo cual nos sorprende, ya que se trata de un caso singular tanto en la música española, como en el ámbito de la música la europea.

En las publicaciones analizadas, como *125 años de Música para saxofón* de Jean-Marie Londeix[103], solamente podemos mencionar la aparición de su obra *Polar* junto con un pequeño comentario sobre su figura de Claude Rostand. En el ya citado trabajo de investigación de Manuel Miján, y en estos momentos publicado, podemos

---

[99]ZUBIAUR CARREÑO Francisco Javier: "Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular". En: Madrid, *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Editorial Complutense, 2004, nº 14, pp. 251-267.
[100]IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Etnología y lingüística en la obra musical de A. González*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2002.
[101]IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Fronteras de la música vasca*, Internet (http://readalyc.uaemex.mx), Revista Transcultural, diciembre 2004. Formato electrónico: ISSN: 1697-0101.
[102]IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Ramón Lazkanorekin berbetan*. Donostia, Bitarte ,1997.
[103]LONDEIX, Jean-Marie : *125 ans de musique Op. cit.*

apuntar que su catalogación es muy completa y aparecen veintidós obras de las veinticuatro que el compositor tiene en la actualidad escritas para este instrumento.

También en la citada tesis *Saxologie* de Daniel Kientzy aparece una mención y un ejemplo sonoro de *Une couleur…* lo cual es lógico, puesto que fue él mismo quien estrenó la pieza.

1.3. Escritos de Luis de Pablo.

En 1967, Luis de Pablo publicó un libro denominado *Lo que sabemos de música*[104]. En él postula su opinión sobre la música denominada europea y no europea. Después, confecciona una selección de la música desde la Edad Media hasta la actualidad, realizando unas consideraciones generales en cada período de la historia. El libro termina con una selección de compositores desde el Medievo hasta la mitad del siglo XX.

La segunda publicación se denomina *Aproximación a una estética de la música contemporánea*[105], donde desvela su pensamiento estético y el proceso compositivo de alguna de sus obras. Esta publicación es fundamental para comprender sus técnicas compositivas de los años sesenta. En ella expone cómo formula los diferentes materiales sonoros y algunos ejemplos de cómo los ha utilizado en sus obras. El libro termina con una selección de obras de música contemporánea. Esta obra se publicaría más tarde en Francia por la Universidad de la Sorbona[106].

Los artículos de prensa que aparecen del el autor no son muchos. Los hay en bases de datos, pero, principalmente, son entrevistas que le realizan otros autores, en las que expone su pensamiento musical. Como ejemplo, cabe mencionar la publicada en los *Cuadernos de Música Iberoamericana* en 1998 por Belén Pérez Castillo[107]. A través de esta entrevista, centrada en la utilización de la voz en la obra de Luis de Pablo, el compositor repasa su producción vocal y expone, a la vez, interesantes puntos de vista acerca de la composición contemporánea. Luis de Pablo escribía en ese momento su cuarta ópera. Otro ejemplo es el artículo "Componer en Madrid" que José María Garcia

---

[104]PABLO, Luis de: *Lo que sabemos de música.* Madrid, Gregorio del Toro, 1967.
[105]PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética ...Op. cit.*
[106]PABLO, Luis de: *Approche d´une esthétique de la musique contemporaine*. París, Presses de l´Université de Paris-Sorbonne, 1996.
[107]PÉREZ DEL CASTILLO, Belén: "Entrevista con Luis de Pablo". En: *Cuadernos de Música Ibero Americana*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, vol 5, p. 185.

Laborda cita en su publicación *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*[108].

Los escritos firmados por De Pablo más conocidos son los discursos pronunciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que es miembro desde 1989. El primero de ellos fue con motivo del acto de su nombramiento como académico y se denomina *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*[109]. En él deja constancia de su gran conocimiento de las músicas no europeas. También podemos citar su *Contestación al discurso del Carmelo Bernaola en su acto de elección como académico*[110].

Luis de Pablo conoce varias lenguas, y ha llevado a cabo traducciones de textos importantes. La primera de ellas fue la del libro de Stuckenschmidt sobre Arnold Schönberg[111]. También publicó algunos artículos para la revista *Saber leer*: sobre el músico y poeta Tyagaraja[112], que está basado en la publicación de William Jackson; *El caso Stockhausen*[113] en la entrevista que le realizara Mya Tannenbaun; y *Conversaciones con Ligeti* sobre *Ligeti in Conversation* de Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel y György Ligeti[114].

La publicación más reciente se denomina *Una historia de la música contemporánea.* Publicada en 2009[115], en ella el autor desarrolla tres lecciones magistrales en las que nos desvela tanto su pensamiento actual sobre el concepto de

---

[108]PABLO, Luis de: "Componer en Madrid". En, GARCÍA LABORDA, José María: *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados).*Sevilla, Editorial Doble, 2004, pp.253-254.
[109]PABLO, Luis de: *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1989.
[110]PABLO, Luis de: *Contestación al discurso de Carmelo Alonso Bernaola en su acto de elección como académico*. Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993
[111]STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Arnold Schöenberg (Traducción al español de Luis de Pablo)*. Madrid, Rialp, 1964.
[112]PABLO, Luis de: Músico, poeta y santo: Tyagaraja: sobre "Tyagaraja: Life and Lyrics", de William J. Jackson. En *Saber leer.* Madrid, Revistaleer, 1998, nº 111, pp. 6-7
[113]PABLO, Luis de: "El caso Stockhausen: sobre "Stockhausen, intervista sul genio musicale" de Mya Tannenbaum". En *Saber leer.* Madrid, Revistaleer, 1998, nº 20, p. 10.
[114]PABLO, Luis de: "Conversaciones con Ligeti: sobre "Ligeti in Conversation" de Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel y György Ligeti". En revista *Saber leer.* Madrid, Revistaleer, 1998, nº 2, pp. 10-11.
[115]PABLO, Luis de: *Una historia de la música contemporánea*. Madrid, Fundación BBVA, 2009.

música contemporánea y sobre diferentes clases de música, como una selección de obras y autores para confeccionar una historia de la música contemporánea.

Chapter II

Objectives and methodology

2.1. Introduction.

Before presenting the methodology used in this research, it is important to underline that it is not our intention in this work to analyse only saxophone works by Luis de Pablo in an isolated way. We will carry out a study on the development and progress of the saxophone repertoire throughout the 20th century, by choosing and analysing four of the main scores of the said period, and that will allow us to locate Luis de Pablo in the evolutionary period of the repertoire aforementioned.

The saxophone differs from most other music instruments because it is very young. Given its youth, information in instrumentation treaties are very scarce or sometimes old-fashioned, as it does not reflect the fast evolution this instrument has undergone. We want this work to be useful both for the instrumentalist and the musicologist, eager to know better this important part of Luis de Pablo's work.

We also thought it was important to mention the existing publications in the two fields of knowledge: the first one, on the saxophone repertoire, where there is some outstanding scientific research, and the second one, on Luis de Pablo's work, where apart from works by José Luis García del Busto, in the last few years the number of authors devoting their attention to this composer has increased. On the other hand, we have taken into account the writings by Luis de Pablo himself, where we can highlight as a novelty his recent history of contemporary music.

When addressing the design of this research, we thought that, given the accessibility of the composer, it would be interesting to interview him several times, in order to know his opinion on different aspects of his work and understand better his musical thinking. We needed to understand how a contemporary composer has such an abundant production and at the same time such important saxophone works. In January 2006, we held an interview with the composer[116]. This one was followed by other

[116]PABLO, Luis de: *Interview I* .This interview was recorded and held on 20th January 2006 at the composers home address and is transcribed in Annex I.

interviews in May[117] of the same year, July 2008[118], May[119] and June of 2009[120] and January 2010[121].

When studying the author's work, his curriculum is part of his experience, and this triggers a great deal of his actions. Let us say that we needed a cultural anthropological study. In other words, knowing how his live experiences affected his compositions, and furthermore if it was possible to unveil the difference between his various composing periods. We understood that his figure's magnitude could not be expressed in a brief CV; that is why we decided to focus on the biography narrating the facts related to composition, the premieres of his music and musical experiences, and which would help us in the priority objective of this research, his music for saxophone. However, we organise this biography according to his different composing phases[122], which allowed us to differentiate his works according to the creative periods and therefore his composing styles. His biography is organised in five sections, corresponding to his training period and his four artistic periods. This allowed us to approach a biographical study in a way that had not been done to date, and we think it may make easier the carrying out of future scientific studies on his work.

In the first interview we asked the composer to talk about his aesthetics and his creativity, and later we wanted to discover his composing relationship with the saxophone. Part of the interview focused on his most important work for this instrument, which is the concerto for saxophone and orchestra of the year 1988, *Une couleur*... His answers prepared the ground to understand better the saxophone use in his music.

The second interview allowed us to know his youth better, his interest for youngsters and their creativity. From the third to the sixth interview we went over the whole catalogue of his works for saxophone. De Pablo revealed references about his works' context and the moment of their creation and premiere, as well as his musical thoughts about each of them.

What we want to study in this work are the scores including the saxophone from the point of view of musical analysis, especially focusing in the compositional use of

[117]PABLO, Luis de: *Interview II*. Interview held in May 26rd 2006. Annex II.
[118]PABLO, Luis de: *Interview III*. Interview held on 8th July 2008. Annex III.
[119]PABLO, Luis de: *Interview IV*. Interview held on 23rd May 2009. Annex IV.
[120]PABLO, Luis de: *Interview V*. Interview held on 2nd June 2009. Annex V.
[121]PABLO, Luis de: *Interview VI*. Interview held on 2nd January 2010. Annex VI.
[122]These composing phases were revealed by the composer himself in an interview.

the saxophone sound resources, therefore helping the musical understanding of the works and the instrumental aspects of performance. For that purpose, we have divided them in different sections: instrumental groups, works for orchestra, transcriptions, concertos for saxophone and orchestra, chamber music and opera. In each of the sections, a complete musical analysis has been carried out of one or several works, and an analysis of the saxophone use in the others. For the musical analysis, the most representative works of each group have been selected, which gives us a wide idea of his use of the instrument, then reinforcing these results with the analysis of the technical parameters in the other works.

In each chapter, works have been arranged chronologically but always placing first the complete analyses and secondly the analyses on the use of the saxophone[123]. The chapters, in turn, have been arranged chronologically, taking as a reference the first work of each chapter.

The contributions of the works to the repertoire have been organised at the end of each chapter, to have a consistent grouping towards conclusions.

Our study is focused on the following aspects: the general context of the work, a musical analysis of the work, an analysis of the technical and performing parameters of the saxophone, and what each work provides to the saxophone repertoire.

Finally, we have written a chapter called "The language of the saxophone in Luis de Pablo", where we observe the evolution of his saxophonistic language according to the grouping in different repertoires mentioned above, the chronological evolution according to his composing phases, a comparison with the 20th century works studied in chapter III, thus framing his saxophone literature in the evolution framework of the saxophone repertoire. In this chapter we also want to place the composer's work according to each of his composing periods, in the context of 20th century European composition, studying his aesthetics, his composing language and, in short, to understand and frame better his musical thinking.

This chapter takes us to the final conclusions of our study.

It is important to mention that the chapters corresponding to methodology and conclusions have been translated into English, with the purpose of complying with the European quality mention regulations for this thesis. Likewise, the abstract has been translated to make access easier to anyone wanting to know the content of this work.

[123]For example, this caused that in the operas *La señorita Cristina* was placed first, then *El viajero Indiscreto* and *La madre invita a comer.* However, the chronological order of the operas is *El viajero, La madre* and *la Srta. Cristina.*

2.2. Research objectives and hypothesis.

We consider that, given the originality of the subject of this research, since so far the saxophone music by Luis de Pablo has not been analysed, the value of this saxophone production deserves a complete and systematic study, as it may be essential in musical literature of the late 20th century and a referent in the 21st century.

The hypothesis we try to prove is that his language for saxophone has aesthetic and formal approaches which had not been used until the composer from Bilbao expressed them in an innovative way. It is necessary to underline, in any way, that the global significance of his saxophone works has not been sufficiently valued in relative terms as regards the importance of his contribution, taking into account the volume of his work and the refreshing contributions to the repertoire.

Starting from that hypothesis, the objectives we intend to achieve in this research are the following:

- ✓ To carry out an analysis of the works for saxophone by the composer Luis de Pablo, focusing primarily on the use of this instrument in his works, in order to understand the saxophonistic language and apply it to the performance of said works.

- ✓ To carry out a comparative study between the analysed works, in order to observe the different treatments of the saxophone, according to the classification of the repertoire and his composing periods in different sections, so as to establish analogies and differences between them.

- ✓ To study the contributions of the saxophone works by Luis de Pablo to the saxophone repertoire and the instrument's general language, and place them in the evolution of said instrument repertoire in the 20th and 21st centuries.

- ✓ To analyse the importance of this repertoire's contribution to the teaching of saxophone through the observation of the basic technical parameters and the resulting pedagogical application, by classifying the difficulty in accordance with such parameters.

2.3. Methodology.

This research includes historical musicology procedures to determine the state of the matter, revise the author's biography and list the catalogue of his works for saxophone, by searching sources and checking the authenticity thereof with the composer. Many biographical data have been conveyed by the composer by means of personal consultations. Thanks to that, an updated biography[124] has been written and organised in composing periods.

We have catalogued all the works including the saxophone, from operas to the concerto for saxophone and even the *Siete Pizcas*, which is de Pablo's shortest piece for saxophone (2 minutes).

Given that the source of information is always the score provided by the publisher, as well as the UNE bibliography rules, we have used the ISBD rules[125]: International Standard Bibliographic Description.

With those data we have completed a cataloguing card, with the information provided by publishers and the SGAE Catalogue of Luis de Pablo, we have adapted the card to the ISBD rules, by adding two fields with information on the score and the publication, also specifying if there are new publications and Copyright dates different from the publication. The distributor has also been added to the publication field. The cataloguing card model is the following[126]:

TITLE (composition year) formation (duration)
. – Type of printed score or reproduction of author's manuscript (pages); size, (height) + parts (if appropriate). (Instruments: Description of all the instruments).
. – City: Publisher, Publication date-other publication date. (Copyright date: only if different from the publication date). In the case of unpublished manuscripts, city, archive and location.
. – Place of premiere. Interpreters. Conductor. (Entity that made the commission)
. – Dedication. Other fields.

Cataloguing card model

[124]There are indeed updated chronological tables and catalogues of his work, but the last complete biography dates back to 1979. The article "Crónica de vida y obra" [Life and work chronicle] of 2004 is also a biographical article. Both are written by García del Busto.
[125]We have used the rules published in 2007 by IFLA (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS) in the translation into Spanish made by the Translation Commission of the Spanish National Library in 2007.
[126]It was essential to keep the reduced card format, given that in a publication with such a great amount of figures and musical examples (more than 200) it is essential to include information in small charts to optimise pagination.

We have also included in the state of the matter all the publications regarding the research on the repertoire for saxophone in general; we have not confined it only to the works addressing somehow saxophone works by Luis de Pablo, as they are very scarce. All this allowed us to complete a study of the most important 20th century repertoire (exposed in chapter III), by selecting four representative works of as many stages of said period, in which we have studied the use of the saxophone and its contribution to said repertoire's evolution, to see the place Luis de Pablo's saxophone works occupy therein.

Understanding the composing language of Luis de Pablo was essential in order to understand his music better as well as the function the saxophone has in it. That is why we have used systematic musicological procedures to carry out the analysis of the 24 scores where he uses the saxophone. The search for a valid analysis method to carry out the work was necessary, by rejecting in principle the traditional method and the Schenkerian method. The first one obviously due to the composer's distance in his composing methods from tonal music, but especially from the classic form. In the current period, which started in 1980, Luis de Pablo uses some of the common musical forms, such as the concerto or the opera, but his creativity precisely lies in the novel structure of these forms outside all traditional uses. The Schenkerian method does not seem appropriate either, as it is not valid as regards the melodic structure of this author's music, not even for the first works of his catalogue. Luis de Pablo's distance from traditional harmony is obvious especially when the work belongs to the first composing periods, where his procedures where praised for their novelty and mentioned in publications by Luciano Berio and John Cage[127]. However, Schenker's formal structure proposals may be taken into account, especially with regard to his "form summaries[128]". This methodology is very similar to the one we have used in all analyses and we have called it "Formal structure of the work".

In the model card below, we expose our model of "Formal structure". On the left column we present an explanation of the elements included in the column of any structure, in the three remaining columns we include the example of a specific work.

[127]These mentions are related by José Luis García del Busto in: *Luis de Pablo.* Madrid, Espasa Calpe, 1979.

[128]See for example his summary of the sonata form of the Sonata in C minor by Beethoven. FORTE, Allen and GILBERT, Steven E.: *Musical analysis (translation by Pedro Purroy Chicot).* Cornellá de Llobregat, Idea Books, 2003, p. 302.

Formal structure (of the work, the movement or the scene)

(PART or movement of the work) Example: Formal structure of *Ouverture à la française*

Section or movement of the work	**1st movement:** *Assai flessible*	**2nd movement:** (Has no indication of title or character)	**3rd movement:** *Assai flessible*
Summary of the theme events, or as regards instrumentation. Movement of the soloist instruments, voices or the different instrument groups.	Started by the soprano saxophone and immediate reaction of the flute. The whole movement is a constant dialogue between the two instruments. The movement is divided in 2 sections: the first until bar 16 and the second until bar 29.	It is the fastest movement of the piece. In the first part, the two high-pitched instruments keep the constant, semiquaver beat. The central part is slower and more expressive and in dialogue. The third part is characterised by the alternation of timbral attacks and accents within the constant beat.	The third movement is a confident melody with the tenor saxophone while the flute in G performs a quicker intervallic discourse as accompaniment.
Number of bars in each section or movement.	29 bars	100 bars	26 bars

0* 30 129 155

*** (Addition of the total number of bars in the piece, movement or section)**

Formal Structure Model

The methodology of Rudolph Reti[129] presents some interesting paths as regards the melodic structure of his work, but the most modern thing analysed is Pierre Boulez's athematic serial structure. Luis de Pablo has hardly any serial music and none of the works for saxophone follow this composing procedure. Reti's study rather refers to the first half of the 20th century and although it presents paths to understand atonality better, it is still far from the methodology we need.

Agustí Charles Soler[130] published in 2001 *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51* [*Analysis of 20th century Spanish music. Around the generation of '51*]. In this publication we find an analysis of 17 works by the most relevant composers of said generation, including, without doubt, Luis de Pablo. Specifically, the analysed works by this composer are: *Sonido de la Guerra* and *Senderos del Aire.* The structure used by the author, including an introduction on the work's context, outlines of the structure[131] and intervention of the different instruments, the analysis of the theme materials of each section, melodic linking, and main harmonic constructions is the path the author uses to understand the works by Luis de Pablo and other authors, and we consider it is the appropriate system to approach our work.

[129]RETI, Rudolph. *Tonality, Atonality and Pantonality* (Translation by Joaquín Homs). Madrid, Rialp, 1965.
[130]CHARLES SOLER, Agustí. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Valencia. Rivera, 2001.
[131]As in the formal structure we just exposed.

> […] in the creative principle of Luis de Pablo there is no will for the absolute control of the musical material as a means of totalitarian expression, but rather the opposite: the material control is due to the need for consistency which is always at the service of ideas — in a way intuition — as it is necessary for the creation of a material that needs continuous renovation[132][…].

This analysis methodology, which we could call structural and thematic, is the one we have used as follows: firstly, we did an introduction of the work's general context in order to know the details around its commission, composition and premiere. Then, we started the work analysis with the so-called "formal structure" chart, which depending on the work's length may refer to the whole or one of the parts or sections. Later we carried out an analysis of the structure, the motifs and the harmony only referred to the main points as regards form and tension, as we have announced there is no tonal use of vertical lines. In all cases, we add an analysis of the use of the saxophone in the piece, referring to a series of aspects we call "saxophone technical parameters", which are the following:

- ✓ The saxophone sound range: the sound compass. How many saxophones an interpreter uses. Saxophones used by the group.
- ✓ Dynamics: the nuances used taking into account the difficulty to produce them in the different parts of the range.
- ✓ The most difficult passages, due to intervallic jumps, speed or emission difficulty.
- ✓ The tempo and agogics: study of the tempos markings by looking for the relationship between the movement and the passages difficulty.
- ✓ The rhythmic structures: due to speed, difficulty to fit into the whole and understanding difficulty.
- ✓ The melodic phrasing: the most prominent phrasing from the point of view of its importance or difficulty.
- ✓ The sound effects of contemporary saxophone music since 1970, *slap*, multiphonics, quarter-tones, etc.
- ✓ The type of writing, referred to notation, whether traditional, symbolic, etc.

[132]CHARLES SOLER, Agustí. *Análisis de la música española del… Op. cit.,* p. 13.

In order to determine these parameters, we took into account other research works on the saxophone repertoire with some analogy with this one. The study on the symphonic and operatic repertoire of Edwin Fridorich[133] uses the following parameters to carry out the difficulty assessment from 1 to 6: pitch compass, articulation, tempo markings, intervals, importance and frequency of saxophone solos and orchestra accompaniment. Scott Kallestad[134] also uses six difficulty degrees and eight parameters: meter, key signatures, tempo, note-values, rhythm, articulation (timbre and contemporary techniques), range and performance musical needs (phrasing, dynamic needs). With these he draws a difficulty chart. The same difficulty levels are used by Cheryl Fryer[135] and the same criteria while adding one more as regards ensemble performance demands. He also uses a difficulty criteria chart, which we considered an excellent methodology we decided to apply.

When we put it into practice we observed the charts were easier to apply in tonal and measured music than in the case of Luis de Pablo's music, with constant tempo changes and very different composing styles and use of the saxophone depending on the period of the works.

Another possibility was to apply gradation in nine numbers of the Publisher Leduc[136] because it is closer to the Spanish system, graded in three teaching levels (basic, intermediate and advanced), and use the abovementioned eight-group parameters.

Finally, we decided to draw a difficulty grading chart in six grades, as we thought it was difficult to find 9 difficulty levels for each of the 8 technical parameters stated above.

---

[133]FRIDORICH, Edwin: *The Saxophone: A Study of Its Use in Symphonic and … Op. cit.,* p. 17.
[134]KALLESTAD, Scott D.: *An Annotated Bibliography of Selected Repertoire for… Op. cit.,* p. 9.
[135]FRYER, Cheryl A.: *An Annotated Bibliography of Selected Chamber Music for … Op. cit.,* p. 6.
[136]It is the difficulty level used by the Publisher Alphonse Leduc in their publications. When asked about this, their answer was the following: "Dear Sir: For some of our works we state a difficulty grade from 1 to 9. Each grade corresponds more or less to one year of study, so the grades:
1, 2 and 3 correspond to the basic level.
4, 5 and 6 correspond to the medium level.
7, 8 y 9 correspond to an advanced level.
Yours faithfully Agnès Klingenberg. Publishing Service, Alphonse Leduc Publishers".

Difficulty gradation chart used in the methodology

	Grade 1	**Grade 2**	**Grade 3**	**Grade 4**	**Grade 5**	**Grade 6**
Range	Limited normal range	Normal whole range	Normal range, common use of extended ranges	Very limited use of harmonic range	Moderate use of harmonic range, use of several saxophones by one interpreter	Abundant use of harmonic range, use of several saxophones by one interpreter
Dynamic requirements	Normal dynamics, slow phrases	Normal dynamics, faster phrases	Wide dynamics with quite slow phrases	Wide dynamics, fast phrases	Extreme dynamics, very fast phrases, difficult attack	Extreme dynamics, and in the extended ranges, very fast phrases
Intervals, Articulations	Short intervals, simple attack and *legato*	Short intervals, quicker attacks and *stacatto*	Open intervals, quick attacks in upper and lower end of range	Medium intervals, quick attacks in upper and lower end of range	Open intervals, quick attack in extended and harmonic ranges	Very open intervals, very quick attacks in extended and harmonic ranges
Tempo and Agogics	♩= 40-120* Slow passages. *Time beats may be crotchets or any other figure	♩ = 72-132 Medium speed passages	♩ = 56-144 Medium speed passages. Some tempo changes, *Ritard, accel*.	♩ = 40-168 Very quick passages, numerous tempo changes, *Ritard, accel.*	No tempo, aleatoric, extreme speeds, irregular figures.	♩ = 40-208 Very quick passages, sudden changes in metre *Ritard, accel*.
Rhythmic structures	Simple and unison	Simple and syncopation	Medium level and syncopation, Regular or irregular measures	Complex and syncopated writing, regular or irregular measures	Complex, frequent metre changes	Complex, frequent metre changes and open jumps
Phrasing	Simple, short phrases	Simple, long phrases	Medium, short phrases, outstanding intervals	Medium, short phrases, outstanding intervals, extreme dynamics	Difficult, soloist parts, complex writing. Also aleatoric writing	Difficult, many soloist parts, complex. Also aleatoric writing
Sound effects	Normal timbre, no effects	Timbre changes, no effects	Normal timbre, attack effects, or circular breathing	Timbre changes with or without mouthpiece. Saxophone changes. Circular breathing	Normal timbre, numerous changes due to timbre of attack effects or saxophone changes	The language includes more effects than normal timbre, noises, multiphonics, etc. Saxophone changes
Writing and Notation	Normal notation, unison rhythms.	Normal notation, unison or syncopated rhythms and simple articulations	Normal or aleatoric notation, simple structures, little demand for ensemble precision	Normal or aleatoric writing. Rapid structures, little demand for ensemble precision	Normal or aleatoric writing. Frequent rhythm and metre changes	Normal or aleatoric writing. Frequent rhythm and metre changes, very quick passages in extended ranges

Furthermore, given that our composer's music may not be performed in the basic teaching level, we thought it was appropriate to use the six grades used in the aforementioned research works (Kallestad and Frier), instead of Leduc's nine grades

which are traditionally used, as we do not really know the technical criteria used to assign the gradation[137]. Nevertheless, we have taken into account the language differences as regards the criteria proposed by the aforementioned authors, for example, the writing of our composer is characterised by the fact that it is not more difficult when it is random; on the contrary, the metre complexity and the constant metre changes are the highest level of difficulty one can find in his works.

The purpose of these parameters is to describe the main difficulties for performance found during the analysis, offering descriptive information with examples to the reader, and the difficulty gradation (very easy to do when looking at the parameter chart) is only additional information helping the reader to supplement the knowledge conveyed by means of the previous parameters.

However, although it is not included in the three reference studies mentioned before, we thought it was essential to include the main contributions of the saxophone works by Luis de Pablo to the repertoire. Said contributions are jointly mentioned at the end of each chapter, as the works are divided in different groups with a similar instrumentation.

In order to compare these contributions, a study was carried out on the evolution of 20th century saxophone repertoire, by mentioning the main works and choosing 4 of them to complete an analysis on the use of the saxophone and the contribution to the general repertoire.

The object of the musical analysis is not to discover a certain code which, besides, in the case of Luis de Pablo is never unique but is in constant evolution depending of the needs of each moment. We try to explain the score for its visualisation, hearing and performance.

> One must them understand the unavoidable duty the composer has to fulfil, by finding in each work new moulds to determine or give shape to his progressive conquest, each time with a greater synthetic value among the unprecedented sound elements and those coming from cultural areas which so far where foreign to it and whose flow, by means of its meaning transformation, has finally converged in the great common cultural channel, still in the trance of formation, but each day more urgent and obvious[138].

[137]In the previous page footnote we can find the short answer to our request about the technical criteria used (Page 47).
[138]PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética ...Op. cit.,* p. 44.

In this sentence of Luis de Pablo, as a way of conclusion to the fourth chapter in his book on contemporary aesthetics in music, we see that the classification of the musical material of each work (moulds) is important and is in constant evolution. Furthermore, he underlines his desire for the integration of sound elements from other cultures. This way of thinking explains why he is not a follower of a single composition method or code, as it should presumably do, to continue the serialism tradition after Arnold Schönberg[139]. In fact, his stance is to defend the composers' intelligentsia and a commitment with his historical moment: "That is why we have said so many times that the composer should be an intellectual, that only intuition does not suffice and that a real commitment with your time is necessary, with all its richness and contradictions[140]".

2.4. Sources.

We would like to stress the importance that for us had the stay in Rome under the tutorship of Claudia Colombatti, professor of musical aesthetics at the University of Rome 2 "Tor Vergata". She allowed us to give a great scope to our work, thanks to the abundance of bibliography consulted as well as the advice received by this eminent professor, who helped us place Luis de Pablo's work within the historical course of 20th century Europe. During that stay, we have carried out searches as regards musical aesthetics and thinking of 20th century music, specifically in the libraries of the University of Bologna and the Conservatory Santa Cecilia of Rome.

This stay also gave us the opportunity to study the composer's manuscripts kept in Latina. Part of the manuscripts and previous notes of the scores prior to 1993 are kept in the city of Latina, specifically in the Campus Internazionale di Musica, an association linked to the "Universita La Sapienza" of Rome. This allowed us to get to know versions prior to the publication of some works of this research, thus carrying out an in-depth and comparative study between the final version and the prior notes and manuscripts of the composer, helping us to understand better his language evolution.

In order to carry out this work, apart from the numerous meetings and interview with the composer, it was necessary to consult the following documentary sources:

[139]Luis de Pablo received advice from Max Deutsch, who in turn was a disciple of Arnold Schonberg.
[140]PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética ...Op. cit*., p. 37.

Music documents:

- Published scores of the works.
- Manuscript scores of the author whenever possible.
- Existing discography.
- Recordings by Radio Nacional.
- Unpublished recordings.
- Publications of the author.

Studies, publications:

- Monographs.
- Articles in other publications.
- Research work and thesis.
- Dictionaries and encyclopaedias.
- Concerts programme notes.
- Works catalogue of the author.
- Record catalogue.
- Notes corresponding to recordings.
- Press reviews.
- Academic speeches.

Other sources:

- Publications in digital journals.
- Web pages.
- Recorded interviews with the author.
- Video by the Basque Television and by the Círculo de Bellas Artes.
- Videos of interpreters and musicologists to complete this research.

2.5. Main reference archives or reference places.

We have to clarify that Luis de Pablo does not keep many of his works' manuscripts. The publishers[141] have made the task easier to a great extent by providing us with the works we do not have in our personal archive. The difficulty has been greater in the case of operas, of which the author has no publication for study. In that case, the Spanish Contemporary Music and Theatre Library (*Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos*) of the Juan March Foundation was very helpful, as well as the Documentation and Archive Centre of the Authors' General Society (*Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores*).

Specifically, the reference centres and resources have been the following:

- The composer's personal archive.

- José Luis García del Busto's personal archive.

- Score archives of the Sax-Ensemble Foundation.
  Virgen de la Macarena 13
  28607 El Álamo
  Madrid

- The bibliographical notes by Luis de Pablo's publisher, Suvini Zerboni.

- Centro de Documentación de Música y Danza
  C/ Torregalindo, 1º
  28016 Madrid

- Biblioteca Nacional, Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales
  Paseo de Recoletos, 20
  28001 Madrid

[141]Specifically, the publishing houses Salabert and Suvini Zerboni have provided us with his works.

- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
  C/ Doctor Mata, 2
  28012 Madrid

- Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos
  Fundación Juan March
  C/ Castelló, 77
  28006 Madrid

- Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
  C/ Alcalá, 13
  28014 Madrid

- Sociedad General de Autores y Editores
  Centro de Documentación y Archivo
  C/ Fernando VI, 4
  28004 Madrid

- Biblioteca del Conservatorio Profesional Teresa Berganza
  C/ Palmípedo, 2
  28047 Madrid

- Universidad Autónoma de Madrid
  Biblioteca de Humanidades
  C/ Freud, 3
  Campus de Cantoblanco - Carretera de Colmenar Viejo, km 15
  28049 Madrid

- Universidad Autónoma de Madrid
  Biblioteca de la Facultad de Psicología
  C/ Paulov, s/n
  Campus de Cantoblanco - Carretera de Colmenar Viejo, km 15 Carretera de
  28049 Madrid

- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
  Pabellón de Gobierno
  C/ Isaac Peral, s/n
  Ciudad Universitaria
  28040 Madrid

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
  Centro de Documentación y Biblioteca
  C/ Santa Isabel, 52
  28012 Madrid

- Campus Internazionale di Musica
  Via Varsavia 31
  04100 Latina
  Italy

- Conservatorio Santa Cecilia
  Via dei Greci 18
  00187 Roma
  Italy

- Università di Bologna- Palazzo del Archigimnasio
  Piazza Galvani 1
  40124 Bologna
  Italy

- Editorial Suvini Zerboni
  Galleria del Corso 4
  20138 Milan
  Italy

2.6. Reference websites and databases.

- TESEO. Bibliography references of Spanish thesis since 1976.
- Academic Research Library. Covering subjects such as Art, Nursery education, Humanities, Psychology, Social Sciences.
- Compludoc: Articles and Journals database of the Universidad Complutense.
- Dialnet: Scientific documents database of the University of La Rioja.
- CDMYD. Music and Dance Documentation Centre of the Ministry of Culture.
- DDM Indiana: On-line doctoral dissertations of the Center for the History of Music Theory and Literature at Indiana University.
- Collections Canada: Music database of Library and Archives of Canada.
- ERIC. Database of the United States Department of Education.
- RILM. International Repertory of Music Literature.
- RISM. International Inventory of Musical Sources.
- El Buscon: Search engine for databases and libraries of the Spanish National Library.
- Rebiun: Search engine of the Spanish University Libraries Network.
- EBSCO: Database for academic institutions.
- PROQUEST Technical and Education: Database including articles and publications of all educational fields.

- BRAHMS: Musical documentation base of IRCAM.

- SaxAmE: The Saxophone in America and Europe. Database including part of the correspondence of Jean-Marie Londeix with important authors, publishers and interpreters.

Capítulo III.

Evolución del repertorio del saxofón en el siglo XX.

3.1 Introducción.

El saxofón es un instrumento muy moderno que aparece en la mitad del siglo XIX de la mano del fabricante belga de instrumentos musicales Adolphe Sax. Técnica y morfológicamente estuvo bien resuelto desde su invención en 1841, lo que le permitió una gran agilidad en la ejecución musical, pero, en comparación con el resto de instrumentos que son habituales en la música occidental del siglo XX, tenía desde un primer momento una falta de repertorio evidente y todavía hoy conserva una carencia insalvable en comparación con el resto de los instrumentos de viento y de cuerda: nada menos que el repertorio clásico y romántico.

El inventor, Sax, sabía de la importancia que el repertorio tiene en el desarrollo musical de un instrumento y promocionó desde un principio la creación de obras para sus instrumentos musicales. Fue un hombre muy particular de la revolución industrial, su fábrica contaba en 1848 con 191 trabajadores y construyó más de 20.000 instrumentos musicales entre 1843 y 1860[142]. Sin embargo, en la misma época en que se inventó el microfilm y el motor eléctrico, Sax quiso controlar todo el proceso de sus creaciones, sin ofrecer licencias de construcción de sus patentes. Él mismo encargaba composiciones e incluso ofrecía conciertos en sus propias fábricas para la promoción de los instrumentos musicales que en ellas producía.

El repertorio del instrumento se desarrolló de forma paralela a la implantación del saxofón durante el siglo XIX, en primer lugar en las bandas de música de instrumentación francesa, de formación diferente a las músicas militares de origen germano. Este instrumento muy pronto se introdujo en España, Portugal e Italia en las bandas militares, por imitación de la plantilla del decreto de Napoleón III[143]. En España hay rastros de saxofones en las bandas de música civiles en la década de 1860, e incluso métodos para este instrumento[144].

---

[142]HAINE, Malou: *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre ...Op. cit.*, p. 126.
[143]MARCOS Y MÁS, Juan: *Op. cit.*,. Prólogo. Sin paginación.
[144]Además del mencionado método de Juan Marcos, en él se hace referencia a un método anterior de José María Beltrán.

Esto supuso un gran desarrollo de la música popular para saxofón, ya que la influencia sociológica de las bandas de música fue muy importante, con la participación en actos festivos en la calle o en bailes, y en salas de concierto en el siglo XIX. Esta influencia de la música popular se ve reflejada en el Jazz, desde sus orígenes alrededor de 1900 en Estados Unidos.

En Francia, en la música para orquesta sinfónica, y principalmente en la ópera, el saxofón fue incluido de modo inmediato, y la primera muestra fue la ópera *El último rey de Judea* de Georges Kastner cuyo estreno tuvo lugar en 1844. Otros compositores como Ambroise Thomas, Jules Massenet y Georges Bizet, imitaron a Kastner y el saxofón aparecía con bastante regularidad, principalmente en la música operística parisina. En la música sinfónica, el saxofón tardó un poco más en participar, y uno de los pioneros fue Gustave Charpentier[145] con la partitura *Impressions d´Italie (1887).* Le seguirían, entre otros, Georges Bizet (*L´Arlesienne*) y Maurice Ravel (*Bolero*), con el empleo del saxofón en solos de orquesta hoy muy conocidos. El primer compositor no francófono en utilizar el saxofón en la orquesta fue Richard Strauss[146] en su *Sinfonía Doméstica*. Claude Debussy, Florent Schmitt, Vicent D´Indy y André Caplet serían los autores de los primeros conciertos para saxofón solista y orquesta[147].

La música de cámara para saxofón también está presente en Bélgica y en Francia desde la invención del saxofón. Precisamente, el repertorio que se conserva es la fuente más fidedigna de la gran implantación que tuvo el instrumento desde la década de los años cincuenta del siglo XIX. En 1857, Jean Baptiste Singelée escribió el *Premier Quatuor op. 53,* al que le seguirían otras piezas como es el caso de Jules Demmersseman, que en 1862, escribiera la *Fantaisie op. 32,* para saxofón alto y piano. Lógicamente, fue en Francia, sobre todo por la influencia de Adolphe Sax, donde más se difundió la música de cámara para saxofón:

> En Francia existen Orquestas de Saxofones, como lo prueba la existencia de piezas escritas e impresas desde el solo, dúo, terceto, etc., hasta el octimino, y que tengo á la vista, como infinidad de fantasías con acompañamiento de Piano para los Saxofones en todos los tonos, y que en su mayor parte están dedicados al inventor del instrumento[148].

Es en el siglo XX cuando el saxofón llega a las salas de concierto con mayor asiduidad, una vez que los compositores más destacados como Claude Debussy, Heitor

[145]Alumno de Jules Massenet.
[146]FRIDORICH, Edwin: *Op. cit.*, p. 16.
[147]UMBLE, James C.: *Op. cit.*, p. 199.
[148]MARCOS Y MAS, Juan. *Op. cit.*, Prólogo. Transcripción literal incluida la expresión: á la vista.

Villalobos, Paul Hindemith, Anton Webern, Edison Denisov, Luciano Berio, le dedican su atención. En España, el primer compositor de prestigio que le dedicó una partitura a este instrumento fue Manuel Palau con la *Marcha Burlesca*[149] para 11 saxofones, que además es la primera composición conocida para este tipo de agrupación: el Ensemble de Saxofones[150]. Algunos de los compositores españoles más conocidos en la actualidad que han escrito obras para este instrumento son: Tomás Marco, Ramón Barce, Claudio Prieto, Román Alís, Carlos Cruz de Castro, Carmelo Bernaola, Zulema de la Cruz, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo.

3.2. El repertorio más significativo del saxofón en el siglo XX.

Para comparar la obra de Luis de Pablo con el repertorio más significativo del saxofón, vamos a hacer una selección de los compositores que la historia ha destacado como relevantes, y ver la huella que han dejado en la literatura del saxofón. Iniciamos este recorrido en el siglo XX, porque a partir de este momento es cuando el saxofón tiene una difusión internacional y cuando además empezamos a encontrar obras significativas dentro del ámbito del repertorio de concierto. Hay dos factores que consideramos que han tenido mucho que ver en que los compositores que citamos a continuación hayan dedicado su atención al saxofón: por un lado el estímulo que determinados intérpretes ejercieron sobre algunos compositores, y, por otro, las vivencias personales de cada compositor, sobre todo referidas a su movilidad geográfica, formación y estética musical. Este último apartado es de importancia para este estudio, para la comparación con la obra de Luis de Pablo. Es por esto que en cada caso relatamos unas mínimas referencias biográficas que de otro modo no serían necesarias.

Claude Debussy (1862-1918), el compositor francés cuyas innovaciones armónicas abrieron el camino de los radicales cambios musicales del siglo XX como impulsor del impresionismo en la música, comenzó a estudiar a los diez años en el conservatorio de París. En 1879, viajó a Florencia, Venecia, Viena y Moscú como

[149]Alrededor de 1936 fue escrita la versión para saxofones de la conocida obra de este compositor para banda.

[150]La obra de Palau incluye además un "sarrusofón", instrumento en desuso hoy en día, pero su parte es la misma que la del saxofón bajo. El sarrusofón lo incluyo porque, al contrario que hoy día, en el momento del estreno de la obra, lo difícil de encontrar era el saxofón bajo.

músico invitado de Nadejda von Meck, mecenas del compositor ruso Peter Ilich Tchaikovski. Durante su estancia en Rusia conoció la música de compositores como el propio Tchaikovski, Alexander Borodín, Mili Balakirev y Modest Musorgski, así como el folklore ruso y gitano. Debussy ganó en 1884 el codiciado Grand Prix de Roma por su cantata *El hijo pródigo*. De acuerdo con los requisitos del premio, estudió en Roma donde residió en la Villa Médici.

A pesar de ser un compositor de gran formación, y sobre todo con la experiencia de numerosísimos viajes, en los cuales sin duda conocería más de un intérprete de este instrumento, no pensó dedicar ninguna pieza al saxofón hasta el final de su vida, y más bien no fue decisión suya. La *Rhapsodie* fue encargada por la americana Elise Hall, Presidenta del "Orchestral Club" de Boston. Elise Hall se hallaba aquejada de una enfermedad crónica que afectaba a su capacidad de respiración. Es por esto que su médico le sugirió el estudio de algún instrumento musical. Esta circunstancia la llevó a profundizar en el estudio del saxofón y su gran capacidad económica, le permitió encargar, y a veces estrenar, algunas obras de compositores como D´Indy, Caplet, Debussy, Schmitt, hasta un total de dieciséis obras.

Después de varias negativas, Debussy, a causa de un problema económico, accede a su composición. El esbozo principal para saxofón y piano, bajo el título de *Esquisse d'une Rhapsodie mauresque pour orchestre et saxophone principal* fue terminado en 1903 y enviado en 1908 en manuscrito autógrafo a la comanditaria. La obra fue editada por Durand en 1919, con posterioridad al fallecimiento de Debussy. Su estreno tuvo lugar el 14 de Mayo de 1919 en La Societé Nacional de Musique de Paris, bajo la dirección del director André Caplet, y con Yves Mayeur como saxofonista.

Hay muchas opiniones sobre si la autoría final de la pieza fue de Roger Ducasse, alumno de Debussy y copista de éste. François Lesure, gran especialista en la música de Debussy, declara al respecto en los siguientes términos, en una carta enviada personalmente a J. M. Londeix[151] el 27 de septiembre de 1993:

> [...] no puedo decirle cuánta razón tiene Ud. sobre el abuso que ha existido al pretender otorgar a Roger Ducasse la "autoría" de la parte orquestal de la Rapsodia para orquesta y saxofón de Debussy. Sería más justo hablar de una puesta a punto de cara a la edición[152].

[151]Jean-Marie Londeix (1932), fue alumno de Marcel Mule y profesor del conservatorio de Burdeos. Ha sido uno de los saxofonistas que más han contribuido al desarrollo del repertorio del saxofón en el siglo XX.

[152]Fuente: www.saxame.org. Esta página es una recopilación de partituras, bibliografía y correspondencia histórica del saxofón, documentada en el Centro Europeo del Saxofón de Burdeos (Francia).

Lo significativo de esta pieza no son sus peripecias históricas del encargo y autoría, sino el hecho de que abre el camino del saxofón como solista en la orquesta, y además es una pieza de un compositor capital de la historia de la música. A partir de Debussy comienza el "gran repertorio" del saxofón y éste ha sido el punto de partida para alcanzar el reconocimiento que el instrumento goza a principios del siglo XXI. Hubo mucho repertorio de concierto anterior y posterior, pero es difícil encontrar otras muchas piezas de compositores importantes y que estéticamente estén a la altura de la composición de su tiempo y tengan tanta importancia en el repertorio. La pieza de Debussy cumple ambas condiciones, si bien no es un gran concierto para saxofón y orquesta sino más bien una pieza para orquesta y saxofón principal, como figura en el manuscrito.

Siguiendo el camino del gran repertorio del siglo XX nos encontramos a Alexander Glazunov (1865-1936). Nacido en San Petersburgo, su talento fue descubierto por Mily Balakirev, en 1879. Estudió música bajo la dirección de Nikolai Rimsky-Korsakov. Terminó su primera composición a los 14 años, y la primera de sus 8 sinfonías fue estrenada en 1882, cuando Glazunov tenía 16 años. Su popular poema sinfónico *Stenka Razin* también fue un trabajo de juventud. Franz Liszt se fijó en su talento y divulgó su reputación internacionalmente.

En occidente fue reconocido como una gran autoridad en su campo, también gracias a la ayuda de su mentor y amigo Nikolai Rimsky-Korsakov. Junto a éste, terminó en 1889 algunos de los grandes trabajos inconclusos de Alexander Borodin, como la ópera *Príncipe Igor* y las *Danzas polovtsianas*. Glazunov llegó a ser Director del Conservatorio de San Petersburgo (1906 a 1917). En 1928, salió de la entonces Unión Soviética para asistir como representante a la celebración del centenario de Franz Schubert en Viena. Al finalizar el evento, decidió "exiliarse" y no regresar con su delegación. Murió en París en 1936, ciudad en la que se había establecido hacía cuatro años.

Escribió dos obras para saxofón, ambas ya en su exilio en París: un *Cuarteto de saxofones* que data de 1932, estrenado por el Cuarteto de Saxofones de Marcel Mule, y un *Concierto* para saxofón y orquesta que se ha convertido en el paradigma del repertorio clásico de saxofón.

Este *Concierto en mi bemol op. 109*[153], estrenado el 26 de noviembre de 1934 por Sigurd Rascher en Nikopin (Suecia), es una de las piezas más importantes de la historia del saxofón. La inspiración post-romántica de Glazunov, fuertemente influida por el lenguaje musical de Brahms, se intuye en una pieza de gran belleza y a la vez muy accesible para ser interpretada, puesto que la plantilla es únicamente para orquesta de cuerda. Las obras de Glazunov también tuvieron a favor para su difusión la circunstancia de que Marcel Mule y Sigurd Rascher fueron los dos saxofonistas más importantes del siglo XX. El primero, Mule[154], fue el solista con más prestigio de Europa en su momento, y fundador de la escuela francesa de saxofón clásico. El segundo, alemán de origen, emigró a Estados Unidos, donde llegó a ser el solista de saxofón clásico más reputado hasta la década de los setenta.

El compositor francés Florent Schmitt (1870-1958) es el autor de la *Légende op.66*. Se formó con J. Massenet y G. Fauré, y fue director del Conservatorio de Lyon (1921-1924) y crítico musical de *Le Temps* (1919-1939). En 1900, Schmitt ganó el Premio de Roma. En su catálogo de 138 obras hay ejemplos de la mayoría de las formas principales, con excepción de la ópera. Formó parte del grupo conocido como "Los Apaches". Su propio estilo es reconocible como impresionista, debido en cierto modo a las obras de Claude Debussy, aunque recibió también diversas influencias de Richard Wagner y de Richard Strauss. Siendo uno de los compositores franceses más interpretados en el período entre las dos guerras mundiales, cayó luego en la oscuridad, aunque continuó escribiendo música hasta el fin de sus días.

La *Légende op.66* para saxofón alto (o violín o viola) fue compuesta en 1918, y es también una de las piezas encargadas por Elise Hall. Es otro de los bastiones clásicos del repertorio saxofonístico. La parte de solista es muy flotante, con numerosos grupos de 6,7 y 11 semicorcheas en compás de 4/4, y la parte de orquesta sinfónica presenta una armonización de un rico colorido. El estreno tuvo lugar en 1933 por Marcel Mule.

Otros compositores, también muy importantes dentro de la historia de la música, dedicaron su atención al saxofón en las primeras décadas del siglo XX, pero en obras

[153]Tanto el *Cuarteto de Saxofones* como este *Concierto* comparten el nº de opus 109, sin haber documentación que evidencie a qué es debido.
[154]Marcel Mule (1901 – 2001), fue el primer profesor del Conservatorio Nacional de Música de París desde 1942 a 1967. Hasta entonces no se incluyó oficialmente esta disciplina en el mencionado conservatorio, Adolphe Sax fue profesor en el siglo XIX pero como parte de unas clases militares anexas.

menores, como lo hizo Charles Ives (1874-1954) en su pieza *Over the Pavements*[155] (1906-1913) para grupo de cámara. La importancia de la pieza es menor, pero no así la del compositor, ya que fue uno de los pioneros de la música contemporánea en Estados Unidos, llegando a ser considerado en ese país lo que Schönberg y Strawinski eran para Europa[156].

El *Cuarteto op. 22*[157] (1928-1930) de Anton Webern (1883-1945) es otra obra primordial en la música de cámara para saxofón en el siglo XX. Webern fue miembro de la llamada Segunda Escuela de Viena. Como estudiante y brillante seguidor de Arnold Schönberg, es uno de los más conocidos exponentes del dodecafonismo; además, sus innovaciones referentes a la organización sistemática de altura, ritmo y dinámica fueron decisivas para el estilo musical conocido más tarde como serialismo. La pieza de Webern no sólo destaca por la importancia del compositor, también es una de las pocas piezas de valor histórico que posee el repertorio del saxofón en el ámbito del serialismo, y representa la primera inmersión importante del saxofón en este estilo musical.

El brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) quizás haya sido el compositor más importante de Sudamérica durante el siglo XX. Además de componer tocaba el violonchelo, la guitarra, el clarinete y el piano. Su importancia como compositor, se refleja en la forma en la que establece una síntesis entre música clásica y una gran variedad de música folklórica brasileña, como la música india, las canciones populares, la música urbana (choros) y la samba. Descubrió todos estos estilos musicales durante sus viajes por todo Brasil. Villa-Lobos refleja con gran acierto, la identidad musical brasileña. Encontramos un testimonio de esto, entre otras obras, en los 14 *Choros* que escribió. Aunque recibió la influencia de Dukas, Debussy y d'Indy, consideraba el escuchar *La consagración de la primavera* de Strawinsky, como su experiencia musical más impactante. Su fascinación durante toda su vida por la música de Johann Sebastian Bach, influencia claramente su música, y sus 9 *Bachianas Brasileiras* son el resultado de esto. En los años 20 vivió en París, donde conoció a muchos compositores y músicos (entre otros, al famoso pionero del saxofón clásico, Marcel Mule).

---

[155]Para piccolo, clarinete, saxo barítono, trompeta, 3 trombones percusión y piano.
[156]COLLAERT P. Extracto de crítica musical en: LONDEIX, Jean-Marie: *125 ans de musique Op. cit.*, p. 134.
[157]Para violín, clarinete, saxofón tenor y piano.

Ha sido uno de los compositores más prolíficos para el saxofón. De sus aproximadamente mil quinientas obras catalogadas, en setenta y nueve de ellas emplea este instrumento[158]. Las más destacadas son: *Sexteto místico, Quatuor, Nonetto, Bachiana Brasileira nº 2*, algunos de los *Choros* y, por supuesto, la *Fantasía* para saxofón y orquesta.

La idea de la *Fantasía*[159] surgió de uno de los encuentros de Villa-Lobos con Marcel Mule en París. Villa-Lobos terminó la obra en 1948 y se la dedicó a Mule, pero éste, sorprendentemente, nunca la interpretó. Esto, en cierto modo, siempre ha sido un misterio que el tiempo ha ido desvelando. En el año 2001, después de la muerte de Marcel Mule, el museo Villa-Lobos permitió el acceso al manuscrito de la partitura y se descubrió que el original de la obra estaba un tono más alto que la partitura editada en 1963. Dada la reticencia conocida de Marcel Mule hacia el registro armónico, y además por una carta que se conserva en el Museo Villa-Lobos solicitándole al compositor que bajara una segunda la obra, se desvela el misterio de que la obra no fuese nunca interpretada por su dedicatario. El estreno tuvo lugar en Río de Janeiro en 1951, con el saxofonista brasileño Waldemar Spielmann con el saxofón tenor y el propio Villa-Lobos como director.

A mediados del siglo pasado, los saxofonistas de jazz fueron los primeros en utilizar asiduamente el *vibrato*, los sonidos multifónicos y el registro sobreagudo[160]. Todas estas propuestas tardaron dos décadas en ser adaptadas en el saxofón clásico de modo regular, en la enseñanza y en el repertorio. Pero, ya en 1941, el anteriormente mencionado Sigurd Rascher publicó su método *Top-Tones for the Saxophone*[161] en el que abordaba el estudio del registro armónico, produciendo estas notas como sonidos alícuotas o concomitantes de las cinco primeras notas graves del saxofón. No es el método que se utiliza en la actualidad, pero entonces representaba un enorme avance, y ello poco a poco se vería reflejado en el repertorio.

---

[158]MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco: "Villa-Lobos y el saxofón". En: *ASE, Revista de la Asociación de saxofonistas españoles*. Madrid, Asociación de saxofonistas españoles, 1988, pp. 24-28.
[159]Para orquesta de cuerda y dos trompas, además del saxofón solista.
[160]El registro sobreagudo o armónico, o "top tones", permite ampliar al menos una octava más la extensión del saxofón, pero su origen acústico de armónicos naturales de otras notas fundamentales limita la afinación , la emisión y, sobre todo, la agilidad técnica para producir pasajes medianamente complejos.
[161]RASCHER, Sigurd: *Top Tones for the Saxophone.* Nueva York, Carl Fischer, 1941.

Frank Martin (1890-1974) nació en Ginebra y fue el décimo y último hijo de Charles Martin, un pastor. Antes incluso de comenzar sus estudios en la escuela, ya tocaba el piano y practicaba la improvisación. A los 9 años, componía canciones completas sin haber recibido ninguna instrucción musical. Una pieza de Bach, la *Pasión según San Mateo*, que escuchó a los 12 años, le causó una profunda impresión, y Bach se convirtió en su verdadero mentor. Estudió Matemáticas y Física en la Universidad de Ginebra, simultaneándolos con la composición y estudiando piano con Joseph Lauber (1864-1952). Martin, de 1918 a 1926, vivió en Zúrich, Roma y París. En 1926 fundó la Société de Musique de Chambre de Genève, que dirigió en tanto que pianista y clavecinista durante 10 años. Fue director del Technicum Moderne de Musique de 1933 a 1940 y presidente de la Association des Musiciens Suisses de 1942 a 1946. De 1950 a 1957 enseño composición en la Staatliche Hochschule für Musik de Colonia (Alemania). A continuación, renunció a la enseñanza y se concentró en sus composiciones, abandonándolas ocasionalmente para interpretar conciertos de música de cámara, o para dirigir sus propias obras orquestales.

La *Ballade pour saxophone* (1938) de Frank Martin representa un gran avance en el repertorio para saxofón. Es una obra en la que el registro armónico del instrumento se aplica en su máxima extensión desde la primera sección lenta. Casi toda la obra es un *allegro molto* (♩ = 160; ♩ = 184) con pasajes rápidos en semicorcheas en algunos momentos. Después de una sección central más lenta con cadencia incluida, el discurso se resuelve en un *allegro* final en el que el registro se vuelve a incrementar en toda la octava del registro armónico. Esta obra, junto con el *Concertino da Camera* (1936) de Jacques Ibert (1890-1962) y el *Concerto* (1932) de Lars-Erik Larsson (1908-1986) suponen un salto cualitativo en el repertorio del saxofón, tanto por su evolución estética desde la *Rhapsodie* de Debussy, como por la evolución de la técnica del saxofón. Todo esto coincide con el desarrollo técnico del instrumento, con la ampliación del registro al fa sostenido agudo, y con la modernización del mecanismo, convirtiéndose prácticamente en el saxofón que hoy conocemos.

Pese a lo ya expuesto, sería injusto no mencionar al artífice de estos encargos (y del *Concerto* de Glazunov), que fue el mencionado Sigurd Rascher (1880-1952), verdadero virtuoso del registro sobreagudo del saxofón, pero sobre todo precursor del gran repertorio del saxofón de la primera mitad del siglo XX. Efectuó la carrera internacional más importante hasta la fecha como concertista de saxofón, trasladándose en 1938 a Estados Unidos y actuando con las mejores orquestas y directores de ese país:

Filarmónica de Boston con Serge Koussevitzky, Filarmónica de Nueva York con John Barbirolli en el Carnegie Hall, etc.

Darius Milhaud (1892-1974) fue autor de un abundante catálogo de más de cuatrocientas cincuenta obras en todos los géneros. A los 7 años, comenzó a estudiar violín con Leo Bruguier. En 1909, ingresó en el Conservatorio de París, donde fue discípulo de Berthelier, Leroux, Gedalge, Dukas, d'Indy y Widor. En 1910, Francis James le facilitó el libreto de *Brebis égarée*, sobre el que escribió una ópera-cómica (1910-1915). Éste le contrató como secretario en un viaje a Brasil realizado en 1916, durante el cual Milhaud compuso *Saudades do Brazil*, *Le Boeuf sur le toit* y el poema coreográfico *L'Homme et son désir*. A su regreso a París, en 1918, formó parte del "Grupo de los Seis" con los jóvenes compositores Poulenc, Auric, Durey, Honegger y Germaine Tailleferre.

Scaramouche (1937), para saxofón y orquesta, es la obra para saxofón más conocida de Darius Milhaud. Según el propio Marcel Mule, el otro actor importante de la primera mitad del siglo XX en cuanto a la promoción y creación de música para este instrumento, la primera vez que se interpretó la pieza solamente se tocaron el primer y segundo movimientos como entreacto de la opereta *Scaramouche*[162]. Más tarde, en 1937, fue editada la suite para saxofón y orquesta con número de opus 165 y una versión para dos pianos como opus 165b. Pero la mayor contribución de Milhaud al repertorio no sería este concierto para saxofón, sino su obra *La création du monde* (1922-23). Se trata de un ballet de unos 20 minutos de duración para pequeño grupo instrumental compuesto de seis tiempos que se interpretan sin interrupción:

- *Ouverture*
- *Le chaos avant la création*
- *La naissance de la flore et de la faune*
- *La naissance de l'homme et de la femme*
- *Le désir*
- *Le printemps ou l'apaisement*

La obra fue estrenada en el Théâtre des Champs-Élysées el 25 octubre 1923, con una coreografía de Jean Börlin, interpretada por los Ballets Suecos, y con decorados de Fernand Léger.

[162]MULE, Marcel: *Entrevista*. Realizada por Francisco Martínez en su domicilio. (Cinta grabada). Sanary (Francia) 1985.

Fue escrita para 2 flautas, oboe, 2 clarinetes, fagot, trompa, 2 trompetas, 1 trombón, piano, percusión, 2 violines, "un saxo alto", violonchelo y contrabajo. En la partitura figura una nota que dice: "Esta obra debe ser ejecutada, en lo que concierne a la composición de la orquesta, como viene indicado en la partitura, sin doblar las cuerdas[163]". Una vez observada la partitura con minuciosidad y visto el orden de instrumentos expuestos anteriormente, el saxofón alto suple a la viola dentro del quinteto de cuerda. Esto ya es una novedad enorme en el empleo del saxofón hasta la fecha, pero además la obra es prácticamente un ballet para pequeña orquesta y saxofón principal.

El año anterior (1922), Milhaud estuvo de viaje por estados Unidos y, entre otras cosas, conoció el jazz que se desarrollaba en Harlem. El empleo del saxofón en esta pieza es un recuerdo tímbrico del jazz, como otros compositores harían más tarde.

Paul Hindemith (1895-1963) abandonó su casa a los once años. En su juventud empezó a interpretar la viola, el piano y algunas percusiones, en restaurantes, tabernas, cafés y teatros para poder pagarse los estudios en el Conservatorio de Fráncfort. En 1915, antes de cumplir los veinte años era ya el director adjunto de la Ópera de Fráncfort, puesto que mantuvo hasta 1923. Para entonces, Hindemith ya era un compositor reconocido en los círculos de música de vanguardia. Fue profesor de composición en el Conservatorio Superior de Música de Berlín. En 1929 fundó el cuarteto Amar, en el que tocaba la viola, y con el que realizó numerosas giras de conciertos por toda Europa. Su música fue considerada "degenerada" por los nazis, y en 1938 se expatrió en Suiza. Tras una estancia de dos años en ese país, en 1940 emigró a Estados Unidos, donde enseñó composición musical en las universidades de Yale y de Harvard. En 1948, se nacionalizó estadounidense, pero regresó a Europa en 1953, estableciéndose en Zúrich, en cuya universidad ejerció la cátedra de musicología. En sus últimos años, Hindemith desarrolló una importante carrera como director de orquesta.

Utilizó el saxofón en alguna de su obras orquestales como *Neues vom Tage*, pero lo más destacado fueron varias de sus partituras de cámara como el *Trio op. 47* (1929)

[163]MILHAUD, Darius: *La création du monde*. (Contraportada de la partitura) París, Editions Max Eschig, 1929.

para saxofón tenor, viola y piano; la *Sonata* (1943) para althorn[164] o saxofón alto y piano; y el *Konzertstuck* (1933) dúo para dos saxofones altos. Esta última obra es sin duda la de más calidad de este compositor dentro del ámbito de este repertorio, y hoy en día está considerada todavía como el mejor dúo de saxofones dentro de una estética clásica. Estructurado en tres movimientos (allegro - muy lento - allegro), es una obra maestra en el empleo del saxofón en cuanto a tímbrica, fraseo, articulaciones y expresión. De dificultad elevada, el ámbito sonoro se amplía al registro armónico, pero sólo, en las tres primeras notas después del registro normal. Sigurd Rascher también estuvo involucrado en la petición y estreno de la pieza.

Hasta 1970, varios compositores de gran renombre emplearon el saxofón en diversos grupos de cámara con gran acierto y diferentes estéticas, según el estilo propio de cada uno de ellos, ofreciendo más posibilidades al gran repertorio del saxofón del siglo XX. Éstos fueron: Silvestre Revueltas (1899-1940) (*The Litle Serious Pieces*); Elliot Carter (1908) (*Prelude Fanfare et Polka; Canonic Suite*); Milton Babbit (1916) (*All Set; Images*); Jean Françaix (1912-1997) (*Petit Quatuor, 5 Danses Exotiques, Paris à nous deux*); John Cage (1912-1922) (*Four 5, Five, Three*) y Luigi Nono (1924-1990) (*Polifónica-monódica-rítmica*).

Edison Denisov (1929-1996), compositor ruso perteneciente a la corriente estética del serialismo, nació en el seno de la familia de un físico, que dio a su hijo el inusual nombre de Edison en honor al gran inventor norteamericano. Estudió matemáticas antes de dedicarse a la composición, una decisión que recibió el apoyo entusiasta de Dimitri Shostakovich, de quien Edison Denisov recibió sus principales enseñanzas musicales. Denisov estudió piano en el Colegio de Música de Tomsk y matemáticas en la universidad de esta ciudad. En 1951, se trasladó a Moscú, en cuyo Conservatorio estudió de 1951 a 1956. En 1960, fue nombrado profesor de contrapunto e instrumentación en dicha institución. De 1968 a 1970, trabajó en el Estudio Experimental de Música electrónica de Moscú. Denisov ampliaría los conceptos del serialismo para "serializar" otros aspectos del sonido diferentes de las alturas. Así pues, construyó series con los matices, los ataques, cambios de compases, etc. El resultado es una música bastante cerebral que exige al instrumentista un alto grado de destreza

[164]El "althorn" o alto trompa era una trompa más aguda con tres pistones diferente de la trompa en fa o mi bemol actual y ha caído en desuso. Esta sonata se ha convertido en propia y exclusiva del repertorio para saxofón porque los "trompistas" disponen de otra escrita especialmente para "horn" (trompa).

interpretativa. Su música, a su vez, se nutre de temas populares rusos o de compositores conocidos como material temático para transformar durante el proceso compositivo. Al final de su vida, se trasladó a París, donde escribió la mayor parte de sus obras para saxofón.

En 1970, Denisov escribió para Jean-Marie Londeix la *Sonata para saxofón alto y piano*.

> Fue la primera obra de Denisov publicada en la Europa occidental y, según ha contado Londeix, se la encargó al maestro tras un encuentro con él en la Casa de los Compositores de Moscú, en el curso de una gira por la URSS que estaba llevando a cabo por iniciativa de Dimitri Kabalevski. A petición de Denisov, al volver a París Londeix grabó en cinta magnetofónica un muestrario de sus habilidades de ejecutante y, por supuesto, de las posibilidades técnicas del saxofón, y envió la grabación a Moscú a primeros de mayo; tres meses después, Denisov tenía lista esta *Sonata* llamada a situarse en primera línea del repertorio saxofonístico. El estreno absoluto, a cargo de Jean-Marie Londeix y el pianista Milton Grainger, tuvo lugar en Chicago, el 14 de diciembre del mismo 1970, dentro del II Congreso Mundial del Saxofón[165].

Las *Dos Piezas* para saxofón alto y piano fueron compuestas en 1974 y estrenadas en junio de ese mismo año en la ciudad francesa de Burdeos, en versión de su dedicatario, el saxofonista Lev Michailov y el pianista Igor Kataev. Todavía en los años setenta, concretamente en 1977, Edison Denisov aportaría otra pieza al repertorio saxofonístico: el *Concerto piccolo* para cuatro saxofones (tocados por un sólo intérprete) y seis percusionistas. Los destinatarios de la partitura fueron Jean-Marie Londeix (de nuevo) y el Grupo de Percusiones de Estrasburgo, quienes la estrenaron en Burdeos el 28 de abril de 1979.

Denisov volvería a trabajar para el saxo, ya en los años noventa, en colaboración con otro gran saxofonista de la época, Claude Delangle[166], con quien tuvo una relación profesional bien fructífera. Éste estrenaría en 1992 el *Concierto para saxofón y orquesta*¸ que no es sino la adaptación para saxo alto de la parte solista del *Concierto de viola* que Denisov había escrito en 1986.

---

[165]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Edison Denisov, Music for Saxophone* (Notas del CD). Grupo Sax-Ensemble, Francisco Martínez. Sello Verso, Madrid 2007, p. 6. Este CD fue la primera recopilación mundial de toda la música de cámara para saxofón de Edison Denisov.

[166]Claude Delangle es el actual profesor del Conservatorio Nacional Superior de París. Desde 1990 está considerado como uno de los mejores pedagogos e impulsores del repertorio para saxofón.

> [...] Y poco después, en 1994 y con dedicatoria expresa a Claude Delangle, escribiría Edison Denisov su original *Sonata para saxofón y violonchelo*, de plantilla instrumental tan peculiar y que, quizá por ello, está conociendo menor difusión que la *Sonata* con piano. Su planteamiento formal es muy similar al de aquélla, en los tres movimientos tradicionales que aquí están indicados: *Allegro risoluto*, *Tranquillo* y *Moderato*[167].

También para Delangle, además de la mencionada *Sonata* para saxofón alto y violonchelo, escribiría otra pieza: el *Quinteto para cuarteto de saxofones y piano*. Esta obra fue estrenada por el Quinteto Delangle, en París, el 20 de febrero de 1993.

Las cinco piezas de cámara que este compositor escribió para saxofón, junto con la adaptación de su concierto de viola, para saxofón y orquesta, constituyen una de las aportaciones capitales del siglo XX a la música para saxofón. Se considera que el repertorio de saxofón cambió a partir de 1970, ya que fue el primer compositor importante que utilizó sonidos mutifónicos, cuartos de tono, y otros efectos de la música moderna para saxofón, en una obra de concierto. A partir de este momento, otros compositores le siguieron, principalmente estimulados por el maestro Londeix, creando una corriente estética en la que los efectos sonoros del saxofón forman parte sustancial del lenguaje musical del instrumento.

Luciano Berio (1925-2003) nació en Oneglia, Italia. Recibió sus primeras clases de piano de su padre y su abuelo, que eran organistas. Después de la Segunda Guerra Mundial, Berio estudió en el Conservatorio de Milán con Giulio Cesare Paribeni y Giorgio Federico Ghedini. Berio escribió numerosas piezas en las que explotaba la impar y versátil voz de su esposa, la mezzo-soprano estadounidense Cathy Berberian. En 1951, viajó a los Estados Unidos para estudiar con Luigi Dallapiccola en Tanglewood, quien le despertó interés por el serialismo. Posteriormente, acudió a los Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, donde conoció a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Mauricio Kagel y a Luis de Pablo. Comenzó a interesarse por la música electrónica, fundando con Bruno Maderna, en 1955, el *Studio di Fonologia*, un estudio de música electrónica en Milán. Invitó a varios compositores significativos a trabajar allí, como Henri Pousseur o John Cage. En 1960, Berio volvió a Tanglewood, esta vez como compositor residente, y en 1962, invitado por Darius Milhaud, ingresó como profesor en el Mills College en Oakland, California. En 1965, comenzó a impartir clases en el Juilliard School y allí

[167]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Edison Denisov… Op. Cit.,* p. 8.

fundó el Juilliard Ensemble. Desde 1974 hasta 1980 fue director de la sección de electroacústica del IRCAM (Francia). En 1987, creó *Tempo Reale* en Florencia, un centro con intenciones similares al IRCAM.

En la biografía de Berio aparecen los principales nombres de los últimos cincuenta años de la música europea y, como centro de contacto, los cursos de Darmstad, que fueron el semillero de los años sesenta de la composición europea. A estos cursos también asistían compositores españoles como Tomás Marco, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo.

Algunas de las obras para saxofón más significativas de Berio son la *Sequenza VII b* (1995) y la *Sequenza XIX b* (1981). Estas obras no son originales para saxofón, y no son más que la adaptación de la de oboe y la de clarinete por Claude Delangle y John Harle respectivamente. Tienen la importancia de que el saxofón esté presente en el fabuloso catálogo de *Sequenzas* de Berio, pero realmente no han sido concebidas para este instrumento, sino adaptadas. No obstante, el lenguaje con empleo de numerosos recursos, como multifónicos, cuartos de tono, armónicos o cambios de timbre, es de lo más vanguardista, a la vez que las obras son de las más difíciles del repertorio.

En cambio, la obra más importante para saxofón, escrita pensando en este instrumento y con un planteamiento novedoso, es *Canticum Novissimi Testamenti* (1989).

> *Canticum Novissimi Testamenti* fue escrita en 1989 y estrenada en París, bajo la dirección de Pierre Boulez, el 18 de Diciembre de 1989, pero Berio la revisó en 1991 para publicación de Universal Edition. Pese a su título, la obra no tiene nada que ver con el tema religioso, sino que usa poemas sacados de Novissimun Testamentum, un libro de poemas de Eduardo Sanguinetti, escritor muy ligado a las obras de Berio. La obra se define como "balada para cuatro clarinetes, cuatro saxofones y ocho voces". Se trata de una composición muy compleja, aunque muy clara, donde se juntan y confrontan los timbres y articulaciones de los clarinetes y los saxofones así como su acercamiento a las voces. En realidad, son estos instrumentos de boquilla de los que siempre se ha dicho que entre los vientos se acercan más a la voz humana[168].

Esta obra aporta una visión concertante de cámara con viento y voces con el lenguaje complejo de Berio, pero con la naturalidad con la que emplea las voces. Esa naturalidad también se refleja en el octeto de viento, y el resultado es una partitura con

[168]MARCO Tomás: *Notas al programa*. Programa de concierto monográfico Berio. Grupo Sax-Ensemble. Madrid 10 de noviembre de 2003, p. 4.

un planteamiento melódico muy agradable, dentro de una estética serial, muy moderna y al servicio del texto. En resumen, se trata de una obra maestra del siglo XX.

Karlheinz Stockausen (1928-2007) es uno de los principales compositores de la vanguardia de mediados del siglo XX. Nació en Mödrath, cerca de Colonia (Alemania), y estudió con el compositor suizo Frank Martin y los compositores franceses Olivier Messiaen y Darius Milhaud. Stockhausen estudió electroacústica, fonética y teoría de la información en la Universidad de Bonn. En 1953, participó en la fundación del Estudio de Música Electrónica de la Radio Alemana de Colonia. En la mayor parte de sus primeros trabajos emplea el serialismo integral de todos los parámetros sonoros (series determinadas de tonos, ritmos, tiempos, colores tonales y otros elementos), pero a partir de la década de 1950, experimentó con la indeterminación (uso del azar y la improvisación) y la libertad del intérprete para decidir su propio ritmo y tempo. En su obra *Gesang der Jünglinge* (1956), se proyecta la voz de un joven mezclada con sonidos electrónicos a través de cinco altavoces independientes. En *Gruppen,* obra para tres orquestas (1955-1957), su idea era unir a solistas y grupos de intérpretes para crear un espectro sonoro nuevo. En 1977, empezó su más ambicioso proyecto, *Luz,* un ciclo de 7 óperas para ser interpretado en siete días consecutivos, basado en el mito de la creación y donde utiliza las figuras de Eva, Lucifer y el Arcángel San Miguel.

El saxofón participa en algunos fragmentos de estas óperas, pero su obra más importante fue un extracto denominado *Linker Augentanz*:

> *Linker Augentanz* ("La danza del ojo izquierdo")**,** proviene de este citado ciclo de óperas, concretamente de la ópera *Sábado de Luz*, el propio Stockhausen comenta al respecto: en la escena de la "Danza de Lucifer" (para tres solistas y orquesta de viento) de mi ópera *Sábado de luz* (1981-83), uno de los 10 grupos instrumentales polifónicos es un conjunto de saxofones con un percusionista añadido. En 1985, el saxofonista francés Claude Delangle me pidió una composición para su grupo. La casa Vandoren financió el encargo en octubre de 1989 de una versión de la "Danza del Ojo Izquierdo" con la siguiente instrumentación: 2 (ó 3) saxos sopranos, 2 (ó 3) saxos altos de 1 a 3 tenores, 1 (ó 2) saxos barítonos, 1 saxo bajo, 1 sintetizador y 1 percusionista. La primera y segunda audiciones mundiales tuvieron lugar el 23 y 24 de enero de 1991 en el Conservatorio Nacional Superior de París, a cargo del conjunto de saxofones de la clase de saxofón de Claude Delangle, denominado "Dodecatour", con Cristophe Bredeloup como percusionista y Simon Stockhausen como intérprete de sintetizador. El 21 de abril de 1993, el grupo Sax-Ensemble estrenó esta partitura en España en el Auditorio Nacional de Música[169].

[169]MARTÍNEZ, Francisco: *Notas al programa*. Programa de concierto. Grupo Sax-Ensemble. Madrid, 2 de diciembre de 2006, p. 7.

Stockhausen, además, tiene varias partituras con participación de saxofones, pero su propia editorial no da una catalogación exacta entre las obras de gran formato. Entre la obras de cámara, podemos destacar: *Solo 19, Aus den 7 tagenn° 26, Spiral n° 27, Tierkreis, Expo, Pole, Kanbenduet* e *In Freundschaft*[170]. De todas estas piezas, podemos destacar *In Freundschaft* (1977) para saxofón soprano solo. Es una partitura de referencia en el repertorio saxofonístico de gran virtuosismo técnico, en la que los movimientos escénicos forman parte de la misma. Éste es otro planteamiento que no había aparecido hasta ahora, y que ayuda al público a comprender los elementos temáticos diferentes, divididos principalmente en dos grupos de notas agudas y dos de notas graves.

Henri Pousseur (1929-2009), destacado compositor belga, está considerado como el máximo representante de la música serial en su país. Entre sus composiciones cabe destacar: *Vuestro Fausto* (1967), *Las efemérides de Ícaro II* (1970), *Invitación a la utopía* (1971), *Schönberg Gegenwart* (1977) y *La segunda apoteosis de Rameau*. También es autor de obras teóricas, como *Música, semántica, sociedad* (1972). *Vue sur les jardins interdits* (1973) es un cuarteto de saxofones de grafía bastante libre y que recuerda un poco la técnica de escritura de Donatoni, pero con un carácter más pausado. La obra se estrenó en 1974 en el Congreso Mundial del Saxofón de Burdeos. *Caprices de Saxicare* (1994) es una pieza de estructura móvil para saxofón y orquesta de cuerda. De una gran poesía musical, esta pieza ha conocido una adaptación del propio autor, para saxo alto y piano denominada *Duel de Capricares*.

El maestro veronés Franco Donatoni (1927-2000) se formó en los conservatorios de Milán y Bolonia. A los siete años comienza el estudio del violín. Pronto recibirá clases de composición en el Liceo Musical de Verona y, posteriormente, se matriculará en los conservatorios "Giuseppe Verdi" de Milán y "Giovanni Battista Martini" de Bolonia, y en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma. Durante su estancia en la capital italiana, frecuentó a Goffredo Petrassi, quien, prodigó consejos y sugerencias al joven Donatoni, ayudándolo en su trabajo de composición. A mitad de los años cincuenta, Donatoni conoció a Bruno Maderna en su Verona natal. El apoyo y los consejos de Maderna fueron decisivos en Donatoni y ejercieron una influencia notable sobre su pensamiento y trabajo compositivo. Donatoni y Maderna coincidieron en 1954,

[170]LONDEIX, Jean-Marie: *Musique pour saxophone, Op. cit.*, p. 269.

1956, 1958 y 1961 en el Darmstädter Ferienkurse (Festival y Curso de Música Contemporánea de Darmstadt). Si su aportación compositiva es importante, su labor ha alcanzado incluso mayor trascendencia en el terreno docente: por las clases de Donatoni —ya fueran en Milán, en Turín o en Siena— han pasado numerosísimos compositores de reconocido prestigio internacional hoy día, entre ellos muchos españoles.

Tres son las obras destacadas del maestro Donatoni para saxofón: *Hot* (1989) para saxofón sopranino y tenor (1 ejecutante), clarinete, trompeta, trombón, percusión contrabajo y piano; *Rasch* (1990) para cuarteto de saxofones, obra encargada por el cuarteto Rascher; y *Rasch II*, de la que García del Busto nos hace el siguiente comentario:

> En 1994, una de las frecuentes salidas de Italia del maestro Donatoni para impartir clases magistrales le trajo a Granada, invitado por José García Román. Allí asistió a un concierto a cargo del Sax-Ensemble y quedó positivamente impresionado por la calidad del grupo. Francisco Martínez, naturalmente, aprovechó la feliz coyuntura para encargarle una obra, cosa que hizo Franco Donatoni escribiendo una especie de continuación de la pieza *Rasch*, que había compuesto poco antes con destino al Cuarteto Rascher de saxofones: de ahí el título de *Rasch II* que el compositor dio a esta pieza para cuarteto de saxofones, piano y dos percusiones, firmada en Milán el 3 de mayo de 1995, que el Sax-Ensemble estrenó en el Auditorio Nacional de Madrid el 24 de octubre de 1995. Es un trabajo que profundiza en los elementos contrapuntístico y rítmico de la escritura musical, basado éste en células que se repiten periódicamente, pero con desplazamientos temporales de unos a otros instrumentos, lo que genera un tejido sonoro muy vivo y cambiante[171].

Sofía Gubaidulina (1931) nació en Chistopol (Tartaristán) en 1931. Estudió composición y piano en el conservatorio de Kazán, graduándose en 1954. Prosiguió sus estudios en Moscú, en el conservatorio, con Nikolay Peyko hasta 1959, y sus estudios de graduación con Vissarion Shebalin hasta 1963. Durante sus estudios en la Unión Soviética, su música fue etiquetada de "irresponsable" por su exploración con afinaciones alternas. Sin embargo, fue apoyada por Dmitri Shostakóvich, quien al evaluarla en su examen final la animó a continuar por su "camino erróneo". Vivió hasta 1992 en Moscú, después escogió como residencia principal Hamburgo, en Alemania. En el 2000, Sofia Gubaidulina, junto a Tan Dun, Osvaldo Golijov y Wolfgang Rihm, fue comisionada por la Internationale Bachakademie Stuttgart para componer una obra para el proyecto *Passion 2000* en conmemoración de Johann Sebastian Bach.

---

[171]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *En torno a Luis de Pablo* (Notas del CD). Grupo Sax-Ensemble, Francisco Martínez. Madrid, Sello Verso, 2005, p.6.

La primera de las obras de la mencionada compositora que nos interesan en este estudio es *Duo-sonate*, para dos fagotes originalmente, y transcrita para dos saxofones barítonos. Sin embargo, la más interesante de sus obras para saxofón es *In Erwartung,* para cuarteto de saxofones y grupo de percusión. Al respecto de esta obra García del Busto nos comenta:

> *In Erwartung* data de 1994, está escrita para cuarteto de saxofones y seis percusionistas y dedicada por la compositora al Cuarteto Rascher y al Kroumata Ensemble, quienes fueron los intérpretes del estreno absoluto, registrado en Estocolmo el 12 de febrero del mencionado año. El Sax-Ensemble protagonizó su estreno en España en la sala del Auditorio Nacional de Música, el 23 de febrero de 1998[172].

Es una obra maestra en cuanto a la espacialización del sonido del cuarteto y de la percusión. Hay movimientos escénicos, por lo que el sonido tiene diferentes fuentes sonoras en la sala según el momento de la obra, y los saxos tienen un diálogo concertante constante con la percusión, utilizando todas sus posibilidades dinámicas de ataque y fuerza de bloque.

Así concluimos la selección de las obras más representativas del repertorio para saxofón en el pasado siglo. A continuación vamos a analizar el lenguaje del saxofón en cuatro de las obras más significativas del siglo XX — *Concerto* de Glazunov; *Fantasía* de Villa-Lobos; *Sonata* de Denisov, *Rasch II* de Donatoni— para poder observar la evolución del mismo y tener un punto de referencia para ubicar la escritura para saxofón de Luis de Pablo.

3.3. El *Concierto para saxofón y orquesta* de Alexander Glazunov.

3.3.1. Contexto general de la obra.

Alexander Glazunov fue un compositor que está considerado como heredero de los grandes sinfonistas rusos del siglo XIX. Escribió 8 sinfonías (más una inconclusa), poemas sinfónicos, conciertos, y gran cantidad de música teatral, ceremonial y de cámara. Pero, posiblemente, sus obras más recordadas y notorias son sus 3 ballets clásicos (*Raymonda*, *Las Estaciones* y *Astucias de amor*), que fueron coreografiadas

[172] *Ibid,* p. 7.

originalmente por Marius Petipa. Durante la primera fase de la I Guerra Mundial, realizó una composición propagandística: *Paráfrasis sobre el Himno de los Aliados* (1915).

La inspiración post-romántica de Glazunov está fuertemente influida por el lenguaje musical de Brahms, lo que a esas alturas lo hacía chocar con otros compositores de tendencias más modernas, como el otro gran discípulo de Rimsky-Korsakov: Igor Strawinsky. Una muestra de dicha posición es una anécdota que narra el comportamiento intransigente de Glazunov frente a las nuevas propuestas. Es conocido que el día del estreno de la *Suite Escita*, de Sergei Prokofiev (San Petersburgo, 1916), Glazunov salió del teatro tapándose los oídos.

A partir de la primera mitad de la década de 1920, sus composiciones fueron cada vez más esporádicas. En 1922, fue condecorado como Artista del Pueblo de la URSS. En 1928, salió de la entonces Unión Soviética exiliándose en Francia. En sus últimos tiempos, Glazunov sufrió cierta indiferencia del público francés, más interesado en las composiciones asociadas a la vanguardia.

El *Concierto en Mi bemol para saxofón alto y orquesta op. 109*[173] de Alexander Glazunov es una pieza de las últimas del catálogo de este compositor, escrita en su última etapa en París, donde fallecería el 21 de marzo de 1936. Comparte el número de opus con el *Cuarteto de Saxofones*, pero no tiene ninguna relación musical con esta pieza. El tema inicial del *Concierto* proviene de la *Sinfonía nº op. 83*[174] (1905), el allegro final de esta sinfonía comparte la tonalidad de *mib* con este concierto, y de allí proviene el tema inicial que da forma a toda la obra. El *Concierto en la menor op. 82* (1905) para violín también tiene alguna similitud con esta obra en el plano formal, ya que los dos son en un único movimiento, si bien con numerosos cambios de tiempo y una parte lenta central.

El concierto está escrito para orquesta de cuerda, y sobre la instrumentación el propio Glazunov refiere lo siguiente en una carta dirigida a su amigo Maximilien Osseïevitch Steinberg, sucesor suyo en la dirección del Conservatorio de San Petersburgo:

---

[173]GLAZUNOV, Alexandre: *Concierto en Mi bemol para saxofón alto y orquesta op. 109*[173]. París: Alphonse Leduc, 1936.
[174]UMBLE, James C.: *Op.cit.*, p. 518.

> La forma (del concierto de saxofón) es muy concisa y su duración total no sobrepasa los 18 minutos. El acompañamiento de la orquesta de cuerdas comporta una gran cantidad de *divisi*, lo que, en cierta medida, suple la ausencia del grupo de los vientos. A menudo empleo el procedimiento siguiente: los contrabajos se dividen a la octava, y su voz superior está al unísono con los segundos violonchelos. En los *forte* utilizo mucho las dobles cuerdas[175].

El *Concierto* tiene una estructura en tres partes y cadencia. Realmente, la obra funciona como un concierto de tres tiempos (Allegro moderato, Andante, Allegro), aunque se interpretan sin interrupción. Prácticamente toda la obra está construida a partir del Tema A, que lo expone la orquesta al inicio del concierto, y el saxofón lo continúa de forma ornamentada en el compás 11. El tema aparece innumerables veces y, además, sus cuatro primeras notas son la relación interválica que genera la *Cadenza.*

La obra tiene influencias también del intérprete que efectuó el estreno. La principal es la cadencia, ya que la propuesta inicial del compositor fue alargada posteriormente por Rascher. Incluso en el manuscrito no figura con la misma longitud que en la edición, ya que la cadencia de Sigurd Rascher fue añadida en el momento de la edición de la obra[176]. Asimismo, la extensión ya comprende un sol armónico, aunque en la edición figura como opcional, pero ya es un logro el que en 1934 algunos saxofonistas, como hemos comentado, emplearan esta técnica tan habitual hoy en día.

3.3.2. Parámetros técnicos del saxofón.

La extensión del registro abarca entonces desde el *si* grave hasta el *sol* armónico, que si bien era una nota *ad. libitum* en su momento, hoy día no se concibe esta obra sin llegar al punto culminante de la coda en ese *sol* armónico en *forte*.

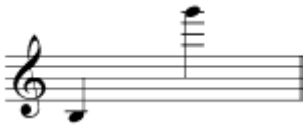


Fig. 1. Extensión del registro del saxofón alto.

La dinámica abarca desde el ***p*** hasta las ***ff*** y es muy cómodo de interpretar con la orquesta de cuerda, ya que el sonido del saxofón siempre queda por encima del de la

[175] *Ibidem.*
[176] Si bien la obra es de 1934, la edición es de 1936 y en ella se añadieron las correcciones y versión de la cadencia de Rascher.

orquesta con facilidad. La dinámica fluctúa velozmente del piano al fortísimo, como podemos ver en número 7 de ensayo (Fig. 2).

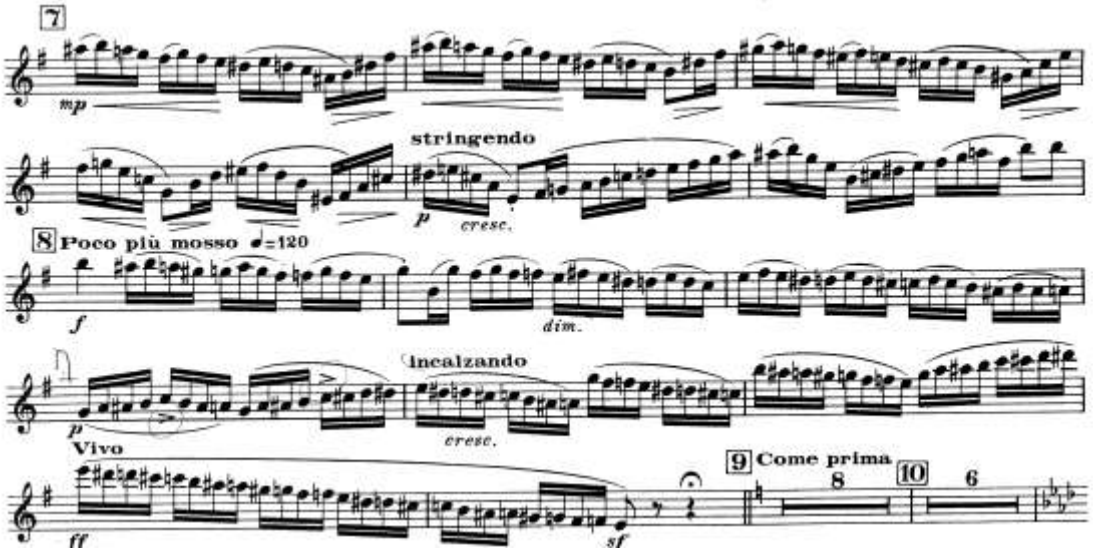


Fig. 2. Final del allegro inicial (partitura de saxofón[177]).

Los pasajes más difíciles se encuentran al final del allegro moderato inicial (Fig. 2), en la cadencia y en la coda final. La obra exige en todo momento una gran pulcritud en la técnica instrumental, digitación y, sobre todo, afinación, para integrase bien con la cuerda. Algunos intervalos melódicos de octavas, como ocurre en el número 5 de ensayo (Fig. 3), necesitan de una perfecta afinación, porque en caso contrario la disonancia sería patente con la orquesta, que lleva la misma nota.

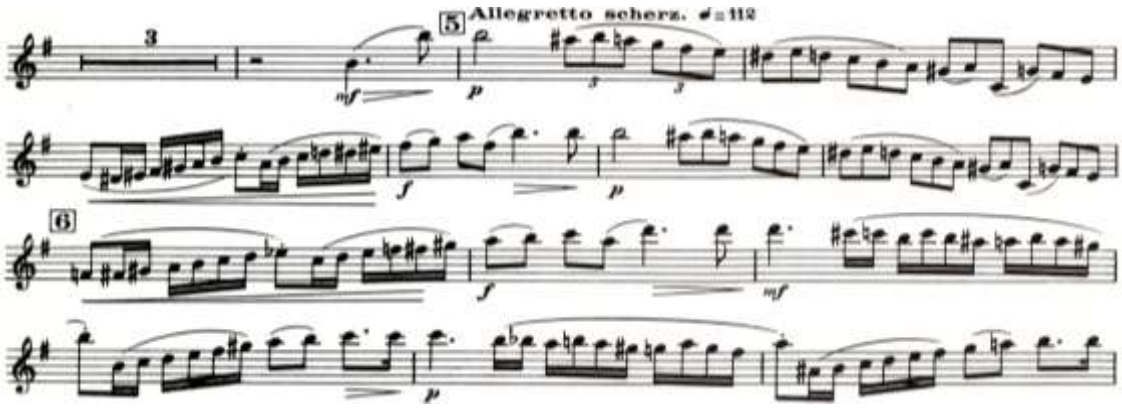


Fig. 3. Números 5 y 6 de ensayo de la primera sección.

Los tiempos oscilan constantemente, si bien el allegro moderato inicial tiene marcado un metrónomo de ♩ = 92, el andante central de ♩ = 52 y el allegro final de ♩ = 120. Estos metrónomos evolucionan constantemente en función del fraseo, lo que da

[177]Los ejemplos se escogen de la partitura de saxofón por apreciarse mejor los parámetros técnicos y estar más condensados que en la partitura de orquesta.

una gran impresión de libertad, pero todas las oscilaciones de metrónomo están escritas, e incluso todos los términos son muy precisos en cuanto al carácter y la agógica y vienen explícitamente expresados. Como ejemplo, tenemos el *Con moto* (Fig. 4) cuatro compases antes del número 14, donde los cambios de tiempo son un continuo *acelerando* y *decelerando.*

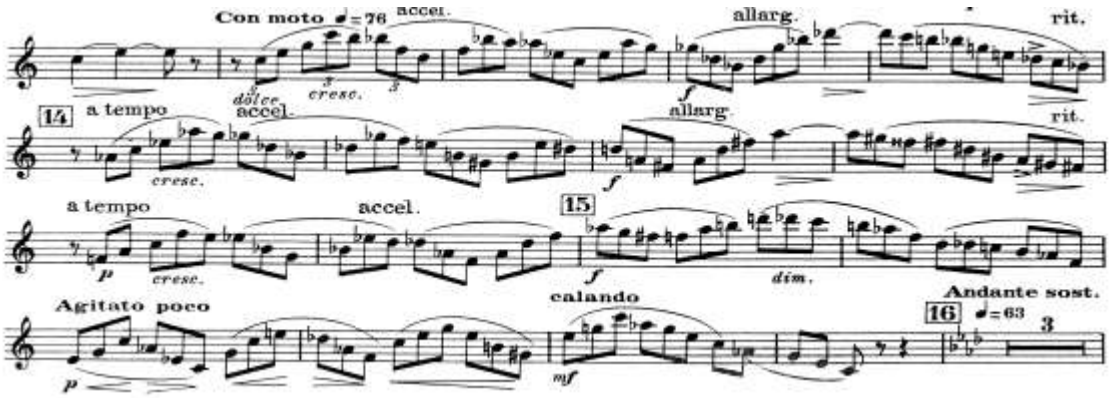


Fig. 4. *Con moto* desde cuatro compases antes del número 14 hasta el 16.

El fraseo es un continuo y fluido discurso ascendente y descendente que es muy apropiado para las características melódicas del saxofón, y que pone en valor sus cualidades de agilidad en la articulación, como ocurre en la cadencia (Fig. 5).

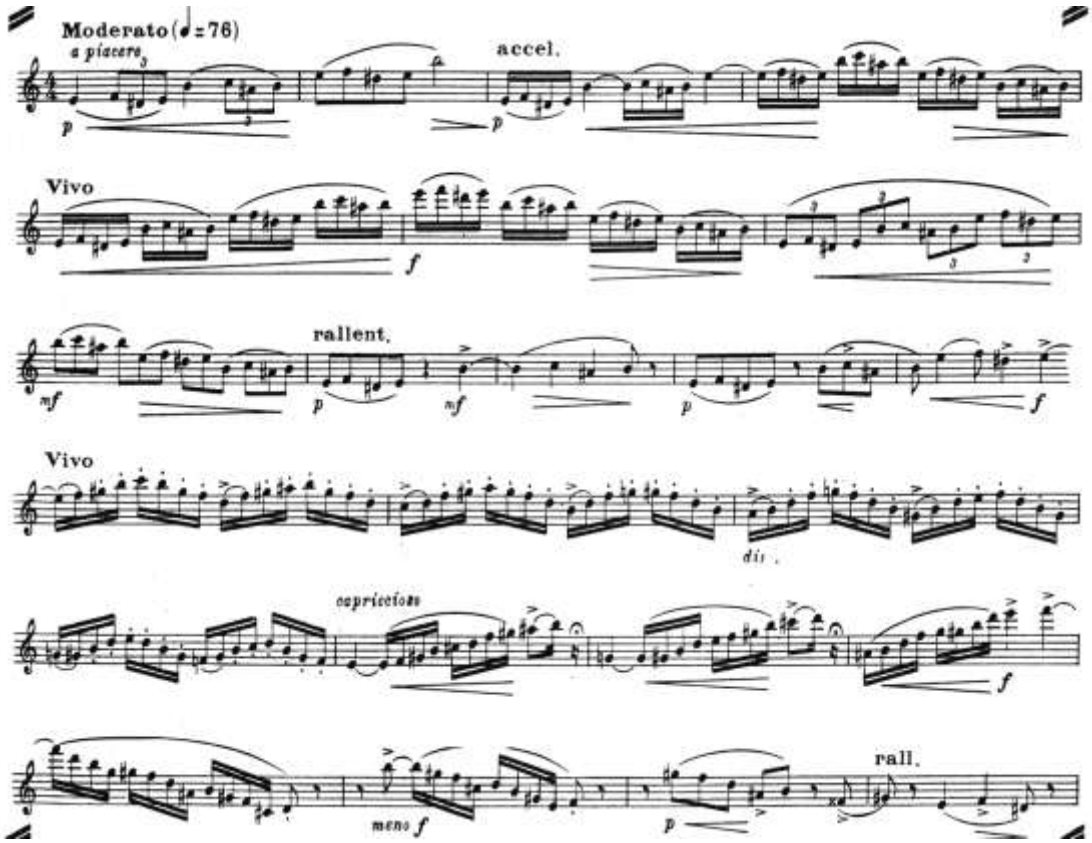


Fig. 5. Cadencia.

Otra de las cualidades que enfatiza este concierto es la expresividad, y pone en valor una de las cualidades por la que destaca el saxofón respecto a la mayoría de instrumentos de viento: el *vibrato*. El momento más expresivo es el *andante* central (Fig. 6), con un fraseo que está hecho a la medida[178] por la duración de cada sección de frase, la cual no es excesiva y permite estar largos periodos sin que sea necesario un silencio para respirar.

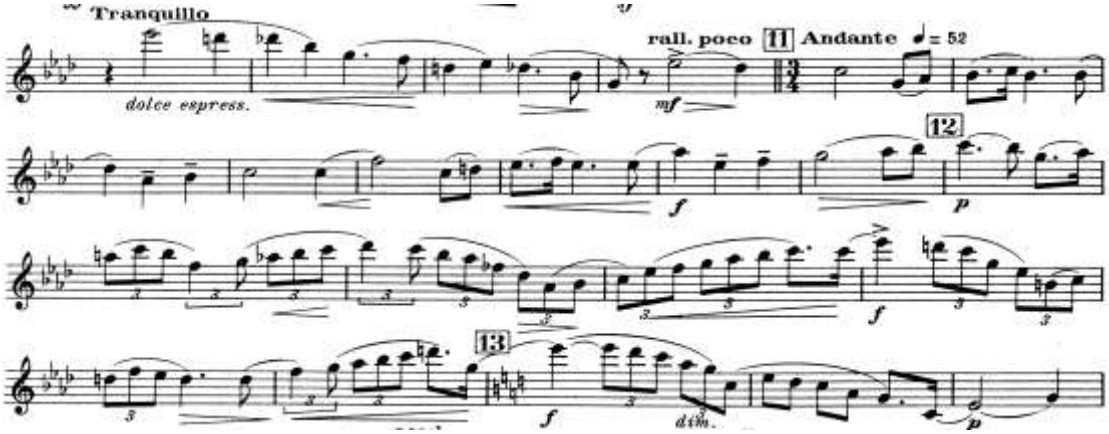


Fig. 6. Inicio del *Andante.*

En cuanto a efectos sonoros propios de la música contemporánea, únicamente hay que destacar el *sol* armónico del compás segundo del número 55 (Fig. 7).

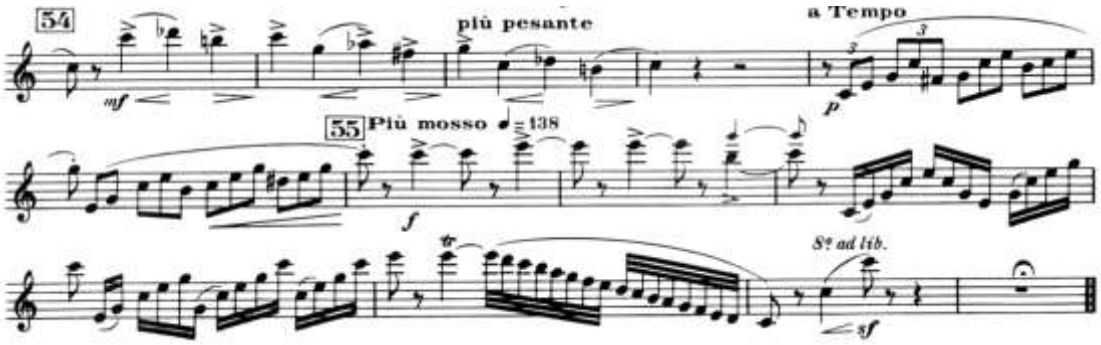


Fig. 7. Final de la obra.

La escritura es tonal y no tiene dificultades rítmicas. El pasaje más rápido es la escala descendente con fusas en el tercer compás antes de final (Fig. 7).

[178]Nos referimos a la necesaria acción de respirar entre frase y frase.

La valoración de los parámetros técnicos expuestos, según la tabla de graduación de dificultad expuesta en la metodología, nos sitúa a los efectos sonoros en un grado 2, pero el resto de parámetros se sitúan entre el grado 4 y 5, excepto el fraseo que lo situamos en un grado máximo. La media aritmética es de un 4,50, pero si tenemos en cuenta la especial dificultad en cuanto a fraseo, calidad del sonido, afinación y la especial importancia de la obra en el repertorio, es más coherente redondear la cifra al alza. Por tanto, la dificultad, la evaluamos en un 5, dentro de la escala expuesta en la metodología.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro				**X**				
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones					**X**			
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas				**X**				
Fraseo						**X**		
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,50**	**5**

Tabla de graduación de dificultad 1.

3.3.3. Aportaciones al repertorio del saxofón.

La obra aporta un lenguaje sumamente expresivo para el saxofón, que destaca sus cualidades sonoras y de articulación de la mejor forma posible. La combinación de saxofón solista con orquesta de cuerda produce una tímbrica muy agradable y que casa con toda naturalidad, como si el saxofón fuera un instrumento de cuerda más. Las evoluciones del fraseo en el *Andante* son de una belleza extraordinaria y la cadencia de la mano de Sigurd Rascher aporta una gran brillantez al discurso sonoro de la obra. El registro sonoro en el que se mueve la melodía generalmente explota la tesitura más agradable, y a la vez lucida, del saxofón.

Glazunov aportó al repertorio del saxofón, un *Concierto* que está considerado como el ejemplo a seguir dentro de una estética clásica. Además es la partitura que más se emplea dentro del ámbito de la enseñanza, para mostrar la corrección de estilo de un saxofonista.

3.4. La *Fantasía* de Heitor Villa-Lobos.

3.4.1. Contexto general de la obra.

De las obras elegidas entre las fundamentales del siglo XX, expuestas en el apartado 3.2 de este capítulo, la *Fantasía*[179] es la única pieza de un compositor americano. Aunque nos interesa más el ámbito europeo para nuestro estudio, la importancia de la pieza, y el hecho de que sea la más significativa dentro del repertorio para un saxofón diferente al alto, justifica el análisis de la misma. Es una obra que pone en valor las posibilidades expresivas del saxofón soprano, pero con un lenguaje más popular y a la vez más simple que el resto de obras especificadas en este estudio, si bien claramente dentro de la música clásica y con un estilo brillante para el saxofón. De todos modos, tiene un valor capital, tanto por la importancia del compositor brasileño dentro de la música del siglo XX, como por ser la primera pieza de concierto con orquesta para saxofón soprano.

La obra, aunque pensada para soprano, se editó con la posibilidad de ser interpretada por el tenor[180] también, y marca una época en el repertorio para saxofón.

Estructurada en tres tiempos, el saxofonista Jean-Marie Londeix nos comenta sobre cada uno de ellos:

> - *Animé*: *Allegro* conquistador con 2 temas en tonalidad mayor, que son alegres y líricos. El segundo tema tiene un ritmo de contradanza y recuerda con humor a las canciones sentimentales brasileñas. Las variaciones (típicas de la música de café-concierto de principios del siglo XX) aumentan el encanto anticuado de esta música de tipo popular.
> - *Lento*: es una especie de nocturno misterioso, lánguido y soñador, que recuerda a las cálidas y húmedas noches tropicales.
> - *Très animé*: *Allegro* con un tema único, muy rítmico y acentuado en 7/4 con un carácter salvaje, robusto y vigoroso. La obra acaba inmersa en pasajes de una gran velocidad[181].

3.4.2. Parámetros técnicos del saxofón.

En esta obra, la extensión del registro del saxo soprano es diferente, según se tenga en cuenta el material original manuscrito o el impreso en 1963 (Fig. 8). En el primer caso, hay tres pasajes que llegan hasta el *sol* agudo, nota que en el soprano actual

---

[179]VILLA-LOBOS, Heitor: *Fantasia,* para saxofón soprano o tenor y orquesta de cámara. New York: Southern Music Publishing Co., 1963.
[180]Como ocurriría en el estreno de la misma.
[181]UMBLE, James C.: *Op.cit.*, p. 579.

está dentro del registro normal, pero, en la época del estreno, el instrumento sólo llegaba al fa natural y, por tanto, el *sol* era una nota del registro armónico. En el segundo caso, la extensión es más cómoda, porque, aunque sea un tono más bajo y sólo llega hasta el *fa* agudo y, en el grave, la nota más baja sigue siendo un *do*, quedando todavía dos notas más graves y manteniendo, por lo tanto, un ámbito sonoro agradable.

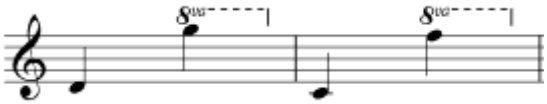


Fig. 8. Extensión del saxo soprano en la versión manuscrita y en la impresa respectivamente.

La dinámica se desarrolla entre ***pp*** y ***fff***, aunque cada tiempo tiene una dinámica predominante. En el primer movimiento, si bien comienza y termina fuerte, la parte central (Fig.9), más larga discurre entre ***p*** y ***mf***. El segundo movimiento es un lento expresivo, pero, toda su dinámica es en ***mf***. El tercer movimiento se inicia en ***mf***, pero por la densidad sonora de la orquesta, la dinámica sube enseguida y, en el punto culminante, la coda final, la obra termina en ***fff*** (Fig.10).

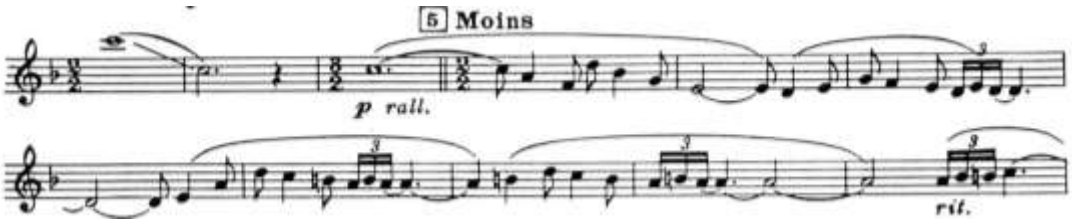


Fig. 9. Pasaje expresivo en piano con el tema principal del primer movimiento (Los ejemplos son también de la partitura de saxofón).

Fig. 10. Pasaje rítmico en fuerte con el que finaliza el tercer movimiento.

Esta obra, comparada con el *Concerto* de Glazunov, es más difícil desde el punto de vista de la interválica, velocidad y articulación, pero no en cuanto a la expresividad y fraseo, que es mucho más sencillo.

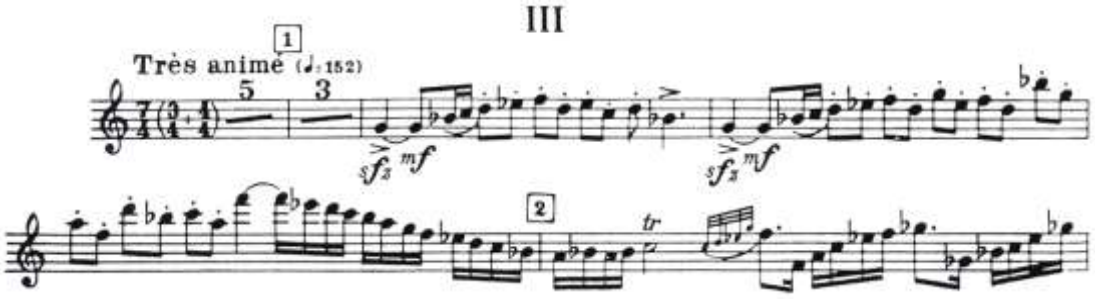


Fig. 11. Inicio del tercer movimiento con un pasaje muy rápido todo *staccato* a una gran velocidad.

El tercer tiempo (Fig.11), es muy rápido y tiene numerosos pasajes de semicorcheas. El más largo de ellos en la coda, cuatro pentagramas antes del final (Fig.12).

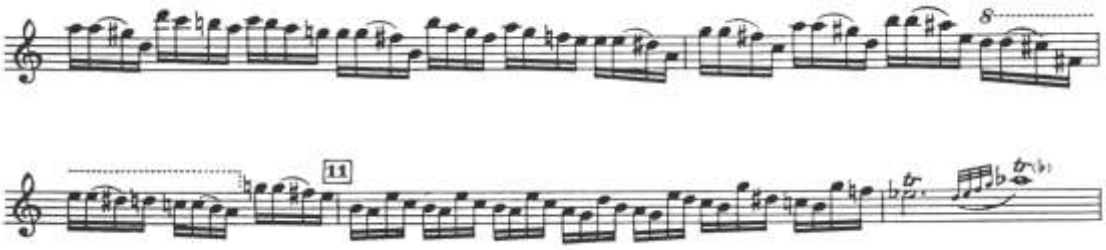


Fig. 12. Pasaje rápido de la coda.

Como pasaje expresivo hay que destacar la bella melodía del segundo movimiento. Es una frase muy larga, casi todo el tiempo en el registro agudo con un largo desarrollo interválico, que desemboca en un *ritardando* para retornar de nuevo el tema (Fig. 13).

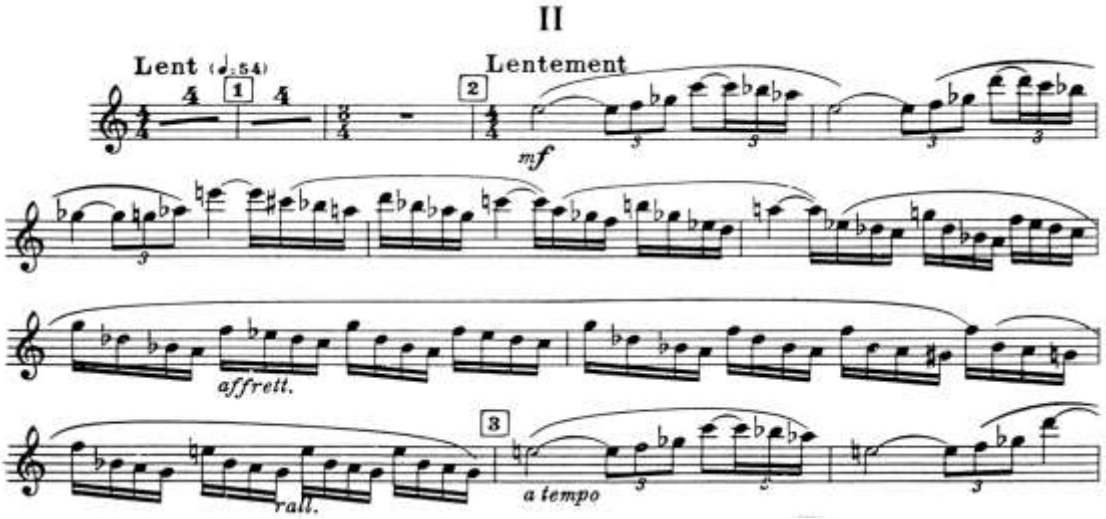


Fig. 13. Melodía del segundo movimiento.

Los ritmos son sencillos y todos ellos subdivisiones de la negra, que es la unidad de tiempo en toda la obra. Pero, como novedad, en el segundo movimiento hay grupos de 5, 6 y 7 notas en semicorcheas y fusas, si bien no presentan dificultad debido a la lentitud del movimiento. Entonces es métricamente más complejo que el concierto de Glazunov, no sólo por la aparición de grupos irregulares de notas, sino por el 7/4 en el que está escrito casi todo el tercer movimiento.

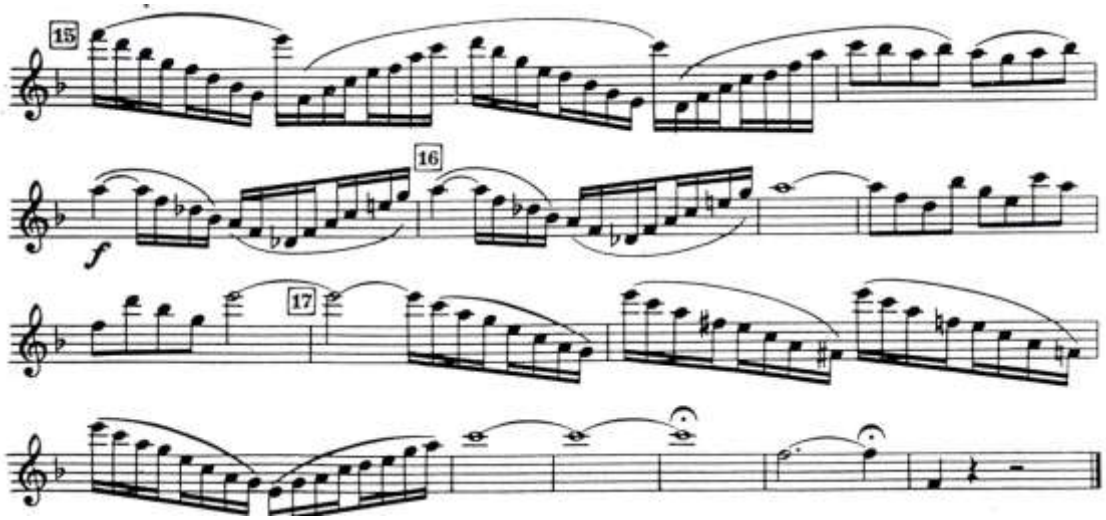


Fig. 14. Final del primer movimiento con saltos de catorceava.

Otra de las nuevas dificultades que aparecen en esta obra son los intervalos muy abiertos. En determinados momentos, hay saltos de catorceava que representan una gran dificultad y además a una gran velocidad (Fig.14).

Hay dos efectos sonoros propios de las técnicas del saxofón del siglo XX en la pieza. El primero es el *glissando* del final de la obra (Fig. 10), que es una de las pinceladas que la acercan a la música popular. El otro efecto sería el sol armónico que aparece en el manuscrito varias veces (Fig. 15).

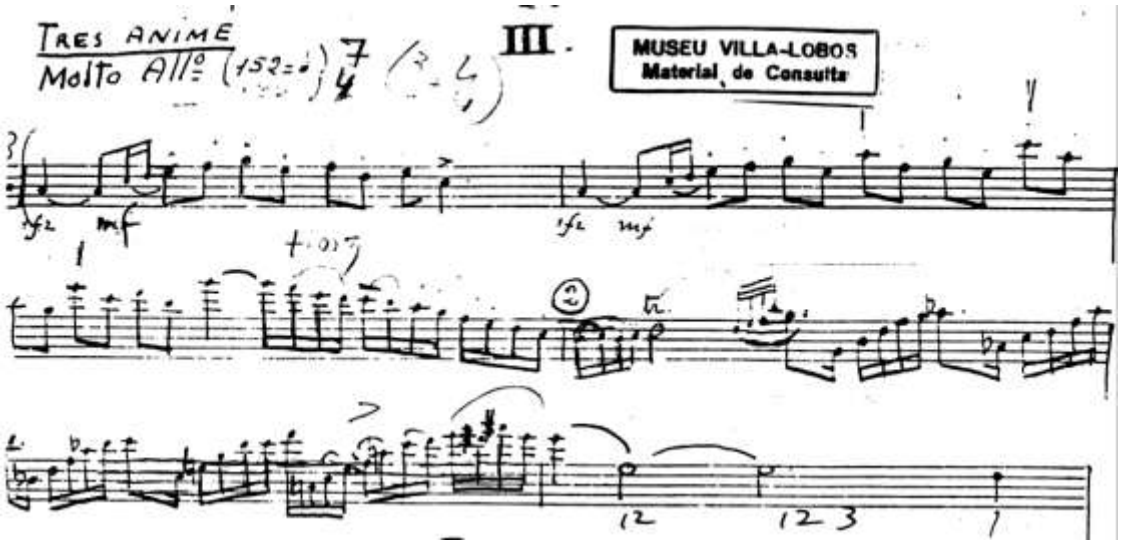


Fig. 15. Inicio del tercer movimiento de la obra en el manuscrito.

La valoración de los parámetros técnicos, según la tabla de graduación de dificultad expuesta en la metodología, sitúa el ámbito sonoro en un grado 3, las estructuras rítmicas y fraseo en grado 5, y el resto de parámetros se sitúan en grado 4. La media aritmética es de un 4,13. Entonces, la dificultad la situamos en un 4, dentro de la escala expuesta en la metodología.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica				**X**				
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros				**X**				
Escritura y Notación				**X**				
TOTAL							**4,13**	**4**

Tabla de graduación de dificultad 2.

3.4.3. Aportaciones al repertorio del saxofón.

La pieza es, por tanto de una dificultad destacable —aunque la versión editada sea la más fácil— y su aplicación en la pedagogía es fundamental como concierto imprescindible para el repertorio del saxofón soprano. El estudio del fraseo melódico, la superación de los saltos interválicos del primer movimiento, así como el resolver las dificultades de articulación del tercer movimiento, aportan un trabajo técnico muy

interesante para el intérprete. El movimiento central resulta especialmente atractivo como ejercicio para el control del *rubato* melódico y la sonoridad en el saxo soprano.

Esta obra es el concierto para saxofón soprano y orquesta más importante en toda la historia del saxofón, tanto por la importancia del compositor, como por el resultado melódico y técnico de la pieza, que la hace fundamental en la formación de un saxofonista. La obra, aunque se estrenara con el saxofón tenor, y el editor más tarde la publicara en la reducción con piano para ambos instrumentos (saxofón soprano y saxofón tenor), en la primera hoja del manuscrito (Fig. 16) se observa claramente de puño y letra del propio Villa-Lobos que está pensada para saxo soprano[182].

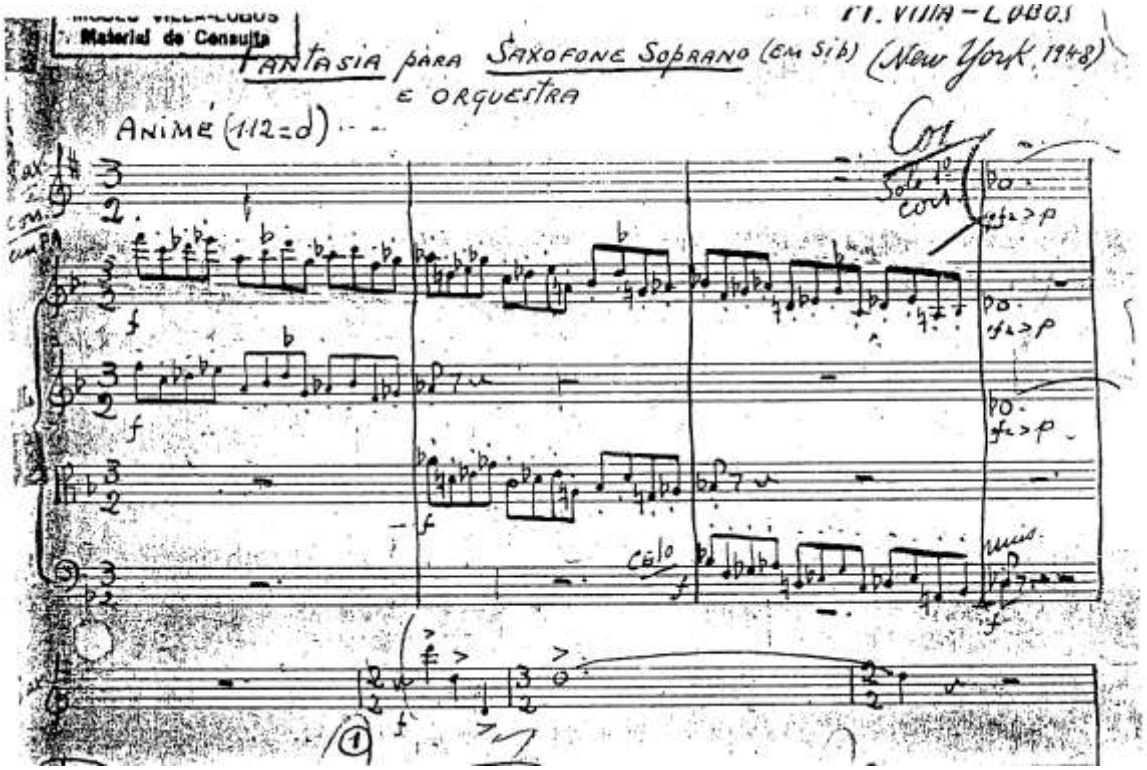


Fig. 16. Primera página del manuscrito original de Villa-Lobos.

[182]Con el saxofón tenor, la orquesta está una octava en tesitura por encima de éste.

3.5. La *Sonata* de Edison Denisov.

3.5.1. Contexto general de la obra.

La *Sonata para saxofón alto y piano* de Edison Denisov[183] fue compuesta en el verano de 1970 a instancias del saxofonista francés Jean-Marie Londeix. Éste, en marzo de 1970, realizó un viaje a la Unión Soviética, invitado por Dimitri Kabalesky, para hacer una gira y dar a conocer las posibilidades técnicas del saxofón. En un encuentro con Denisov en la "Casa de los Compositores" de Moscú, Londeix le solicitó una pieza, y éste, a su vez, le solicitó al saxofonista que le enviara una cinta grabada con las posibilidades técnicas del instrumento. La pieza fue terminada en agosto de 1970 y estrenada en Chicago, en diciembre de ese mismo año. "Poco antes del estreno de la pieza, le propuse a Denisov la inclusión de los multifónicos del segundo movimiento de su sonata, proposiciones que él encontró magníficas y que las adaptó con entusiasmo[184]".

La obra está dividida en tres tiempos: *Allegro, Lento* y *Allegro Moderato*. El primero y el tercer movimientos están fundamentados en la serie base de la obra: *re-mib-do-si-do#-sol#-la-sib-sol-fa#-mi-fa.* En el primer movimiento *Allegro*, la melodía, muy refinada, pasa del saxo al piano constantemente: aparece seccionada por los constantes cambios de dinámica y grandes saltos interválicos. Están serializados tanto los ataques como las dinámicas, y es en este primer movimiento donde más se aprecia esa técnica.

El segundo movimiento, *Lento*, de carácter muy meditativo y tímbrico, es una oposición a la velocidad, fluidez y tensión de los dos tiempos extremos. La dinámica es muy relajada, excepto en algunos pequeños acentos en fuerte. El carácter melismático de las evoluciones melódicas viene dado, sin duda, por el empleo de los microintervalos, hecho en el que la obra fue pionera dentro del gran repertorio del saxofón. Los multifónicos y batidos en diferentes intervalos son los parámetros principales que aparecen habitualmente en el transcurso de este segundo movimiento y conforman el carácter tímbrico del tiempo.

---

[183]DENISOV, Edison: *Sonata para saxofón alto y piano*. París, Alphonse Leduc, 1973.
[184]UMBLE, James C.: *Op. cit*, p. 506.

El tercer movimiento, *Allegro Moderato*, posee un carácter melódico inspirado en el jazz, como si el dúo se convirtiera en un trío de jazz conformado por el saxofón, el piano y un contrabajo, rol que también asume en la obra el propio piano con la mano izquierda. Muy brillante y difícil a la vez, conforma una excelente versión de una pieza de jazz para saxofonista clásico. Pero nada está improvisado, todo está escrito y muy minuciosamente dispuesto, y aunque se quieren intuir armonías de blues, etc., todo está preparado y concretado desde un origen totalmente serial, y desarrollado de una manera brillante.

3.5.2. Parámetros técnicos del saxofón.

El ámbito sonoro es el más amplio de las obras estudiadas hasta ahora, el registro llega hasta un *do* armónico en el agudo y hasta la máxima extensión el *sib* grave.

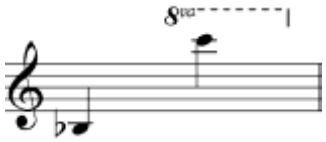


Fig. 17. Extensión del registro del saxo alto en la sonata de Denisov.

La dinámica es muy amplia y abarca 8 grados diferentes desde un extremo a otro, desde las ***fff*** hasta las ***ppp***, con cambios constantes de matices, sobre todo en el primer movimiento (Fig. 18).

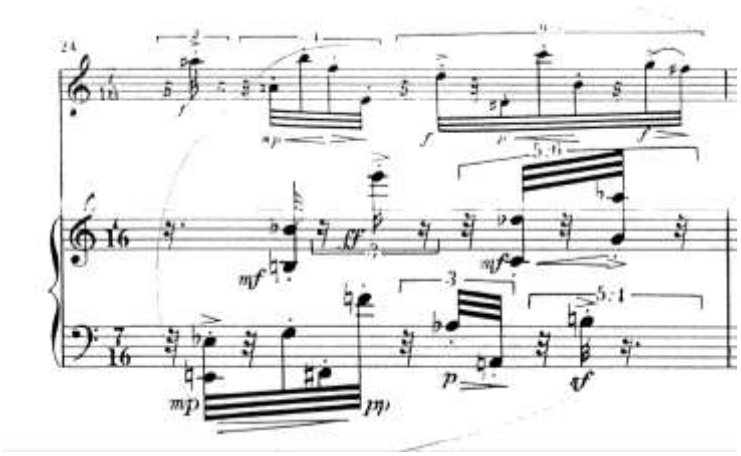


Fig. 18. Compás 24. En él podemos apreciar 12 indicaciones referidas a dinámica.

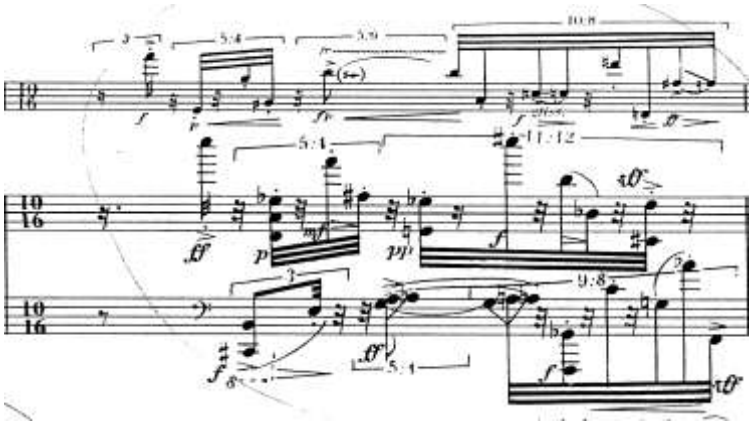


Fig. 19. Compás 40 del primer movimiento, uno de los más difíciles de encajar verticalmente.

La *Sonata* presenta pasajes difíciles de todo tipo, tanto en cuanto a la métrica como a la velocidad (Fig. 20), y también en cuanto al ajuste rítmico con el piano (Fig. 19).

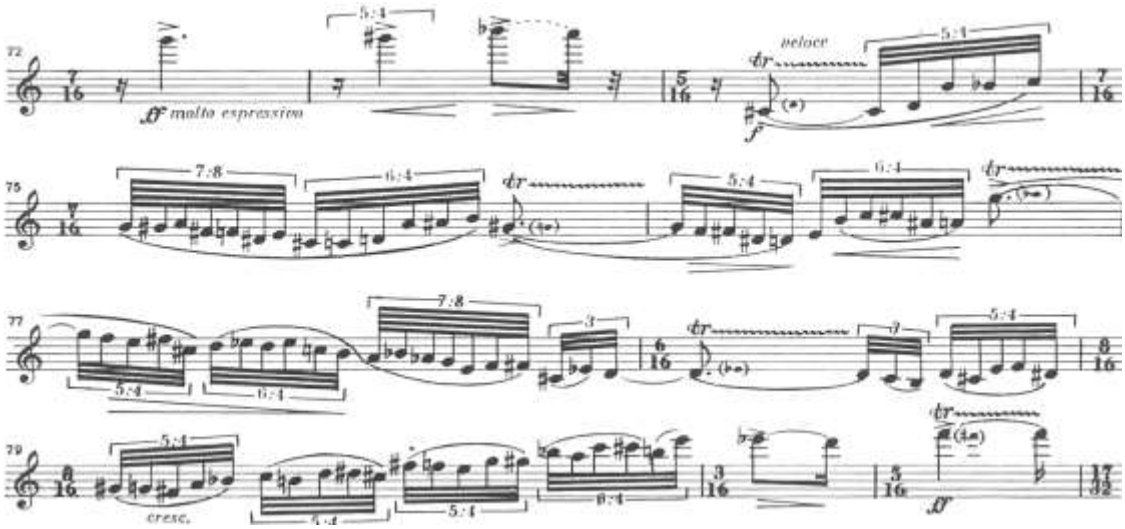


Fig. 20. Pasaje de mayor dificultad del primer movimiento (parte de saxo).

Las estructuras rítmicas son complejas, como ya hemos podido apreciar en los ejemplos expuestos. La complejidad no sólo viene dada por los grupos irregulares que cada instrumento presenta siempre en su voz. La dificultad mayor es cuando se hace preciso buscar una relación vertical entre todas las voces y respetar las medidas individuales de cada grupo (Figs. 19 y 20).

El pasaje más veloz de la obra transcurre del compás 76 al 83 del tercer movimiento (Fig. 21). Es un pasaje de tresillos de semicorcheas que sucede en igual

figuración en el piano, pero desplazando el inicio de cada una de las voces entre el saxo y cada una de las manos del piano.

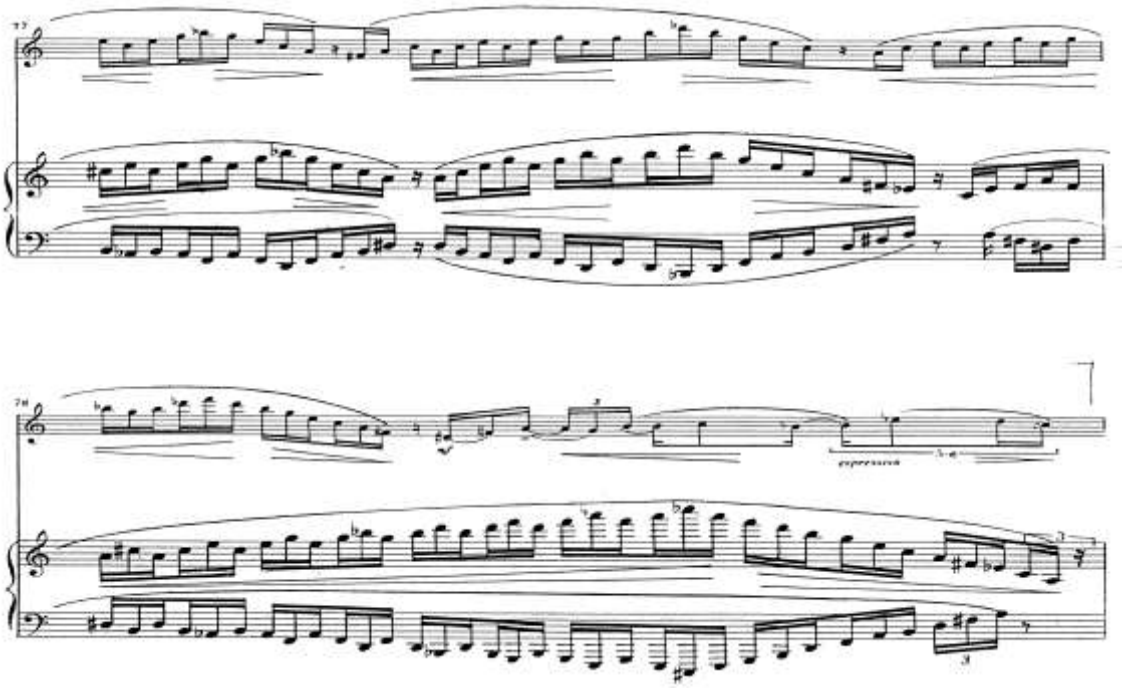


Fig. 21. Compases 77 y 78, del tercer movimiento.

El fraseo más destacado es el del principio del tercer movimiento, en tres ocasiones se expone la serie principal de la obra, pero añadiendo cada vez más notas (Fig. 22).

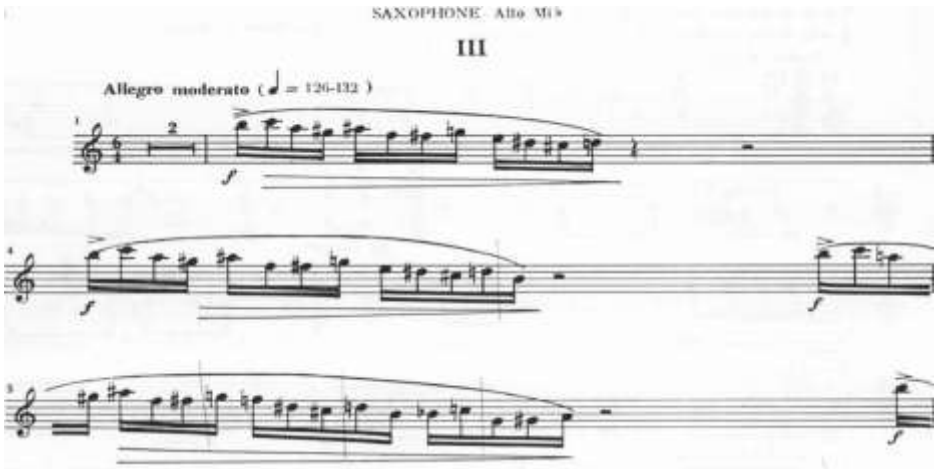


Fig. 22 Inicio del saxofón en el 3er movimiento (parte de saxo).

Los efectos sonoros son numerosos. Esta obra no fue la primera en utilizarlos, pero sí en popularizarlos, ya que se convirtió en una pieza muy interpretada tanto por la importancia del compositor como por el reto que suponía su ejecución. El segundo movimiento es el más gráfico y representativo de este nuevo lenguaje (Fig. 23).

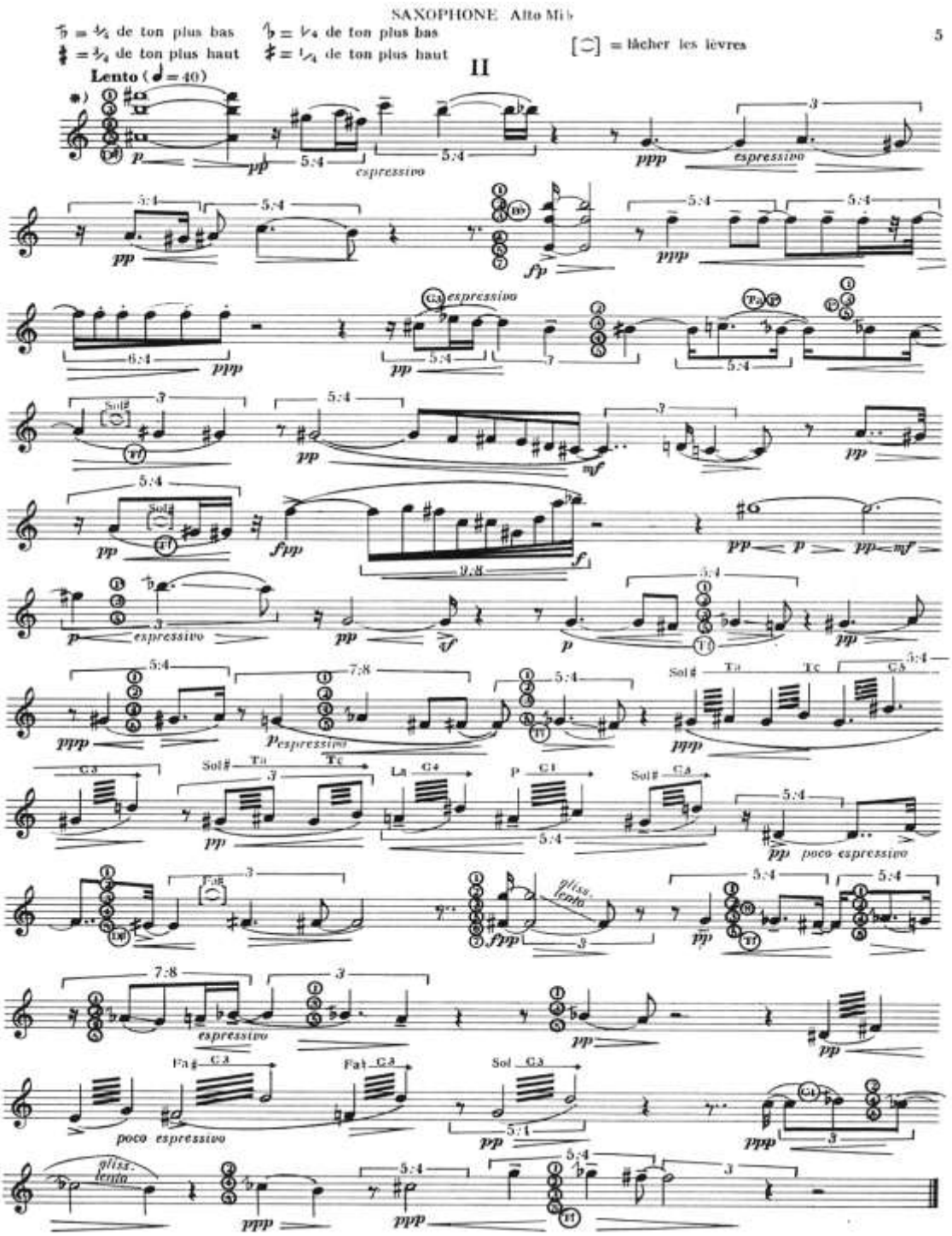


Fig. 23. Segundo movimiento íntegro de la sonata (parte de saxofón).

Multifónicos, cuartos de tono, *frulattis*, *slaps*, baterías, *glissandos*, entre otros, conforman las nuevas técnicas empleadas por Denisov en esta *Sonata* que abriría el camino para conformar un nuevo lenguaje del saxofón. Otra de las dificultades son los

armónicos, llegando a su punto más alto en el compás 74 del tercer movimiento (Fig. 24).

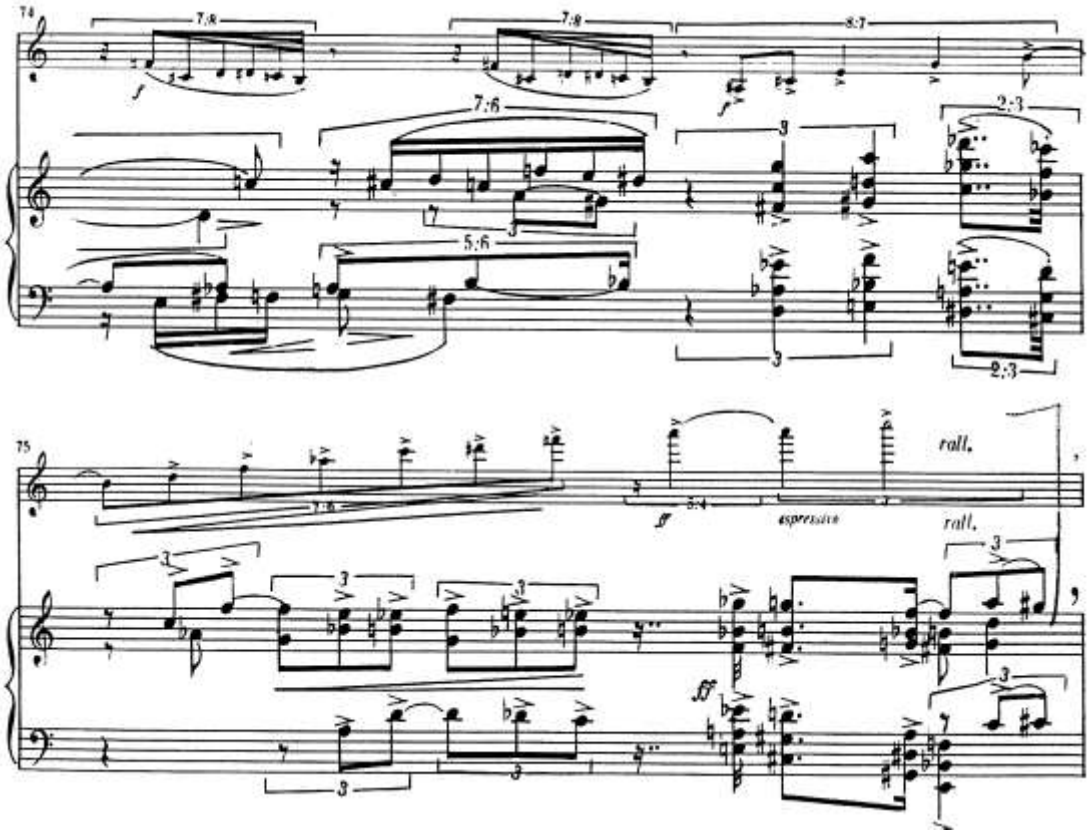


Fig. 24. Compás 74 del tercer movimiento.

El lenguaje de la obra, aparte de los efectos sonoros, viene marcado por el serialismo de Denisov, que afecta no sólo a notas, sino también a matices. Visualmente la obra parece que aporta una libertad interpretativa, pero es muy compleja de medir y de comprender rítmicamente.

Para una correcta interpretación se está obligado a acompasar la escritura mucho más de lo que refleja la partitura, con la finalidad de poder comprender mejor el ritmo. En concreto, el primer movimiento se tiene que medir a la semicorchea y el tercero a la negra, un valor menor del que especifica el metrónomo para cada uno de los movimientos. Para los pianistas, es difícil por la cantidad de acordes repetidos a una velocidad endiablada, como ocurre al final de la obra (Fig. 25).

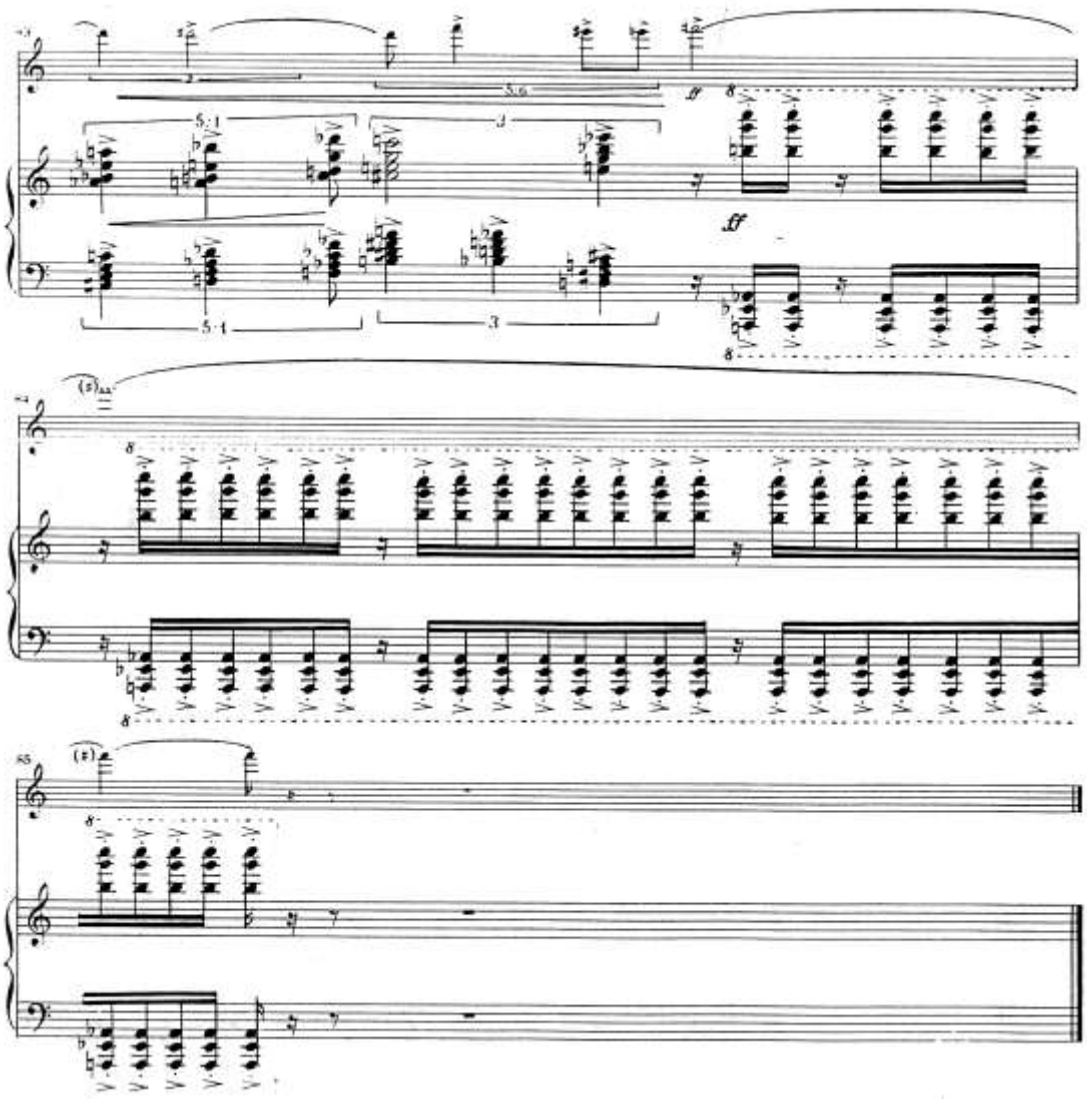


Fig. 25. Final de la obra. El saxofón termina con una larga nota aguda y el piano repite durante 26 veces el mismo acorde.

En cuanto a la valoración de los parámetros técnicos, según la tabla de graduación de dificultad expuesta en la metodología, la situamos en cuanto al ámbito sonoro y efectos sonoros en un grado 5, y el resto de parámetros en un grado 6.

La media aritmética es un 5,75. La dificultad, la evaluaríamos en el grado máximo de la escala expuesta en la metodología, no sólo porque es la cifra entera más cercana a la media aritmética, sino por la gran dificultad de interpretación. Hay obras que pueden tener el ámbito en un recorrido mayor hacia el registro armónico o mayor abundancia de efectos sonoros, pero eso no desmerece la gran complejidad del resto de

parámetros que ya hemos evaluado en su grado máximo. Por esa dificultad, es una obra que se pone como obra obligada en concursos y exámenes de final de carrera habitualmente.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro					**X**			
Dinámica						**X**		
Interválica, Articulaciones						**X**		
Tempo y Agógica						**X**		
Estructuras rítmicas						**X**		
Fraseo						**X**		
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación						**X**		
TOTAL							**5,75**	**6**

Tabla de graduación de dificultad 3.

3.5.3. Aportaciones al repertorio del saxofón.

La sonata de Denisov aporta un mundo nuevo de posibilidades sonoras que serían ampliadas más tarde por los compositores posteriores a su generación. Hasta ese momento, el repertorio estaba basado en las posibilidades melódicas del instrumento y solamente a veces con la tesitura un poco más ampliada.

A partir de entonces surgiría una corriente encabezada por ciertos compositores franceses como François Rosse y Cristian Lauba y promovida por el maestro Jean-Marie Londeix, en la que el empleo de técnicas sonoras está por encima del concepto estético de la obra y, a veces, es un fin en sí mismo.

Esto permitió el desarrollo técnico de las posibilidades sonoras del saxofón, que fue impulsado por el también saxofonista francés Daniel Kientzy. Éste llegaría a dedicar su tesis doctoral a todas las posibilidades sonoras factibles en el saxofón, como ya se ha comentado.

3.6. *Rasch II* de Franco Donatoni.

3.6.1. Contexto general de la obra.

Rasch II[185] surge por un encargo de la Fundación Sax-Ensemble y fue estrenada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid en 1995. La partitura es una muestra del nuevo repertorio surgido a finales del siglo XX para grupos de cámara con saxofones, del que el Grupo Sax-Ensemble es un ejemplo en cuanto a promoción de la nueva música[186].

La obra, escrita en un único trazo, tiene un carácter contrapuntístico y, mediante el desplazamiento de los diferentes materiales temáticos, se produce la alternancia de melodías homofónicas, con pasajes rítmicos en los que las voces están entrelazadas entre sí. En varios de estos pasajes rítmicos, el cuarteto de saxos actúa como un único instrumento que interacciona con la percusión o con el piano, creando propuestas muy interesantes tanto desde el punto de vista rítmico como tímbrico. Otras veces, las voces del cuarteto de saxofones se entrelazan entre ellas mismas, de modo alternativo, creando una única melodía, o también ocurre que las ideas melódicas están desplazadas unas de otras, creando bellos pasajes contrapuntísticos.

3.6.2. Parámetros técnicos del saxofón.

Rasch II no es una partitura compleja en cuanto a ámbito sonoro —puesto que no utiliza el registro armónico— y tampoco en cuanto a saltos interválicos difíciles. Se trata más bien de un registro cómodo para los cuatro saxofones (Fig. 26) excepto para el tenor y el barítono cuando están en un registro muy grave.

Fig. 26. Extensión del registro de los cuatro saxofones.

[185]DONATONI, Franco: *Rasch II*. Milán, Ed. Ricordi, 1995.
[186]El Grupo Sax-Ensemble ha aportado más de ciento treinta obras al repertorio de cámara con saxofón, principalmente para la formación creada por este grupo de cuarteto de saxofones, piano y percusión.

La obra se inicia con el cuarteto de saxos, que son casi siempre los conductores del discurso sonoro (Fig. 27).

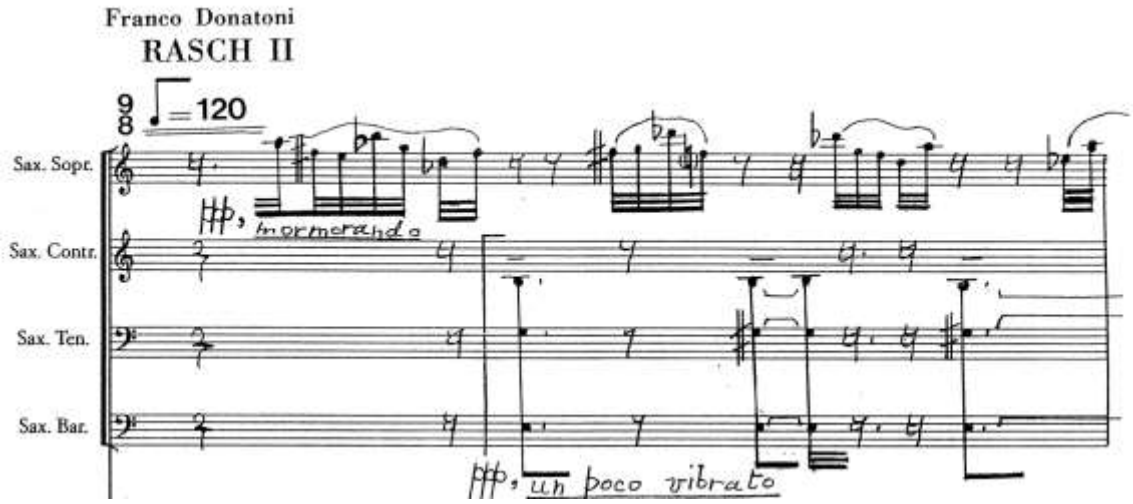


Fig. 27. Inicio de la obra.

Los pasajes en unísono rítmico son también una de las intervenciones más complejas, por no haber un ritmo de base que permita una comprensión rítmica (Fig. 28).

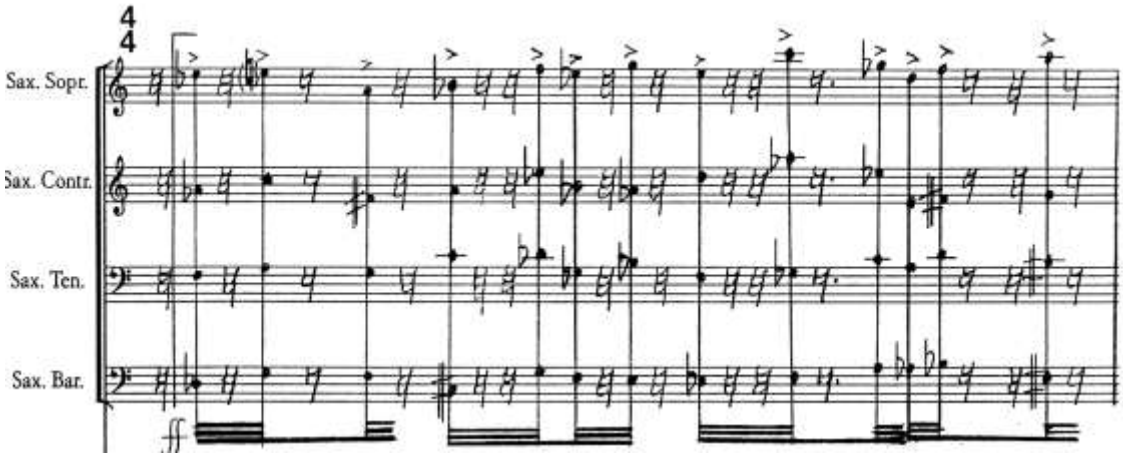


Fig. 28. Compás 21. Pasaje al unísono rítmico de los saxofones.

Los pasajes más difíciles son los citados para el saxofón tenor y barítono cuando la interválica se mueve en un registro grave (compases del 38 al 47 y del 77 al 88). En ese registro, dichos pasajes no sólo tienen una emisión complicada, sino que las posiciones son difíciles también para la velocidad que requieren dichas evoluciones (Fig. 29).

Otras secciones de la obra están sustentadas por el discurso de los saxofones, pero enlazando los fragmentos melódicos como si fueran un único instrumento, casi siempre reforzados por el piano (Fig. 29).

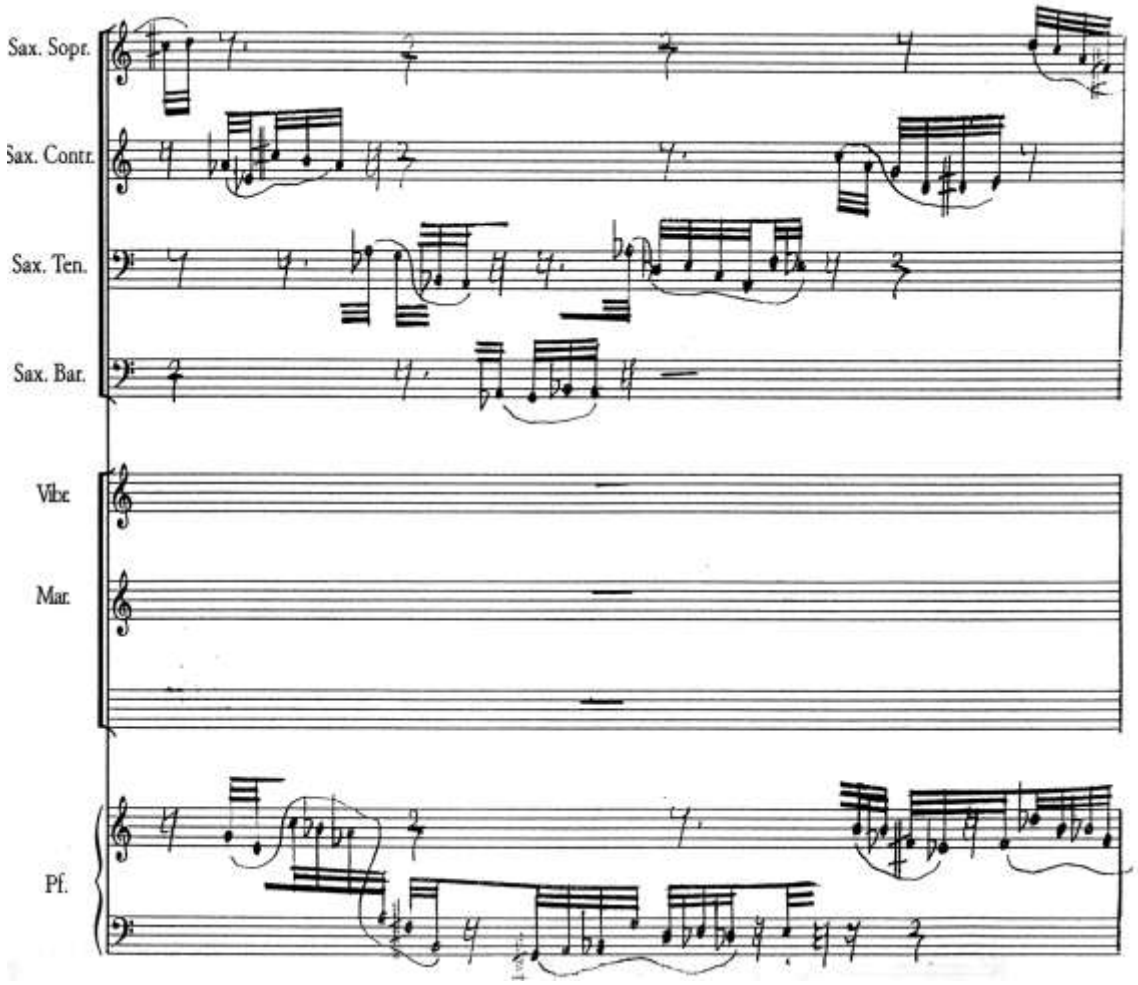


Fig. 29. Compás 33 de la obra.

Las estructuras rítmicas son complejas, pero no en cuanto a los ritmos irregulares, puesto que toda la obra está acompasada al pulso de ♪ y la subdivisión de fusa es el ritmo más rápido. Las dificultades rítmicas vienen dadas por el paso del diseño melódico de una voz a otra en motivos cortos, a veces de una sola nota, y de una forma constante durante todo el transcurso de la obra.

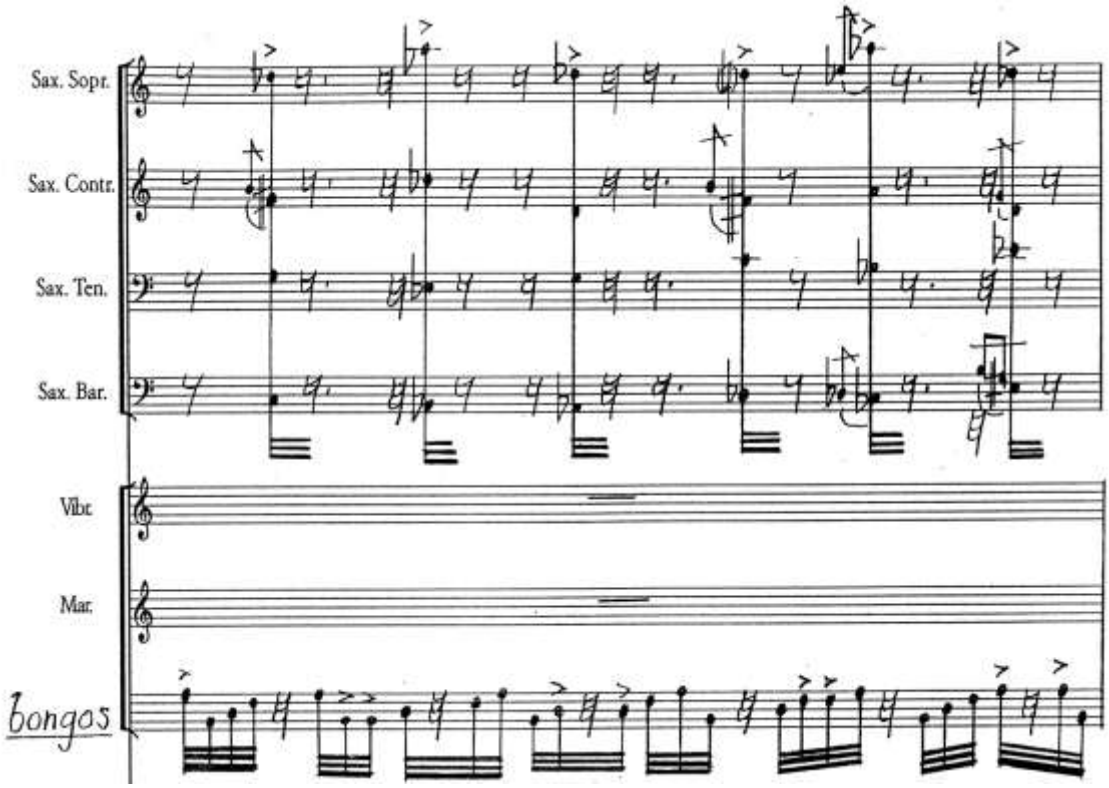


Fig. 30. Compás 137 de la obra.

El compás 137 de la obra (Fig. 30), es un ejemplo de los momentos de mayor dificultad. El ciclo rítmico está cada cinco fusas, debido precisamente en un acorde de fusa del cuarteto de saxos, se añade el grupo de cuatro fusas constante que hacen los bongoes. Además es el cuarteto el que debe coincidir en un acorde a la quinta fusa, durante el silencio de los bongoes. Esto lo hace complejo de interpretar, debido al desplazamiento que produce acorde del cuarteto al añadirse al ritmo de cuatro fusas de la percusión. Además los acentos que de los bongoes que no coinciden en partes o subdivisones fuertes del compás, complican más la apreciación auditiva del ritmo cada cuatro fusas.

En ocasiones ocurre lo contrario, es la percusión la que rellena un hueco a los saxos (Fig. 32). Otras veces el diálogo se produce entre los tres elementos sonoros principales, como son el cuarteto de saxos como bloque, el piano y la percusión (Fig. 31).

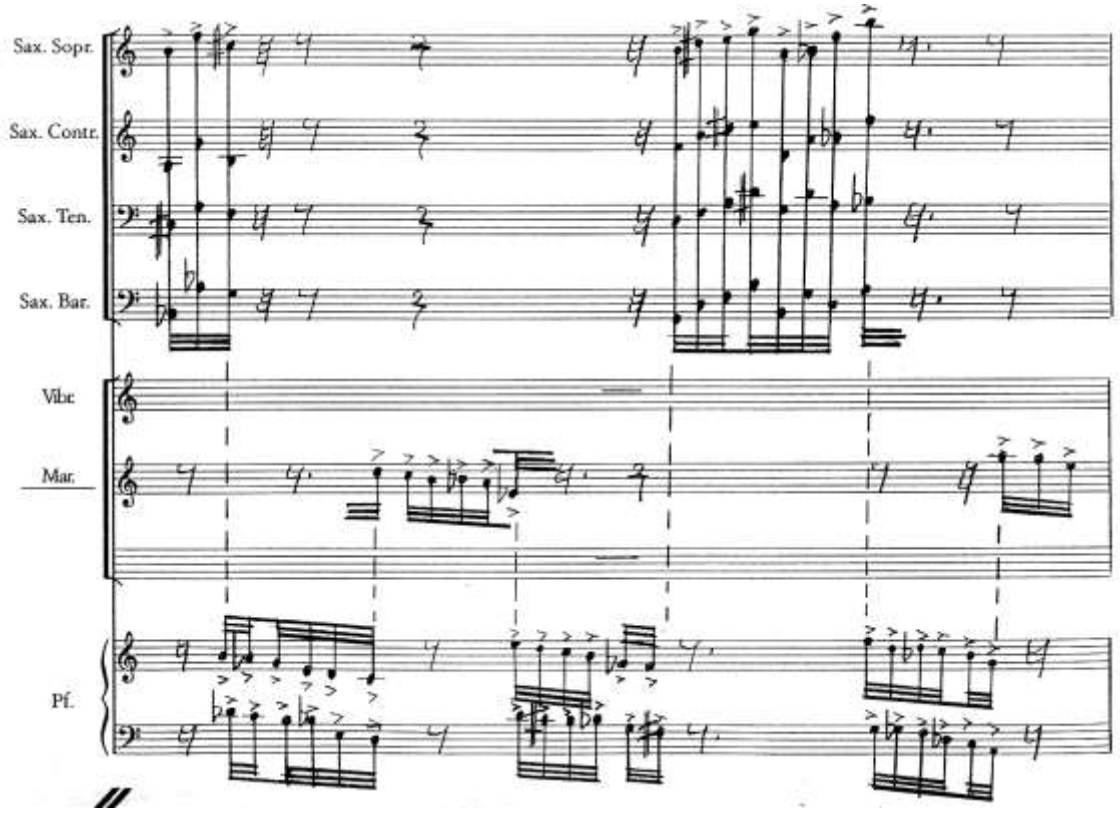


Fig. 31. Compás 67 de la obra.

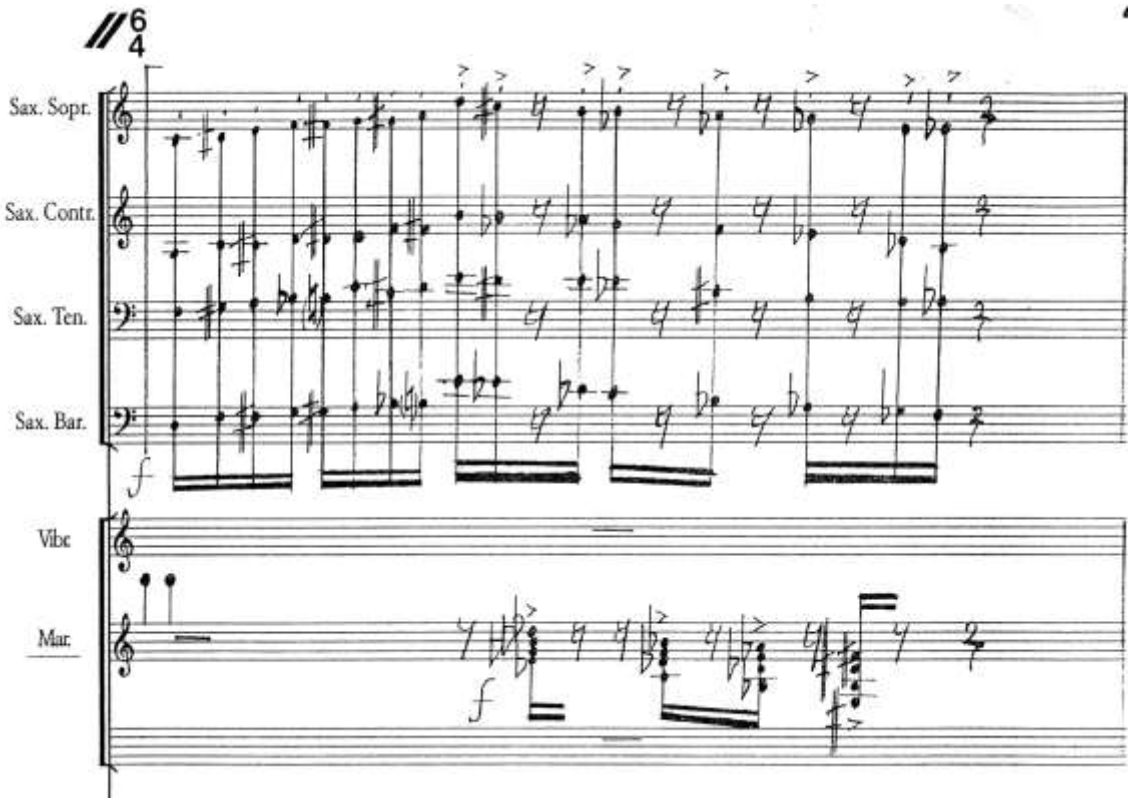


Fig. 32. Compás 18 de la obra.

Por último, en el compás 110, los saxos reproducen una fuga con un único tema separado a distancia de corchea (Fig. 33). Es otra de las dificultades más importantes, porque la duración de cada una de las notas de los saxos es de cinco fusas, lo cual, sobre una medida a cuatro (fusas), lo hace muy complejo.

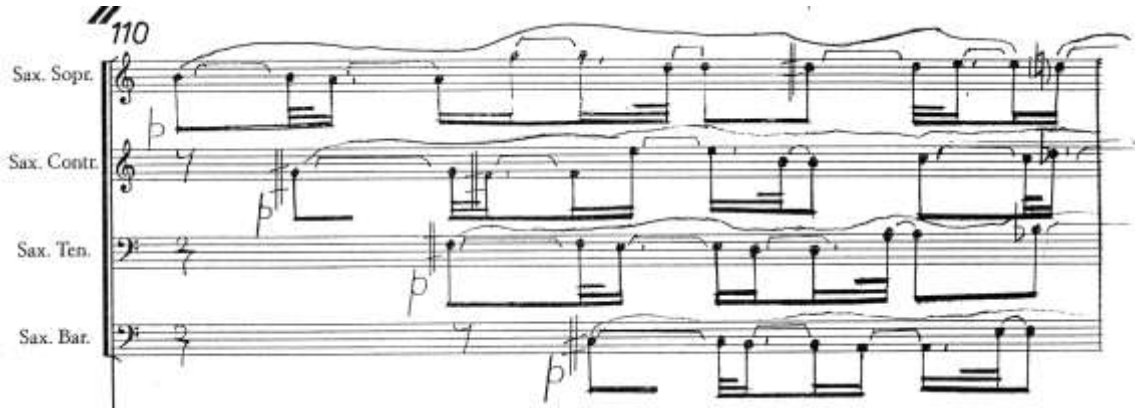


Fig. 33. Compás 110 de la obra.

El fraseo melódico más destacado siempre está combinado con la percusión, como ocurre en el compás 18 (Fig. 32), o a partir del compás 38 (Fig. 34), donde los saxos y el vibráfono recrean una melodía entrecortada en coincidencia rítmica.

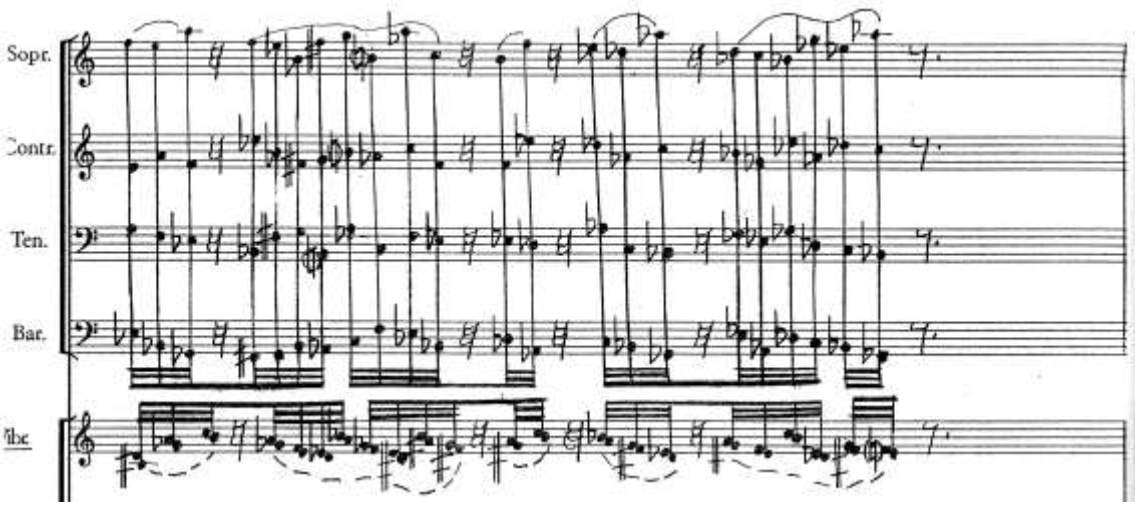


Fig. 34. Compás 38 de la obra.

Esta obra no tiene ningún efecto sonoro específico del saxo en ningún momento, excepto la diversidad de ataques. El tipo de escritura es postserial, parecido al estilo de Boulez. La complejidad rítmica es lo más destacable.

En cuanto a la valoración de los parámetros técnicos, según la tabla de graduación de dificultad expuesta en la metodología, el ámbito sonoro se sitúa en un grado 2, puesto que la obra está escrita en un registro cómodo. El resto de parámetros se sitúan en el grado 4, excepto las estructuras rítmicas y la escritura que se sitúan en un grado 5. La media aritmética es de un 3,88. Por tanto, la dificultad la evaluamos en un 4, dentro de la escala expuesta en la metodología.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica				**X**				
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo				**X**				
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**3,88**	**4**

Tabla de graduación de dificultad 4.

3.6.3. Aportaciones al repertorio del saxofón.

Esta pieza contiene varias aportaciones muy interesantes dignas de considerar. La primera de ellas es que el saxo se utiliza en un marco de gran agilidad técnica y fluidez de emisión, pero en ningún momento como recurso tímbrico especial. Es decir, la obra no se nutre de la escuela compositiva surgida después de Denisov, donde el efecto sonoro, casi siempre exclusivo del saxofón, forma parte esencial del lenguaje.

Los timbres se van generando en la obra mediante las combinaciones instrumentales diferentes. Destaca, entre dichas amalgamas tímbricas, la utilización combinada del cuarteto de saxos y el vibráfono.

Por otra parte, se trata una obra de cámara donde el cuarteto de saxos es el protagonista, acompañado por el piano y la percusión. Este repertorio no aparecería hasta finales del siglo XX, y ésta es una pieza esencial dentro de dicha formación que también será empleada por Luis de Pablo.

El saxofón se concibe como elemento compositivo dentro del discurso, sin tener en cuenta más que su individualidad como sonido y su potencial como bloque en el cuarteto de saxofones. Además, se pide que su volumen sonoro se acomode al de un grupo de cámara, exigiendo en gran parte de la obra unos matices muy pianos. Estéticamente, es una obra muy moderna, donde los instrumentos están muy bien empleados en el discurso sonoro generando un resultado de una gran calidad musical.

3.7. Sobre la evolución del lenguaje saxofonístico en el siglo XX.

Adolfo Sax fue el primero en comprender que, para el saxofón, el repertorio es una baza fundamental para su progreso y empleó mucho esfuerzo en promoverlo durante el siglo XIX.

Hemos visto que, para el desarrollo y la evolución de dicho repertorio, ha sido necesaria la complicidad entre el intérprete y el autor, por una parte, y el impulso que aporta la calidad musical de las obras de los mejores compositores, por otra. También, por qué no decirlo, la facilidad que aporta el que una obra de un compositor consagrado sea más fácil de programar en un concierto, y por lo tanto de interpretarse más veces.

De este modo, la evolución del repertorio ha estado en manos de los intérpretes, que han sabido propiciar encargos a compositores destacados, y de estos últimos, que han sabido apreciar las excelentes cualidades musicales de este instrumento. También es necesario destacar, que la mayoría de compositores —lo hemos visto por sus vivencias— han tenido contacto con Francia o con Estados Unidos en sus viajes profesionales. Han sido estos dos países los que han desarrollado el repertorio para saxofón hasta la segunda mitad del siglo XX, y también, casi los únicos donde se producían conciertos sinfónicos con la participación de éste instrumento como solista.

Por tanto, el camino recorrido durante el siglo pasado ha estado guiado por Elisa Hall, Sigurd Rascher, Marcel Mule, Jean-Marie Londeix y Daniel Kientzy entre otros, que nos han llevado hacia una constante evolución en la importancia, en la cantidad y, sobre todo, en la calidad de la literatura saxofonística. Si en el epígrafe 3.2 vimos que el punto de partida fue Claude Debussy y su *Rapsodia* (escribió sólo una obra para saxofón), el testigo lo recogería Schmitt con su *Concierto* y su *Cuarteto* (2 obras) exactamente igual que Glazunov (2 obras), Ibert (2 obras), Martin (2 obras), Milhaud (2 obras). Algunos compositores como Ravel, Satrawinsky o Prokofief, comenzaron a utilizarlo en la orquesta en más de una ocasión. Hacia la mitad del siglo XX, la situación comienza a dar un giro, no sólo por el caso de Heitor Villa-Lobos que, aparte de en la *Fantasia*, empleó el saxofón en 79 ocasiones más, sino que ya se estaba anunciando un cambio por parte de compositores como Hindemith (4 obras).

El postserialismo se centra en buscar otros recursos que, además de la ordenación interválica de los sonidos, permitieran evolucionar el lenguaje musical, y

entre ellos el timbre, con la denominada *Klangfarbenmelodie* citada al final del tratado de armonía[187] de Schönberg. Esta serialización de los timbres fue más desarrollada a partir de la segunda guerra mundial, cuando se descubrió el verdadero valor de la obra de Webern. En aquel momento, el saxofón fue más apreciado, no sólo por las cualidades naturales de su sonido, sino por la enorme cantidad de diferentes efectos sonoros que puede realizar. Denisov (6 obras) aportaría un cambio sustancial en el lenguaje, y autores tan importantes en la evolución musical de la segunda mitad de siglo XX, como Berio (4 obras), Stockhausen (8 obras), Gubaidulina (2 obras), Pousseur (3 obras), o Donatoni (3 obras), lo han encumbrado a un puesto de honor en la música contemporánea actual. Actualmente, es el instrumento que más obras de concierto estrena en España y en buena parte de los países europeos[188].

Si nos fijamos en la evolución del lenguaje saxofonístico en el siglo XX, comparando las obras escogidas para el análisis en este capítulo, el *Concierto* de Glazunov representa la pureza del estilo clásico del instrumento, la calidad del fraseo y la expresión para ensalzar la belleza del sonido del saxofón. Villa-Lobos, en su *Fantasía*, propone un pequeño salto en cuanto a dificultad técnica y, además, un fraseo más *rubato* y más espontáneo dentro de un estilo más popular. Pero aporta, con acierto, la novedad de escribir un concierto solista para otro instrumento diferente del saxofón alto[189], que es el que dispone de más literatura.

Denisov propone ya en los años setenta un lenguaje serial extremo, aplicándolo a alturas, dinámicas, ataques, etc. Pero, al mismo tiempo, hace una búsqueda de sonoridades que sería imitada más adelante por muchos autores. Ya existían todos esos timbres y ataques, pero fueron más utilizados a partir de entonces, hasta los años noventa.

Donatoni utiliza un lenguaje más contrapuntístico, pero a la vez más solista, como en el caso de *Hot*; pero lo más importante es que el saxo ni es tópico por su sonido ni por sus recursos, simplemente es un elemento para hacer música en el que

---

[187]*"¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles!*
¡Y quién se atreve aquí a aventurar teorías!". SCHÖNBERG Arnold: *Tratado de armonía* (Traducción de Ramón Barce). Madrid, Real Musical, 1979, p. 501.

[188]Del trabajo de investigación de Manuel Miján, y de las publicaciones del Centro de Documentación de Música y Danza se desprende que el saxofón es el instrumento que más obras ha estrenado en la década de los años noventa en España.

[189]Recordemos que su *Fantasía* es para saxofón soprano, aunque recoge la posibilidad de ser interpretada también con el tenor.

prevalece su agilidad, maleabilidad dinámica y facilidad de emisión. Una perfecta muestra de ello nos plantea en *Rasch II*, que además aporta la originalidad de la combinación de los saxofones con el piano y la percusión.

Hemos visto que el interés por el saxofón crece entre los compositores más importantes del siglo XX, cuanto más nos acercamos al final del siglo. Desde Debussy, que apenas consideraba la posibilidad de escribirle una obra, a Denisov o Stockhausen, hay un salto cualitativo y de cantidad de obras que emplean el saxo. También es destacable que, después de los casos conocidos de Ravel y otros que utilizan al saxo como nota de color en la orquesta, o tras el uso del saxofón por parte de Milhaud en la *Création du monde*, de Berio en *Canticum Novissimi Testamenti,* de Denisov en su ópera *L'écume des jours*, y de Stockhausen en numerosas piezas, entre ellas sus siete óperas de luz, *Licht* [190], hay un aumento en el interés hacia el instrumento y protagonismo de éste en la música sinfónica y operística.

La evolución en el lenguaje es patente y paralela a las evoluciones compositivas del siglo y las evoluciones técnicas del saxofón. El saxofón actual permite efectuar con mayor facilidad intervalos, matices extremos y efectos sonoros, y ello se ve reflejado en el repertorio. La evolución hacia el registro armónico del lenguaje es paralela a la evolución de esta técnica, impulsada por Sigurd Rascher. Lo mismo ocurre en la dificultad de las obras, que va in crescendo en el transcurso del siglo.

Si observamos los parámetros técnicos, podemos observar un incremento en las velocidades[191] de un modo gradual desde el *Concierto* de Glazunov a la *Fantasía* de Villa-Lobos, y desde ésta a la *Sonata* de Denisov. Lo mismo ocurre en el ámbito sonoro o tesitura en que la escritura sube al registro sobreagudo. El registro más amplio lo encontramos en la obra de Denisov, entre las analizadas; aunque, entre las expuestas en el subcapítulo 3.2 (el repertorio más significativo del saxofón en el siglo XX), destaca la *Balada* de Frank Martin, que sube una octava completa en el registro sobreagudo.

Sobre efectos sonoros, ya hemos comentado que destaca Denisov sobre el resto de compositores, con el empleo de cuartos de tono, multifónicos, *slaps*, baterías, etc.

---

[190]*Licht, Die sieben Tage der Woche.* Es un ciclo de óperas compuesto por el compositor alemán, una para cada día de la semana (*Lunes de Luz*, *Martes de Luz* etc.) que en total sumas una duración estimada de 29 horas.

[191]Como unidad igualitaria de velocidad, pensemos en un pulso que se subdivide en cuatro (o seis en el caso de Denisov) notas por pulso.

El fraseo melódico más destacado, por la concepción propia del estilo musical de la obra, lo encontramos en Glazunov. El de Villa-Lobos es también muy considerable, pero no tan romántico, está más cerca de la música popular. En el caso del tercer tiempo de Denisov, el desarrollo melódico transcurre en un estilo más cercano al jazz. El lenguaje de Donatoni contiene un fraseo "arquitectónico[192]", tanto desde el punto de vista métrico como melódico, dentro de dicha construcción destacan los colores tímbricos conseguidos con la combinación de instrumentos.

La escritura es más compleja conforme avanza el siglo, sobre todo en Denisov, y ello se refiere tanto a lenguaje como a matices, intervalos y dificultad intrínseca de la obra. Las cuatro obras analizadas son indispensables en la enseñanza musical, y la dificultad técnica, dentro de la escala de evaluación propuesta, va en aumento desde Glazunov a Denisov, siendo un poco menos difícil la obra de Donatoni que la de Denisov, aunque más tardía en orden cronológico.

[192]Fraseo en la que la melodía, dividida en partes, pasa por todos los instrumentos, a modo de módulos que, sumados entre sí vertical o horizontalmente, construyen el edifico sonoro total.

SEGUNDA PARTE

Capítulo IV.

Biografía.

4.1. Introducción.

Esta biografía pretende situar la producción saxofonística de Luis de Pablo en el contexto de su obra en general. Se ha ordenado conforme a las etapas biográficas narradas por el compositor en la entrevista del Anexo I y se intenta comprender cómo han influido sus vivencias artísticas en la utilización del saxofón en su obra. Además, pretendemos aportar una actualización de su biografía ya que desde 1979 que fue cuando aparece la última publicación al respecto, las informaciones son más dispersas[193]. También, el enfoque de agrupación de sus obras por etapas compositivas es la primera vez que se realiza, según nos manifiesta Luis de Pablo[194].

4.2. De la infancia y el aprendizaje.

Luis de Pablo Costales nació en Bilbao el 28 de enero de 1930, de padre logroñés emigrado a la capital vizcaína y madre de origen asturiano con antecedentes gallegos. Después de una breve estancia de la familia en Madrid, estalla la guerra civil española, y la señora De Pablo decide viajar al País Vasco en busca de su esposo, que había permanecido allí. El desafortunado viaje tuvo un final bien amargo, pues el padre no apareció: había muerto[195], y no se encontraron datos que aclarasen el desgraciado suceso[196].

En 1938, la familia decide establecerse en Fuenterrabía. En esta villa guipuzcoana el joven Luis de Pablo inició su formación escolar y musical en el "Colegio de San José" denominado popularmente "colegio de las monjas francesas". En esta etapa se familiarizó con el idioma francés, aprendió solfeo y los rudimentos del

[193]Sí hay más artículos biográficos o biografías posteriores, pero están centrados en una etapa determinada, o son más concisos que la biografía de 1979 de José Luis García del Busto.
[194]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.
[195]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo.* 1979, *Op. cit.,* p.15. Hay dos publicaciones con el título: *Luis de Pablo* de este autor. Las distinguiremos por el año de publicación. Gran parte de los datos biográficos hasta 1979, están tomados de esta publicación
[196]HEINE, Christiane: *Op. cit.,* p. 837.

piano, gracias a sor Louise Antoniette, que a pesar de su nombre era una monja de origen navarro.

> Para el niño, la música era ya algo más que la aridez del aprendizaje de la solfa, puesto que éste se acompañaba de vivencias como oyente: a las zarzuelas escuchadas en Madrid se añadía ahora la escucha del canastón de discos cuya reproducción en una rudimentaria gramola hacía sus delicias y, muy especialmente, el aria "Non più andrai" del *Fígaro* mozartiano[197] .

Terminada la contienda en la capital, la familia De Pablo vuelve a Madrid en 1939[198] para instalarse definitivamente. Muerto su hermano Juan Mari en la batalla del Ebro, y su padre Serafín, desaparecido también en la guerra, como se comentó anteriormente, la familia en estos momentos está formada por su madre Victoria, su hermana María Teresa y el propio Luis.

En el curso 1939-40, Luis comienza sus estudios de Bachillerato en el Colegio de los Sagrados Corazones. El compositor recuerda con alegría al padre Osvaldo Lira, profesor que le marcó mucho en su formación y en cuyas clases se leían y comentaban las obras de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca o Rafael Alberti. El padre Lira también era aficionado a la música y, conociendo las aptitudes del joven estudiante, le invitó a asistir a la primera audición en España del *Concierto para orquesta* de Béla Bartók, lo que constituyó otra importante experiencia musical para nuestro biografiado. El propio compositor recuerda gratamente la influencia de este profesor:

> Sí ha habido gente que me ha influido muchísimo. Sobre todo, siendo joven, yo tuve un profesor en mi bachillerato que para mí fue capital desde ese punto de vista, y no era de música, era profesor de literatura y filosofía en el colegio. Era el padre Osvaldo Lira, un cura —de los Sagrados Corazones, la orden que tenía en mi colegio—, chileno, y que fue fundamental no solamente para mí, puedo decir que también para muchos chicos de mi clase, e incluso para clases de antes y después que yo. Fue muy importante[199].

Nuestro joven autor comenzó a escribir música a la edad de doce años, a la par que sus estudios de bachillerato. Esto le permitió experimentar y forjar oficio, aunque sin ningún fruto artístico por el momento.

---

[197]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra… *Op. cit.,* p. 9.
[198]ALONSO GOMEZ Miguel: "Pablo, Luis de". En: *Dizionario enciclopedico universale della música e dei musicisti* / director Alberto Basso. Torino, Utet, 1989, p. 481.
[199]PABLO, Luis de: *Entrevista II*, Anexo II..

> Aprendidos los métodos de solfeo al uso, buscó material teórico-musical entre la pobrísima bibliografía a su alcance, a la vez que practicaba en la vieja pianola de casa de un compañero del colegio; finalmente, con la ayuda económica de una tía, pudo comprar un destartalado piano[...] Todos éstos eran ratos robados a los únicos estudios reconocidos, pues la familia De Pablo no tomaba en cuenta la vocación musical de Luis y, por otra parte, él, ante la temprana muerte del padre y del hermano mayor, alcanzaba a comprender que una cierta responsabilidad varonil recaía sobre sus espaldas y no había lugar para plantear con caracteres de lucha una decisión —la de consagrarse a la música— que en ningún caso hubiera recibido la aprobación familiar[200] .

En los estudios de bachillerato, Luis se interesaba mayormente por las materias de Letras, y sobre todo por la química. En cambio, las matemáticas le resultaban ingratas. Llegado el momento de iniciar una carrera universitaria, la primera decisión de Luis fue la de estudiar Ingeniería Química. Cuando fue a matricularse en la escuela el plazo estaba ya cerrado y opta por Derecho, influido por el consejo familiar, matriculándose en la Universidad de San Bernardo.

Los estudios universitarios, sin embargo, no despertaron en Luis de Pablo ninguna vocación hacia las leyes, pero fueron muy enriquecedores para su formación artística. Entre las experiencias vividas en estos finales de los años cuarenta y primeros cincuenta, cabe destacar el hallazgo de la pintura contemporánea (impresionismo, cubismo) a través de libros de Georges Braque y Pablo Picasso, el descubrimiento y lectura de los poetas del 27 y los programas musicales de Radio Nacional de España, que le permitieron la audición de obras que le impresionarían grandemente, como los ballets de Igor Stravinsky y el *Concierto de violín* de Béla Bartók.

Desde el segundo año de la carrera, Luis daba clases de bachillerato para ayudarse económicamente y gracias a ello pudo realizar innumerables compras de partituras y sufragarse la asistencia a conciertos, como los de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Estos conciertos tenían lugar en el Palacio Real, y de este modo pudo conocer los cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven y de autores españoles como Arriaga. La adquisición de discos, casi siempre de segunda mano, era también un acontecimiento. Hace sesenta años no se encontraba con la facilidad de hoy día música editada y, sobre todo, la música grabada, desde luego, era mucho más escasa. Recuerda Luis en una ocasión no haber podido comer por destinar el presupuesto para ello a la

[200]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo,* 1979, *Op. cit.,* p.10.

compra de dos partituras encontradas en Casa Dotesio: el *Concierto Emperador* de Beethoven y la *Sinfonía Sevillana* de Joaquín Turina[201].

Luis de Pablo en este período componía ejercicios que posteriormente destruía y ni sus amigos más allegados conocían esta dedicación, tan intensa como callada, a la práctica musical. Otro acontecimiento que marcó la juventud de nuestro compositor fue el encuentro en 1948 con el poeta Vicente Aleixandre. La cita fue debida a la gestión de la madre de su amigo Rafael de la Vega, que a su vez fue amiga de juventud de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Así fue como un buen día se personaron en casa del que muchos años después sería Premio Nobel, el joven Luis de Pablo junto con Rafael de la Vega, que en aquellos momentos ya ejercía tímidamente de escritor. La acogida que Aleixandre dispensó a los jóvenes fue una experiencia extraordinariamente enriquecedora para nuestro músico. El contacto se prolongó en posteriores encuentros y, sobre todo, en intercambio de correspondencia[202].

A partir de 1950 Luis de Pablo se planteó como una elección irrenunciable para el futuro "ser compositor", sin abandonar por ello la carrera de derecho[203]. La crisis familiar fue grande y tuvo presiones para obligarle a dedicarse a la carrera diplomática. Finalmente pudo más la fuerza de la vocación a pesar de lo oscuro que se presentaba el futuro de un compositor en los años cincuenta, que además no contaba con estudios en el Conservatorio.

> En mi casa concretamente no había nada que justificase que yo fuera compositor, o sea, a mi familia le gustaba la música, había discos en casa de los 78, había una gramola y había un piano vertical, pero eso lo había en cantidad de casas burguesas cuando yo era niño y no salieron músicos. O sea, que no te puedo decir por qué yo quise ser músico desde que yo era niño, niño de 3 ó 4 años, vamos, por lo que cuentan y por lo poco que yo me voy acordando después de esa edad, claro. O sea, que sé que responde a una necesidad muy profunda de hacer música y que esa necesidad profunda —claro, eso es el segundo capítulo, que es muy complicado— se produce en un lugar y en una época, y eso, naturalmente, hace que las cosas hayan sido así en lugar de ser asá, eso ya se puede analizar. El primer paso yo creo que no, honradamente[204].

---

[201]*Ibid.,* p.19.
[202]*Ibidem.*
[203]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo Costales". En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores, 2001, p. 319.
[204]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.

Luis de Pablo obtuvo la Licenciatura en Derecho en 1952[205] e incluso "llevó más allá el sacrificio en este terreno y preparará durante algún tiempo las oposiciones a la judicatura"[206]. El futuro compositor ingresa en la asesoría jurídica de la compañía aérea Iberia en 1953.

El primer contacto de Luis de Pablo con un profesional de la composición fue con Mauricio Ohana. Se conocieron a través de su hermano Leo Ohana. Mauricio Ohana fue el primer músico que vio algunos de los trabajos de nuestro compositor[207]. El joven Luis de Pablo estaba muy interesado en todo lo que fuera arte contemporáneo y se mantuvo aleccionado con puntualidad, de obras tan importantes en su momento y hoy día como la *Segunda Sonata* y el *Libro de Estructuras* de Pierre Boulez o el *Kontrapunkte* de Karlheinz Stockhausen y otras obras de la Escuela de Viena.

Otro acontecimiento importante que vivió en primera persona fueron las conferencias pronunciadas en el Instituto Francés de Madrid por Jean-Etienne Marie.[208] En estas conferencias Luis pudo conocer el quehacer de compositores como Pierre Schäffer, Pierre Henry y del propio Marie, poniéndose al día de este modo de las propuestas técnicas y estéticas de la corriente de la *música concreta.* Además también conoció en estas conferencias la existencia de obras tan capitales como *Técnica de mi lenguaje musical* de Olivier Messiaen y las últimas publicaciones de René Leibowitz[209].

Terminados los estudios de Derecho, Luis de Pablo afronta con más dedicación su tarea como compositor y a esta época corresponden dos cuartetos de cuerda, un trío, un cuarteto con piano, un quinteto con flauta, varias canciones y un concierto para flauta y orquesta de cuerda. El compositor considera estas obras meros ejercicios llevados a cabo para experimentar sus habilidades creadoras. Algunos de ellos no fueron acabados y todos ellos destruidos posteriormente.

---

[205]*Ibidem.*
[206]MARCO, Tomás: *Luis de… Op. cit.,* p. 10.
[207]*Ibidem*.
[208]Jean-Étienne Marie, compositor francés (1917-1989). Organizó en la "Schola Cantorum" el primer curso de Musique Expérimentale y en 1968 fundó en París el "Centre International de Recherche Musicale" (CIRM) y más tarde, en Orleáns, las "Semaines de Musique Contemporaine".
[209]MARCO, Tomás: *Luis de…Op. Cit.*, p. 21.

4.3. Inicios como compositor. Segunda etapa de aprendizaje. (1953-1959).

A partir de 1953 nuestro compositor entra en una etapa de consolidación de la práctica compositiva y de búsqueda de un lenguaje que le permitiese expresarse como creador. Hasta 1953 Luis de Pablo piensa que está aprendiendo el oficio y no conserva ninguna de sus composiciones, ya que los considera meros ejercicios con el objetivo de hacer oficio. Es a partir de 1953 y hasta 1959 cuando el compositor asume su personalidad creativa, aunque no tiene un lenguaje definitivo y sus composiciones tienen las influencias de su etapa formativa, entre otros de Béla Bartók y Manuel de Falla.

A esta época corresponden *Gárgolas (1953)* para piano solo, *Coral (1954)* para septeto de viento, *Sonata (1954)* para piano, *Quinteto (1954)* para clarinete y cuarteto de cuerda. *Invenciones*, obra para orquesta de cámara con cuerdas, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas y trompetas, arpa y percusión data de 1955, así como *Tres piezas para guitarra,* que es una pequeña suite de corte neoclásico, estrenada por César León en el Instituto de Cultura Hispánica, varios años más tarde[210].

Comentarios data de 1956 y es para voz (tenor o soprano), flautín, vibráfono y contrabajo. La composición se basa en los poemas *Panorama* y *Alegoría* del *Manual de Espumas* de Gerardo Diego. La obra es para soprano (o tenor), piccolo, vibráfono y contrabajo. El estreno tuvo lugar en Barcelona en 1960 por Ana Ricci y el Conjunto Instrumental dirigido por Jacques Bodmer[211] en el concierto inaugural de las Jornadas de "Música Abierta".

> *Comentarios* es [...] seguramente la primera obra en la que Luis de Pablo, sin esperar a futuras revisiones, se encuentra consigo mismo como compositor: no es que no existan influencias, sino que éstas son controladas y no obstruyen la personal invención; la obra se ha revelado importante con el paso del tiempo: hay sintonía con la poesía de Gerardo Diego, hay originalidad tímbrica (el pequeño grupo instrumental resultaba totalmente inusitado en aquel entorno), hay concordancia entre idea y realización, hay elementos latentes que luego serían cabalmente explotados por el compositor[212] .

---

[210]*Ibid*., p. 29.

[211]Director. Nacido en Barcelona, de padres suizos. Realizó sus estudios en dicha ciudad para continuarlos en Suiza con Herman Scherchen. Los cargos importantes de su carrera han sido: Director de la Orquesta Filarmónica de Barcelona, de la Catalana de Cámara, de la Sinfónica Nacional de la República Argentina (70-75), de la "Pablo Sarasate" de Pamplona (Navarra), del Festival Internacional de Ópera de Irlanda "Anna Livia", 2001, en Dublín.

[212]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"… *Op. cit.,* p. 14.

También de 1956 data *Misa Pax Humilium* para cuarteto vocal, dedicada a la ordenación como dominico de su amigo Amadeo Saguar[213]. *Elegía* para orquesta de cuerda fue escrita en 1956, al igual que *Sonatina Giocosa* para piano solo, el *Concierto de clavicembalo*, compuesto a demanda de Genoveva Gálvez, y las *Piezas infantiles* para piano.

En 1957 nuestro autor compuso *Cuarteto de cuerda* y *Cinco Canciones de Antonio Machado*, para voz y piano, con un carácter expresionista, como el cuarteto, pero esta vez con influencias del *Libro de los jardines colgantes* de Schönberg. *Invenciones* para flauta y piano fue compuesta también en 1957, siendo posteriormente versionada para violín y piano. Ese mismo año, Luis de Pablo visitó a Azorín[214], concretamente con la idea de musicar la página teatral del escritor *Doctor Death de 3 a 5*. La idea fue muy bien acogida, pero el proyecto al final no se llegó a realizar. La sintonía entre ambos creadores no obtuvo buenos resultados, como sí ocurrió en los casos de Vicente Aleixandre y Gerardo Diego.

También en el verano de 1957, asistió en Madrid a un curso impartido por la pianista Margot Pinter, organizado por la SIMC española[215], del que extrajo importantes consecuencias para su formación, sobre todo por su conocimiento del piano de Olivier Messiaen, por recibir noticias de las actividades de los cursos de Darmstadt y por entablar amistad con el pianista Pedro Espinosa. Por solicitud de Margot Pinter, De Pablo llevó a cabo en 1957 la composición de *Móvil I,* que tomaría su forma definitiva en la versión para dos pianos que interesó poco después a los hermanos Kontarsky[216], quienes la estrenaron en Alemania en 1961, en el conservatorio de Heidelberg.

La composición no sería la única actividad que ejercería Luis de Pablo. Inmerso de pleno en el ambiente musical madrileño, otras tareas relacionadas con la música le permitieron participar en varios campos de la vida musical española: entre ellas ejerció la crítica musical del semanario *SP*[217], informando de actividades llevadas a cabo en el extranjero. También colaboró en la sección musical de la revista *Acento* que era una

[213]MARCO, Tomás: *Luis de… Op. Cit.*, p. 32.
[214]Como es sabido, el nombre del escritor Azorín (1873-1967), que a veces se hacía llamar José Azorín, era José Augusto Trinidad Martínez Ruiz. Nació en Monóvar (Alicante).
[215]S.I.M.C. son las siglas de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Estos cursos los presidían personalidades de la música española como Oscar Esplá o Joaquín Rodrigo. El propio Luis de Pablo sería posteriormente presidente de esta sección española de la S.I.M.C. hasta hace poco tiempo.
[216]Alfons Kontarsky y Aloys Kontarsky eran los nombres del dúo de piano que estrenaron esta obra.
[217]Luis de Pablo fue recomendado por el padre Federico Sopeña para escribir artículos de crítica musical en el semanario *SP*, hoy desaparecido.

publicación bimestral del Departamento Nacional de Información del SEU[218]. De igual manera dirigió la sección musical de la revista *Aulas.*

> El talante culto, analítico y crítico que caracteriza a De Pablo comenzó a manifestarse por entonces: en 1958 se inició como conferenciante en el ámbito universitario madrileño. Su valía en este terreno teórico no pasó inadvertida y enseguida fue llamado a colaborar asiduamente en la sección musical de la revista Acento, en cuyo ambiente pudo conocer personalmente a artistas admirados como Antonio Saura, Manuel Millares o José María Moreno Galván[219].

La primera publicación de un libro con la participación de Luis de Pablo fue en una recopilación sobre la composición musical europea, coordinado por Rollo Myers y editado en Londres en 1960, en donde, bajo el seudónimo de "Musicus", figura junto a firmas tan prestigiosas como las de Adorno, Rostand, Simpson, Gerhard y Layton[220].

En 1958, en el marco de las periódicas tertulias entre distintos jóvenes músicos con el crítico musical (también pianista y compositor) Enrique Franco, se fundó el grupo "Nueva Música", formado por éste, Luis de Pablo, Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Manuel Carra, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Antón García Abril y Fernando Ember. Aunque no todos continuaron posteriormente en la composición, su alianza alrededor de los principios estéticos de la música de vanguardia les permitió funcionar unidos durante algún tiempo.

En el primer concierto organizado por "Nueva Música" en el Conservatorio de Madrid el 9 de marzo de 1958, se estrenó su *Sonatina giocosa;* en el segundo llevado a cabo en el Ateneo de Madrid 8 de abril de 1958, sus *Cinco canciones de Antonio Machado.*

> Los núcleos de Juventudes Musicales, "Nueva Música", "Música Abierta" y la actividad del Aula de Música del Ateneo madrileño habían estimulado poco a poco la capacidad de nuestro músico para la programación y organización de actos musicales tendentes a difundir la música contemporánea y, así, antes de que esta actividad cristalizara en importantes ciclos a los que luego nos referiremos, antes también de producirse su primera salida al extranjero, Luis de Pablo actuó en Madrid como promotor de tempranas primeras audiciones de obras significativas de Boulez, Cage y otros maestros foráneos. Con este bagaje de compositor formado autodidácticamente, autor de varias obras personalmente

[218]El SEU (Sindicato Español Universitario) fue el sindicato único de estudiantes en aquellos momentos de la dictadura en los que los sindicatos eran dependientes del estado. También llamados sindicatos verticales.
[219]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"… *Op. cit.,* p. 14.
[220]Según el propio compositor, Luis de Pablo fue solicitado por el musicólogo ingles Rollo Myers para escribir un artículo sobre la situación de la composición musical en España en aquel momento.

satisfactorias estrenadas en los círculos vanguardistas de Madrid y Barcelona, intelectual inquieto e interesado por lo más avanzado estéticamente de las letras y las artes de su tiempo, incipiente analista y organizador[221].

4.4. Etapa de la apertura. Búsqueda de un lenguaje (1959-1969).

Luis de Pablo asistió en 1959 a los cursos de verano de Darmstadt, entre los compositores españoles sólo le habían precedido el compositor Juan Hidalgo y el pianista Pedro Espinosa. Este último fue precisamente quien estimuló a Luis para asistir a estos cursos. En Darmstadt mantuvo muchos encuentros fructíferos, conoció a la intérprete de ondas martenot francesa Françoise Deslogéres[222], la cual se ofreció a presentarle a su maestro, Max Deutsch. La década de los años sesenta abrió un nuevo camino a nuestro autor, con la visita al maestro Deustch en su casa de París lo que propiciaría el inicio de una relación de amistad muy positiva para De Pablo, quien recibió durante años los consejos de carácter general y referidos a partituras concretas de quien fue discípulo de Schönberg.

Sobre alguno de los acontecimientos que más significativamente han influido en su vida profesional el autor nos comenta:

> Sí, por ejemplo el contacto con algunos críticos. Por ejemplo, pues el contacto con Claude Rostand, el francés, el contacto directo con un ruso francés, Pierre Souvtchinsky, y haber conocido a Max Deutsch, han tenido una importancia grandísima en mi carrera, porque me ayudaron los primeros a publicar, ¿verdad?, a publicar mi música, y el otro a formarme como compositor, porque yo tenía una formación defectuosa, porque lo había hecho en buena parte por mí sólo. Con Max Deutsch, yo aprendí muchas cosas que han sido muy importantes[223].

Luis de Pablo participó en la junta directiva de Juventudes Musicales Españolas como presidente entre 1960 y 1963, organizando, entre otras actividades, una amplia programación de los cuartetos de cuerda de compositores españoles —entre otros, los de Juan Crisóstomo Arriaga y Ramón Barce y el propio De Pablo— en conciertos de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. También tuvo lugar en este momento la creación en Madrid por Luis de Pablo de "Tiempo y Música"[224], bajo cuyo lema organizó una serie de conciertos en el Teatro María Guerrero, teniendo lugar el primero

[221]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"… *Op. cit.,* p. 16.
[222]Creadora de la Clase de "Ondas Martenot" en el CNR de Boulogne. Intérprete de las más conocidas de este instrumento y dedicada por entero a la interpretación de música contemporánea.
[223]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.
[224]"Tiempo y Música" inicio sus actividades hacia 1959, concluyéndolas en 1964

de ellos el 30 de enero de 1961, bajo la dirección de Odón Alonso. Estos conciertos se llevaron a cabo gracias a la financiación del SEU :

> La labor de Tiempo y Música, aunque corta en el tiempo, fue grande en realizaciones. Contribuyó eficazmente a la formación de un público en materia de música contemporánea y realizó una formidable labor de difusión. En "Tiempo y Música" se dieron a conocer obras tales como *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez, o *Chamber Music* de Luciano Berio[225].

Además de llevar a cabo tanta actividad organizativa, no dejaba de componer y comenzó a ver cómo sus primeras obras significativas encontraban eco en algunos festivales musicales de Europa. Así, por encargo del Primer Festival de Palermo, compuso en 1960 *Radial,* para 24 instrumentos distribuidos en ocho grupos de tres intérpretes cada uno. Para un concierto que Pedro Espinosa habría de dar en los cursos de Darmstadt de 1961, De Pablo escribió el *Libro para el pianista,* obra probablemente influida por las propuestas del americano David Tudor[226], y que obtuvo una negativa respuesta por parte del público de Darmstadt. En cambio, en la misma ciudad alemana el estreno al año siguiente de *Polar,* con Bruno Maderna dirigiendo el "Internationales Kammerensemble", obtuvo un éxito muy destacado. Esta obra para once instrumentistas fue una petición a De Pablo del doctor Strobel, por entonces presidente de la SIMC y director de la Radio de Baden-Baden. *Polar* es la primera obra del catálogo depabliano en la que emplea el saxofón. En este caso un saxofón soprano desempeña una de las voces, de principio a fin de la obra.

En 1964, De Pablo compuso *Escena* para coro mixto y grupo instrumental cuyo estreno se llevó al año siguiente en la Bienal de Zagreb. También en 1965, en la cita habitual por entonces de Darmstadt (31-VII), De Pablo estrenó *Módulos I* para un conjunto en el que figuraban el Cuarteto Parrenin y el dúo de pianos Kontarsky y que

---

[225]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"... *Op. cit.,* p. 17.

[226] David Tudor nació en Filadelfia; estudió piano con Stefan Wolpe y al tiempo ganó fama como uno de los principales intérpretes de la música *avant garde* para piano. En 1950, fue el primer pianista en tocar la *Piano Sonata No. 2* de Pierre Boulez en Norteamérica, y un tour europeo en 1954 hizo mucho por aumentar su reputación. El año siguiente, Karlheinz Stockhausen le dedicó su *Klavierstück VI*. Tudor también fue uno de los primeros en interpretar piezas de Morton Feldman y La Monte Young. El nombre de Tudor se encuentra muy ligado al del compositor John Cage, ya que el pianista fue el primer intérprete de algunas de sus más famosas piezas: *Music of Changes*, *Concerto For Piano and Orchestra* y la famosísima 4' 33". Muchas de las composiciones de Cage fueron escritas o bien especialmente para Tudor, o bien con él en mente; ambos trabajaron juntos intensamente en varias piezas, tanto de música para piano como de música electrónica. Después de la muerte de Cage, en 1992, Tudor lo reemplazó como director musical de la *Compañía de Baile de Merce Cunningham.*

fue dirigido por Pierre Boulez, quien poco después la presentaría en París. La composición de la obra había sido sugerida por Bruno Maderna y el bosquejo de la partitura interesó a John Cage para publicarlo en su libro *Notations. Ein Wort,* encargo del Instituto Alemán de Madrid, fue estrenado por Carla Henius, Gerardo Gombau, Gavrilow y Deinzer bajo la dirección de Werner Heider en el Instituto Alemán de Roma en 1965, interpretándose además en Madrid, Bremen, Berlín, Múnich y Copenhague durante dicho año y el siguiente. En 1965 recibe encargos de la Bienal de Zagreb (*Escena*) y representa a España en el Festival Mundial de la SIMC celebrado en ese año en Madrid con la obra *Polar*[227].

La Orquesta de la Radio de Baden-Baden, dirigida por Ernest Bour, en el Festival de Donaueschingen de 1966, estrenó *Iniciativas,* encargo de dicho Festival a Luis de Pablo, obra que José María Franco Gil[228] estrenaría en España en un concierto en Madrid y posteriormente la repetiría en Barcelona. *Módulos II*, obra escrita en 1966, fue estrenada por la Orquesta de Radio Televisión Española bajo la dirección de Ros Marbá y el propio Luis de Pablo. La obra se programó en el ámbito del "II Festival América y España" y es para orquesta dividida en dos grupos con sendos directores. De ahí la participación del propio compositor en la dirección.

En 1967 escribió, entre otras obras, *Módulos III,* que se debió a un encargo de la Radio de Hamburgo, en cuya sede se estrenó en los comienzos de 1968 bajo la dirección de Markowski, obra que dirigió en París Bruno Maderna, en los conciertos del "Domaine Musical". También datan de 1967 *Módulos IV* para cuarteto de cuerda, *Módulos V* para órgano, *Heterogéneo I* para dos recitadores, órgano y orquesta, e *Imaginario I* para clave y tres percusionistas[229].

Imaginario II (1967) para orquesta fue compuesta por encargo del Festival de Royan, donde fue estrenada en 1968 por la Orquesta de Radio Francia bajo la dirección de Bruno Maderna. El estreno obtuvo un éxito tan clamoroso que la interpretación hubo de repetirse íntegramente; más tarde, Pierre Boulez la presentó en Bruselas y Ernest Bour en el Festival de la SIMC 1969 celebrado en Hamburgo. *Imaginario II* es la segunda partitura en la que Luis de Pablo emplea el saxofón, concretamente un saxofón soprano, un saxofón alto y un saxofón tenor.

---

[227]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"…*Op. cit.,* p. 19.
[228]José María Franco Gil era hijo de José María Bordons, el cual fue discípulo directo de Arbós. Además de director de orquesta, trabajó en la sección de música del Instituto de Cultura Hispánica y en la Escuela Superior de Canto.
[229]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a … Op. cit.*, p. 19.

Paráfrasis, para 24 instrumentos en dos bloques, sobre materiales de Victoria, fue estrenada en Cuenca como encargo que fue de su Semana de Música Religiosa bajo la dirección de José María Franco Gil en 1968. También en 1968 tuvo lugar el estreno en la Ópera Cómica de París de *Protocolo*, obra con texto y acción con la participación de papeles de mimo, bailarines y actores, junto con dos voces acompañadas por un conjunto instrumental.

La década de los sesenta fue muy significativa en la gran proyección de Luis de Pablo hacia el exterior, con un amplio número de encargos y estrenos fuera de nuestras fronteras e incluso interpretaciones memorables como las de Bruno Maderna. Su música sería editada desde 1962 por las ediciones Tonos (Darmstadt) y Modern (Múnich), y en 1967 pasó a ser editado en exclusiva por Salabert (París). Entre otras distinciones fue nombrado miembro de la Sociedad Europea de Cultura; en 1967 fue invitado por el "Deutscher Akademischer Austauschdienst" a residir durante un año en Berlín. En 1969 fue profesor del Instituto "Torquato di Tella" de Buenos Aires, cuyo Departamento de Música dirigía Alberto Ginastera, impartiendo cursos de análisis de sus obras en varios puntos de Argentina; y en ese mismo año, un disco monográfico grabado en Madrid obtuvo un Gran Prix du Disque de la Academia "Charles Cros" de París.

También es la década de las publicaciones. Aparte de la participación en la publicación colectiva de Rollo Myers en 1960 ya citada, destaca la traducción del libro de Stuckenschmidt[230] sobre Schönberg (1961) y de los escritos de Anton Webern (1963). De este período datan múltiples artículos y conferencias, y la publicación de su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968), que es un compendio de una serie de conferencias impartidas durante 1964.

Como organizador, es de destacar la dirección de la primera Bienal de Música Contemporánea de Madrid (1964), a la que asistieron personalidades como Mila, Salas-Viu, Romano, Marie, Brown, Patkowski, Schneider, Golea, Deutsch, Stuckenschmidt..., junto a la profesión musical española. La fundación de "Alea" (1965) vino a sustituir y a incrementar la actividad concertística y difusora de "Tiempo y Música" y supuso la constitución del primer laboratorio de música electroacústica de España.

[230]STUCKENSCHMIDT Hans Heinz: *Arnold Schöenberg (Traducción al español de Luis de Pablo)*. Madrid, Rialp, 1964.

> "Alea" es una especie de continuación de "Tiempo y Música", pero esta vez bajo el patrocinio de la iniciativa privada. El desahogo económico y la estabilidad no dependiente de avatares políticos que ello supone permitirán a "Alea" realizar una importante difusión de música contemporánea, así como crear un grupo de especialistas en su ejecución con los que se podrá incluso actuar en el extranjero (Varsovia 1969, Baden-Baden 1970). "Alea" ha sido durante este tiempo un punto vital para el desarrollo de la nueva música en España, hasta el punto de que se puede afirmar que sin esta entidad el esfuerzo de muchos compositores hoy conocidos estaría aún disperso y semioculto[231].

Al respecto de esta década, José Luis García del Busto opina sobre Luis de Pablo:

> Al completarse esta década, próximo a cumplir los cuarenta años, Luis de Pablo era un compositor con voz propia, tenido en cuenta en los foros musicales españoles y europeos atentos a lo que entonces se denominaba vanguardia, con incuestionable prestigio como analista, como hombre de cultura, como artista activo y emprendedor[232][...]

4.5. La consolidación (1969-1980).

Las últimas obras de la década de los cincuenta de Luis de Pablo destacan por una experimentación de la forma musical, lo que puede ejemplificarse concretamente en *Móvil I* y en *Progresus*, ambas para dos pianos, donde proponía por primera vez la forma móvil que sería la predominante durante la década de los sesenta, y en obras destacadas para el saxofón como *Imaginario II*. Ya a finales de los sesenta, Tomás Marco escribía al respecto de la técnica compositiva de Luis de Pablo:

> Este dominio de la carpintería musical y el conocimiento experimental de los nuevos materiales sonoros van a permitir desde este momento la creación de obras que tendrán un amplio eco en el panorama europeo y que conseguirán incluso influenciar su desarrollo, algo que logra un español por primera vez tras muchos años[233].

Después de esta década pasada, donde llegaría a escribir incluso alguna obra serial como *Las Invenciones*, la década de los setenta, y más concretamente el intervalo cronológico que va de 1969 a 1979, representa la consolidación del lenguaje musical, y la consolidación a nivel internacional de su figura como compositor debido al gran prestigio alcanzado.

---

[231]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"...*Op. cit.*, p. 19.
[232]*Ibid.*, p. 22.
[233]MARCO, Tomás. *Luis de... Op. cit.*, p. 35.

Uno de los síntomas del reconocimiento alcanzado hasta entonces por Luis de Pablo fueron los conciertos monográficos que se desarrollaron en París, Madrid, Nueva York, Las Vegas, Ottawa, Montreal, Estoril, Bonn y Berlín, entre otras ciudades europeas y americanas, siempre con su presencia. También ayuda a consolidar su figura, la importante labor como profesor que ejerció en la década de los setenta: en 1971 impartió cursos en Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Córdoba, La Plata y otros puntos de Argentina[234]. Ese mismo año es nombrado Profesor de Análisis de Música Contemporánea en el Conservatorio de Madrid, enseñando también en Bruselas, Estoril, otros cursos en Madrid y la Accademia Chigiana de Siena. A todo ello hay que añadir su prolífica presencia en jurados y conferencias en numerosas instituciones.

Televisión Española le dedicó un programa en 1970[235], como también lo hizo la Televisión Belga en 1972, y Radio 2 de RNE, que programaría dos ciclos sobre su música en 1977 y 1979. Fue colaborador de Radio Nacional, presentando un largo ciclo sobre músicas de culturas no occidentales, utilizando su amplia discoteca particular, la cual en esta especialidad es abundante. En 1973, el gobierno francés le concedió el título de Chevalier des Arts et des Lettres, y en 1979 recibió en Barcelona el Premio Luigi Dallapiccola por el conjunto de su obra. Una nueva invitación del Deutscher Akademischer Austauschdienst le llevó a residir otra vez en Berlín durante dos meses en 1975. También, invitado por el Instituto Sueco para la Cultura, residió dos meses en Estocolmo en 1979. A partir de 1974 su música es editada por la editorial Suvini Zerboni[236] de Milán. La década comenzó con un acontecimiento muy destacado y productivo para nuestro compositor: les Semaines Internationales de Musique de París le dedicaron en octubre de 1970 seis conciertos a su obra, compartiendo cartel y honores con Sylvano Bussotti. Se programa el espectáculo *Por diversos motivos,* varias reposiciones de obras camerísticas y orquestales *(Móvil II, Módulos IV* y *V, Heterogéneo, Imaginario II)*, y los estrenos absolutos de las dos primeras obras electroacústicas de envergadura producidas por De Pablo: *We* y *Tamaño natural,* produciéndose también en estos conciertos parisinos el estreno absoluto, dirigido por Richard Dufallo, de *Quasi una fantasia,* singular propuesta concertante de Luis de Pablo, para sexteto de cuerda (que recrea la *Noche transfigurada* de Schönberg con

[234]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a… Op. cit.*, p. 20.
[235]*Ibidem.*
[236]*Ibid.*, p. 21.

pocas variantes) y orquesta, que había sido encargada por la Fundación Gulbenkian de Lisboa y escrita en 1969.

El 72 fue también el año de los Encuentros de Pamplona, que fueron la actividad organizativa y artística de mayor dimensión de toda la carrera musical de Luis de Pablo. Para comprender el alcance de estos Encuentros, procedemos a un resumen de las actividades llevadas a cabo [237]:

Los Encuentros comenzaron con el hinchado de la cúpula neumática[238] de José Miguel Prada frente al Gobierno Militar, formada en realidad por diez semiesferas de 12,5 m. de altura por 25 m. de diámetro, cada una con su puerta de acceso, unidas por túneles cilíndricos, de plástico, en varios colores, abarcando el conjunto una extensión de 12.000 m². Ejemplo de arquitectura endeble, sirvió de marco para mostrar un arte efímero a base de propuestas de "body-art", arte conceptual y "land-art" de 91 artistas diferentes, entre ellos André, Christo, De María, Dibbets, Ginzburg, Kosuth, Manzini, Muntadas, Nannucci, Oppenheim, y Serra22. Éste fue también el escenario para la presentación de montajes sonoros de Joâo Barruso, Óscar Bazán, Ted Castle, Cruz de Castro, Isasa, Leszek Kielecki, Amel Kirnuje, Leandro, Lugan, Hale Maroglou, Mestres Quadreny, Schnebel y Oleg Strindberg. La presentación incluía la muestra titulada "Arte de sistemas", organizada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), bajo la dirección de Jorge Glusberg. En el interior de la carpa también se programaron recitales de poesía experimental (visual, fonética y pública) y emisiones de músicas de África, América y Oceanía.

En el Hotel de los Tres Reyes se presentó la exposición "Generación automática de formas plásticas y sonoras", bajo el comisariado del director del Centro de Cálculo de Madrid, Ernesto García Camarero, que agrupó a otros artistas. Los españoles Alexanco, Arrechea, Barbadillo e Yturralde compartieron espacio en ella con Berni, Benedit, Vaggione, Xenakis y otros artistas. En la Ciudadela, que resultó ser uno de los

---

[237]Los Encuentros de Arte de Pamplona (26 de junio - 3 de julio de 1972), fueron un conjunto de actos culturales que informaron al ciudadano de las últimas tendencias artísticas nacionales e internacionales y establecieron un debate directo entre aquél y los creadores. También se contempla el mecenazgo artístico de quienes los hicieron posible: los Huarte, principalmente Félix Huarte Goñi y su hijo Juan Huarte Beaumont, familia de constructores de origen navarro, promotora de iniciativas socio-culturales en los campos de la música y de las artes plásticas y visuales. Luis de Pablo, al frente del grupo madrileño Alea, de experimentación musical y el pintor-escultor José Luis Alexanco fueron los encargados de programar este singular evento que congregó en la ciudad de Pamplona a 350 artistas de vanguardia procedentes de cuatro continentes" (ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 258).

[238]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo* (1979), p. 130.

espacios más aprovechados por los Encuentros, Tomás Marco y J. A. Fernández Muro ofrecieron sus *Recuerdos del porvenir*, música adaptada a la pintura de Juan Giralt[239].

> La dimensión musical de los Encuentros presentó dos variantes. Por un lado, buscaron hermanar las culturas occidentales con las orientales: así, el Orfeón Pamplonés ofreció un concierto de música culta con obras del compositor Tomás Luis de Victoria, mientras los hermanos Artza realizaron una exhibición de "Txalaparta", música primitiva vasca, y Diego el del Gastor y el Grupo Gitano de Morón interpretaron música, cante y danza flamencos; Hoseyn Malek, dio un concierto de música clásica iraní; Kathakali de Kerala una combinación de teatro, danza, canto, música y acrobacia proveniente del suroeste de la India; y Trân van Khê, música y cantos tradicionales del Vietnam. Más un aspecto importante de los Encuentros lo constituyó la divulgación de las últimas vanguardias musicales. Horacio Vaggione y Eduardo Polonio interpretaron *IT*, música electrónica libre sin otro propósito que mostrar la acción concreta de emitir sonidos; Luis de Pablo y Alexanco presentaron su obra plástico-sonora *Soledad interrumpida*, sirviéndose de magnetófonos, órganos eléctricos, amplificadores y mandos de aire comprimido conectados a muñecos hinchables. De Pablo generó un cataclismo sonoro que al mismo tiempo animó de forma extraña esas figuras en las que Maurice Fleuret veía el reflejo de los horrores y esperanzas de la condición humana; Antonio Agúndez Leal, en el Paseo de Sarasate, interpretó su *Música para una ciudad. Promenade sur un parc*; Sylvano Bussotti, con su trío experimental *Bussottihornungrocco*, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer realizaron un concierto ZAJ o de música de acción, una "música silenciosa" realizada con la ayuda de un piano y objetos "no sonoros", es decir, visuales, colorísticos y movimientos corporales con el fin de buscar el juego imposible de visualizar la música; y el mítico John Cage, padre de las músicas electrónica y aleatoria, en colaboración con David Tudor, ofreció en la Sala de Armas de la Ciudadela una de sus expresiones acústico-vocales sobre el hilo conductor de la duración temporal[240].

Esta actividad, que sin duda fue el mayor evento organizado por Luis de Pablo, también le costaría algún disgusto posterior, según él mismo nos comenta:

> [...] después de los encuentros de Pamplona yo me quedé sin Alea, porque ETA raptó a Felipe Huarte. Los Huarte tuvieron que pagar un rescate enorme y decidieron no aparecer por el momento en la escena pública. Bueno, y además, aparte de lo de ETA, que fue fundamental, te puedes imaginar, también la Iglesia empezó a atacar a los Huarte porque decían que no atendían a las reivindicaciones de sus obreros, aunque ayudaban a la Iglesia económicamente en las misiones. Entonces cargaron contra Alea y todos los artistas a los que ayudaban, que eran bastantes. Eso por un lado; por otro lado, yo me convertí en el responsable de aquello y entonces yo me quedé sin todo lo que podría tener en Radio Nacional de España, porque no me volvieron a renovar contrato. Yo fui el organizador de los encuentros de Pamplona. Los Huarte querían hacer algo muy gordo por su ciudad, Pamplona, y yo fui el organizador de todo aquello. Vamos, el que hizo el programa y el que estuvo dando el callo, ¿comprendes? Y luego,

[239]ZUBIAUR CARREÑO Francisco Javier: *Op. cit.,* p. 258.
[240]*Ibid*., p. 262.

> lo de Alea tres cuartos de lo mismo, yo era también el director. La colaboración de Radio Nacional de España me daba algún dinero. El Conservatorio se acabó, por descontado, o sea, yo estaba en una lista negra, sencillamente[241].

A continuación de estos hechos, los numerosos contactos en el extranjero realizados con anterioridad le sirvieron para encontrar una válvula de escape a los acontecimientos, marchando en 1972 como profesor a la universidad de Buffalo en Estados Unidos, donde residió durante dos años, y a Ottawa, en Canadá donde se trasladó en 1974 hasta 1977. El propio compositor nos narra lo acontecido:

> Yo conocía mucho y era muy amigo, del primer señor al que se le ocurrió utilizar el ordenador en música, Jerry Hiller, que era compositor y, sobre todo, científico. Nos habíamos conocido hacía muchos años en Alemania e hicimos muy buenas migas. Este hombre amablemente me dijo: cuando tú quieras, puedes venir a Estados Unidos, yo estoy ahora en Buffalo y tenemos un programa estupendo para invitar a quien nos parezca bien. Dímelo con antelación suficiente y te invitamos. Yo le dije: ¡Jolín, qué suerte! Y así quedó la cosa. Este hombre vino a los encuentros de Pamplona invitado por mí y entonces me volvió a repetir lo mismo. Este hombre, para que te hagas una idea, la primera vez que se hizo algo en ordenador y música fue hecho por él en la Universidad de Indiana (Illinois) en el año 55. [...] Empecé a pensar seriamente, a meterme otra vez en la música de cine. No podía hacer otra cosa, no tenía otra salida que volver otra vez donde Elías Querejeta, la productora, y entonces yo me acordé de lo de Jerry Hiller. Y me marché. Yo volvía a España a pasar las vacaciones[242].

Éléphants ivres I, *Éléphants ivres* II y *Éléphants ivres* IV, fueron la tercera, cuarta y quinta obra respectivamente del catálogo de nuestro compositor con el empleo del saxofón, concretamente el saxofón tenor. La primera de ellas fue un encargo de la Orquesta Nacional de España y se estrenó en el Teatro Real de Madrid el 27 de abril de 1973 por dicha orquesta bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. La segunda fue un encargo del Festival de Rochelle en Francia y fue estrenada por un conjunto instrumental dirigido por Diego Masson. La última también, en 1973 por la orquesta Filarmónica de la ORTF bajo la dirección de Michel Tabachnik.

En junio de 1973, tuvo lugar la última actuación de Alea y en colaboración con el Instituto Alemán de Madrid, De Pablo organizó una Semana de Música Electrónica en conmemoración del vigésimo aniversario del primer concierto de esta especialidad dado en Colonia, en cuyas sesiones nuestro músico presentó obras procedentes de importantes laboratorios europeos y americanos. “Alea Música Electrónica Libre” era el

[241]PABLO, Luis de: *Entrevista II*, Anexo II.
[242]ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *Op. cit.,* p. 262.

nombre de la sección de música electroacústica[243] de Alea, y en este laboratorio colaborarían compositores como Tomás Marco, Eduardo Polonio y Horacio Vaggione.

Masque (1973), para grupo, encargo de Robert Aitken, *Viellitch* y *Le Prie-dieu sur la terrasse* fueron otras piezas compuestas por De Pablo en 1973.

Berceuse, espectáculo para actor, soprano y grupo instrumental, encargo de la Fundación Juan March, se estrenaría en Nueva York en 1974, y ese mismo año el compositor bilbaíno escribió *Déjame hablar*, para 11 instrumentos de cuerda, y *Visto de cerca* para electroacústica e instrumental exótico y sencillo[244], obra que fue estrenada por sus alumnos de Ottawa.

De 1975 es también *Al son que tocan*, *Portrait imaginé*, para 12 voces, 18 instrumentistas y cinta, y *Zurezko Olerki*a ("Poema de madera"), obra para una plantilla de txalaparta, cuatro percusiones y ocho voces, encargo de la alcaldía de Bonn, donde la estrenaría al año siguiente Wolfgang Fromme.

En 1976[245], De Pablo compuso *Chamán*, *Credo* y *A modo de concierto*, para percusión y conjunto instrumental, obra solicitada por Don Knaack[246] y estrenada en Phoenix (Arizona) por el propio Knaack y la orquesta de Phoenix en 1977.

---

[243]Con el patrocinio de la familia Huarte, Luis de Pablo creó una asociación para la difusión de la música contemporánea con el fin de presentar al público de Madrid las últimas tendencias de la música en sus más variadas facetas. Así logró en 1966 crear el Estudio Alea como una extensión de la actividad concertística. En el pequeño estudio de la calle San Bernabé se reunieron varios Synthi (sintetizadores de maleta), algunos sistemas de transformación de sonido y unos magnetófonos. Por este estudio pasarían una serie de compositores como Tomás Marco (1942), Eduardo Polonio (1941), Horacio Vaggione (1940). La labor del estudio se decantaría poco a poco hacia la transformación del sonido en vivo, creando el conjunto instrumental Música Electrónica Viva, integrado por Luis de Pablo, E. Polonio y H. Vaggione, culminando sus actividades en los Encuentros de Pamplona (1972). [...] Los pocos años de actividad fueron cruciales en el desarrollo de una toma de conciencia por parte de los compositores, obligándoles a aceptar el reto de la experimentación gracias a la existencia de un instrumento que estaba gratuitamente a la disposición de quien quisiera utilizarlo (LEWIN-RICHTER, Andrés: La Música Electroacústica en España, en: BRNCIC Gabriel: *Guía Profesional de Laboratorios de Música Electroacústica*". Madrid, Fundación Autor, 1998, en: www.capitalia.net. Fecha: 21/10/2010.

[244]Instrumental rudimentario fabricado a mano por los propios alumnos del compositor.

[245]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a… Op. cit.*, p. 21.

[246]La plantilla de la obra está formada por percusión solista y un inaudito conjunto instrumental compuesto por piano, celesta, glockenspiel, 8 violines y 8 violonchelos, sustituibles los arcos por 4 órganos electrónicos. Fue compuesta en 1975-76 por encargo del percusionista americano Don Knaack, a quien está dedicada la obra, y se estrenó en Phoenix, Arizona, en 1977, por Don Knaack y la Orquesta de Phoenix dirigida por Gilbert Amy. El maestro De Pablo, desde el principio de su carrera y hasta hoy, ha dado muestras de un sentido muy personal y muy rico en el manejo de las percusiones que, mucho más allá de sus convencionales y eficaces rendimientos para subrayados rítmicos, picos de tensión sonora o toques de color, constituyen, en las partituras de Luis de Pablo, todo un mundo de sutilezas tímbricas y expresivas que, a menudo, reclaman verdadero protagonismo en el trazo del discurso musical o en la

En 1977[247], De Pablo finalizó *Invitación a la memoria* (el título hace alusión a las ejecuciones habidas en España en septiembre de 1975). José Ramón Encinar y el Grupo Koan la estrenaron en Saintes (Francia) en el verano de 1978. También se estrenaría ese mismo año *Oculto*, para clarinete solo, primicia llevada a cabo por Jesús Villa Rojo. Otras obras de 1977 son: *Ederki*, para voz, viola y percusión, encargo del Festival de Nápoles; *Lerro*, para flauta, encargo de Pierre-Yves Artaud y estrenada en un programa de Radio France; y *Bajo el sol*, para coro de 49 voces, debida a un encargo de la XVII Semana de Música Religiosa de Cuenca.

En 1978[248] Luis de Pablo tuvo un encargo del Ministerio de Cultura francés para el Festival de Metz. El resultado fue una de sus obras orquestales más extensas: *Tinieblas del agua*, que Jacques Mercier, dirigiendo a la Orquesta de Lorraine, estrenó en la ciudad francesa de Metz en noviembre de ese mismo año.

García del Busto nos comenta sobre esta obra:

> La obra comprende una orquesta grande que se escinde en tres bloques instrumentales casi idénticos, salvo en la inclusión de piano, órgano electrónico y arpa respectivamente, para posibilitar efectos espaciales y mayor claridad en las texturas tímbricas[249] .

De 1979 son dos piezas vocales de extraordinaria originalidad y capacidad de sugestión: *Canción*, sobre texto de Juan Gil Albert, para soprano, oboe, trompeta, celesta y arpa, y *Pocket zarzuela*, para mezzosoprano, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano, sobre texto de José Miguel Ullán. Del mismo año datan también dos obras para piano solista: el *Concierto para piano y orquesta nº 1* y el *Concierto de cámara,* para piano y conjunto instrumental.

A 1980 corresponden el *Concierto para piano y orquesta nº 2*, encargo del Festival de Santander, *Dibujos* para cuarteto instrumental, *Latidos* para Orquesta, que fue un encargo de Radio France, y *Retratos de la conquista*. También data de 1980 *Sonido de la guerra*[250], que, encargada por la Cruz Roja Española[251], fue estrenada en

---

creación del clima sonoro en el que se desenvuelve la obra en cuestión. (GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "La aportación de Luis de Pablo a través de sus obras concertantes". En: NAVARRO ALVAREZ, Eduardo, "*et al*": *X premio de música Fundación Guerrero 2004.* Ed. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid 2004, p. 30).

[247]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a… Op. cit*., p. 21.

[248]*Ibidem.*

[249]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"… *Op. cit.,* p. 27.

[250]"Sobre textos de los *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre, obra donde estalla un lirismo acaso sorprendente que mucho tiene que ver con el hecho de que Kiu estaba por entonces en la forja. Los exquisitos versos de su admirado Aleixandre —quien se mostró muy satisfecho del resultado— fueron

diciembre de 1981 por el Grupo Koan dirigido por José Ramón Encinar, con la participación de Ana Higueras, Manuel Cid y Francisco Valladares como recitador.

En este período el compositor bilbaíno nos presenta obras en las que se mantiene la escritura aleatoria o flexible junto a la forma móvil, típica de los años sesenta. Estos rasgos compositivos los podemos encontrar en obras como *La libertad sonríe; Je mange, tu manges; Zurezko Olerkia* y *Oculto*. Otros rasgos aparecen de nueva factura, como es la música con teatro, gesto o acción plástica en las obras *Masque, Berceuse, Sólo un paso, Very gentle, Soledad interrumpida*. La música electroacústica es nueva también en el catálogo del autor. No olvidemos la creación de Alea, que fue el primer laboratorio de música electroacústica de España: *We, Tamaño natural, Historia natural, Chamán* son las obras de música electrónica sola de este período y *Je mange, tu manges, Visto de cerca, Portrait imaginé* con la participación de instrumentos u orquesta en vivo, lo que hoy día se llama "música electroacústica mixta".

Otra característica compositiva novedosa que se desarrolla más en este período, es la utilización por parte de Luis de Pablo de músicas del pasado como material de partida de algunas de sus obras. Este hecho es curioso porque supuso un anticipo a la moda compositiva de este género que surgió en los años noventa, momento en cambio en el que De Pablo deja de interesarse por este proceso compositivo. Podemos encontrar este recurso en algunas obras de la etapa anterior como *Elegía* (1956), donde se cita la *Gallarda milanesa* de Cabezón y *Cuarteto* (1957), con referencia a *Triste España sin ventura* de Juan del Encina. En cambio, fue en esta etapa donde su utilización fue más extendida: *Heterogéneo* (1967), collage con multitud de fragmentos del repertorio tradicional; *Paráfrasis* (1968) y *Éléphants Ivres* (1972-73), sobre un motete de Tomás Luis de Victoria; *Quasi una fantasía* (1969), con amplia y explícita utilización de la *Noche transfigurada* de Schönberg; *We* (1970), como otras piezas electrónicas salpicada de referencias y *Vielleicht* (1973) con una cita beethoveniana[252].

Luis de Pablo nos comenta sobre la utilización del motete de Victoria en *Éléphants ivres:*

---

trabajados por De Pablo con triple papel solista: recitador, soprano y tenor, y un conjunto musitado de cuatro voces femeninas, flauta baja, arpa, celesta, dos percusionistas y un violonchelo con importante papel solista, creando un clima cantable y poético-sonoro de extraordinaria belleza."(GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *"Crónica de vida y obra,… Op.cit.,* p.35.)

[251]RESTAGNO, Enzo: *Op. cit.,* p. 115.

[252]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo Costales"… *Op. cit.*, p. 325.

> El motete está expuesto con su duración, pero las alturas están embarradas porque están traspuestas a distancias diversas y también está expuesto en transposición consigo mismo, o sea, fragmentos del motete que se rompen y se superponen, pero que se reconocen por el tipo de escritura. A lo largo de la pieza los fragmentos del motete sirven como de pilastras de un puente, y entre pilastra y pilastra está el arco, y éste es de composición absolutamente libre. El motete sólo aparece casi entero al final de la obra[253].

4.6. De 1980 a la actualidad. Creación de un estilo compositivo propio.

Los cincuenta años, marcaron un cambio importante en la actividad artística de Luis de Pablo y un reconocimiento internacional a su carrera. Sobre esto, García del Busto comenta:

> Al alcanzar la redonda edad de los cincuenta años con una obra tan sólida tras de sí, Luis de Pablo recibió con satisfacción felicitaciones y homenajes en diversos países y numerosos conciertos monográficos se le dedicaron a lo largo de 1980, en Madrid, Bilbao, París, Lisboa, Oslo, Estocolmo, Ginebra, Montreal y otras ciudades del mundo[254] .

Con el motivo de dicho aniversario, Radio France dedicó diez programas a su música, lo que repetiría en 1990, coincidiendo con el sexagésimo cumpleaños de nuestro músico. Durante estas dos décadas, los conciertos monográficos se repiten con frecuencia y en puntos muy distantes: Lisboa (84, 85), Madrid (84, 85, 86, 90), París (84, 86, 87, 88), Burdeos (85), Londres (86, 88 y dos en el 90), Bergen y Roma (87, 92), Tokio y Yokohama (88, 92), Metz y México (90), Venecia y Milán, entre otros. En nuestro país recibe el compositor numerosos nombramientos y condecoraciones: en 1981 es nombrado Presidente de la Sección Española de la SIMC; en 1983 recibe la Cruz de Oro de Cruz Roja Española; en 1983 fue Director y fundador del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura, cargo que ocupa hasta 1985; en 1986, el Rey le impone la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes; en 1988 es nombrado Miembro Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y Miembro de Número de la de San Fernando de Madrid, en la que ingresaría

[253]PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.
[254]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: Luis de Pablo.1979…*Op. cit*., p. 29.

(14-V-89) leyendo su discurso "Algunas reflexiones sobre la tradición"[255]; en 1991 fue Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura.

En 1988[256] recibió un encargo de la Fundación Suntory de Tokio, y además realizó en dicha capital y en la vecina Yokohama conferencias y coloquios en torno a su música; en 1990, la universidad francesa de Metz realizó un vídeo sobre su obra; en 1992 desarrolló cursos en Japón y en la Fundación Royaumont de Francia y, en 1993, recibió el Diploma del Consejo Internacional de la Música y del Ministerio de Cultura. Igualmente, fue jurado en premios internacionales de composición en Brescia y Roma (Italia) y Bourges (Francia). Toda esta numerosa actividad pudiera tener algo que ver con el hecho de que Luis de Pablo sufriera un infarto de miocardio en 1984 mientras trabajaba en la versión definitiva de su obra *We* en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca. Este suceso, al exigir médicamente la disminución en lo posible de la carga de tensiones, le lleva a abandonar toda tarea organizativa y pedagógica, dedicando todo su esfuerzo únicamente a la composición.

Influido por una parte por su larga experiencia en viajes y conocer la actividad musical de numerosos países, y por otra por su formación zarzuelística de juventud, Luis de Pablo decide iniciar un nuevo camino compositivo dentro de lo que podríamos llamar el "espectáculo musical por excelencia" como es la ópera. Su relación con música y texto ya es grande en su catálogo anterior a los años ochenta. La música y la palabra, siempre han sido un lenguaje atractivo para nuestro compositor; obras como *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, *Pax Humilium* o *Cinco Canciones* de *Antonio Machado*, son las obras más importantes gestadas en los años 50, junto con *Heterogéneo*, para orquesta con textos del propio compositor. Otras obras con texto son *We*, de música electrónica concreta, *Ein Wort* para soprano y grupo de Cámara, *Escena,* para coro mixto y grupo de percusiones, etc.

Poner música a la poesía es una actividad importante en la producción de Luis de Pablo, y halla su punto culminante en *Tarde de Poetas*, de 1985. El contacto con la escena está más concentrado en el tiempo y se inicia con dos obras de los años 1968 y

[255]PABLO, Luis de: *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*. Madrid, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
[256]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a… Op. cit.,* p. 24.

1969: *Protocolo,* y *Por Diversos Motivos,* y este contacto continuaría en *1973*, que escribiría *Masque.* De 1974 son *Berceuse, Sólo un paso* y *Very Gentle.*

Con todos estos antecedentes, Luis de Pablo decide emprender un proyecto verdaderamente ambicioso: escribir una ópera desligada de los tipismos zarzuelísticos del pasado, en la que se uniera un texto actual con una escenografía con personajes de su tiempo, y sobre todo con el texto en español, con la pretensión de resucitar la ópera española. Los antecedentes operísticos en la España de los ochenta eran casi inexistentes. Solamente una ópera de Ángel Arteaga[257] se estrenó por aquellos años y sin mucho éxito. Las óperas en el siglo XX españolas se pueden contar con los dedos de una mano, y las del siglo XIX, también muy escasas, están muy influidas por el movimiento zarzuelístico.

El compositor nos comenta cómo surgió la idea de componer ópera:

> En 1968, con el estreno en la Ópera Cómica de París de *Protocolo*, se fecha mi primera aproximación a la música teatral. A ésta seguirán otras como *Very Gentle* o *Berceuse*. Ya entonces comencé a alimentar la eventualidad de componer ópera. Fernando Arrabal me envió un texto que, desgraciadamente y debido a su enorme longitud (de ser compuesta hubiera durado más que *Rienzi*) era imposible de poner en música. Años más tarde contacté con Alejo Carpentier, con quien me unía una larga amistad, para proponerle que me escribiera un libreto. E1 asunto le interesó, pero no pudo ser llevado a cabo. El cáncer que acababan de descubrirle le obligó a terminar con urgencia las novelas que tenía empezadas. Poco después, el director de la Ópera Cómica de París, Bernard Lefort, a quien yo había hecho partícipe de mi deseo, y animado por el éxito diez años antes de *Protocolo*, me lo solicitó formalmente. Así pues, comencé a buscar un texto [...][258] .

Kiu, que es el título de su primera ópera, fue compuesta entre 1979 y 1982[259]. El libreto es del autor Alfonso Vallejo, sobre el cual Luis de Pablo escribió la música. El estreno de esta ópera tuvo lugar el 16 de abril de 1983 en el Teatro de la Zarzuela. La dirección musical estuvo a cargo de José Ramón Encinar con la orquesta Sinfónica de Madrid. La dirección escénica fue de María Francesca Siciliani. Esta ópera se volvió a representar en Lisboa los días 5, 7 y 9 de abril de 1987. En Madrid se volvió a poner en cartel diez años más tarde, con una reposición más cuidada y con la dirección escénica de Francisco Nieva. Los cantantes fueron Carlos Álvarez, Manuel Cid, Dalmacio

[257]PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.

[258]PABLO, Luis de: *La ópera para De Pablo.* En www.march.es. Madrid. Fecha: 20/10/2009.
[259]VOLDER, Piet de: *Le théâtre musical de Luis de Pablo… Op. cit.,* p. 10.

González, Sharon Cooper, Santiago Gericó, José de Freitas, Gregorio Poblador y Linda Mirabal.

La repercusión de esta ópera fue muy importante. En aquellos años, ningún compositor de la generación del 51[260], como Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Ángel Oliver, anteriores como Xavier Montsalvatge, o cercanos a esa generación como Antón García Abril, habían abordado el repertorio operístico. Alguno de ellos lo harían más tarde, como García Abril *(Divinas Palabras)* y Halffter *(Don Quijote).*

El propio Luis de Pablo continuaría su dedicación operística con *El viajero indiscreto* (1988)*,* estrenada el 12 de marzo de 1990 en el Teatro de la Zarzuela con dirección escénica de Simón Suárez y libreto en esta ocasión de Vicente Molina Foix. A esta obra seguirían *La madre invita a comer*, estrenada en la Biennale de Venecia en 1993 con libreto de Molina Foix y dirección de José Ramón Encinar. *La señorita Cristina*, esta vez con libreto (extraído de la novela del mismo título de Mircea Eliade) y música de Luis de Pablo, se estrenó en el Teatro Real de Madrid el 10 de febrero de 2001, también con la dirección musical de José Ramón Encinar y Francisco Nieva como director de escena. La quinta ópera, de título *Un Parque*, fue encargo de la Biennale de Venecia y estrenada en el Teatro del Arsenale, en Venecia, por la Orquesta de la Comunidad de Madrid, con la dirección musical de Beat Ferrer, el 17 octubre de 2005. En Madrid fue repuesta los días 24 y 25 de abril del 2006, con dirección escénica de Nacho García y musical de Luca Pfaff. El libreto es del propio Luis de Pablo y está inspirado en el *Teatro Noh* japonés[261] del siglo XIV, y en la obra *Stoba Komachi,* de Yukio Mishima. En tres de estas cinco obras el saxofón participa: *El viajero indiscreto*, *La madre invita a comer* y *La Señorita Cristina*.

El catálogo depabliano, dejando aparte las óperas ya citadas, continúa en 1981 con *Tornasol,* para conjunto instrumental y cinta magnética, y *Cantata perdida* para soprano, contrabajo y percusión, sobre un texto de Fernando Pessoa. A 1982 corresponden *Cuaderno* para piano, *Dos improvisaciones* para clave y *El manantial*, para soprano y conjunto instrumental (encargo del Ayuntamiento de Valladolid como homenaje a su hijo predilecto Jorge Guillén). También, *Ofrenda*, que son seis pequeñas piezas para violonchelo solo dedicadas a la memoria de Manuel Azaña, y cuyo origen

[260]El término "La generación del 51" fue acuñado por Cristóbal Halffter para denominar a los compositores españoles nacidos alrededor de 1930.
[261]PABLO, Luis de: *Entrevista II*, Anexo II.

fue para que sirvieran de apoyo musical a una representación de la pieza teatral *Velada en Benicarló* del mencionado escritor y político[262]. En ese año aparecen en el catálogo *Adagio para Orquesta*, *Concierto para clave* y la primera versión de *Malinche* para soprano, percusión y cinta magnética, y *Saturno*, para dos percusionistas, encargo de Radio France, en cuyo estudio la estrenaron Jean-Claude y Marc Tavernier.

A 1984[263] pertenecen *Cinco Meditaciones*, obra muy importante en el repertorio depabliano para saxofón, encargo de la Quincena Musical Donostiarra, donde fueron estrenadas por el "Ensemble 2e2m" bajo la dirección de Paul Méfano. *Viatges i flors*, también con la participación del saxofón, es una cantata sobre textos de Mercé Rodoreda[264] para soprano, recitador, coro de cuarenta voces y gran orquesta. La obra fue dedicada a su esposa, Marta Cárdenas, y escrita por encargo del Ministerio de Cultura para Europalia 85. El estreno se efectuó en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, a cargo de Paloma Pérez Íñigo, Jeaninne Mestre, el Coro Nacional de España y la Orquesta de Lieja, dirigidos por Pierre Bartholomée. También la segunda versión de *We,* estrenada en la Fundación March en Madrid en 1985[265].

Dos son las obras que datan de 1985[266]: *Serenata* (1984-85) fue un encargo de la Sección de Cultura de la Región del Nord Pas-de-Calais y se estrenaría en el Festival de Lille de 1990. La obra es para coro mixto (sin texto) y gran banda de música. La participación del saxofón en esta pieza es evidente y será la obra depabliana en que más saxofones participen (un total de 16). La segunda fue un encargo de Henry-Louis de La Grange, y consistió en la orquestación del lied de Gustav Mahler *Zur Strassburg auf der Schanz,* correspondiente a la colección *Des Knaben Wunderhorn*.

El año 1986[267] nos presenta en catálogo dos versiones de *Cuatro Fragmentos de Kiu* para violín y piano, o flauta y piano, y la segunda versión de la mencionada *Malinche.* Pero los dos trabajos más destacables son *Fragmento*, para cuarteto de cuerda, obra encargo del Festival Almeida de Londres, y *Tarde de poetas* (1985-86),

---

[262]Finalmente fueron estrenadas por Frances Uitti en Nueva York en abril de 1983.
[263]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op. cit.*, p. 23.
[264]Sin quererlo, el estreno de la obra se convertiría en un homenaje póstumo a la mencionada escritora que fallecería de cáncer en 1983. Mercè Rodoreda era una de las escritoras catalanas más sobresalientes en los años ochenta del pasado siglo y justo en 1980 cuando publicó la obra *Viatges i Flors*, fue galardonada con el Premio de Honor de las Letras Catalanas.
[265]Se trata del estreno de una reelaboración de la pieza en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca con el técnico Leopoldo Amigo. El estreno tuvo lugar en Madrid en la Fundación Juan March el 28/01/1985.
[266]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op. cit.*, p. 23.
[267]*Ibidem.*

que fue un encargo del Ministerio de Cultura con motivo del Año Europeo de la Música (1985), y el estreno absoluto tuvo lugar en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (16-IX-1986) a cargo de la soprano María de los Ángeles Rodríguez, el barítono Gregorio Poblador, el Grupo Koan, el coro Ars Nova, dirigidos por José Ramón Encinar.

De 1987[268] son *Caligrafías* (in memoriam a Federico Mompou) para piano, violín y violonchelo, *Fiesta* para 6 percusionistas y orquesta de cuerda y *Senderos del aire*, para gran orquesta. Éste fue otro gran logro trascendental en la carrera de Luis de Pablo. García del Busto comenta que es: "una obra en la que la orquesta está trabajada con fino y personalísimo sentido tímbrico, buscando nuevas maneras de imbricar a los instrumentos en bloques camerísticos y como masa".[269] Fue un encargo de la Fundación Suntory japonesa y está dedicada a Toru Takemitsu, entonces responsable musical de dicho organismo. El estreno se produjo en el Suntory Hall de Tokio (4-XI-88) como obra base de un concierto cuya programación global se solicitó al propio De Pablo: las *Variaciones Huxley* de Stravinsky, la *Música para un film* de Schönberg y la *Paráfrasis* de Halffter completaron el programa; la Orquesta Metropolitana de Tokio, con su titular Hiroyuki Iwaki, fueron los intérpretes. Esta obra cuenta con la participación del saxofón tenor y Luis de Pablo presenta una fina y sugerente instrumentación de éste, su saxofón preferido. También corresponde a 1987 *Notturnino*[270] para pequeña orquesta, de planteamiento más abstracto, y con participación de un saxofón tenor. Tuvo como primeros intérpretes al Ensemble 2e2m con Paul Méfano, para su grabación en CD.

En 1988[271], además de la ópera *El viajero indiscreto,* ya comentada, por encargo del Festival Futurs Musiques de Fontenay, con dedicatoria al virtuoso saxofonista Daniel Kientzy, compuso *Une couleur*... [272] para saxofón solista, que interpreta

---

[268]*Ibid*., p. 24

[269]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra"...*Op. cit.,* p.39.

[270]*Notturnino* es una corta pieza, de tres minutos de duración que tiene una historia inicial concreta. En 1990, el "Ensemble 2e2m" editó en disco compacto una recopilación de las obras que había estrenado e interpretado de Luis de Pablo, concretamente *Concierto de Cámara* con Claude Helffer al Piano, *Dibujos, Cinco Meditaciones* y cuatro *Fragmentos de Kiu*. De la conversación entre Paul Méfano el director del Ensemble 2e2m y Luis de Pablo surgió la necesidad de completar el disco, ya que todavía quedaba tiempo para alguna pieza más. Esta conversación tuvo lugar a principios de 1987, y en junio de ese mismo año la pieza ya estaba acabada (PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV).

[271]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, p. 24.

[272]El autor nos comenta al respecto: "una obra como *Une couleur*…, está llena de alusiones a gestos musicales que vienen, podríamos decir, de muchas músicas tradicionales, por ejemplo la forma de

sucesivamente cinco instrumentos de la familia del saxofón (sopranino, soprano, tenor, barítono y contrabajo) y gran orquesta. Esta obra que recrea sonoramente el mundo poético de Juan Larrea, a partir de un poema de homenaje a Juan Gris, y consta de cinco secciones sin solución de continuidad, fue estrenada por el dedicatario y Arturo Tamayo dirigiendo a la Orquesta de L'Ile de France. *Une couleur*... es la obra más importante del catálogo depabliano para saxofón, no sólo por tratarse de su concierto para saxofón y orquesta sino por el tratamiento acertado del lenguaje del instrumento. De los cinco saxofones que emplea, uno de ellos está casi en desuso, el saxofón contrabajo, lo que plantea dificultad para su interpretación, que hasta ahora sólo ha sido llevada a cabo por su peticionario Daniel Kientzy.

En 1989, a petición de Pierre-Yves Artaud y por encargo del Ministerio de Cultura francés con destino al Festival de Metz 1990, Artaud y la Orquesta de Lorraine, dirigida por Josep Pons, estrenarían *Figura en el mar,* para flautista que interpreta cuatro instrumentos distintos de la familia y gran orquesta, obra en la que el planteamiento del instrumento solista es parecido al de *Une couleur*...También son contemporáneas *Amable sombra*, destinada al dúo de pianos Uriarte-Mrongovius, y *Melisma furioso*, para flauta sola, estrenada en 1990 por Artaud en la Sala de Cámara del Suntory Hall de Tokio.

Metáforas (1989-90) es un cuarteto de cuerda con piano encargo de la Fundación Isaac Albéniz, que estrenaron Yvar Mikhashoff y el Cuarteto Arditti en el Festival Almeida de Londres. Otra obra camerística de 1990 es el *Sexteto (Paráfrasis e interludio)*, para sexteto de cuerda, estrenada por el Sextuor de Lille en Reykiavik en febrero de 1991.

Impromptus para orquesta, encargo de la Sinfónica de Euskadi, se estrenó en San Sebastián por dicho conjunto, dirigido por Arturo Tamayo; las cinco piezas que comprende la obra responden a otras tantas motivaciones concretas, bien de índole técnica o poemática (caso del nº 4, *Un relámpago*, que deriva de un fragmento del *Cuaderno para piano* y fue orquestada con el título de *Éclair* antes de incorporarse definitivamente a los *Impromptus*). En esta obra, el saxofón tenor participa en el primero y tercer tiempos.

---

representar el movimiento de las aguas, o el ruido del viento, fenómenos sobre todo de tipo natural, y al final eso llega hasta el extremo, llega hasta un ritmo de tango" (PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I).

Las orillas se debió al encargo del Festival de Música de Canarias, y la Orquesta Sinfónica de Tenerife, con su director Víctor Pablo Pérez, la estrenó sucesivamente en La Orotava (Tenerife) y Las Palmas; es un tríptico (*Nocturno, El día y Crepuscular*) extraordinariamente sugestivo y de gran refinamiento.

Luis de Pablo acudió a una misma fuente literario-cultural: los textos tradicionales aztecas y mayas, para inspirarse en las dos obras que presentamos a continuación: *Antigua fe* (1990), encargo del Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, y *De la América pretérita* (1991), que fue encargada al compositor por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

En 1991[273], compone además el *Libro de imágenes* para un conjunto de nueve instrumentos, que es una recreación sonora de pasajes concretos de obras maestras del teatro clásico español: *La Celestina, Don Gil de las calzas verdes, El caballero de Olmedo, La dama duende y La vida es sueño*. Entre 1991 y 1992 escribió *Sueños*, tercer concierto para piano y orquesta de nuestro músico, obra encargo de la Orquesta Arturo Toscanini de la Emilia Romagna, que la estrenó en Parma, con el pianista Massimiliano Damerini como solista bajo la dirección de Encinar.

En 1992[274], año de la finalización de la ópera *La madre invita a comer*, nos encontramos con tres nuevas partituras que vienen a engrosar el interesantísimo apartado de obras para instrumentos solistas de Luis de Pablo: *Monólogo* para viola, *Fábula*, para guitarra sola y *Retratos y transcripciones*. Esta última es una suite de tres páginas pianísticas, una de ellas compuesta en 1992 *(Gong)*, otra escrita unos años antes para el homenaje de la Fundación Albéniz a Arturo Rubinstein en su centenario *Allegramente* (1987), y otra *Tango (1984)* nacida a sugerencia de Yvar Mikhashoff. Tambien es de 1992 *Paraíso y tres danzas macabras*, para un conjunto de doce instrumentistas, estrenada en 1992 en Italia para el Festival de la Latina (Roma) por The London Sinfonietta.

De Pablo concluyó en 1993 su *Ritornello* para 8 violonchelos, obra encargo del CDMC, dedicada al Conjunto Ibérico de violonchelos, dirigido por Elías Arizcuren, y que fue estrenada por ellos sucesivamente en los Festivales Internacionales de Santander y Alicante de 1993. En el mismo año se estrenan el *Trío* para piano, violín y violonchelo, *Umori*, quinteto de viento que el Quinteto Arnold estrenó en Bolonia, y

[273]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op. cit.*, p. 24
[274]*Ibid.*, p. 25.

Variaciones de León, obra para pequeño coro de dos sopranos, contralto, tenor, barítono y bajo, sobre el texto homónimo de Vicente Molina Foix y estrenada por Les Jeunes Solistes en el Festival de Royaumont.

Caligrafía serena, para cuarteto de cuerda, fue encargo del Cuarteto Arditti, grupo que la estrenó en el Festival Almeida de Londres en abril de 1994; Paul Méfano dirigió en la Fundación Gulbenkian de Lisboa el estreno de *Eros* (1994), para violonchelo, piano y conjunto instrumental. Nicholas Isherwood y su grupo Vox Nova llevaron a cabo el estreno, en el Festival de Música Contemporánea de Alicante 1994[275], de *Cape Cod*, sexteto vocal sobre textos de George Santayana que De Pablo había escrito en la primavera de aquel año durante una estancia en la Academia de Bellas Artes de España en Roma.

A 1995 corresponden los estrenos de *Monos y liebres* para clarinete bajo y marimba, *Exvoto* para violín y viola, y *Ouverture a la française,* para dúo de saxofón y flauta[276], estrenada en París en octubre del 95 por el dúo Próxima Centauri, que fueron los destinatarios del encargo del Ministerio de Cultura francés.

En 1996[277] la producción principal es de obras para orquesta, y la primera en estrenarse fue *Vendaval*, en el festival Ars Música de Bruselas, por la Orchestre I´lle de France, bajo la dirección de Jacques Mercier. *Rostro* para orquesta de cámara, fue estrenada en Cadaqués en Agosto de ese año. En Valladolid, y por la Orquesta Sinfónica de esta ciudad se estrena *Tréboles*, y la Orquesta de Radio Televisión, con el tenor Janos Bandi y bajo la dirección de Aldo Ceccato estrenó *Relámpagos* para tenor y orquesta.

En 1997[278] ve la luz *Flessuoso* su tercer cuarteto de cuerda, que es estrenado en Bilbao por el cuarteto Arditti. Recibe el encargo de la ópera *La señorita Cristina* por parte del Teatro Real de Madrid, y además termina el *Concierto para violín y orquesta*, *Soliloquio* para flauta, y *Un día tan sólo* para flauta y clarinete dedicada a Franco Donatoni en su 70 aniversario y estrenada en el Festival de Pontino.

---

[275]SUVINI ZERBONI, EDITORIAL: *Catálogo de obras de Luis de Pablo*. Milán 1988, p. 36.
[276]Cada uno de los músicos, interpretan alternativamente los saxofones soprano, sopranino y tenor; y flauta, flautín y flauta en sol.
[277]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op.cit.*, p. 25.
[278]*Ibid*., p. 26.

1998[279] es el año que De Pablo dedica principalmente a la composición de su citada cuarta ópera, pero, además de ello, se estrena la versión definitiva en el Festival de Segovia de *Portrait Imaginé* compuesta en los años 1974/75 y que en 1994 rehízo íntegramente. *Corola* para cuarteto de saxofones, piano y timbal es un encargo del CDMC[280] para el Grupo Sax-Ensemble. La obra fue estrenada en Londres en el marco del Instituto de Arte Contemporáneo en diciembre de ese mismo año por sus dedicatarios, el mencionado Grupo Sax-Ensemble.

En 1999[281] termina la ópera *La señorita Cristina* y es nombrado compositor residente del Conservatorio de Estrasburgo. El Festival de Estrasburgo le rinde un homenaje programándole obras suyas, entre ellas la versión definitiva de *Polar*, obra que es revisada en cuanto a escritura, según dice el propio compositor para adaptarla a los tiempos actuales[282]. Encargo del ministerio de cultura francés, escribe para el ensemble Accroche Notte *Puntos de Amor,* para voz de soprano y clarinete, obra que se estrenaría también en el mencionado Festival de Estrasburgo. *Carta cerrada* para 12 voces mixtas y *Al son que tocan* también fueron escritas en este año, estrenándose en el año 2000 por Musicatreize en agosto, en la abadía de Conques la primera de ellas y en septiembre, en el Festival de Soria, por la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección de Odón Alonso, la segunda.

También en el año 2000[283] recibe un encargo de la Orquesta Nacional de España para una obra sobre la Navidad, basada en un texto de Vicente Aleixandre: *La Navidad preferida,* estrenada en el 2001 por la mencionada orquesta bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos.

En ese año de su setenta aniversario recibe numerosos homenajes en España y en toda Europa, realizándose conciertos monográficos e incluso ciclos. En Madrid, la Fundación Sax-Ensemble organizó un ciclo en su homenaje denominado "En torno a Luis de Pablo", en el cual se interpretaron numerosas obras suyas y se estrenó la obra *Siete Pizcas*, para cuarteto de saxofones. Esta obra, compuesta de siete fragmentos de muy corta duración, surgió porque el concierto final del mencionado ciclo consistió en un homenaje en el cual diez compositores le dedicaron otras tantas obras, que se

[279]*Ibid*., p. 27.
[280]Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, dependiente del Ministerio de Cultura.
[281]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op.cit.*, p. 27.
[282]PABLO, Luis de: *Entrevista II*, Anexo II.
[283]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op.cit.*, p. 27.

estrenaban en dicho concierto. A Luis de Pablo le pareció que funcionaría mejor el concierto si cada parte se interpretara de forma continuada, para lo cual él escribió estas pizcas o engarces de modo que sirvieran de puentes de unión de las diferentes obras. Estas *Siete Pizcas* dieron lugar posteriormente al segundo movimiento de la obra para cuarteto de saxofones *Rumia.*

En febrero del 2001[284] se estrena en el Teatro Real de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar, *La Señorita Cristina*, su cuarta ópera, con libreto propio sobre la novela homónima de Mircea Eliade. En el mismo año se estrenan sus obras *Epístola del Transeúnte*, por sus peticionarios, el conjunto Alternance, en la Salle Cortot de París; *Concertino* para piano solista y orquesta de cuerda se estrenó en el festival Estío Burgalés; *Bach 1626* para conjunto y *Solo Kunst* para clarinete solo, ambas partituras a petición de Luciano Berio; *Tres Piezas Académicas* para violín solo; *La Patum* también se escribió en dicho año y se estrenó en diciembre por la orquesta de cámara del Teatro Lliure en su 25 aniversario.

Leggero-Pesante fue un encargo como obra obligada del concurso internacional de piano de Jaén del año 2002[285]. También escribiría en dicho año *Fantasías*, concierto para guitarra y orquesta, *Frondoso Misterio*, concierto para violonchelo y orquesta, encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid con motivo de su centenario y *Eleison*, para 8 violonchelos, encargo del Octeto Ibérico de Violonchelos. Estas dos últimas obras verían realizado su estreno en el año 2003.

En el año 2002[286] recibe tres encargos: *Chiave di basso* con destino a la Orquesta de la Scala de Milán, y que fue estrenada en mayo del 2003; *Casi un espejo* para la Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI de Turín, estrenada en junio de 2005; y *Los Novísimos*[287] para coro masculino y orquesta, estrenada en abril de 2003 por el Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar. Esta última obra cuenta con una participación fundamental del saxofón en un papel de principal solista desempeñada por un único intérprete que toca cuatro saxofones diferentes. Sobre la importancia de esta participación nos comenta Luis de Pablo:

---

[284]*Ibid*., p. 28.
[285]*Ibidem.*
[286]*Ibidem.*
[287]*Los novísimos* para orquesta y coro masculino es por el momento la última obra de orquesta con saxofón escrita por Luis de Pablo. El empleo del saxofón está en la línea de *Une couleur*... un sólo intérprete participa con los saxos sopranino, alto, tenor y barítono.

> Eso, por ejemplo, lo tienes en una obra mía como *Los Novísimos*, ¿verdad?, que tiene una parte de saxo que es esencial, absolutamente esencial, y que sirve de puente entre distintos pasajes, sobre todo del primer movimiento, que, bueno, eso no puede hacerlo más que el saxo, es imposible que lo pueda hacer otro instrumento[288].

También en el transcurso del año 2002 sería invitado a impartir cursos en Francia, Italia y Bélgica, y presidió los concursos de composición de Orleans, Spoleto, Bertinoro y Forlì.

En 2003[289] recibe el encargo de *Rumia*, para cuarteto de saxofones, que es estrenada en noviembre del mismo año por el Grupo Sax-Ensemble. Junto a esta obra se estrenó como bis *Fandango*[290], también para cuarteto de saxofones, que es una trascripción del fandango del Ballet *Don Juan* de Gluck. *Rumia* es una de sus obras fundamentales para saxofón, y al respecto de la procedencia de alguno de sus elementos de la obra *Los Novísimos* el autor nos comenta:

> Sí, sí. Pero yo lo que quería era hacer una obra totalmente nueva con un material que estaba ahí, y que se podía leer, vamos a decirlo así, de muchas maneras, ¿comprendes? Porque no tiene en absoluto el mismo sentido. Eso además era para mí una prueba muy interesante, un material cuya altura y métricas son casi iguales, que en un lugar al pasarlo a otros instrumentos cambia tanto de sentido que significa otra cosa[291].

Además recibe los encargos de *Razón dormida* para quince instrumentos por parte del Nouvel Ensemble de Montreal, que la estrenarían en abril del 2004; compone para piano *Retratos y Transcripciones*; recibe el Premio Honneger de la Foundation France por el conjunto de su obra, y es nombrado miembro de la Academia Belga de Bellas Artes en la vacante dejada por Luciano Berio.

En 2004[292] es galardonado con el premio de la Fundación Guerrero de Madrid; escribe *Voluntad de Flores* para cuarteto de cuerda, en recuerdo de Charles-André Linale, primer violín del Cuarteto Orpheus, y también compone *Sombrío* para marimba y ensemble, que se estrenó en mayo del 2006 por Miquel Bernat y el Proyecto Guerrero.

---

[288]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.
[289]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op.cit.*, p. 28.
[290]La obra de corta duración la escribiría el autor para el concierto de estreno de *Rumia* y en la portada del manuscrito aparece escrita su manifiesta voluntad de que esta obra no se programe en conciertos, sino como bis. Posteriormente, el compositor nos ha manifestado su deseo de que la obra se pueda programar en conciertos.
[291]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.
[292]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a…Op.cit.*, p. 28.

Escribe *Acrobacias* para piano; recibe el premio "Prince Pierre de Mónaco" por la obra *Frondoso Misterio*; y es nominado compositor residente de la Joven Orquesta Nacional de España. El proyecto Guerrero le encarga la ópera *Un Parque*, que sería estrenada en 2005 en Venecia. Presidió además los jurados de los concursos: Rodolfo Halffter (Méjico), Reina Elisabeth y Clave (Bélgica), y los premios Amalur (San Sebastián) y Premio Villa de Madrid.

En el 2005[293] escribió el *Segundo Trío* para violín, cello y piano, y *Anatomías* para viola sola, 2 clarinetes bajos, trompa y trombón estrenada en Madrid en el 2007, bajo encargo del CDMC, con el viola solista Mauricio Barbetti. Fue también Premio de las Artes de Fundación Confederación Española de Organizaciones Empresariales, Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y Miembro de Honor de la AIE (Sociedad de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes de España).

En 2006[294] escribió *Natura* para Orquesta Sinfónica, con destino al Festival de Granada de 2007, e interpretada por la Orquesta de París con la dirección de Josep Pons. También es de 2006 *Circe de España*, sobre un poema de José Miguel Ullán, para flauta, clarinete, piano, percusionista, violín, cello y se estrenó por el Conjunto Algoritmo en el Festival Pontino en Italia, en Junio de 2006. *Passio*, encargo de la orquesta de la RAI de Turín, es una obra para Orquesta y coro masculino y dos solistas: barítono y contratenor. La obra está basada en textos de Primo Levi y se estrenó en 2007 en Turín. Se le ofreció un concierto homenaje en Berna (Suiza), así como en Molina de Segura. El Instituto Nacional del Audiovisual de Francia realizó una publicación en DVD de varias entrevistas a Luis de Pablo. Fue Presidente del Jurado del Concurso de Coros del Festival de las Catedrales de Picardía. Participó también en el jurado del Concurso de Composición de Val Tidone.

En 2007[295] imparte una serie de conferencias en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. La Orquesta Nacional de España repone *Antigua fe*, dentro del Festival de América y España. Fue nombrado miembro de la Academia de Santa Cecilia en Roma. La Orquesta Sinfónica de Euskadi, con motivo de su XXV aniversario, le encargó la obra *Danzas secretas*, que bajo la dirección de Arturo Tamayo, la obra se estrenó el 31

[293] *Ibidem.*
[294] *Ibidem.*
[295] *Ibidem.*

de marzo de 2008, con Frédérique Cambreling como solista. Escribió *¡Oh!* para piano solo, en homenaje a Mario Bortolotto y *Bok*, para clarinete solo, dedicada al clarinetista Henri Bok. También son de este año *A la memoria de,* para corno inglés, viola y orquesta de cámara y *Lindaraja*, orquestación de la pieza de Claude Debussy del mismo nombre escrita en 1901, para dos pianos. Esta versión de Luis de Pablo está dedicada al Grupo Taima, que la estrenaría en Málaga el 30 de enero de 2008.

En 2008[296] el Ciclo de Música Contemporánea de la Orquesta Filarmónica de Málaga fue dedicado al maestro De Pablo, programando obras suyas en todos los conciertos, y además se publicó un disco compacto monográfico y un libro, escrito por José Luis García del Busto. Residió durante dos meses en la Academia de Bellas Artes de España en Roma, impartiendo clases magistrales en la Academia Santa Cecilia. Fue Presidente del concurso de Coros de las Catedrales de Picardía. Además llevó a cabo viajes a Perú, Bari y Dos Hermanas (Sevilla), donde formó parte del jurado del Concurso Internacional de Clarinete.

Entre todos estos viajes, las obras correspondientes a este año son: *Trío de doses*, para mezzosoprano, violín, violonchelo y piano, que fue estrenada en Nápoles en la primavera de ese año; *Martinus¸* que es una cantata destinada al Festival de las Catedrales de Picardía y fue estrenada el 5 de octubre de ese año en dicho festival. Con destino a conmemorar los quince años del Ciclo de Música contemporánea de la Orquesta Filarmónica de Málaga del año 2009, se le solicitó una pieza para orquesta de título: *Co le trombe in bocca* (con las trompetas en la boca). Fue estrenada por la mencionada orquesta el 30 de enero de 2009 y grabada en CD bajo la dirección de José Luis Temes. También es del mismo período *Caricatura amistosa* para piano, encargo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero con motivo de su vigésimo quinto aniversario.

En 2009[297] le fue concedido el Premio Iberoamericano Tomás Luis de Victoria en su IX edición. Fue jurado en el Concurso "Fronteras del Conocimiento" instituido por la fundación BBVA y Jurado del concurso de Composición de la Academia de Santa Cecilia de Roma. La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales editó un vídeo documental denominado *Luis de Pablo, a contratiempo*. Escritas en este período

[296] *Ibidem.*
[297] *Ibidem.*

fueron las obras *Música para Mario*, sexteto instrumental destinado al Festival de Latina y estrenada en julio de ese mismo año. *Recado,* para órgano y orquesta, es un encargo de la diputación de Vizcaya, destinado a conmemorar el décimo aniversario del órgano del Palacio Euskalduna, que sería estrenada en diciembre de 2010. El trabajo de mayor envergadura quizás abordado por nuestro maestro en este final de lustro, ha sido la revisión completa de su segunda ópera *El viajero indiscreto.* Revisada enteramente, tanto en lo que se refiere al libreto como a la música, para reducir en un tercio su duración, que era superior a tres horas. El trabajo se inició en 2008 y fue terminado en diciembre de 2010.

Para la afamada Academia Filarmónica de Bolonia[298], recibió un encargo para orquesta de cámara y el resultado ha sido la obra *En tono menor* para grupo de cámara, terminada en 2010, y estrenada por la Orquesta Mozart de dicha Academia, bajo la dirección de Claudio Abado en noviembre de dicho año. Con posterioridad a este encargo, Luis de Pablo ha sido nombrado Miembro de la mencionada Academia de Música de Bolonia. También en el 2010 fue escrito *A la memoria de*, para un ensemble de 14 instrumentistas, encargo de la Fundación Albeniz y estrenada en Santander en julio de ese año, en el marco de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

En la actualidad, Luis de Pablo es una de las figuras punteras de la composición musical actual en España. Lo que más sorprende de todos los acontecimientos narrados a modo de cronología, es el colosal edificio musical que ha levantado en estos ochenta años de vida, y cincuenta y ocho como compositor. De esa enorme cantidad de partituras, la gran mayoría de ellas han sido encargos o proyectos fuera de España, y algunas ni siquiera se han programado en nuestro país. Su trabajo le ha sido reconocido dentro y fuera de nuestra fronteras de forma unánime, pero seguramente más fuera que dentro. Otro aspecto importante sobre su figura como músico, es cómo ha sabido crearse un estilo propio y defender su música en el extranjero como un compositor español, fuera de todo tipismo y solamente sustentado en la propia sustancia musical. Lo más destacable de su producción, para nosotros, son sus cinco óperas, lo que supone un caso único en el siglo XX en España. También es única su producción saxofonística con veinticuatro obras en las que participa este instrumento, entre ellas tres óperas y un concierto para saxofón solista y orquesta. Quizás esta biografía nos sirva para

[298]La Academia de Música de Bolonia fue dirigida por el padre Martini en el siglo XVIII y en ella estrenaron obras Gluck, Mozart, Rossini…

comprender la gran reputación internacional que alcanza su figura, el gran alcance que ha tenido la difusión de su obra, y la importancia que dentro de ésta adquiere la obra para saxofón de Luis de Pablo.

Capítulo V.

Estudio y análisis del empleo del saxofón en grupos instrumentales.

5.1. Introducción.

Este capítulo está dedicado al estudio de las obras que tienen una instrumentación heterogénea, porque son grupos instrumentales tanto de cámara como grandes agrupaciones, pero en los que las plantillas, ya sean más o menos numerosas, obedecen a una motivación especial, o en todo caso no tienen una instrumentación al uso. Dentro de este aparatado, hay cuatro obras en el catálogo depabliano dedicado al saxofón; la primera de ellas fue *Polar,* escrita para un grupo orquestal diverso, que a la vez es el más reducido de todas ellas.

Sobre *Polar,* Luis de Pablo nos comenta:

> *Polar*, fue la primera vez que yo me serví del saxo y fue una de las primeras obras que yo hice de investigación, ya que lo que era más importante para mí era afirmar las bases de un lenguaje ¿verdad? Yo estaba buscando instrumentos que hicieran líneas con mucha rotundidad y que pudieran hacer puntos igualmente rotundos. Que pudieran ser muy versátiles en ambas cosas, porque yo quería hacer una obra que estuviese hecha de líneas y de puntos nada más. Algunos instrumentos serían capaces sólo de dar puntos y otros sólo de dar líneas contundentes y que al final todos se pudiesen fusionar más o menos de una manera armoniosa. Esa era la idea de Polar y por eso la llamé así[299].

Lo mismo ocurre en *Serenata,* ya que la instrumentación es muy inhabitual, puesto que es una gran banda de música con una distribución numérica de las voces muy especial y a la vez precisa, y un coro.

Luis de Pablo nos comenta sobre la instrumentación especial de esta obra:

> Esta obra se escribió para un concurso de bandas de música amateurs en Francia. Yo pedí que me mandasen toda la plantilla de instrumentos disponibles y de ahí

[299]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

elegí lo que me pareció más adecuado. No respeto, como puedes ver, la estructura de la banda tradicional[300].

Cinco meditaciones es también una plantilla muy poco usual, escrita para 15 intérpretes; en ella, además de un saxo en un papel muy importante, participa también un fliscorno en una alusión a los *Treni* de Strawinsky.

Según nos comenta el autor, fue una petición del grupo francés 2E2M:

> Esta es una obra que está hecha a la medida de un conjunto francés: el 2E2M; podría llamarse también cinco imágenes. Son cinco maneras de servirse de una plantilla absolutamente insólita, esto es, volver a esa búsqueda de los años cincuenta o sesenta de plantillas inusuales que probablemente partan de obras como la *Historia del Soldado* o *Pierrot Lunaire*. Entonces busqué una forma adecuada tímbrica y, sobre todo, desde el punto de vista métrico de toda la obra, que fuese lo más libre posible, e intentar que la música fluyese con un pulso constantemente cambiante, que obligaba evidentemente también a imaginar una música que de alguna forma también tenía esas características[301].

Notturnino, para 17 ejecutantes, es una versión de un fragmento de *Senderos del Aire*, como nos comenta el autor:

> Sí, exactamente es un fragmento, pero orquestado de otra manera. Exactamente, lo que ocurrió es que cuando estaba haciendo *Senderos del aire* pensé que me vendría bien un paréntesis musical que preparase el final de la obra. Entonces acababa de hacer *Notturnino* y pensé que esto me vendría muy bien, pero es una de las partes finales de *Senderos del aire*. La plantilla es otra, pero el material temático es el mismo[302].

Hemos efectuado el análisis completo de dos de las obras (*Polar y Cinco Meditaciones*) y el estudio del empleo del saxofón de las otras dos (*Serenata y Notturnino*) para conocer mejor cómo es utilizado el saxofón por nuestro compositor en este tipo de agrupaciones dispares.

---

[300]PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III.
[301]PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III.
[302]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

5.2. *Polar* (versión de 1961).

***POLAR* (1961) para 11 instrumentistas en 3 grupos (10´)**
. - Partitura impresa (28 p.); 34 cm. – Partitura impresa (2º versión) reproducción del manuscrito del autor (25 p.); 30 cm + 11 partes. (1º Grupo: violín un tono alto, saxofón soprano, clarinete bajo y tam-tam grave – 2º grupo: xilófono, 2 temple bloks, martillos metálicos (o cencerros) y Bombo – 3º grupo: campana, plato suspendido y tambor sin bordón).
.- Darmstadt: Ed. Tonos, 1963-1999.
.- Manuscrito incompleto del compositor de la primera versión (1960); 35 cm.
.- Latina, Campus Internazionale di Musica, Archivo sin acceso al público, no catalogado.
.- Festival de Darmstadt, verano de 1962. Conjunto de Cámara Internacional. Dir. Bruno Maderna.
.- Dedicada a Heinrich Strobel.

Ficha de catalogación 1.

5.2.1. Contexto general de la obra.

Polar fue escrita a finales del año 1961 para once músicos que están divididos en tres grupos:

Grupo I (violín un tono alto, saxofón soprano, clarinete bajo y tam-tam grave)

Grupo II (xilófono, 2 martillos metálicos (o cencerros), temple-blocks y bombo)

Grupo III (campanas tubulares, plato suspendido y tambor sin bordón)

La obra, finalizada en enero de 1962, fue una petición del doctor Heinrich Strobel, al cual está dedicada y que por entonces era el Presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y Director de la Radio de Baden-Baden[303].

García del Busto comenta sobre el éxito del estreno:

> La extraordinaria versión que Maderna hizo en Darmstadt de *Polar* coadyudó a que el éxito de la obra fuera enorme, convirtiendo a Luis de Pablo, incluso a los ojos de quienes habían cuestionado su libro para el pianista el año anterior, en un maestro de la naciente vanguardia española con mucho que decir en el contexto internacional[304].

---

[303]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo,* 1979…*Op. cit.,* p. 48.

[304]*Ibidem.*

Como ya se ha comentado, la obra fue estrenada en Darmstadt en el verano de 1962 por el "Internationales Kammerensemble", bajo la dirección de Bruno Maderna[305]. El estreno español tuvo lugar el 20 de diciembre también de 1962 bajo la dirección de Alberto Blancafort en el Ateneo de Madrid.

En 1999 Luis de Pablo realizó una revisión completa de la obra, que analizamos también a continuación de esta primera versión.

5.2.2. Análisis de la obra.

Según el propio Luis de Pablo, "para que la música se constituya en lenguaje es preciso un orden a través del cual se manifieste".[306] Esta frase define su necesidad de encontrar nuevos caminos en la ordenación del lenguaje musical, lo cual estará patente en toda su música. En esta obra, la estructura y diálogo entre los grupos persigue una nueva organización del discurso musical, al atribuir un idioma diferente a cada uno de ellos.

Volvamos a recordar los tres grupos instrumentales en los que está dividida la obra. El grupo I (violín un tono alto, saxofón soprano, clarinete bajo y tam-tam grave) son instrumentos escogidos por ser capaces de producir "líneas" sonoras (o sea, sonidos determinados y mantenidos). El grupo II (xilófono, cencerros, temple-blocks y bombo) son instrumentos escogidos por ser capaces de producir "puntos", es decir sonidos cortos de clara percusión, en los que no cuenta la afinación, sino que sus sonidos son cortos, o deben serlo, para contraponerse a los instrumentos que producen líneas. Estos sonidos además son capaces de producir grandes contrastes dinámicos. El grupo III (campanas tubulares, plato suspendido y tambor sin bordón) son instrumentos mixtos que pueden producir tanto líneas como puntos.

---

[305]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. Catálogo de… Op. Cit.,* p. 41.
[306]DE PABLO COSTALES, Luis: *Aproximación a una estética… Op. Cit.,* p. 53.

El esquema formal de la obra que a continuación exponemos, nos permite observar rápidamente las secciones de la obra y la utilización de los tres grupos instrumentales citados:

Esquema Formal: *Polar* versión de 1961

PRIMERA PARTE

A*	B	C	D	E
Introducción de 10 compases*** a cargo del grupo I.	Puente de 4 compases. Entrada rítmica del grupo II con 4 compases de intervención de notas cortas y rápidas, las dinámicas están muy diferenciadas.	Conflicto entre grupo I y II. El grupo I sigue en líneas sonoras y el grupo II irrumpe con puntos. Inmediatamente el grupo I efectúa notas cortas que se incluyen en el discurso del grupo II. La sección termina con los dos grupos con puntos.	Oposición entre el grupo I, que interpreta líneas, y el grupo II puntos o golpes secos a *tutti*, separados de silencios.	Entrada del grupo III con elementos neutros.
10 sistemas	*4 sistemas*	*9 sistemas*	*3 sistemas*	*3 sistemas*

0*** 11 15 24 27

*Se enumeran las diferentes secciones por letras.

** A partir de esta sección, Luis de Pablo las denomina "tour" con un número sucesivo

*** Debido a que no hay compases definidos (no hay líneas divisorias), pero sí micro formas, unas de duración de un pentagrama y en otros casos hay varias intervenciones en cada pentagrama, lo mejor es dividir cada sección en "sistemas" y utilizar esta unidad como numeración de compases, es decir cada sistema es un compás.

SEGUNDA PARTE

F(Tour1) (**)	G (Tour 2)	H (Tour 3)	I (Tour 4)	J (Tour 5)	K (Tour 6)
Sección con la intervención de los tres grupos, dinámica general ***ppp*** para los grupos I y III, y el grupo II presenta su *ostinato* de ráfagas de notas cortas de medida irregular en ***f***	El grupo I y III se funden con entradas tímbricas que el grupo II contrasta con acordes de 1 a 7 notas, espaciados y siempre en la máxima dinámica. El grupo I forma una única línea melódica con las entradas sucesivas de los diversos instrumentos. Dinámica en ***pp*** del grupo I y III.	Misma acción que en el tour 2, pero en este caso comienza el grupo III a efectuar sonidos largos y fuertes. La dinámica para el grupo I es de ***p*** y de ***p*** y ***f*** en el grupo 3.	Misma acción que en el tour 3, pero el grupo III comienza a estrechar el número de notas de sus intervenciones. La dinámica para el I es de ***mp, mf.*** El grupo II siempre en ***f***, y el grupo III variable.	Misma acción que en el tour anterior, pero en este caso la línea melódica del grupo I se convierte en dos líneas yuxtapuestas. El grupo I pasa a tener una dinámica siempre ***f,*** mientras el III se maneja en todas las dinámicas. El grupo II sigue invariable.	Las líneas melódicas del grupo I pasan a ser una por instrumento, agregando *frulattis* y trémolos. El grupo I tiene una dinámica continua de ***ff***. El grupo II también presenta sus intervenciones cortas y separadas en el tiempo en una dinámica de ***ff***. El único cambio dinámico se efectúa de modo aleatorio en el grupo III.
1 sistemas	*2 sistemas*	*3 sistemas*	*3 sistemas*	*4 sistemas*	*4 sistemas*

30 31 33 36 39 41 45

La obra está dividida en dos partes bien diferenciadas: la primera parte hasta el sistema 29 y la segunda desde el 30 hasta el final. En la primera parte la ordenación musical plantea alternativamente el discurso sonoro de los grupos I, II y III de forma aditiva. En la segunda parte, con todos los elementos ya en acción, los seis tours forman como una espiral creciente en la que participan las polifonías, los ritmos y los matices, engordando poco a poco como una bola de nieve, de una forma parecida al agrandamiento asimétrico de Oliver Messiaen, hasta llegar al clímax, que se sitúa en el último sistema de la pieza.

Continuando con la estructura de la obra, las intervenciones de los instrumentos están en un orden prefijado, pero que sirve a la función musical de cada uno de los grupos. En el caso de la sección A, el propio autor plantea un esquema previo sobre esta construcción (Fig. nº 35) en la página 55 de su publicación[307]:

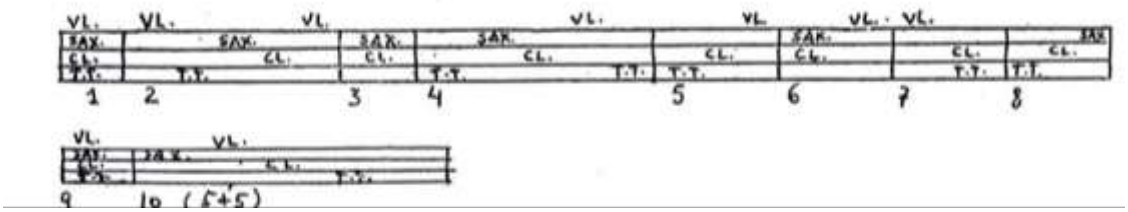


Fig. nº 35. *Polar*: Esquema de intervención de las voces al inicio de la sección A.

Este esquema nos revela no sólo el orden, sino el juego melódico que quiere efectuar con los sonidos de cada uno de los instrumentos del Grupo I o las líneas sonoras resultantes, dibujando una línea general u ordenación aleatoria en cuanto a los sonidos. El esquema, que corresponde al inicio de la obra y la intervención completa del grupo I, muestra el orden de aparición de cada elemento, como también una colocación espacial de los sonidos de cada instrumento. Por ejemplo: la primera intervención de la obra es un acorde de los cuatro instrumentos, y así está colocado en el esquema (Fig. nº 35). A continuación, las intervenciones según el esquema son del violín, tam-tam, saxofón, clarinete bajo y violín en el segundo compás. En el tercer compás, el clarinete realiza dos intervenciones cambiando de nota en la segunda (Fig. nº36), y ello no se refleja en el esquema de la figura 35. Esto nos da a entender que es un esquema para la composición, pero las decisiones estéticas y sonoras en cuanto a matices y alturas se deciden posteriormente, produciendo una total aleatoriedad en el resultado de la obra.

[307] *Ibid.,* p. 55.

En esta sección aparecen los dos únicos acordes de la obra, ambos a cargo del grupo I en los sistemas 1 y 7 (número 3 de ensayo). Estos dos acordes de la obra tampoco se corresponden con el esquema inicial de intervenciones, ya que en éste aparecen en los compases 1 y 9.

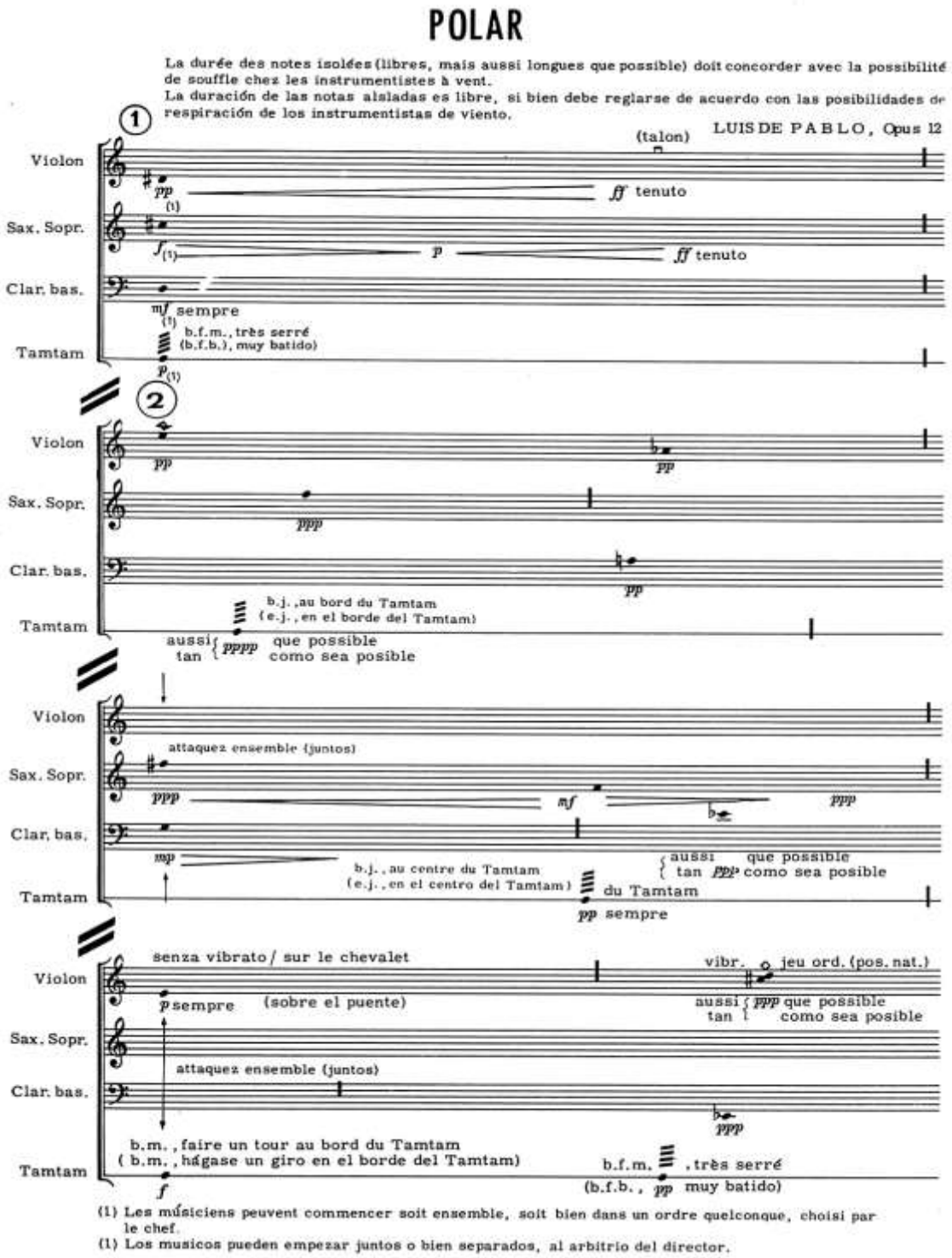


Fig. nº 36. *Polar*: Primera página de la partitura de la versión de 1961.

Louis Jambou comenta sobre *Polar:*

> La obra entra en el campo de la «música flexible» que, en la orientación aleatoria, deja cierta elasticidad o flexibilidad a algunos parámetros de la pieza cuya determinación está al arbitrio del intérprete o del director. En *Polar* son tres, además del mismo ataque de la obra, los elementos flexibles que son indisociables en la realidad, pero que a la fuerza hemos de analizar separadamente, el *tempo*, el *ritmo* y las *pausas*[308].

Esta flexibilidad de la que habla Louis Jambou permite una cierta libertad a los intérpretes, aunque la longitud de los sonidos estará influenciada por las necesarias respiraciones del clarinete y del saxofón.

El tiempo lo determina aleatoriamente el director en función de las dificultades de los intérpretes, ya que el abreviar los sonidos largos del grupo I afectará invariablemente a los grupos irregulares, pero medidos a la vez de los grupos I y III de la sección C y a las intervenciones rítmicas del grupo II a partir de la sección G, ya que, poco a poco, la métrica se complica por aumentación de notas. Esta aleatoriedad en cuanto al tiempo también viene marcada por la velocidad posible en la sección K (tour VI), ya que, después de varios incrementos del tiempo, la obra termina con un *muy vivo*.

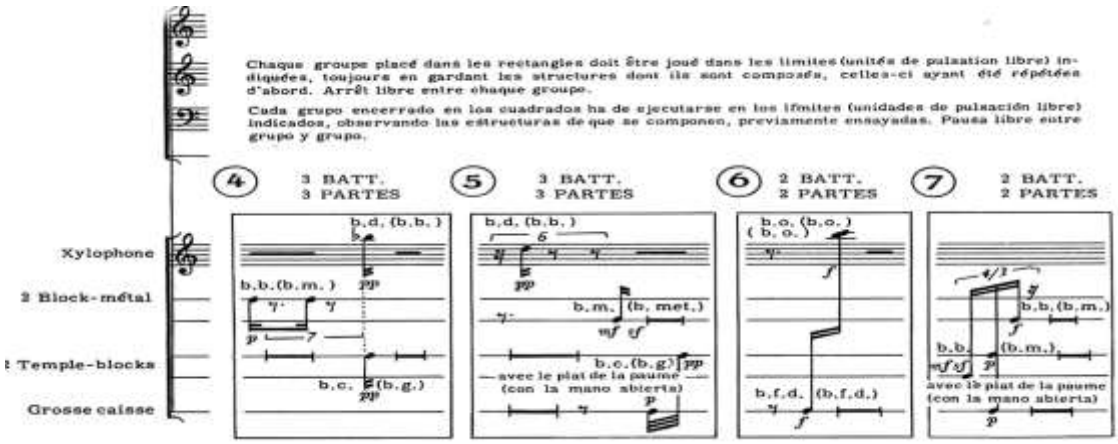


Fig. nº 37. *Polar*: Inicio del grupo II en la sección B

Volviendo al inicio de la obra, después de 10 compases (o sistemas de la sección A) el compositor nos presenta al grupo II (Fig. nº 37) con cuatro intervenciones cortas a modo de arpegios secos, rápidos y de dinámica variable, de un pentagrama de duración, en la cual el autor nos quiere presentar un contraste total sobre la línea melódica de sonidos largos presentados hasta ahora por el grupo I.

---

[308] JAMBOU, Louis: "Apuntes en torno a… *Op. cit.*, p. 130.

La intervención está en la línea de matices inicial, en la cual los instrumentos tienen dinámicas dispares de acuerdo a un plan prefijado por el autor[309] (Fig. nº 38).

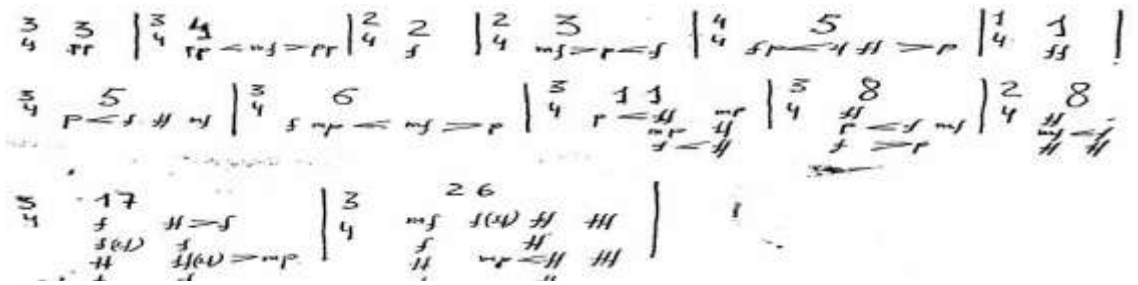


Fig. nº 38. *Polar*: Esquema dinámico correspondiente al inicio del grupo II en la sección B.

Es muy curioso observar que el autor tiene un acompasamiento previo en el esquema rítmico, como observamos en esta figura (Fig. 38). Este acompasamiento no se refleja en la partitura, puesto que ya hemos indicado que es escritura aleatoria o sin compás, pero curiosamente tampoco coincide con la revisión de 1999, que sí está acompasada. Lo mismo ocurre en alguna versión precedente a la editada como en la siguiente figura:

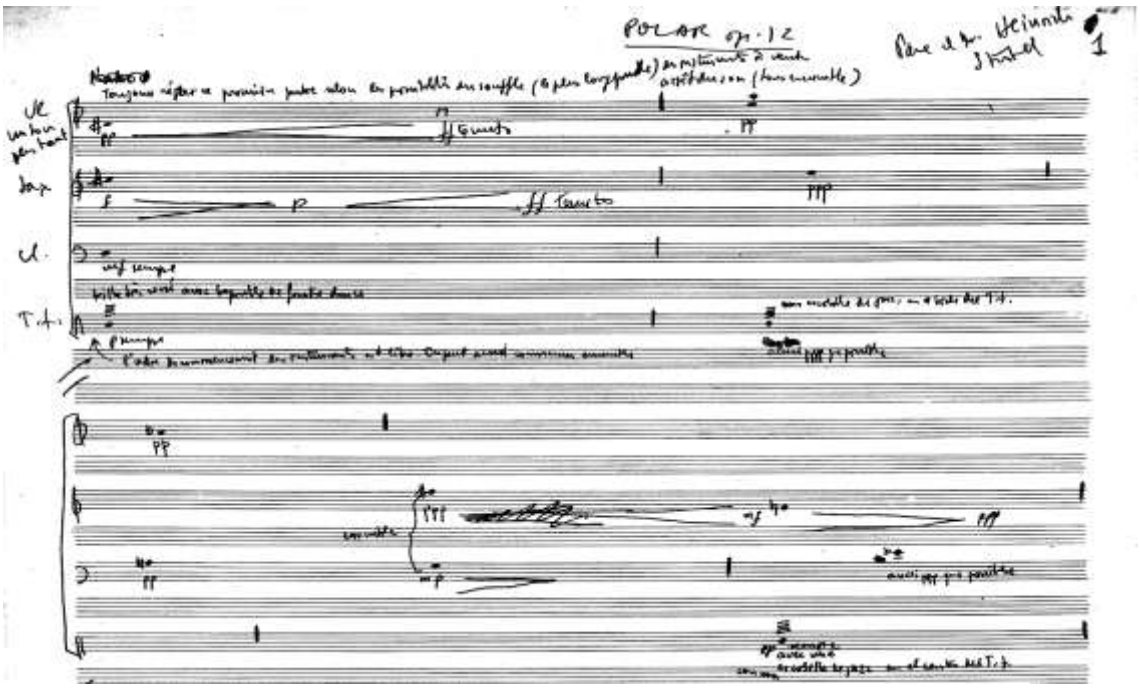


Fig. nº 39. *Polar*: Primera página de un manuscrito previo a la edición.

[309]DE PABLO COSTALES, Luis: *Aproximación a una estética… Op. cit.,* p. 56.

Hemos tenido acceso al manuscrito previo a la primera edición de esta partitura[310] y en él podemos comprobar que la escritura aleatoria y de carácter espacial, o sea, ordenar la duración de los sonidos según el espacio de separación de unos entre otros estuvo siempre en la idea originaria de la obra, aunque la distribución por pentagramas no coincide con la versión editada, pero sí la distribución de sonidos en la primera sección, conforme al plan prefijado expuesto en la figura 35, incluida la diferencia —ya citada— de la nota de clarinete en el tercer sistema.

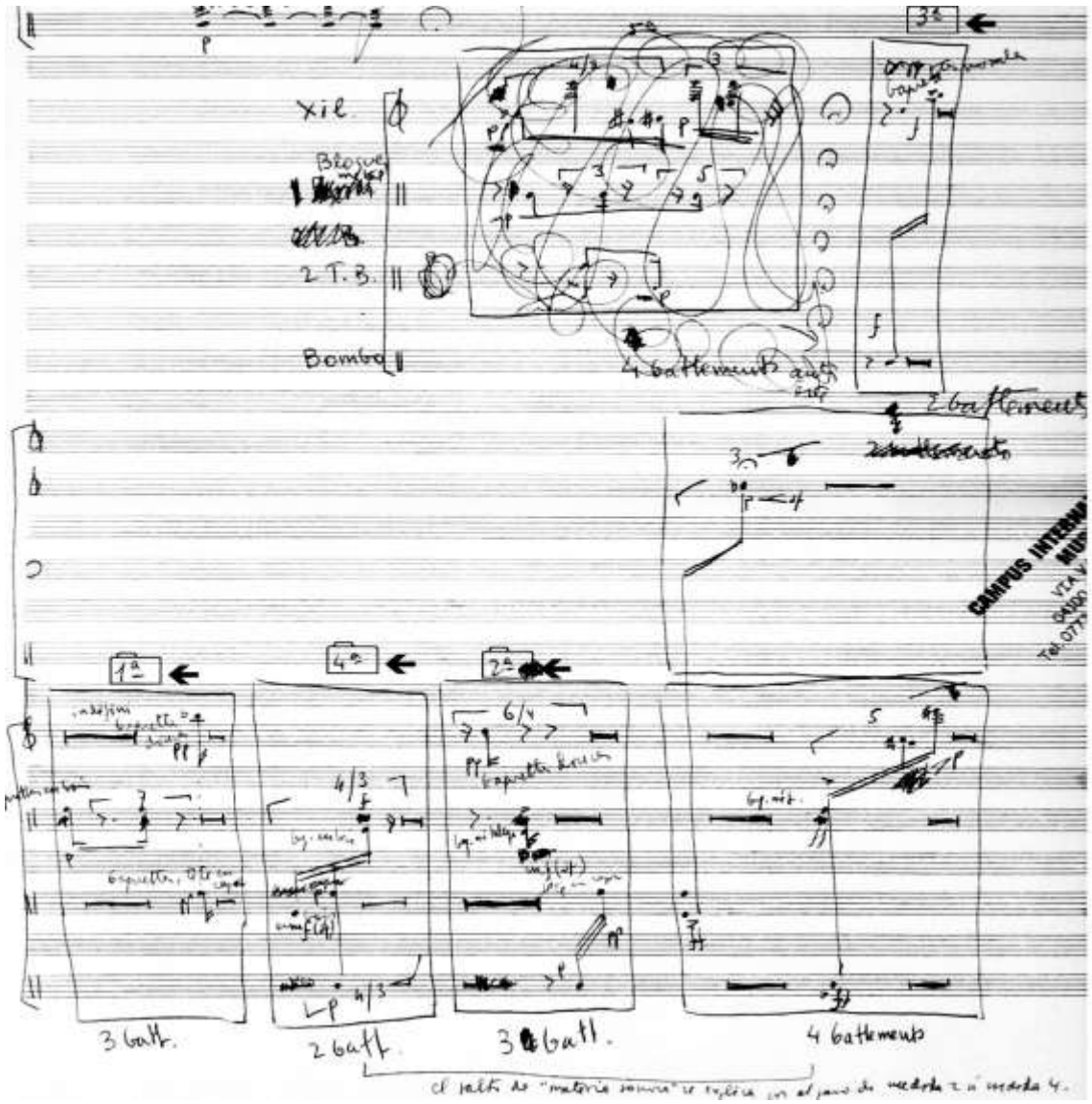


Fig. nº 40. *Polar*: Tercera página de un manuscrito previo a la edición. Las flechas nos indican la situación de los números de orden de los módulos. Podemos comparar el orden con la Fig. 37.

[310]Los manuscritos a apuntes previos de algunas de sus obras hasta el año 93, se encuentran disponibles en el Campus Musica situado en Latina (Italia). Hemos realizado un periodo de estancia en dicha institución, para estudiar los documentos disponibles y que se incluyan dentro del marco de nuestra investigación.

En el manuscrito, que no está completo, observamos que en la segunda sección los cuadros que definen cada una de las intervenciones de los grupos o pequeños módulos rítmicos que aparecen en la segunda sección, todavía no están definidos (algunos no pasaron a la edición) y hay algunas indicaciones del autor en cuanto al futuro orden de los mismos (Fig. 40). Vemos que esos números de colocación (señalados con flechas en la Fig. 40) coinciden con lo editado (Fig. 37), y el último grupo del manuscrito coincide con el primero de la letra C de la edición como podemos ver en la figura siguiente:

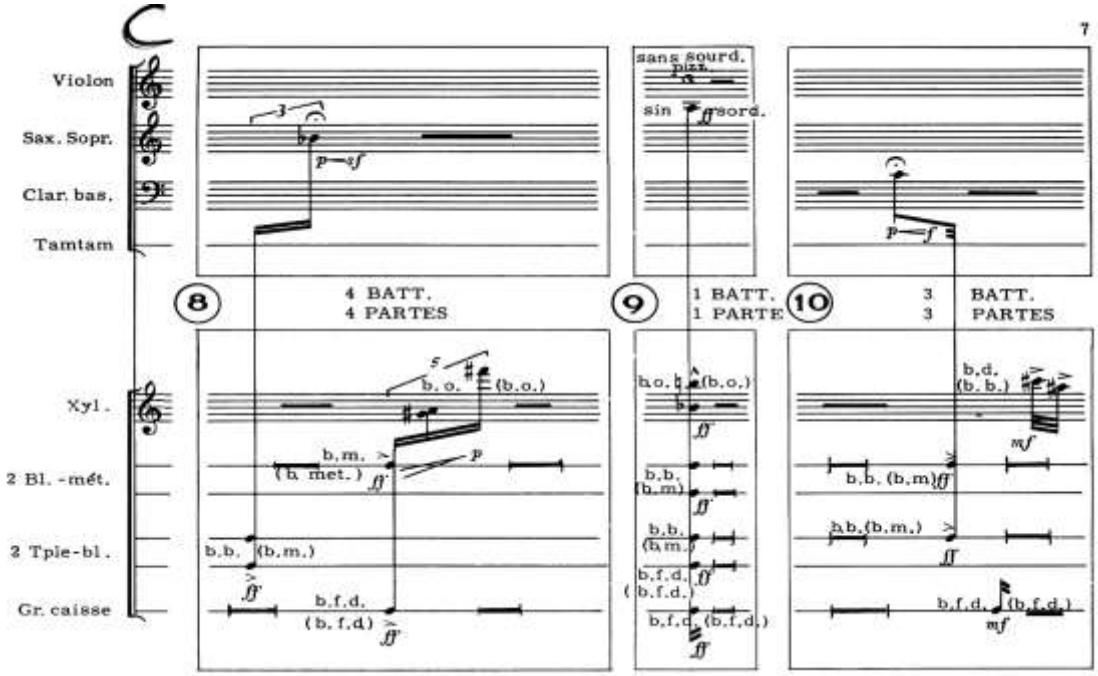


Fig. 41. Polar primera edición: Podemos ver que el primer grupo coincide con el último de la tercera página del manuscrito (Fig. 39). Esta figura es continuación de la Fig. 37 en la partitura.

El manuscrito termina al final de la segunda sección o letra C del esquema formal y podemos observar que casi todos los cuadros están luego en la partitura impresa, pero ninguno en su colocación definitiva.

Continuando con el análisis, en las secciones C y D, De Pablo, propone un conflicto sin solución de las fórmulas melódicas y rítmicas expuestas hasta ahora por los grupos instrumentales I y II. En la sección C el grupo I interpreta notas cortas (puntos) junto con el grupo II en unas fórmulas rápidas e irregulares a modo de ráfagas o arpegiados rápidos con dinámica individual dispar. Pero colectivamente toda la sección es *in crescendo,* tanto por la densidad de notas como por la dinámica terminando en un pico dinámico con matiz ***ff.***

En la sección D el grupo I comienza con su papel de líneas en dinámicas divergentes desde *pp* hasta *ff*. El grupo II se presenta con sus arpegios o ráfagas separadas en el tiempo y también con juegos dinámicos, pero que siempre terminan en un pico de *f*. La sección termina con un acorde seco en *ff* del grupo I después de 5 bloques conjuntos con el grupo II de notas cortas o puntos[311].

La sección E es la presentación del tercer grupo instrumental o elemento en discordia de la obra. La sección, que es corta, se inicia con trémolos del plato suspendido y del tambor sin bordón, mezclados con intervalos melódicos de las campanas en un matiz general *p*, con sólo una nota de las campanas en *f*. La sección es corta y presenta un material más relajado con texturas graves y trémolos, que proponen una conciliación con la maraña de notas rápidas expuesta al final de la sección anterior.

En la sección F comienza la segunda parte de la obra. Cada una de las seis secciones que comprende coincide con los "Tours" que especifica De Pablo en la partitura, con números del I al VI. En estas secciones, y hasta el final de la obra, lo que el autor hace es exponer el material temático de cada uno de los grupos, a la textura sonora y absorbente (según el propio autor "polarizadora")[312] de los otros dos grupos en conflicto. Justamente, en la sección F sólo interviene el grupo I, produciendo una línea melódica de once sonidos a la que se contraponen cinco sonidos de las campanas y dos trémolos del plato suspendido y tambor, siempre en el ambiente más piano posible.

En la sección G, el planteamiento es el mismo que en la anterior, en dinámica de *pp* para el grupo I. El grupo III se debate a un ritmo de notas más lento que el grupo I, pero con variaciones dinámicas de *ppp* a *mf*, a las que se opone el grupo II con ráfagas al unísono siempre en *ff* hasta el final de la obra. El espacio entre estas intervenciones se va estrechando: concretamente, en la sección G son dos las intervenciones del Grupo II.

La sección H sigue la misma dinámica que la anterior con la elevación de un matiz al grupo I (*p*) y al grupo II en su pico dinámico (*f*), una única nota en toda la sección. El grupo II incrementa a tres sus intervenciones y también incrementa la densidad de las mismas, pasando de acordes de una nota y grupos de tres en la sección anterior, a grupos de 5, 6 y 7 notas en esta sección.

---

[311]Este final a cargo únicamente del primer grupo es lo que deja bien claro que el autor no quiere una solución lógica del discurso musical. De este modo, el conflicto entre ambos grupos queda sin solución.
[312]DE PABLO COSTALES, Luis: *Aproximación a una estética… Op. cit.,* p.55.

La sección I se diferencia de la anterior en un aumento general de la dinámica y, asimismo, en un aumento a cuatro de las intervenciones del Grupo II; pero lo más novedoso por el momento es el desdoble, por ahora tímido, de la línea melódica del grupo I, convirtiéndola en dos voces en tres ocasiones en toda la sección.

En la sección J el umbral dinámico se va incrementando en todos los grupos: para el grupo I *f*, para el Grupo II *ff* y el grupo III continúa con su *ostinato* dinámico de *ff* desde el principio, incrementando hasta seis el número de intervenciones en esta sección. En el grupo I ya se presentan dos líneas interválicas entrelazadas entre ellas en un pseudo movimiento paralelo.

En la sección K o final (Fig. nº 42), la dinámica es común para los tres grupos en *ff*, buscando el clímax o punto culminante de la obra, que en este caso coincide con el final de la obra.

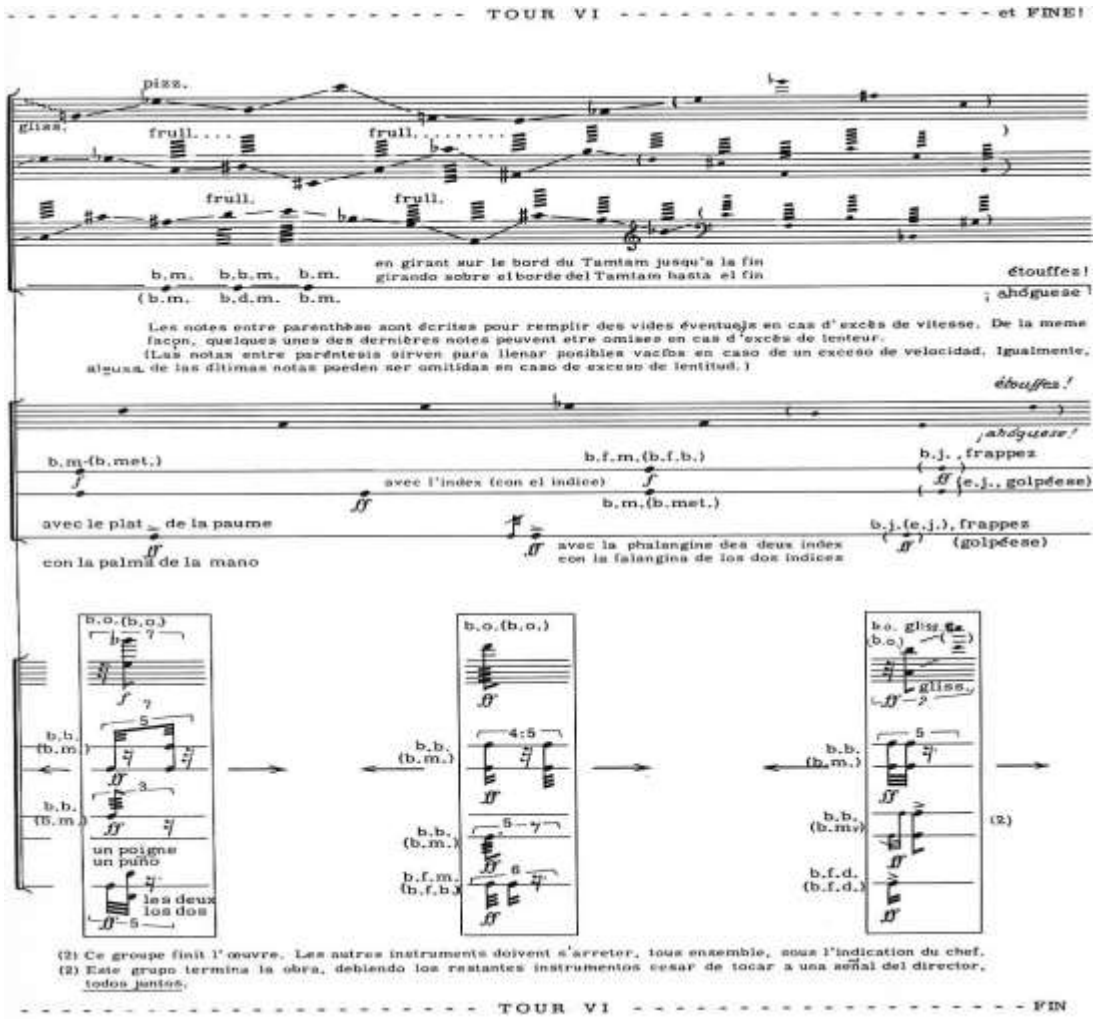


Fig. nº 42. *Polar*: Final de la sección K y al mismo tiempo de la obra.

Las intervenciones del grupo II se van estrechando hasta llegar a un número de 10, y la densidad de sonidos se incrementa en todos los grupos, llegando el grupo I a efectuar 3 líneas interválicas a la vez, casi siempre en movimiento contrario una de ellas sobre las otras dos.

Cada una de las seis secciones finales de la obra, en teoría, tiene una duración similar, no marcada por el autor, sino a elección del director. Estas seis secciones discurren con un progresivo aumento de la dinámica y también de la densidad sonora, por el incremento de los acontecimientos sonoros o número de notas de cada uno de los grupos en una progresión ascendente, pero sin relación ni aritmética ni geométrica entre cada uno de sus factores (Fig.43), sino deliberadamente irregular[313]:

Líneas	Grupo I	11	16	26	43	78	151
Elemento neutro o eje	Grupo III	8	11	15	21	32	52
Puntos	Grupo II	0	2	3	4	6	10

Fig. 43. *Polar*: Tabla del autor en la que refleja las diferentes intervenciones a partir de que se une el elemento polarizador (grupo III) en la sección F a los otros dos elementos (Líneas y Puntos[314]).

No hemos hablado en ningún momento de armonía o melodía en un sentido tradicional, y es que el autor no tiene voluntad de que ello exista. Incluso interválicamente huye de las cuartas, quintas u octavas que pudieran tener alguna relación con el sistema tonal clásico[315]. Esta obra iniciada en 1961 y finalizada en 1962 se inserta en la etapa que el propio autor define como de "*apertura y búsqueda del lenguaje"* y que corresponde al periodo entre 1959 y 1969. Es un lúcido ejemplo de composición basada en la dialéctica entre puntos y líneas (notas cortas y notas largas) que nutrieron tantas composiciones de aquella década. Como ya hemos comentado y gracias a la versión que realizó Bruno Maderna en el estreno en Darmstadt, esta obra supuso un notable impulso para la carrera internacional de Luis de Pablo.

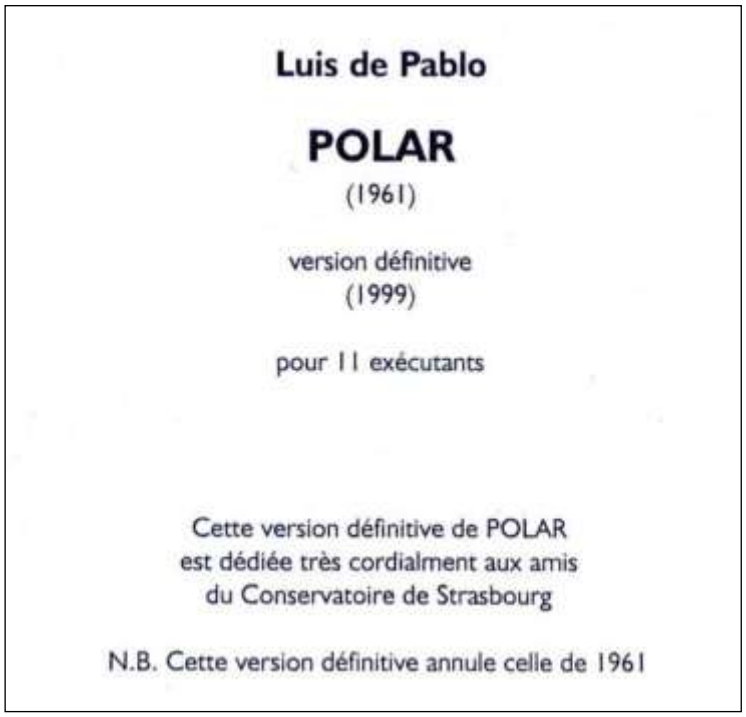
---

[313]*Ibid.*, p. 57.
[314]*Ibidem*.
[315]JAMBOU, Louis: "Apuntes en torno a Polar… *Op. cit.*, p. 132.

5.3. *Polar* (versión de 1999).

5.3.1. Contexto general de la obra.

Esta obra de Luis de Pablo —que podríamos denominar de juventud— fue revisada íntegramente en 1999. En ese año fue nombrado compositor residente en el Conservatorio de Estrasburgo en Francia (durante tres años al final de la década de los noventa) y con motivo de uno de los conciertos que le dedicaron en dicho conservatorio se estrenó esta revisión de la obra. El autor lo llama versión definitiva (Fig. 44), y en la contraportada de la obra se puede leer:


Luis de Pablo

POLAR

(1961)

version définitive
(1999)

pour 11 exécutants

Cette version définitive de POLAR
est dédiée très cordialment aux amis
du Conservatoire de Strasbourg

N.B. Cette version définitive annule celle de 1961

Fig.44. *Polar*: Detalle de la portada interior de la nueva versión de 1999.

Preguntado sobre esta nueva versión, Luis responde: "No es más que la clarificación de la escritura para los tiempos actuales, acompasando toda la música, no hay más diferencias"[316].

Pero un estudio minucioso de la obra nos delata varios cambios. Los cambios no sólo son referidos al acompasamiento, sino a la colocación de los instrumentos en la partitura, instrumentación, etc.

[316]PABLO, Luis de: *Entrevista II*, Anexo II.

5.3.2. Análisis comparativo de la primera y segunda versión.

Veamos primero el esquema formal de la obra:

Esquema Formal: Polar (versión de 1999)

PRIMERA PARTE

A*	B	C	D	E
Introducción a cargo del grupo I. Un calderón de separación divide la sección A de la B. De tempo lento y de duración flexible.	Entrada rítmica del grupo II con 4 compases de intervención de notas cortas y rápidas. Dinámicas diferenciadas y escritura acompasada con separaciones de silencios medidos en segundos.	Conflicto entre grupo I y II. El grupo I produce líneas sonoras y el grupo 2 irrumpe con puntos o notas cortas. La sección termina con los dos grupos con puntos.	Oposición entre el grupo I que interpreta líneas y el grupo II puntos El grupo I imita el lenguaje rápido del grupo II en los 3 últimos compases.	Entrada del grupo II con elementos neutros. Hay cambios de octava baja en las campanas respecto de la primera versión.
10 compases	4 compases + 4 silencios	11 compases + 8 silencios	7 compases	5 compases

0*** 11 15 26 33

SEGUNDA PARTE

F **	G (Tour 2)	H (Tour 3)	I (Tour 4)	K (Tour 6)	J (Tour 5)
Sección con la intervención de los tres grupos, dinámica general ***ppp*** para los grupos I y III y el grupo II en ***f***. Diferente acompasami-ento según grupo. El grupo I tiene todo acompasado.	El grupo I y III se funden con entradas tímbricas del grupo II. El grupo I forma una única línea melódica. En todo el bloque final el Grupo I es la referencia de medida, las ráfagas del grupo II caen sobre determinadas partes del grupo I, pero sin acompasar. El grupo III sin compás solo con referencia posicional.	Misma acción que en el tour 2, pero en este caso ya comienza el grupo III a efectuar sonidos largos y fuertes. La dinámica para el grupo I y III es de ***p***.	Misma acción que en el tour 3, pero en este caso ya comienza el grupo III a estrechar el número de notas de sus intervenciones. La dinámica para el I y III es de ***mp, mf*** El grupo II siempre en ***f***, El grupo I pasa a una dinámica de siempre ***f*** y el grupo III variable.	Misma acción que en el tour anterior, pero en este caso la línea melódica del grupo I se convierte en dos líneas yuxtapuestas. El grupo I pasa a tener una dinámica siempre ***f*** mientras el III se maneja en todas las dinámicas.	Las líneas melódicas del grupo I pasan a ser una por instrumento. Desaparecen trémolos y *frulattis*. El grupo I tiene una dinámica general ***ff,*** mientras el único cambio dinámico se efectúa de modo aleatorio en el grupo3.
5 compases	8 compases	7 compases	10 compases	14 compases	17 compases

38 43 51 58 68 82 99

*Se enumeran las diferentes secciones por letras.

** Desaparece la denominación de Tour.

*** Esta vez está acompasada toda la obra y por tanto se utiliza la numeración de compases.

Sobre el esquema, lo primero que llama la atención es el aumento del número de compases, esto es lógico, ya que el acompasamiento pasa a ser en compases cortos, no por sistemas como en la versión anterior. Para que el resultado sea el de la obra original ha habido que añadir diferentes *tempi* que van desde el ♩=40 a la 𝅗𝅥=112, por lo que se produce una aceleración del tiempo, mientras que en la obra anterior era un claro aumento de la densidad de las notas. Ello denota que la intención es amarrar más el resultado de velocidades y conjunción de la obra. El acompasamiento, de todos modos, no se inicia hasta la sección B, donde aparecen medidas metronómicas y compases específicos. En la sección A (Fig.45) se limita a una división de compases flexibles marcados por el brazo del director y entradas numeradas de cada instrumento marcadas por la mano del director[317]. Es digno de destacar el "sin compás" del grupo III a partir de su entrada en la sección E, lo que, diríamos, le deja una libertad de conjunción. En realidad, el grupo III se interpreta coordinando espacialmente sus intervenciones con las del grupo I, que sí las tiene medidas. Ello resalta su función de textura de unión entre los grupos I y II. Han desaparecido detalles como los trémolos y *frulattis* de la sección final.

Vista detalladamente la partitura, también llama la atención la eliminación del violín tono alto, y no sólo esto, sino que realmente es el instrumento que tiene más cambios, pues un buen número de notas son a octava baja del original, o dobles notas en vez de una, o se produce la frecuente añadidura de alguna nota, como es el caso de la transición entre las secciones I y J, en la que el violín hace una intervención a solo de dobles notas, a modo de nexo de unión entre ambas secciones, que no figuraba en el original. Da la impresión de que el compositor quiere eliminar la diferencia de tesitura entre el violín y el saxo soprano, que en el caso de la primera versión era evidente, ya que el violín, además de estar tono alto, se situaba casi siempre en el registro agudo.

Cabe subrayar que el orden de instrumentos del grupo I pase a ser el de violín, clarinete bajo, saxo soprano y tam-tam (Fig. 45), cuando en el caso de la primera versión es el orden más lógico por tesitura: violín, saxo soprano, clarinete bajo y tam-tam.

---

[317]En la primera página (Fig. 45) podemos observar que el autor expone una nota de interpretación por la cual los números romanos (I, II, III, IV) se refieren a marcas con los brazos y los números arábigos (1, 2, 3, 4, 5 etc.) a entradas con los dedos de los diferentes instrumentos.

En el clarinete o el saxo los cambios son inapreciables. No es el caso del xilófono, que en esta versión emplea dobles notas, cosa que no hacía en la primera.

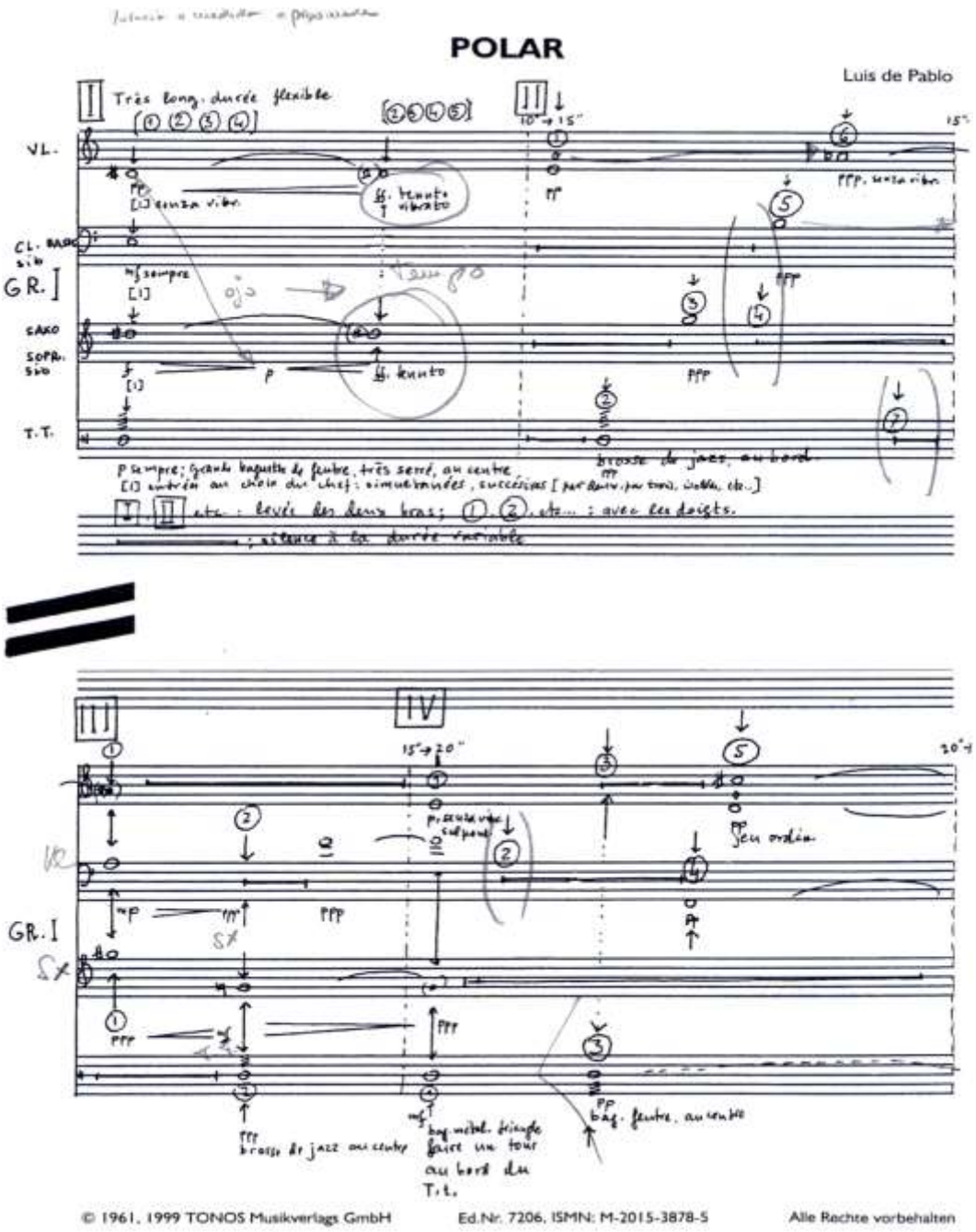


Fig. 45. *Polar*, versión 1999: Primera página.

En cuanto a la colocación de los grupos en la partitura, en la primera versión el orden es el de grupo I, grupo III y grupo II colocados de arriba abajo, mientras que en la segunda versión el orden es el de grupo I, grupo II y grupo III. El orden de la primera versión respetaba más la idea compositiva de la obra, ya que el grupo III se encontraba entre el grupo I y el II, ejerciendo su función de material polarizador.

En el caso de esta segunda versión, la colocación obedece más a razones de escritura, ya que el hecho de que el grupo II esté colocado debajo del grupo I, facilita la conjunción entre ambos, puesto que el primero está todo acompasado y el segundo tiene indicado en qué parte del compás del grupo I debe iniciar su módulo rápido o ráfaga sonora.

Sobre las diferencias interpretativas, la primera versión presenta varios aspectos muy importantes, a discreción del director de cada interpretación: en la primera parte, en la sección A, los sonidos del grupo I son lo más largos posibles dentro de las posibilidades de los instrumentos de viento, como así ocurre en la sección E con los sonidos neutros del tercer grupo, y desde F hasta el final, donde la interpretación del grupo III permite una cierta flexibilidad; el ritmo venia dado por el diálogo de los sonidos continuados del grupo I y de los percutidos y rápidos del grupo II que definían un tempo imaginario de la obra. Otra característica variable de la primera versión eran los silencios, sobre todo a partir del inicio del grupo II, momento en el cual la separación entre las intervenciones del grupo II eran determinadas por el director, si bien respetando una verticalidad con el grupo I, pero que, a su vez, al no estar medido, desencadenaba unas diferencias destacables entre una interpretación y otra de la primera versión.

Armónicamente no se ha mencionado nada en el estudio, debido a que sólo se produce presencia de acordes en la sección A, concretamente cinco de ellos, de los cuales, como ya comentamos anteriormente, en sólo dos de ellos participan todos los instrumentos del grupo I. La armonía está fuera de todo uso tradicional y simplemente son disposiciones verticales a distancia de séptimas o novenas en posición abierta, es decir la distancia más corta es de una séptima, habiendo en varios casos más de una octava de separación entre notas, produciendo siempre disonancias agradables, buscando más bien una acumulación de timbres que un efecto armónico.

Esta es una partitura de Luis de Pablo que se interpreta muchas veces y el autor lo que ha querido es legar al futuro una versión más cerrada y menos libre en su interpretación, aunque plásticamente sea más comprensible la primera, la cual a su vez es más difícil de encajar verticalmente, por el empleo de grafías muy libres, propias de la época de los sesenta y de la escuela de Darmstadt.

5.3.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El empleo del saxofón soprano en esta obra supone el punto de partida cronológico de esta investigación, ya que es la primera obra en la que Luis de Pablo utilizó el saxofón. Nuestro compositor utiliza el saxo consciente de que es un material sonoro que destaca del resto de instrumentos y difícil de esconder dentro de la masa sonora de un grupo u orquesta. Quizá por eso el grupo I o grupo de líneas es tan heterogéneo y está compuesto por dos instrumentos de viento (clarinete bajo y saxo), un violín y un tam-tam (Fig.46).

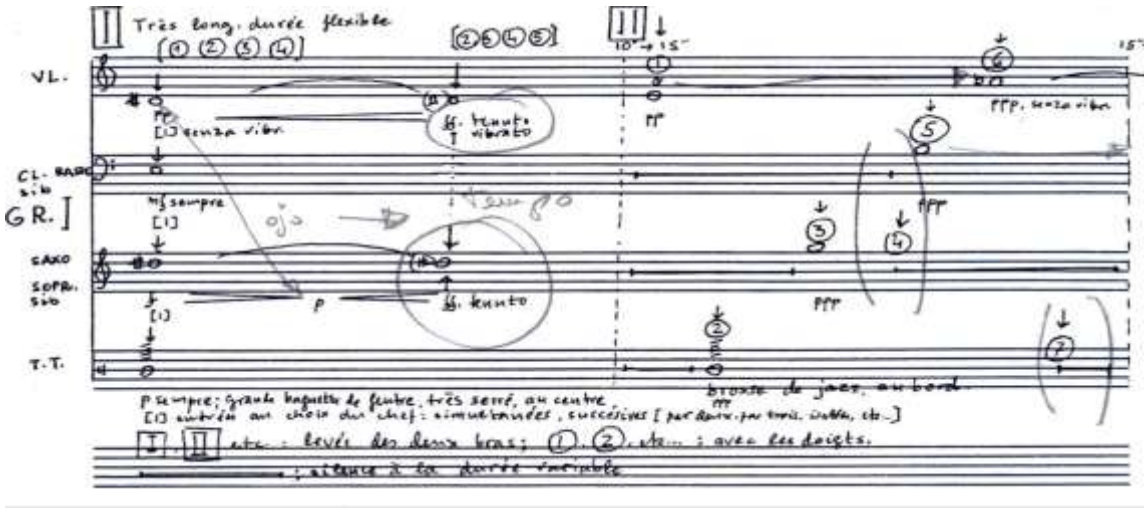


Fig. 46. *Polar*, versión 1999: Composición del Grupo I (violín, clarinete bajo, saxofón soprano y tam-tam).

La combinación entre estos instrumentos es el interés principal de la obra en cuanto a tímbrica se refiere, y el intérprete debe ser consciente de ello. En primer lugar, para que el violín sea audible, el saxo tiene que ponerse en un plano sonoro comedido y, además, los ataques tienen que ser suaves, manteniendo la columna de aire durante toda la duración de las notas y respetando los matices.

En la sección C la precisión de ataque es fundamental para seguir las indicaciones del director y producir los ritmos de la partitura[318]. En este caso, la emisión de lengua debe ser rápida y clara: eso sí, sin producir ningún tipo de acento inicial. Consciente el autor de la potencia sonora del saxofón, en el segundo pentagrama de la sección C el saxo dialoga en ***f*** y ***ff*** con la percusión (Fig.47). En estos casos, la paleta dinámica es diferente y permite subir el nivel sonoro, a fin de que se oiga la nota dentro de la ráfaga de los instrumentos de percusión del Grupo II.

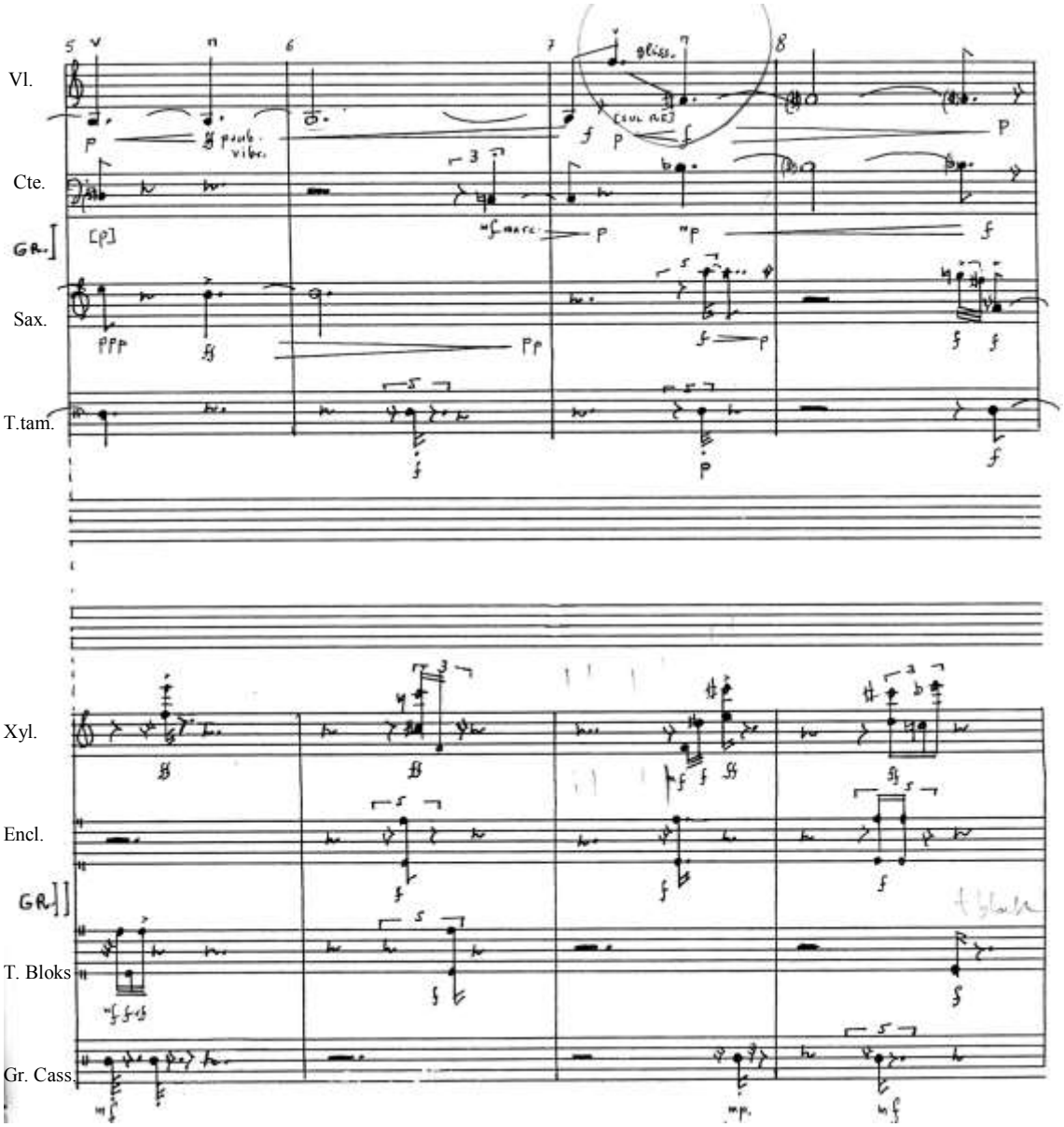


Fig.47. *Polar*, versión 1999: Página 8, sección C. Los ataques del saxofón y del tam-tam se combinan rítmicamente con la percusión del grupo II en contraste con los sonidos del violín y clarinete bajo.

[318]Tanto en la versión de 1961 como en la de 1999.

A partir de F y hasta el final, la atención del intérprete debe centrarse en producir el diseño melódico con el que se engarzan cada una de las notas independientes de cada instrumento del Grupo I (Fig.48), y reservar la dinámica de un modo progresivo en cada uno de los "tour" hasta el final y colocar las respiraciones en sitios que no interrumpan el discurso sonoro con los demás instrumentos.

En el caso de la primera versión, el *frulatti* es un elemento a tener en cuenta, primero porque está continuado durante mucho tiempo y segundo porque algunas notas agudas y el matiz de fuerte pueden representar alguna dificultad de interpretación.

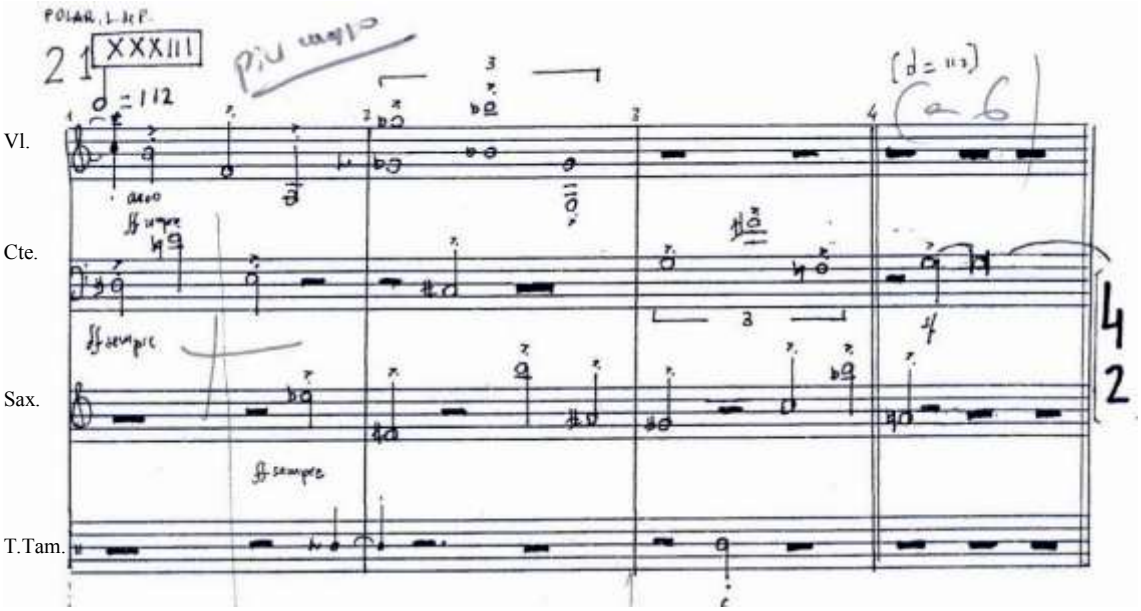


Fig.48. *Polar*, versión 1999: ejemplo de engarce melódico de las diferentes voces del grupo I.

La segunda versión facilita las respiraciones de las secciones de F a K y también la soltura instrumental, con el acelerando en este caso escrito, por la ausencia de *frulatti.*

En lo que respecta a los parámetros técnicos, en cuanto al ámbito sonoro (Fig.49): el saxofón soprano está escrito en una extensión cómoda, al igual que la versión anterior, e incluye desde el *do grave* hasta el *re sostenido agudo*.

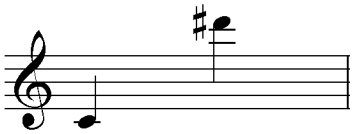


Fig.49. Ámbito sonoro del saxofón en *Polar*.

Los matices emplean todas las posibilidades dinámicas y abarcan desde ***ppp*** hasta ***ff***. Es muy habitual que se cambie de matiz a cada nota, por lo que la atención

al empleo del rango sonoro del saxofón, distribuyendo las posibilidades dinámicas del instrumentista en todo momento, y a las dinámicas solicitadas por el compositor, requiere una gran concentración.

Los pasajes más complicados por la conjunción colectiva con el resto de instrumentos aparecen en la sección C. Individualmente no representan problema, pero sí el producir los ritmos resultantes sin referencia de lo que hacen los demás.

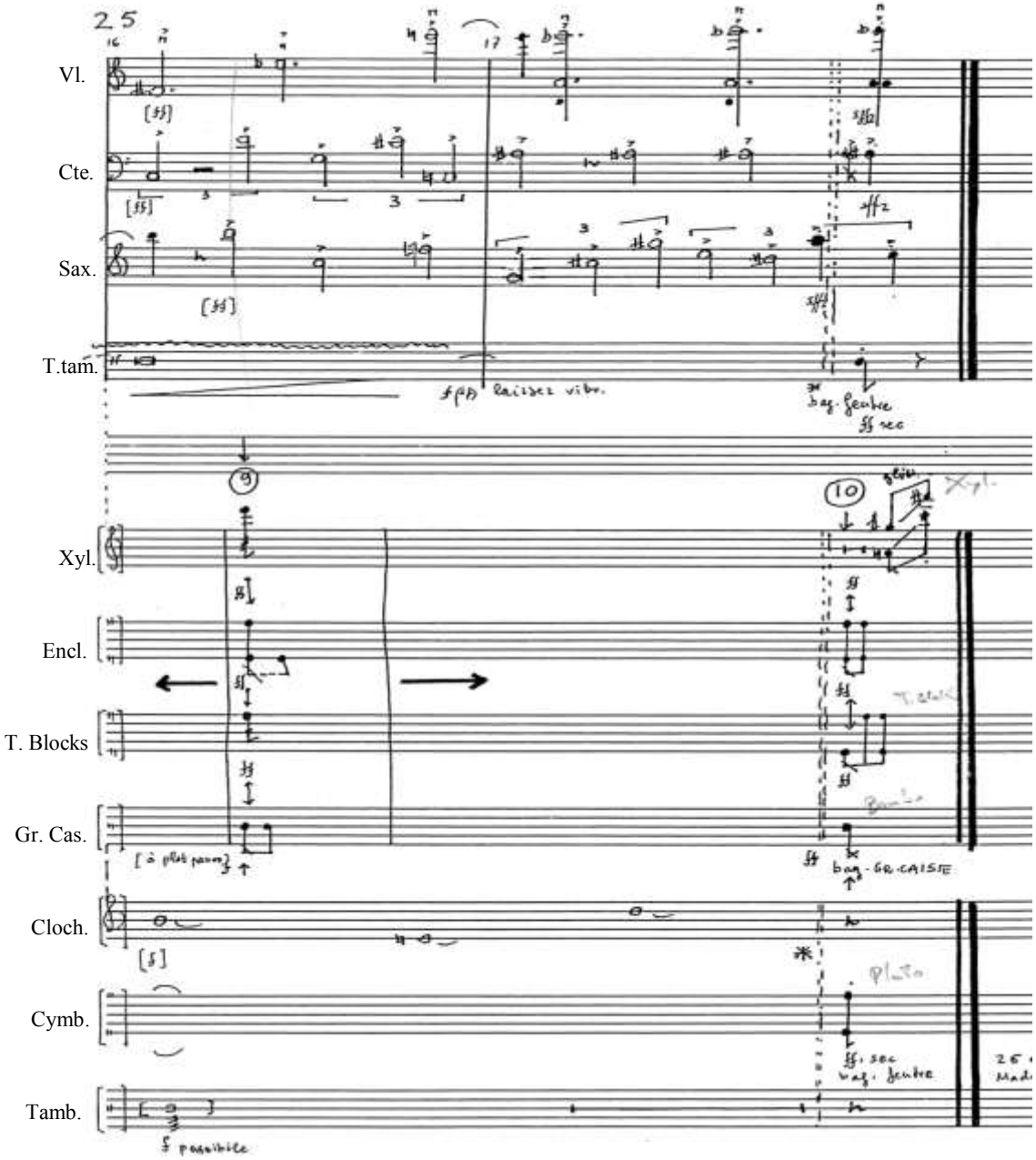


Fig.50. *Polar*, versión de 1999: Final de la obra.

Las estructuras rítmicas empleadas son simples e individualmente no tienen ninguna dificultad: únicamente conseguir las medidas resultantes del total de los dos grupos en C representa algún inconveniente.

El fraseo es colectivo tanto al principio de la obra como, sobre todo, en las secciones finales desde F a K.

Como efectos sonoros solamente se emplea el *frulatti* en la primera versión. En la segunda versión se prescinde de este efecto sonoro.

El tipo de escritura es aleatorio en la primera versión y en la adaptación definitiva es medido o tradicional.

La dificultad técnica es baja y teniendo en cuenta el registro que abarca el saxofón soprano, los matices, las dificultades interválicas, dificultades de pasajes, fraseo, según la tabla expuesta en la metodología el grado de dificultad es un 2. Únicamente la escritura aleatoria de la versión primera y se situaría en un grado 3 de dificultad y el *frulatti* al final de dicha versión, nos marcaría un 4 pero sólo se efectúa una vez.

Por tanto ya que 6 de los 8 parámetros en tan en el segundo grado, y la media aritmética es 2,38. La evaluación de dificultad la situaremos definitivamente en el grado 2.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica		**X**						
Interválica, Articulaciones		**X**						
Tempo y Agógica		**X**						
Estructuras rítmicas		**X**						
Fraseo		**X**						
Efectos sonoros				**X**				
Escritura y Notación			**X**					
TOTAL							**2,38**	**2**

Tabla de graduación de dificultad 5.

5.4. *Cinco Meditaciones*.

***CINCO MEDITACIONES* (1983/84) para grupo instrumental (16')**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (44 p.); 42 cm. Para 15 intérpretes (Clb. - Cf. - Sax. tenor - Fliscorno - Ar. - Pf. y Cel. [1 es.] - Vibr. - Mrb. - 4 V. - 2 Vc. - Cb.).
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1984.
.- San Sebastián, Festival, agosto 1984. Ensemble 2 E 2 M. Paul Méfano (Encargo de la Quincena Musical Donostiarra).
.- Dedicada a María Teresa y José Ramón Recalde.

Ficha de catalogación 2.

5.4.1. Contexto general de la obra.

Cinco Meditaciones es un encargo de la Quincena Musical Donostiarra y fue compuesta durante 1983 con destino al grupo 2E2M, que bajo la dirección de Paul Méfano, la estrenaría en agosto de 1984 en dicho festival. La obra es un homenaje amistoso a Igor Strawinsky y su obra *El canto de ruiseñor* en la cual, según nos comenta el compositor, "[…] Los *Threni* tienen un pasaje de cuatro violines solistas en el conjunto instrumental, aquí son cuatro violines solistas siempre, pero vamos es un guiño a una orquestación" [319]. El papel del fliscorno supone también una reverencia a los *Threni* (obra de Strawinsky basada las *Lamentaciones* o *Threni* del profeta Jeremías).

La obra está dividida en cinco tiempos, como su título indica. Cada uno de ellos, según el propio autor nos señala, quiere en cierto modo describir un ambiente sugerido por su propio título:

> Se podría haber llamado Imágenes ¿verdad? Porque de alguna forma tienen un cierto ambiente cada una de ellas [...] tiene un cierto ambiente muy marcado, por eso por lo que hablo del Estanque [...] y del Pasado efímero y cosas de ese estilo, ¿verdad? Cada número tiene unas características musicales muy acusadas y muy distintas entre sí[320].

El primero de los movimientos, denominado *El pasado efímero* se inspira asimismo en el título de la conocida poesía de Antonio Machado. *El Arco Iris* es el título del segundo movimiento. Los cambios métricos y rítmicos caracterizan a este

---

[319]PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV.
[320]*Ibidem.*

tiempo. *De la piedra,* en tiempo lento y flexible, se desarrolla a partir de una melodía inicial del contrafagot. *El objeto olvidado* es el título del cuarto movimiento. *Del estanque* es el título del último movimiento, en el que un material flexible separado por resonancias y silencios provoca instantes fluidos y estáticos alternativamente, en los que la pulsación es casi inexistente. Todos los movimientos quieren sugerir una imagen sonora diferente, pero siempre hay una relación entre ellos que es la orquestación de un grupo tan especial. Por ejemplo la célula interválica del inicio del segundo movimiento es la misma de la del primero.

5.4.3. Análisis de la obra.

La plantilla instrumental es atípica tanto por la formación de los vientos, clarinete bajo, contrafagot, saxofón tenor y fliscorno, como por la cuerda, donde figuran cuatro violines, dos violonchelos y contrabajo.

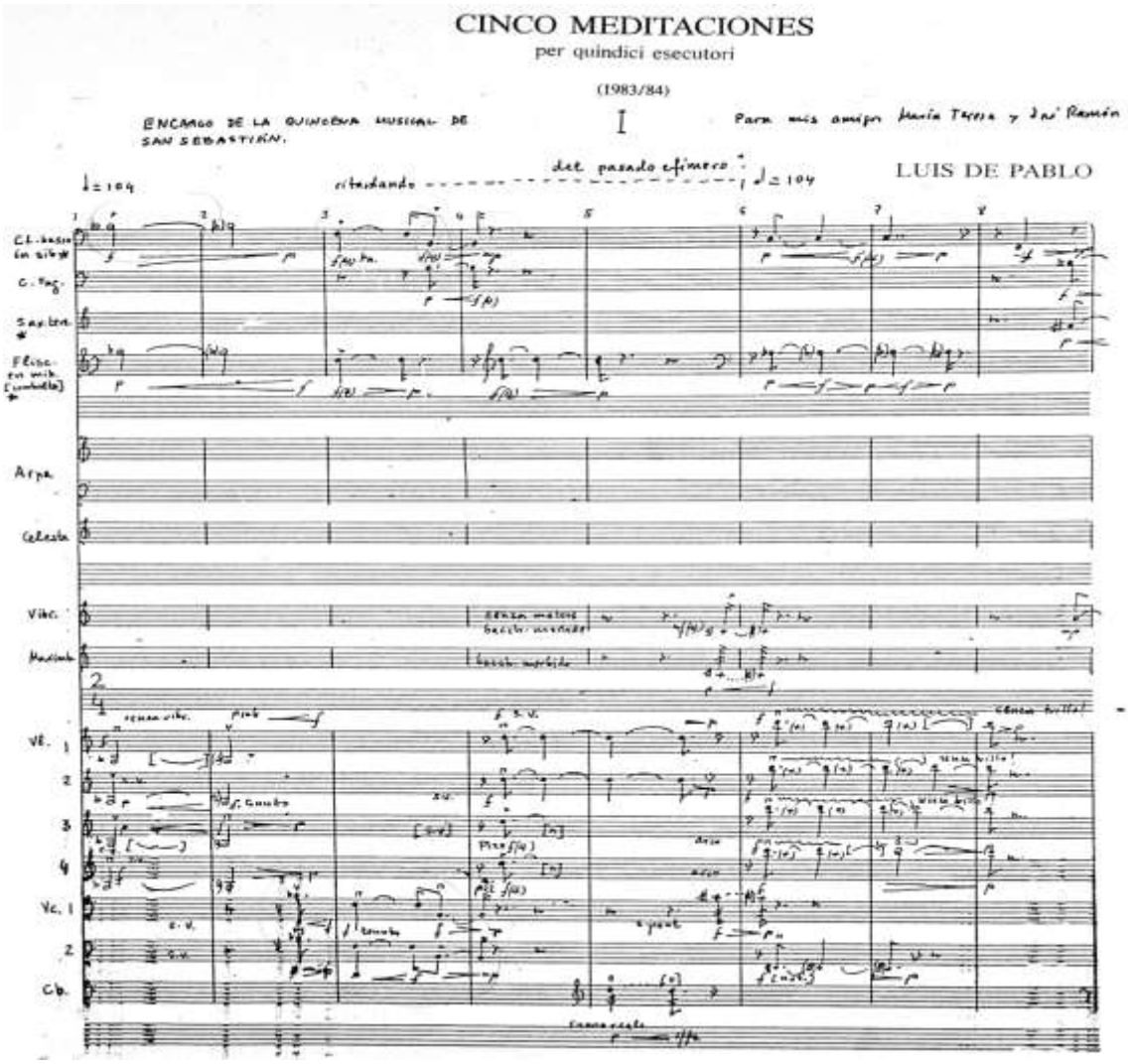


Fig. 51. Primera página de la obra, donde podemos apreciar la plantilla instrumental y la disposición de estos instrumentos en la partitura.

El primer movimiento tiene una duración de 117 compases y está dividido en tres secciones. Los *tempi* son muy diferentes y se suceden en un continuo cambio desde ♩ = 50 a ♩= 160, con constantes *acelerandos* y *ritardandos*.

Esquema formal 1º Movimiento:

Del pasado efímero.		
1ª sección	2ª sección	3ª sección
Introducción temática. La célula modelo esta presentada por el clarinete bajo.	Desarrollo postserial, construyendo la línea melódica el cúmulo de intervalos melódicos que pasa por cada instrumento.	Coda: acorde largo homofónico, in crescendo hasta un final con *tutta forza*.
24 compases	82 compases	10 compases

1 25 107 117

La primera de las secciones, hasta el compás 25, constituye una introducción temática que inicia el clarinete bajo mediante un intervalo de cuarta disminuida y otro de séptima descendentes y duplicado por los violonchelos, al que contesta el fliscorno con un *re* una octava por encima. Las células melódicas, casi siempre de dos notas, se presentan duplicadas tanto por el arpa celesta, violines y violonchelo en el compás 12 y 13, como por los vientos en el compás 13 y 14. Las cuerdas están en unísono repetidamente (compases 14, 15) y en intervalos de terceras y sextas (del 18 al 23).

A partir del compás 25, el discurso melódico pasa de un instrumento a otro con intervenciones de una nota a modo de una *Klangfarbenmelodie*[321], pero sólo es un guiño al serialismo, pues las repeticiones de notas y consonancias son constantes. Esta ordenación interválica de las células melódicas pasando de un instrumento a otro se ve repetida en todo el transcurso de la obra.

La densidad de la pieza va aumentando mediante la acumulación de voces y alcanza su punto de mayor densidad desde el compás 72 al 106, participando todas las voces y sustentándose por largos acordes de las cuerdas como los que se suceden desde el 75 al 78, desde el 88 al 92 y desde al 101 al 106. Desde el 107 al 117 el tiempo

[321]Melodía de timbres de Schönberg ya comentada.

termina en una nota *fa* al unísono (Fig. 52) por los cuatro violines, el clarinete bajo y el fliscorno, *in crescendo* al fortísimo.

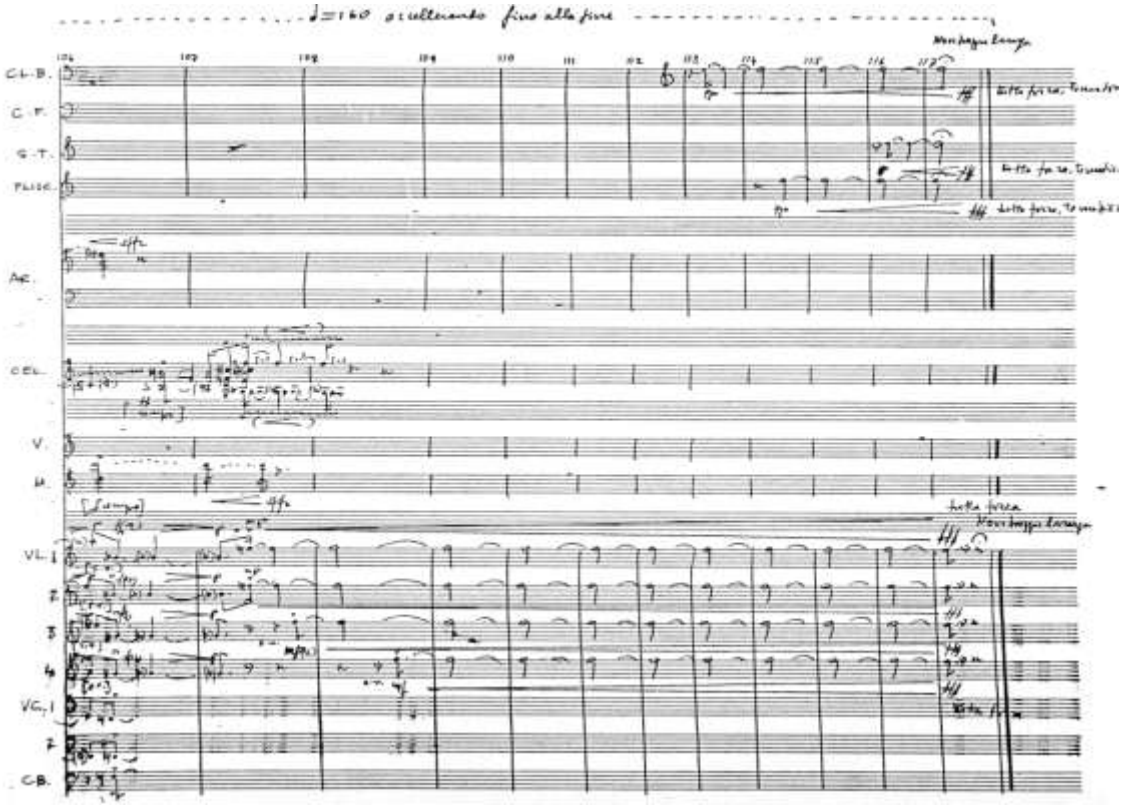


Fig. 52. Homofonía del final del primer movimiento.

Esquema formal 2º Movimiento:

Del arco iris.		
1ª sección	2ª sección	3ª sección
Inicio con solo de Clarinete bajo y fliscorno. Se alterna el diálogo entre subgrupos.	Se inicia con un trío de clarinete bajo, contrafagot y saxo tenor, propiciando un nuevo diálogo entre subgrupos.	Participan todos los grupos a la vez, pero con materiales y ritmos diferenciados.
57 compases	39 compases	16 compases

1 58 97 113

El segundo movimiento es de carácter divertido y concebido a modo de un *scherzo*. Está dividido en tres secciones bien diferenciadas, y asimismo los grupos instrumentales están divididos en tres subgrupos: vientos, cuerdas y percusiones (incluyendo en este grupo la celesta y el arpa). El ritmo es de ♪: 168 a ♪: 160 con utilización de los habituales compases de amalgama y grupos de medida irregulares de Luis de Pablo.

La primera sección se inicia con un dúo de clarinete bajo y fliscorno (Fig. 53) de 9 compases de duración al que le contestan, después de un nexo de dos acordes de la cuerda, la celesta y percusiones en un tema *ostinato* en corcheas.

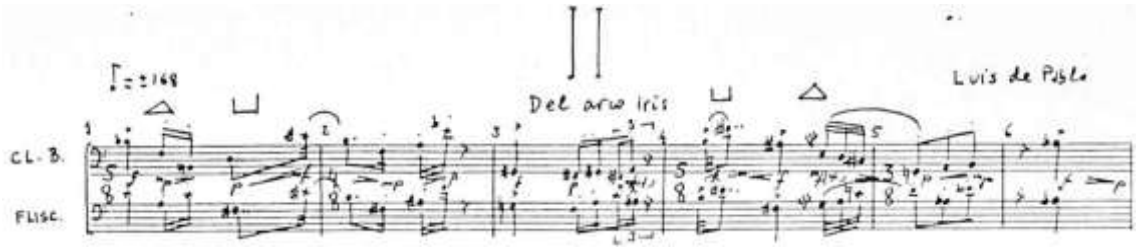


Fig. 53. Dúo de clarinete bajo y fliscorno del inicio del segundo movimiento.

Tras diferentes diálogos de los grupos instrumentales en el compás 37 nos aparece, como un elemento nuevo, grupos de semicorcheas en medidas irregulares al unísono, pero en medidas que, sumadas, forman una textura sin ritmo preciso. La célula interválica que genera al inicio del primer movimiento es la misma que el clarinete bajo expone al inicio de este segundo movimiento (Fig. 54).

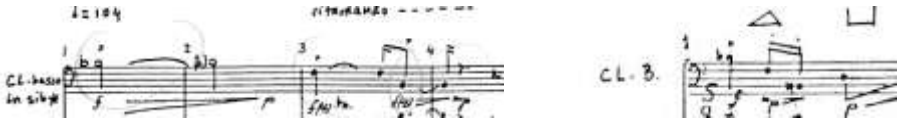


Fig. 54. Células interválicas del clarinete bajo al inicio del 1º y 2º movimientos.

La segunda sección se inicia en el compás 58, esta vez por el trío de clarinete bajo, contrafagot y saxo tenor, al que le contestan otra vez teclados y percusiones en un *ostinato* a semicorcheas y se unen las cuerdas, llegando ambos grupos hasta un punto de reposo en el compás 96.

La tercera sección, desde el compás 97, se diferencia de las anteriores por participar todos los grupos instrumentales a la vez, pero con materiales melódicos diferenciados tanto en el ritmo como en los valores. Esta sección termina en un compás largo de 4/4 diminuendo a *niente*.

Esquema Formal 3º Movimiento:

De la piedra.		
1ª sección	2ª sección	3ª sección
Solo de contrafagot de gran dramatismo coloreado al unísono por arpa, piano y clarinete bajo.	Células melódicas muy cortas en cada instrumento se suceden para producir un encadenamiento melódico	*Coda* donde la base melódica la sustenta la cuerda al unísono, reforzada con pinceladas tímbricas del resto de instrumentos.
20 compases	62 compases	10 compases

1 21 83 92

Como en los anteriores movimientos, el tercero está organizado en tres apartados diferentes en cuanto a la instrumentación. El primer apartado o sección se inicia con un solo de contrafagot (Fig. 55) de 20 compases de duración acompañado al unísono por el

piano, el arpa y el clarinete bajo, reforzando solamente algunas notas del solo de este instrumento con células cortas y al unísono.

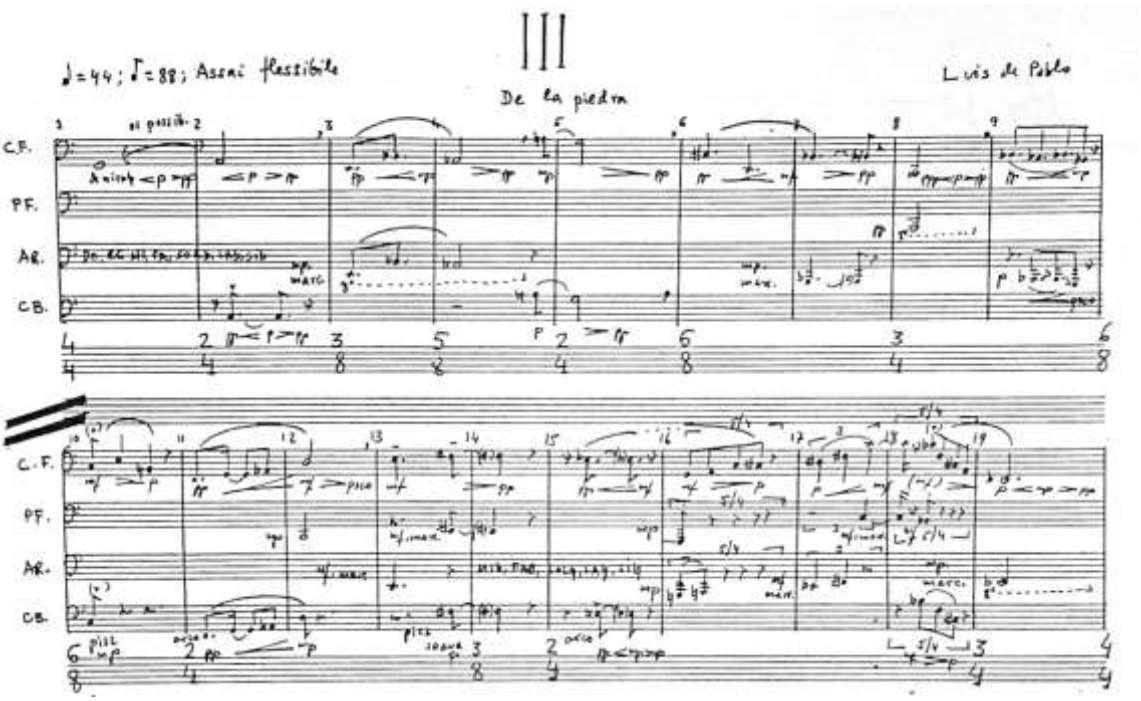


Fig. 55. Solo de contrafagot acompañado por el trío de viento.

Exactamente, el compositor lo que está anunciando es el método compositivo postserial ya citado[322] de descomponer una melodía en fragmentos que pasan por diversos instrumentos y que, juntos, conforman la línea melódica, si bien nos ha dejado claro en una entrevista que no tiene nada que ver con la técnica serial esta obra: "No, no, no… esta obra ya es del año 84 y el serialismo como tal yo lo había dejado"[323].

De momento, este factor sólo afecta al refuerzo de estos dos instrumentos para el solo de contrafagot, pero a partir del compás 21 comienza una nueva sección donde dicha fragmentación melódica pasa por todos los instrumentos, pero tratados en bloques, creando una gran riqueza tímbrica y armónica. Esta segunda sección que es la más larga de las tres, se destaca por el entramado de voces creando una riqueza sonora y rítmica.

Una corta intervención del contrafagot en los compases 81 y 82 nos recuerda, que es el instrumento que cambia el tercio en este movimiento hacia una coda más ágil en ritmo de ♪ a 160. Todos los instrumentos comparten el material temático, sustentado

[322] *Klangfarbenmelodie.*
[323] PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV.

por una célula melódica al unísono por parte de la cuerda, enriquecida por algunas pinceladas tímbricas del viento, aunque sólo sea en una mínima parte de la línea melódica, terminando el tiempo en una evolución en corcheas por parte del clarinete bajo.

Esquema formal 4º Movimiento:

Del objeto olvidado.		
1ª sección	2ª sección	3ª sección
Un ostinato polirítmico de la percusión sirve de sustento a las células cortas de los instrumentos melódicos que se encadenan interválicamente.	Un solo de contrafagot sirve de separación con la sección anterior y son las cuerdas las que se entrelazan melódicamente con el ostinato de la percusión.	Coda de 4 compases de duración que se desvanece hasta el silencio.
57 compases	11 compases	4 compases

1 58 69 72

En el cuarto movimiento, el autor dispone un elemento nuevo a modo de sustrato polirítmico constante defendido por la percusión y celesta. Este material se presenta a modo de lo que el propio autor denomina hetereofonía:

> […] En una técnica que podríamos llamar de "hetereofonía" que es (eso en *Senderos del aire* por ejemplo se ve muy claro), una línea melódica en el registro grave de la orquesta… que va haciendo lo mismo que otra, en el mismo registro, que no es exactamente lo mismo sino que hay desfases… ¿Comprendes? Que hay desfases entre una y otra, están haciendo prácticamente la misma música pero no es exactamente la misma. Vamos a suponer que uno está haciendo un tresillo *do*, *re*, *fa* sostenido, en un tresillo, vamos a decir ¿verdad?… Otro lo está haciendo en dos corcheas y por eso llegaba un poquito tarde respecto del otro, hay constantes desfases uno respecto del otro. Esto, que se suele llamar hetereofonía, pues bueno es una técnica… que... puedo decir… viene de algunas prácticas de las músicas no europeas, pero, naturalmente, las músicas no europeas no lo utilizan como nosotros[324][…]

Este material de sustento polirítmico de carácter hetereofónico ya se anuncia en la intervención a solo por estos tres instrumentos al principio de la obra: en cada compás coinciden ritmos de 5, 6 y 7 semicorcheas para cada instrumento (Fig. 56). Ello produce unas poliritmias a veces audibles y a veces una amalgama que parece aleatoria, cuando no es más que la suma de varios ritmos enfrentados y a la vez complementarios, como el autor nos acaba de describir. Desde el compás 6 al 36, este sustento rítmico sirve de

[324] *Ibidem.*

color sonoro a las intervenciones del trío de cañas, con células melódicas que se superponen y se amalgaman.

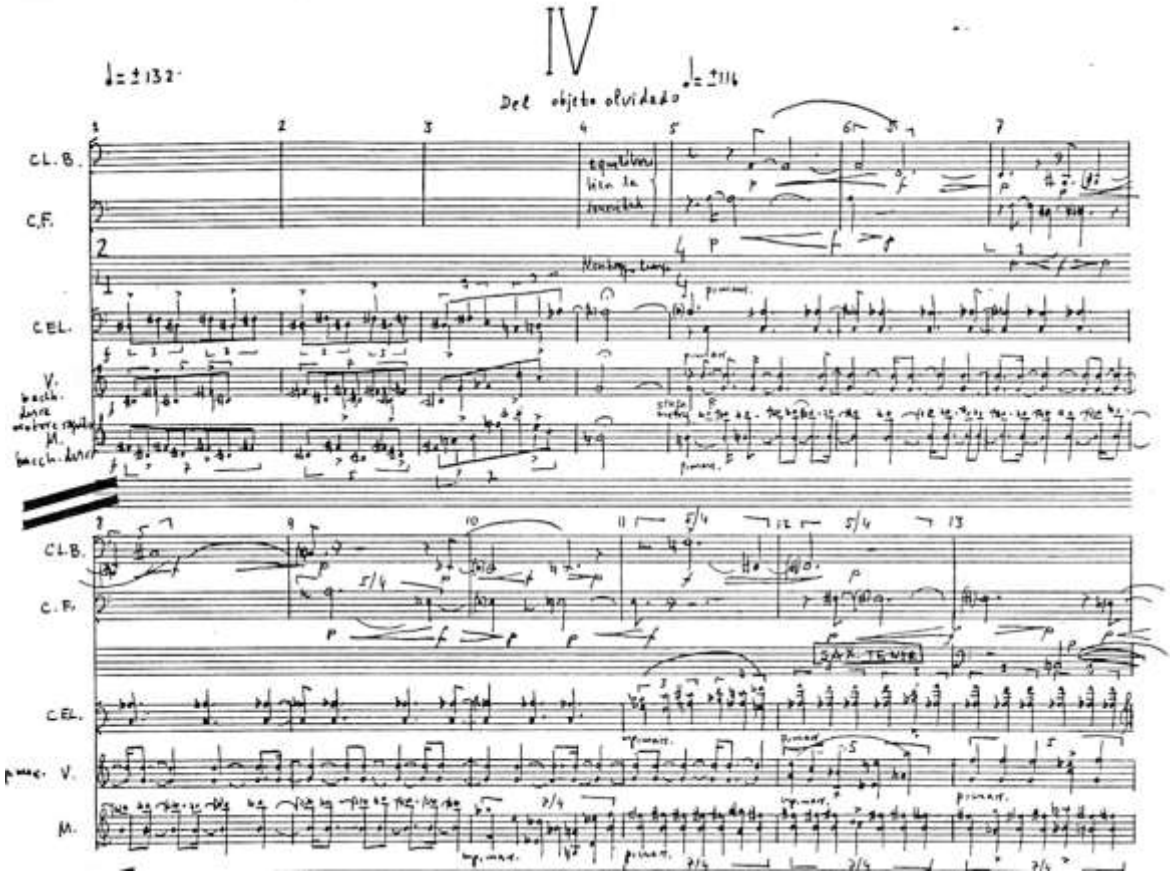


Fig.56. Inicio del cuarto movimiento. Hetereofonia de percusiones y celesta.

Del compás 37 al 55 interviene todo el grupo instrumental y un solo de contrafagot en el compás 55 (acompañado, como siempre, por el *ostinato* de la percusión), anuncia un paréntesis en el que los vientos desaparecen y son las cuerdas las que toman las riendas sonoras de la segunda sección del tiempo que se inicia en el compás 58, en la que las células melódicas de la cuerda se enriquecen tímbricamente con los ritmos de la percusión.

El final del movimiento está confiado a los mismos instrumentos de percusión, y a la celesta con los que se iniciara el movimiento, acompañados por el piano y las cuerdas. Sólo dos pinceladas de color por parte del clarinete bajo y contrafagot en los compases del 66 al 68, son el contrapunto de esa unidad tímbrica. El tiempo finaliza con un acorde de 4 compases de duración por la sección de teclados (piano y celesta) y percusión, que se desvanece hasta el silencio.

Esquema formal 5º Movimiento:

Del estanque.		
1ª sección	2ª sección	3ª sección
Introducción melódica de la marimba y la celesta de notas rápidas pero de estructura *quasi* serial.	Elaboración postserial del material temático, con un sustento rítmico defendido por el vibráfono y la marimba.	El piano y arpa presentan unas células melódicas de valores irregulares que se suman a las de la cuerda. Los dos últimos compases como, del inicio, son confiados a los instrumentos percusivos.
7 compases	33 compases	16 compases

1 8 41 56

El quinto movimiento de 56 compases de duración musicalmente adquiere un carácter descriptivo, como en los cuatro anteriores, de lo que sugiere el título, en este caso, explícitamente, un estanque.

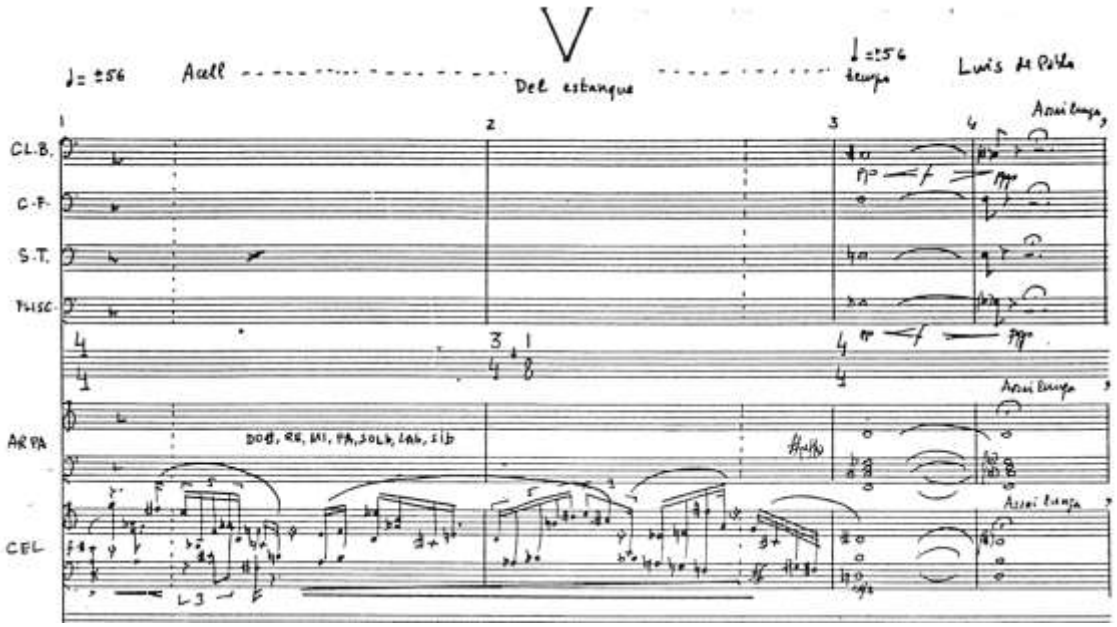


Fig.57. Solo inicial del quinto movimiento de la celesta seguido de dos compases de reposo rítmico. Característica de este movimiento.

La celesta y la percusión son los conductores del tiempo (Fig. 57) y también, como el anterior, se inician con un solo de 2 compases en el que se exponen tres células melódicas con una ordenación hetereofónica y un desarrollo interválico muy abierto. En el compás 4 el arpa reproduce la célula interválica del inicio del segundo movimiento y del primero, pero esta vez un tono bajo. En el compás 8, cuatro compases de acordes entre percusión y viento dan paso al desarrollo temático de carácter dialogante que se mantiene hasta el compás 40. Esta sucesión de movimientos rápidos (Fig. 58) y momentos estáticos generados por los acordes quieren sugerir la fluidez del

agua de un estanque cuando es movida por el viento y la estaticidad cuando el agua está quieta y cristalina.

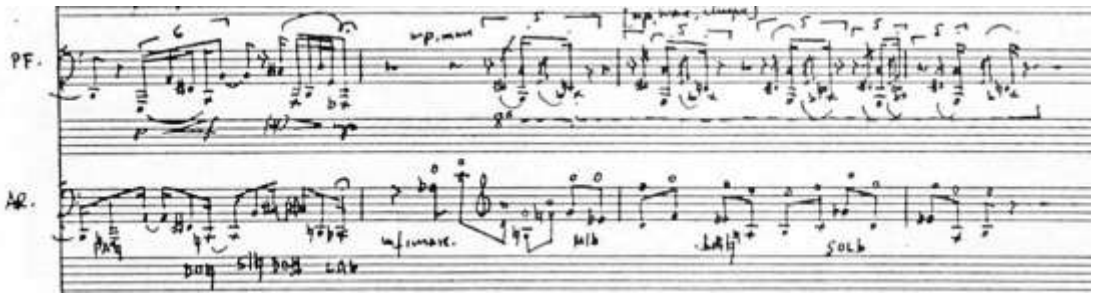


Fig.58. motivos rápidos del piano y el arpa que son el hilo conductor al principio de esta tercer a sección del 5º movimiento.

En el compás 41 comienza la tercera sección con intervenciones más rápidas del piano y el arpa, que conversan con el resto del grupo instrumental con las ideas melódicas expuestas en los 4 primeros compases.

La hetereofonía aparece constantemente, pero no siempre con los mismos instrumentos: a veces las células interválicas pasan de un grupo instrumental a otro con pequeños desplazamientos para reproducir un efecto hetereofónico y a la vez separados por silencios y reflejando de este modo las ondas del agua del estanque cuando cae un objeto (Fig. 59).

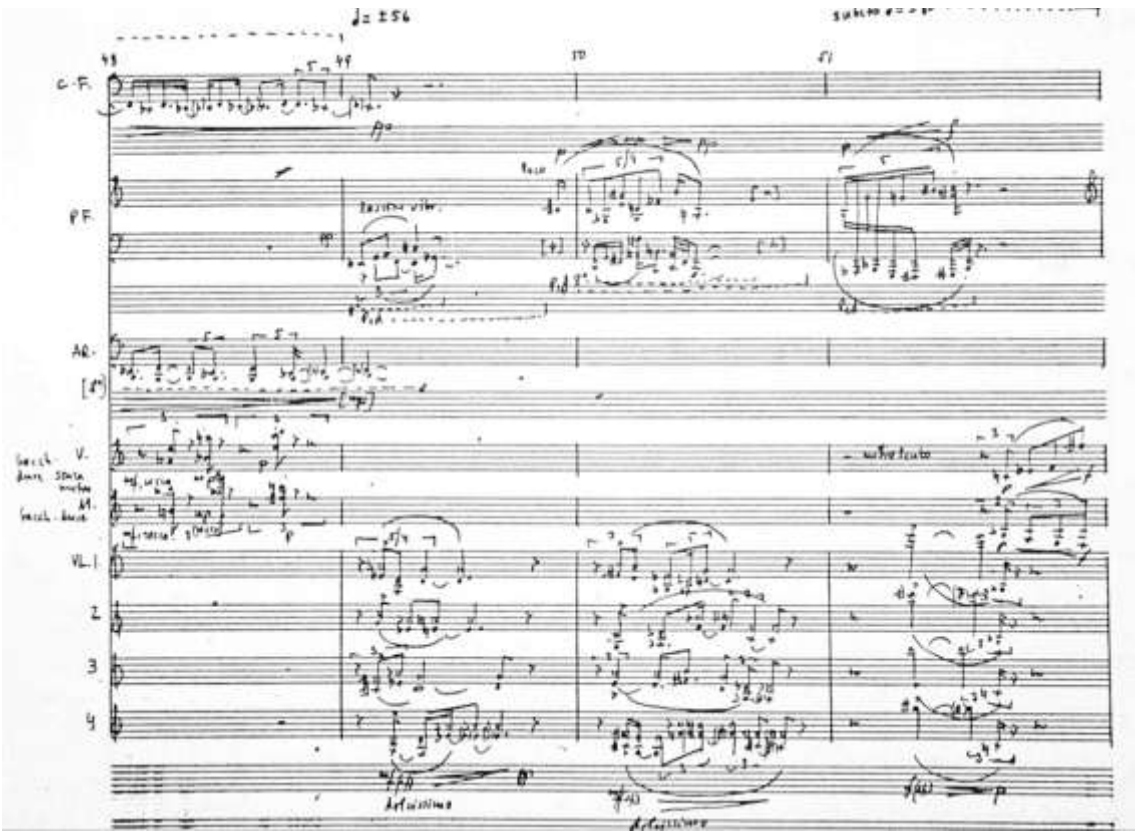


Fig. 59. Ejemplo de hetereofonía en los tres grupos instrumentales.

El tiempo culmina en dos compases de acordes en diminuendo del piano, el arpa, el vibráfono y la marimba, que fueron los que iniciaron el movimiento, con el único cambio de que al principio intervino la celesta y no es así en este final.

5.4.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El compositor emplea el saxofón tenor como un instrumento más del cuarteto de viento (clarinete bajo, contrafagot, fliscorno y saxo tenor). Su función en esta obra es reforzar tímbricamente las intervenciones del clarinete bajo y del contrafagot (Fig. 60), dialogando a veces melódicamente con estos instrumentos, como lo hace sobre todo con el fliscorno en el último movimiento.

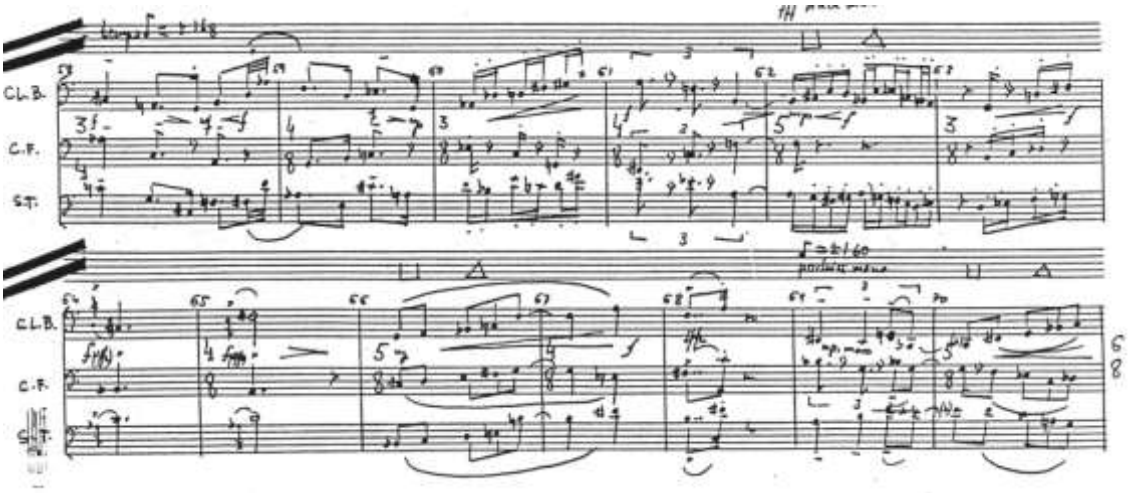


Fig. 60. Pasaje a solo del terceto de viento madera en el segundo movimiento.

El ámbito sonoro (Fig. 61) del saxofón tenor está escrito en un registro cómodo, desde el *do* grave al sol armónico, si bien es la primera vez que nos aparece un armónico con el objeto de efectuar unísono con toda la orquesta de la nota *fa* en cuarta línea en sonidos reales.

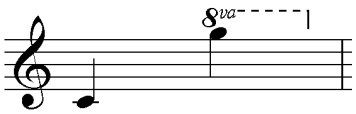


Fig. 61. Ámbito sonoro del saxofón tenor.

Los matices se sitúan en un rango dinámico que abarca desde las ***pp*** hasta las ***ff***. Son habituales los reguladores dinámicos nota a nota, o el empleo de reguladores con un amplio rango sonoro, lo que conlleva una dificultad añadida de afinación (Fig. 62).

Fig. 62. Pasaje expresivo del quinto movimiento con un pico dinámico en el centro de la frase.

Los pasajes más complicados de métrica y ejecución aparecen en el segundo movimiento con el empleo de medidas irregulares de 3, 5 y 7 notas en las páginas 16 y 17, y series interválicas de segundas y terceras aumentadas y disminuidas durante las páginas 20 y 21 a tempo de ♪=168.

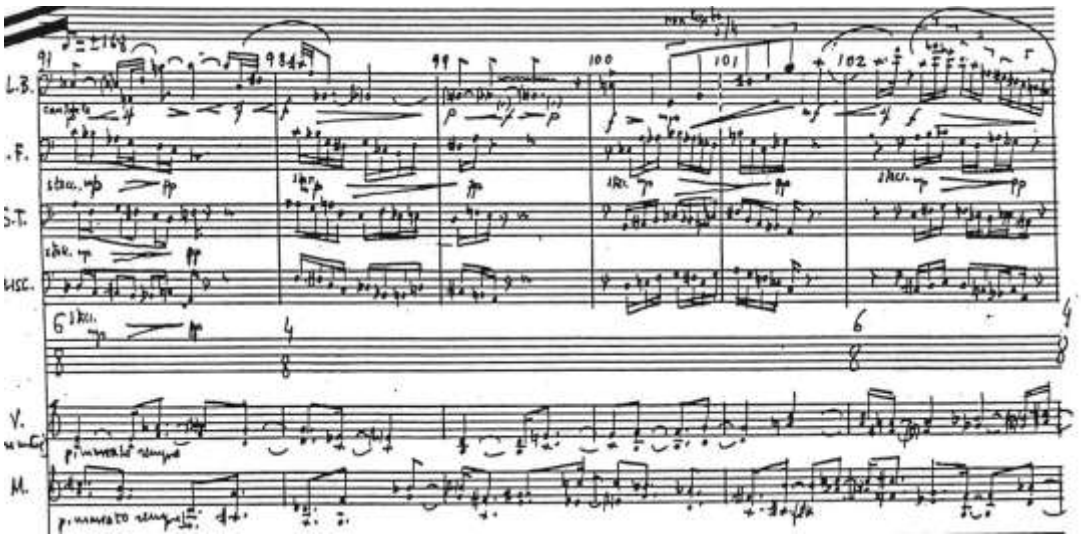


Fig. 63. Los pasajes más rápidos del segundo movimiento

La agógica oscila desde ♩=50 a ♩=160 y acelerando en el primer movimiento. El segundo movimiento es el más complicado de pulso y es a ♪= 168 (Fig. 63); el tercero y quinto son lentos, a ♩=44 y ♩=56 respectivamente. El cuarto movimiento es *allegro* y el pulso oscila entre ♩=116 a ♩=132.

Las estructuras rítmicas no son complicadas, excepto los pasajes citados del segundo movimiento. Interpretativamente, el diálogo y el unísono con el resto del cuarteto de viento es lo más significativo.

El fraseo es más destacado en el último movimiento (Fig. 64), en el que en varios solos están marcados con la mención *expresivo*. El único efecto sonoro sería el sol armónico reseñado anteriormente.

El tipo de escritura no presenta dificultades, aparte de las citadas del segundo movimiento y cambios de compases también en el citado movimiento. Las partes más destacadas del saxofón tenor se localiza en el cuarto y quinto movimiento, en los que efectúa varios pequeños solos dialogando con el fliscorno o con el clarinete bajo.

La obra es una excelente oportunidad para el diálogo tímbrico y el fraseo con tres instrumentos que no suelen coincidir con el saxofón en el ámbito de la música de cámara: el contrafagot, el clarinete bajo y el fliscorno (Fig. 64). El equilibrio dinámico con estos instrumentos y el juego tímbrico es el trabajo más importante a realizar interpretativamente. Al respecto Luis de Pablo nos comenta:

> Bueno, en algunos casos el saxo dialoga. Estoy pensando en alguna obra como las *Cinco Meditaciones*. El saxo tiene una parte importante, pero está en dialogo con dos instrumentos igualmente inusuales. Justamente pues por eso lo he puesto ¿verdad? Justamente el otro es el…[…] El fliscorno, ¿verdad? Que, claro, es un timbre no fácil de reconocer, bueno, esto qué es, es una trompeta baja, es un trombón tenor… no se sabe muy bien lo que es, y entonces eso lo hace mucho más la posibilidad de un dialogo, no se destaca tanto de los otros, de todas maneras sí… Este… Sí, tienes razón. […][325].

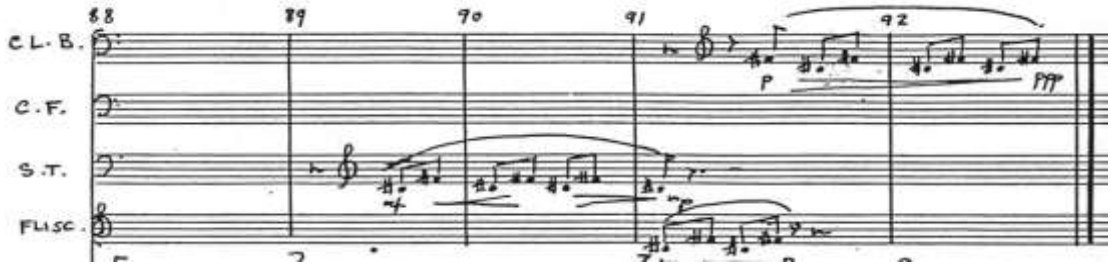


Fig. 64. Final del tercer movimiento con otro pasaje expresivo del saxo, fliscorno y clarinete bajo.

En lo que concierne al grado de dificultad, los parámetros de registro, dinámica, interválica, tempo, fraseo, efectos sonoros y escritura están en el grado 4 de la tabla, y solamente el parámetro de estructuras rítmicas está en el grado 3. La media aritmética se sitúa en 3,87. Por tanto la evaluamos en un 4 según la tabla de graduación de dificultad.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro				**X**				
Dinámica				**X**				
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas			**X**					
Fraseo				**X**				
Efectos sonoros				**X**				
Escritura y Notación				**X**				
TOTAL							**3,87**	**4**

Tabla de graduación de dificultad 6.

[325]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.

5.5. *Notturnino*.

***NOTTURNINO* (1987) para orquesta (6')**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (25 p.); 34 cm. (2.0.2.0. - 2.1.0.0. - Sax. tenor - Pf. - Ar. - Cel. - Perc. [Mr., Xyl., Glock., Vibr.] - A.: 4.0.0.1.1.).
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
.- Paul Méfano ensemble 2E2M con destino a grabación.
.- Dedicado al Ensemble 2E2M.

Ficha de catalogación 3.

5.5.1. Contexto general de la obra.

Notturnino es una pieza breve de tres minutos de duración que tiene una historia inicial concreta. En 1990, el Ensemble 2E2M grabó en disco compacto una recopilación de las obras que había estrenado e interpretado de Luis de Pablo, concretamente: *Concierto de Cámara,* con Claude Helfer al Piano, *Dibujos, Cinco Meditaciones* y cuatro *Fragmentos de Kiu*. De una conversación entre Paul Méfano, el director del Ensemble 2E2M y Luis de Pablo surgió la necesidad de completar el disco, ya que todavía quedaba tiempo para alguna pieza más. Esta conversación tuvo lugar a principios de 1987, y en junio de ese mismo año la pieza ya estaba acabada.

La plantilla instrumental surge también del efectivo de músicos participantes en el disco: flauta, flautín, clarinete, clarinete bajo, saxofón tenor, dos trompas en fa, piano, arpa, celesta, 4 violines, violonchelo y contrabajo.

La obra se compone de material temático que posteriormente el compositor utilizaría en Senderos del Aire, y en otras obras, según nos cuenta el compositor:

> […] cuando estaba haciendo *Senderos del aire* pensé que me vendría bien un paréntesis musical que preparase el final de la obra. Entonces acababa de hacer *Notturnino* y pensé que esto me vendría muy bien, pero es una de las partes finales de *Senderos del aire*. La plantilla es otra, pero el material temático es el mismo. […] Salía una plantilla absurda y me dijeron que compusiese una pequeña obra por si sobrasen unos minutos, y compuse el *Notturnino*. Es un divertimento o una pequeña tocatta, de la que hay diversas versiones para piano

solo y para violín solo. También el final de *Tréboles* es una lectura de *Notturnino* en clave de fa[326].

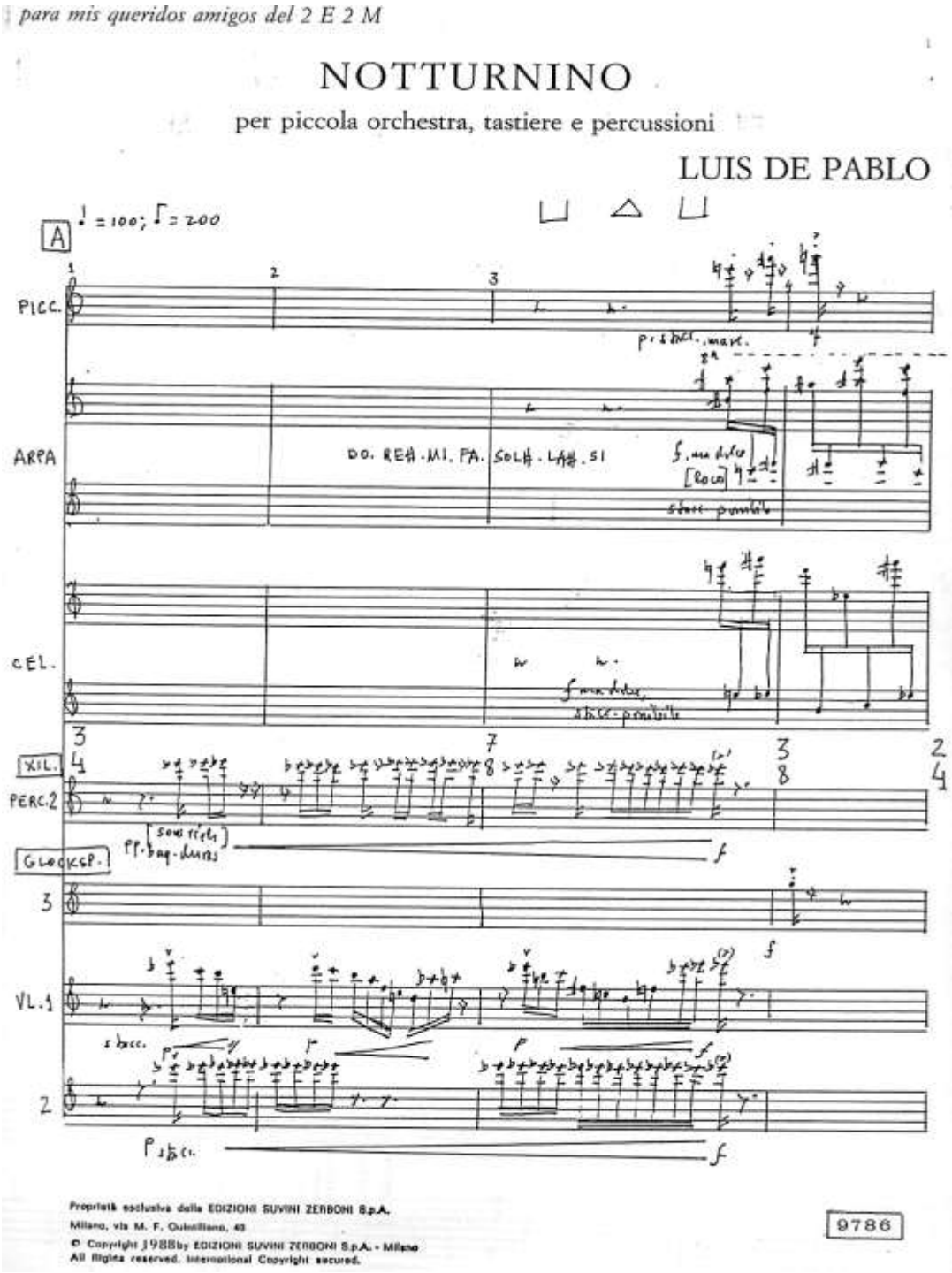


Fig. 65. Primera página de la partitura. Se puede observar la dedicatoria al Ensemble 2E2M. El tempo ♩ = 100 y el pulso constante a semicorchea desde el principio.

[326] Entrevista del 23 de mayo de 2009.

La obra, dedicada a los autores del encargo, está organizada como un divertimento con un único tempo ♩ = 100 y el pulso rítmico constante a la semicorchea (Fig. 65). El orden acústico se mueve con facilidad de la consonancia a la disonancia, al tiempo que como artesanía de precisión, el discurso melódico pasa de instrumento a instrumento a veces con una o dos notas solamente en cada intervención. El resultado es una pieza difícil e incómoda de montaje por las dificultades de conjunción, si bien con un resultado brillante.

Según ya hemos expuesto en la introducción del capítulo II, en esta obra y la siguiente el análisis se centra únicamente en el empleo compositivo del saxofón, centrándonos en los parámetros técnicos expuestos en la metodología.

5.5.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El saxofón habitual en las partituras recientes de Luis de Pablo, el saxofón tenor, es el que completa el trío de instrumentos de viento madera junto con el clarinete y la flauta[327].

El ámbito de escritura para el saxofón tenor (Fig. 66) es cómodo y no llega a los extremos del registro normal del instrumento. Incluso la dinámica es cómoda, y tampoco llega al fortísimo desenvolviéndose únicamente entre el ***f*** y las ***pp***.

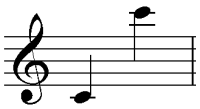


Fig. 66. Tesitura empleada.

Los diseños interválicos para el saxofón no son difíciles, más precisas son las articulaciones de notas cortas con dificultad rítmica al ser las figuraciones rápidas a la semicorchea.

Las estructuras rítmicas dependen todas del pulso de semicorchea en el que está construida prácticamente toda la obra, y la dificultad máxima radica en los pasajes de las páginas 15 a 17 (Fig.67), donde los instrumentos de viento con grupos de dos o tres notas, engarzados entre sí construyen un tejido sonoro constante a ritmo de semicorchea.

[327]La flauta y el flautín están alternos en la partitura para que sean interpretados por un sólo músico , como así ocurre con el clarinete y el clarinete bajo

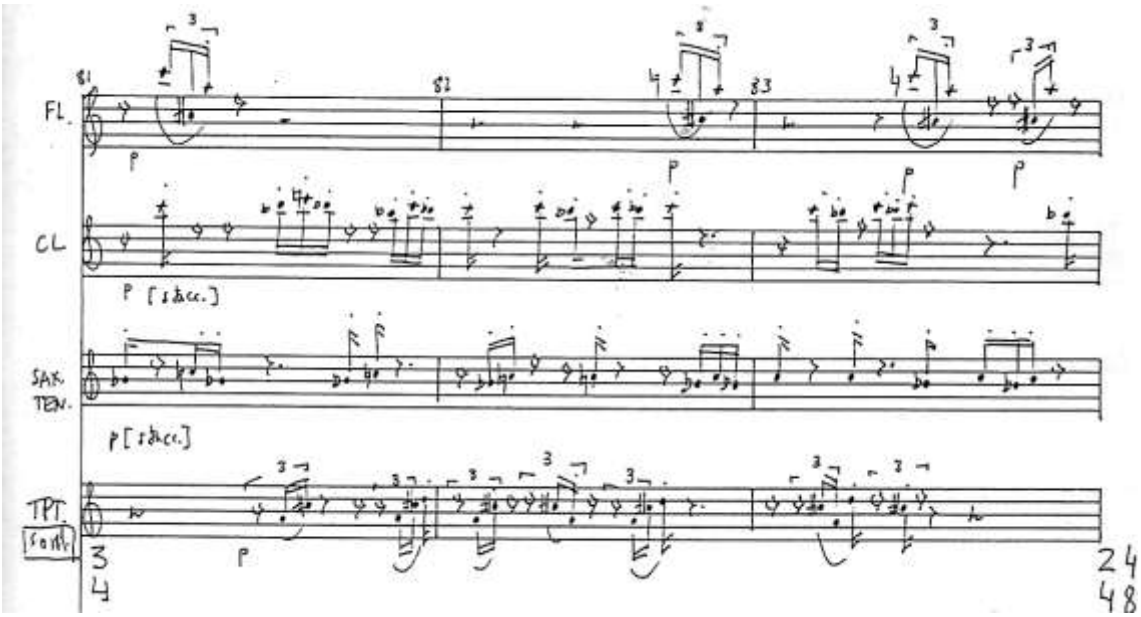


Fig. 67. Estructuras rítmicas de la pág. 17.

No hay efectos sonoros particulares. Únicamente en cuanto articulación cabe mencionar los grupos en picado ligado de la página 33 (Fig. 69).

El tipo de escritura es el habitual de Luis de Pablo, y los compases giran siempre entre los habituales del compositor, los de 2/4, 3/4 y 3/8 y 5/8 (Fig. 67) que son los que más utiliza.

El fraseo desde la primera intervención del saxo en la página 3 (Fig. 68), se presenta constantemente con grupos cortos y rítmicos, lo que plantea a veces dificultades de conjunción.

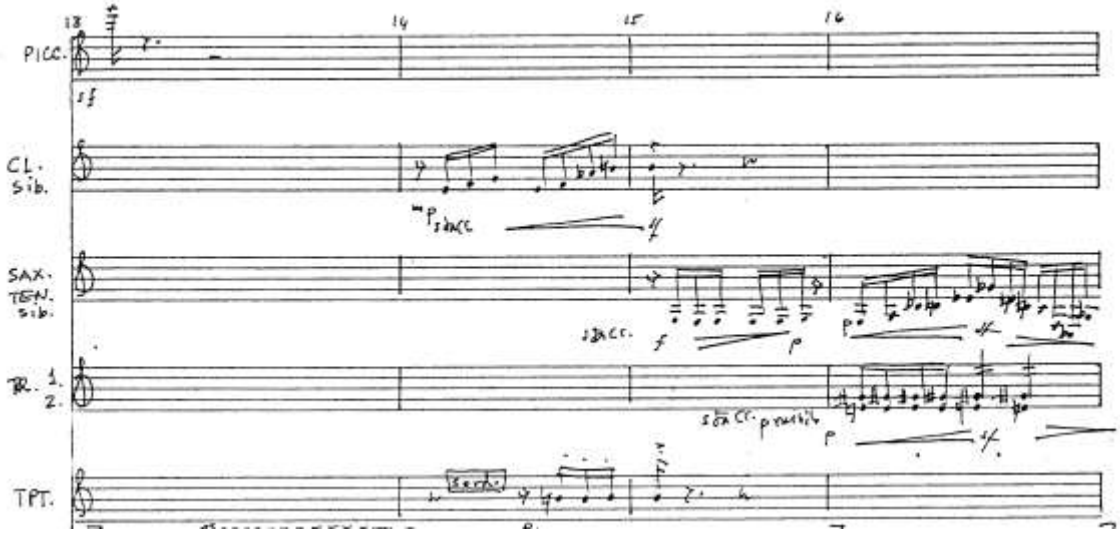


Fig. 68. Inicio del saxofón tenor en la página 3.

Otras veces la precisión es necesaria en pasajes al unísono en picado ligado (Fig. 69). Únicamente merecen mención en cuanto dificultad los pasajes de las páginas 15 a 17.

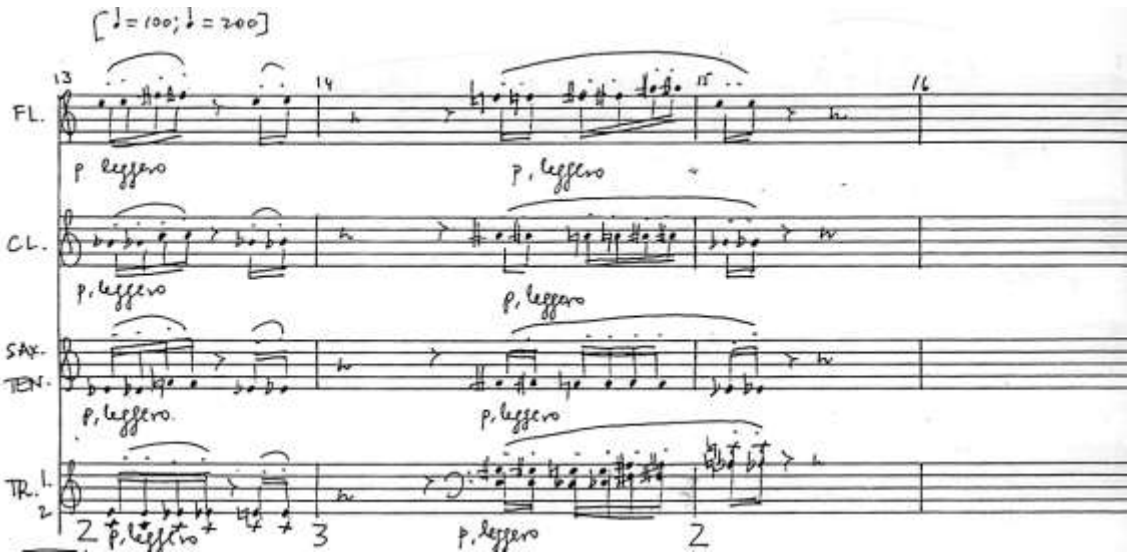


Fig. 69. Pasaje en picado ligado de la pág. 33.

El grado de dificultad es diverso. El ámbito está en el grado 2, dinámica, interválica, fraseo y efectos sonoros en el grado 3, y por último agógica, ritmo y escritura en el grado 4. La evaluaremos en un 3 en cuanto a dificultad global, ya que la media aritmética se sitúa en un 3,25.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica			**X**					
Interválica, Articulaciones			**X**					
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas				**X**				
Fraseo			**X**					
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación				**X**				
TOTAL							**3,25**	**3**

Tabla de graduación de dificultad 7.

5.6. *Serenata.*

***SERENATA* (1984/85) para banda y coro mixto (21'10")**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (43 p.); 43 cm. (4.2.32.4. - 16 Sax. - 6.4.4.6. - 4 Cornetas - 4 Fliscornos). (Coro: 24.24.24.24 – o 12.12.12.12*)
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
. - Festival de Lille (Francia) - 4.12.1988- Coro y Banda de la región Nord Pas-de-Calais. Dir. Dominique Debart. (Encargo de la Sección de Cultura de la región del Nord Pas-de-Calais).
. – * Se permiten 2 versiones de coro: amplia o reducida.

Ficha de catalogación 4.

5.6.1. Contexto general de la obra.

Serenata es una obra única dentro del catálogo de Luis de Pablo por varias razones: la primera por haber sido escrita para banda de música[328] y para coro mixto de voces. La segunda razón es porque los instrumentos de la banda de música están especificados en cuanto cantidad. Concretamente la partitura es para 86 instrumentos de viento (4 flautas, 2 oboes, 32 clarinetes, 16 saxofones, 4 fagotes, 6 trompas, 4 trompetas, 4 cornetas, 4 trombones, 4 fliscornos en si b, 6 tubas). Otra característica importante es que no hay percusión, cosa muy rara en una partitura para banda de música. Las voces también están especificadas, permitiendo aquí dos posibilidades, bien para 96, bien para 48 intérpretes.

Luis de Pablo nos comenta sobre la obra y su plantilla:

> […] Yo pedí que me mandasen toda la plantilla de instrumentos disponibles y de ahí elegí lo que me pareció más adecuado. No respeto, como puedes ver, la estructura de la banda tradicional. […]Yo tomé eso como una información y después hice la música que me vino en gana. No quise escribir para una banda tradicional, entre otras muchas razones porque la plantilla de la banda francesa no es la española. […] A lo que más se parece es a una obra que es contemporánea, que es *Fiesta*, para orquesta de cuerda. Son obras que yo quise deliberadamente que fueran muy directas sin cambiar mi lenguaje, que ya era otro porque habían pasado muchos años, y que entonces estaba metido dentro de una investigación armónica muy particular con los intervalos de quinta y cosas de ese estilo, y al mismo tiempo la recuperación del valor melódico, etc. Estas dos obras están compuestas después de haber hecho mi primera ópera, y yo quise que esto tuviese su esencia. Se puede decir que, a partir de finales de los años sesenta y principios de los setenta, hay una clara recuperación de ciertas

[328] Es la única obra de Luis de Pablo para esta agrupación.

cosas del pasado, vistas a través de todo lo que yo había podido escribir y en eso estoy aquí sin duda ninguna. Pienso que en esta obra eso es bastante patente y, por otra parte, no creo que sea la obra más arriesgada que yo haya podido escribir en aquellos años, porque era una obra que está pensada, repito, para conjuntos de aficionados[329].

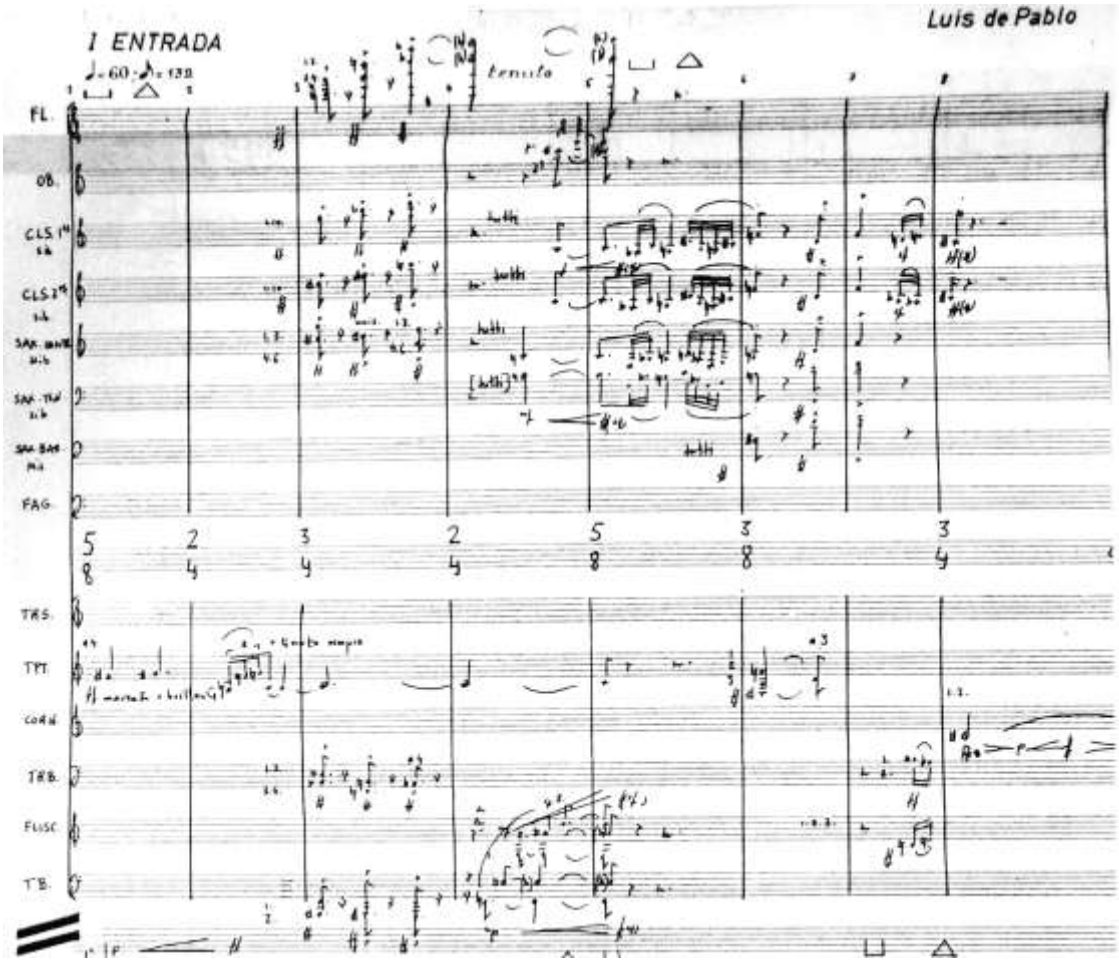


Fig. 70. Inicio del primer movimiento

Los saxofones participan desde el principio de la obra (Fig. 70) y en todo momento. La instrumentación de los 16 saxofones se divide en 6 saxofones altos, 6 saxofones tenores, y 4 saxofones barítonos (Fig. 71). En este caso también es destacable la ausencia del saxofón soprano, que habitualmente forma parte de bandas de música tan grandes.

La pieza está dividida en 5 tiempos: *Entrada, Canción, Scherzo, Fanfarria, La Noche*. El primer movimiento, *Entrada,* está escrito para todos los instrumentos, pero sin voces. Los saxofones están en un ámbito sonoro normalmente por debajo de los

[329]PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III.

clarinetes y por encima del fagot; los tenores y altos y el barítono en la misma tesitura que el fagot. El pulso es de ♪= 132 y los pasajes más rápidos aparecen en este tiempo en ritmo de fusas todas picadas.

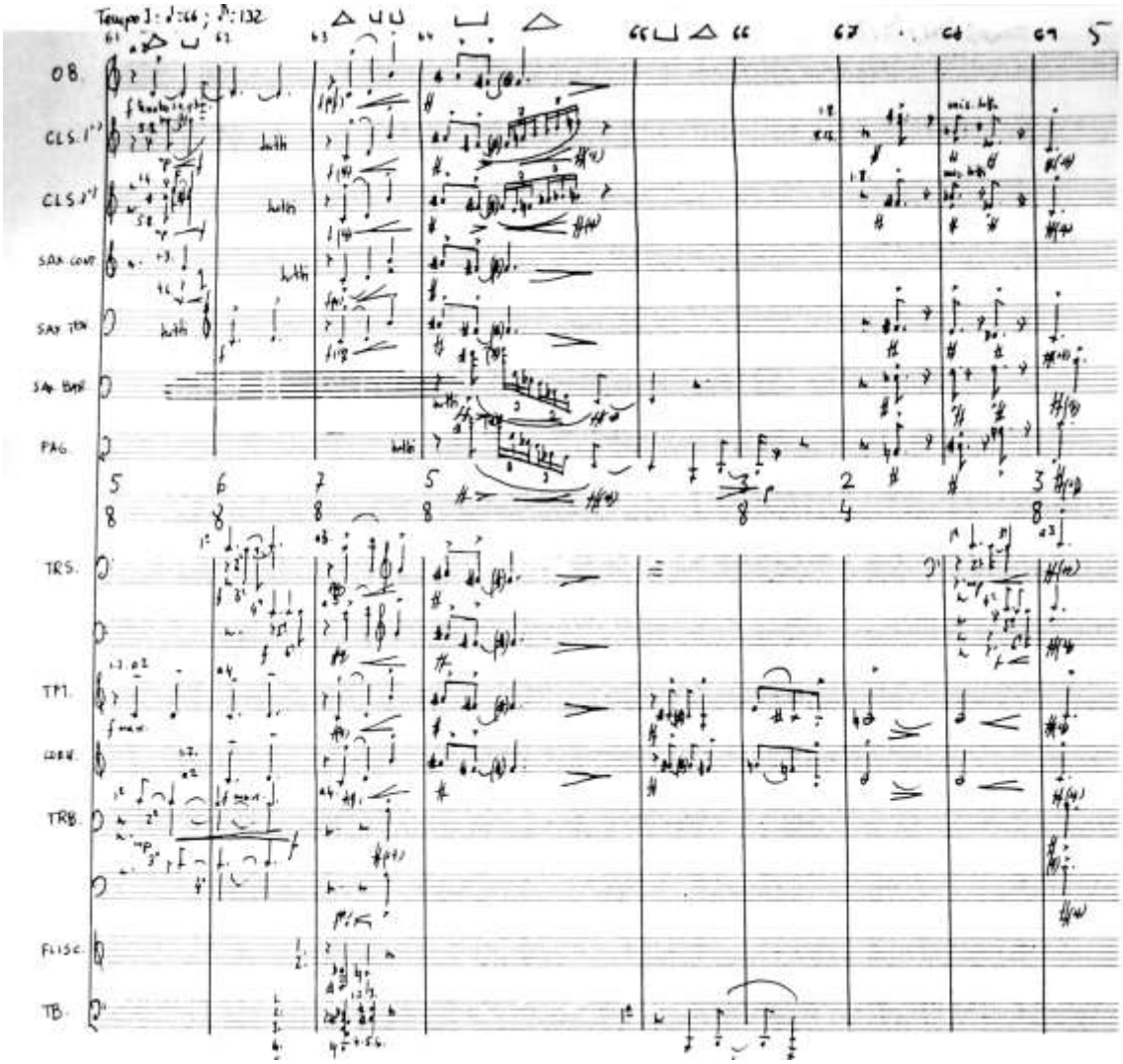


Fig. 71. Pág. 5 del primer movimiento. Vista general de la instrumentación.

El segundo movimiento, *Canción*, es sólo para voces, pero sin texto. El tercer movimiento (Fig. 72), *Scherzo*, en un tempo de ♩ =92 es un movimiento rítmico y repetitivo de notas casi siempre en ♪, donde el interés musical discurre por la riqueza tímbrica de la variedad de instrumentos al pasar los ritmos de una voz a otra. En la página 26 se justifica el compositor al escribir una amalgama de 52 voces (todo el viento madera) en ritmos repetitivos en grupos de 4, 5 ó 6 semicorcheas. Y sobre esta enorme masa, un solo de los 4 saxofones barítonos de 16 compases. Es la intervención de los saxos más importante de la obra.

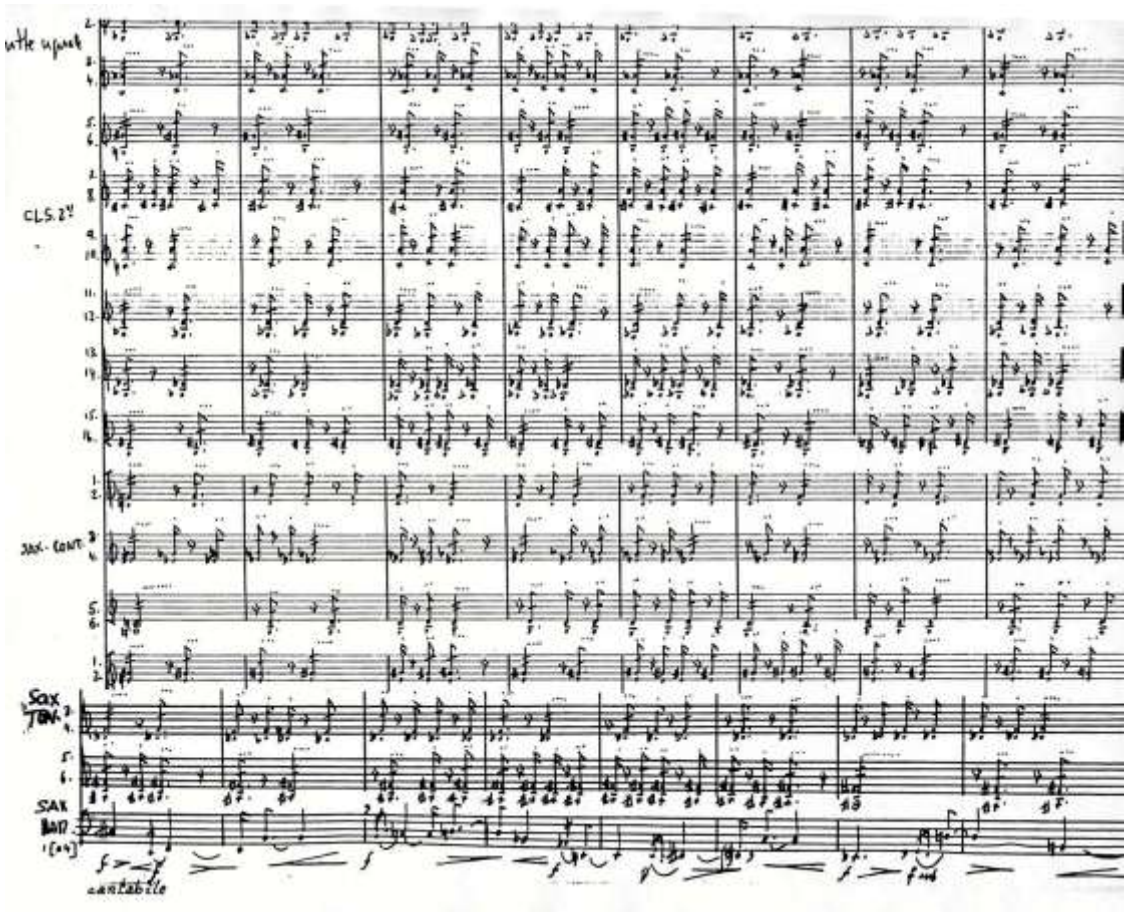


Fig. 72. Página 26 en el tercer movimiento.

El cuarto movimiento, de nombre *Fanfarria*, (Fig. 73) es una fanfarria para metales, como indica su nombre, y constituye el movimiento más uniforme temáticamente y quizá el más consonante.

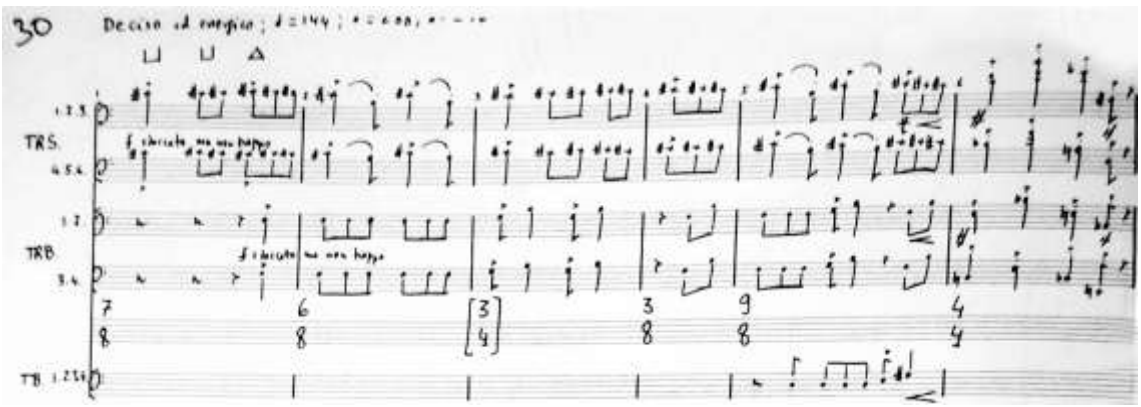


Fig. 73. Pág. 30. Inicio de *Fanfarria*.

El quinto movimiento (Fig. 74), *La noche*, es un largo expresivo, y el título se refiere a un poema homónimo de Vicente Aleixandre. En este movimiento participan

todas las voces y los instrumentos de la banda, creando una enorme masa expresiva y tímbrica a la vez.

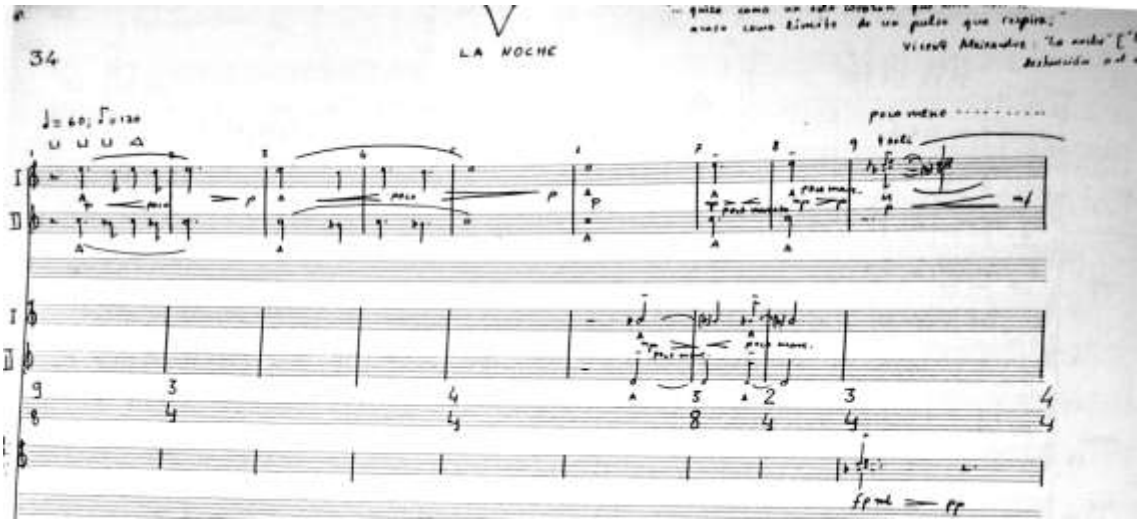


Fig. 74. Inicio del quinto movimiento *La Noche* por el coro.

5.6.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

La extensión de los saxofones está siempre dentro del registro normal de los mismos. Concretamente, éste es el ámbito en el que están escritos:

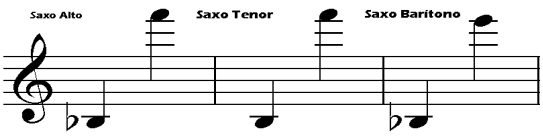


Fig. 75. Extensión de los saxofones.

Los matices siempre son amplios en la música de Luis de Pablo. El rango dinámico abarca desde las ***pp*** hasta las ***ff***. Los reguladores dinámicos no están marcados en este caso nota por nota, pero si son bastante habituales en los pasajes expresivos, como en el solo de barítonos del tercer movimiento.

Las estructuras rítmicas son sencillas y las más rápidas aparecen en el primer tiempo con grupos de fusas de cuatro notas por tiempo en modo *legato*, y a ♪=132 en el tercer tiempo, con estructuras en *stacatto* a semicorcheas a tempo de ♩= 100.

El fraseo es muy corto en toda la obra, con la excepción de los 16 compases de solo de los barítonos en el tercer movimiento (Fig. 76 y 77). La articulación del fraseo normalmente es en *legato* cuando es expresivo en el primer y quinto movimiento. En el tercero es todo *stacatto*, salvo el solo de barítonos.

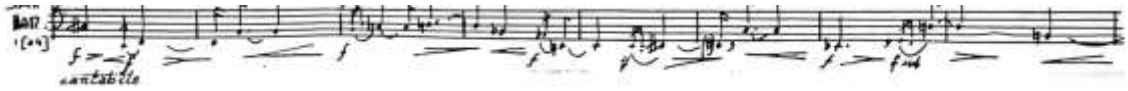


Fig. 76. Solo de saxos barítonos de la página 26.

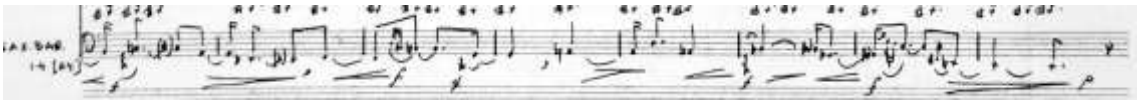


Fig. 77. Solo de saxos barítonos de la página 27.

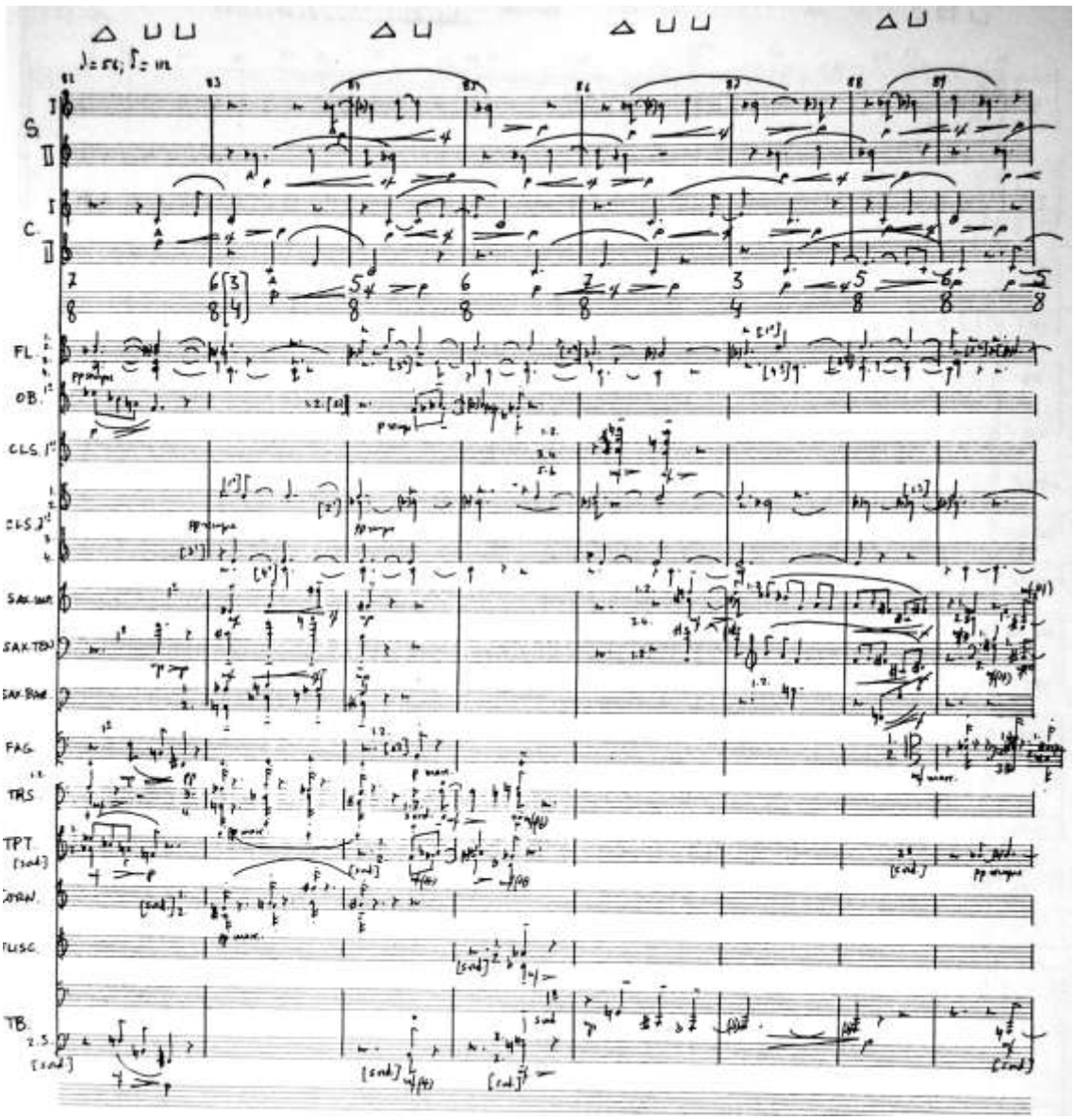


Fig. 78. Pág. 40, ejemplo de escritura con cambios de compases.

No hay efectos sonoros del saxofón en esta obra, y el tipo de escritura es tradicional, y la única dificultad es sobre todo en lo que afecta a los cambios de pulsos

binarios a ternarios y compases de amalgama (Fig. 78). Además hay que tener en cuenta la dificultad de encajar tantos saxos juntos (Fig. 79) y con voces diferentes lo cual requiere un buen trabajo de ensayo.

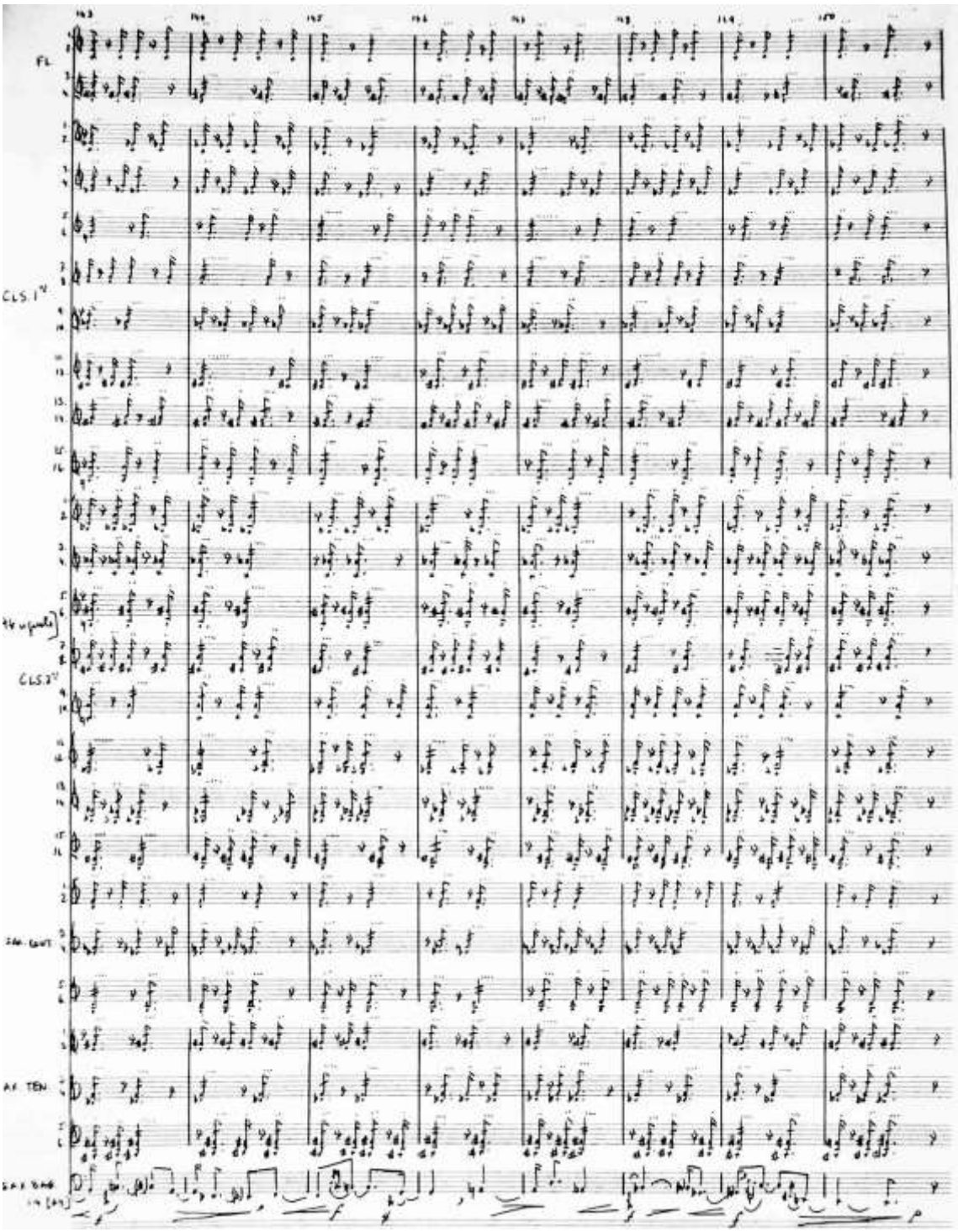


Fig. 79. Pág. 27. Tema rítmico confiado a todo el viento madera con la participación de todos los saxos.

El ámbito sonoro, fraseo y efectos están en un grado 3. La dinámica, interválica, tempo, estructuras rítmicas fraseo y efectos en un grado 4 y la escritura en un grado 5 debido a los cambios de compás, y los compases de amalgama. La media aritmética es un 3,75. La evaluación de dificultad la situaremos por tanto, en un 4 de la escala de graduación.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica				**X**				
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas				**X**				
Fraseo			**X**					
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**3,75**	**4**

Tabla de graduación de dificultad 8.

5.7. Aportaciones al repertorio saxofonístico.

Polar no aporta ninguna dificultad técnica o de ejecución que sea destacable en cuanto a la interpretación. La importancia de la obra, como ya hemos comentado anteriormente, viene dada por ser la primera obra en la que Luis de Pablo emplea el saxofón, por la experimentación de materiales sonoros y en cuanto a la forma, y por la escritura. Quizás es más interesante la primera versión como experiencia de lenguaje más abierto y escritura aleatoria. La interpretación con un grupo tan heterogéneo, y el saber adaptarse tanto en cuanto a emisión, como a las dinámicas de los instrumentos que rodean al saxofón, es la dificultad más importante de la interpretación de esta obra.

También es destacable que, en el instante en el que fue escrita la obra, en España no existían de manera estable, grupos de música contemporánea con saxofón. No sólo eso sino que el saxofón todavía ni se enseñaba en los conservatorios. A nivel pedagógico, supone un ejercicio muy interesante para saber adaptarse a un grupo pluriinstrumental de colores tímbricos y rangos dinámicos tan heterogéneos. El lenguaje sonoro y la escritura aportarán al alumno una experiencia muy interesante para saber situarse en el espacio sonoro de una formación tan dispar. También para ubicarse en su

lugar en la partitura, ya que la escritura obliga a seguir todas las voces y compensar las duraciones de los sonidos largos con los gráficos, buscando la proporcionalidad con todos los instrumentos.

Cinco Meditaciones es un buen ejemplo de la técnica compositiva del autor en la etapa que él denomina de "la creación de un estilo propio". Lo primero que destaca es la instrumentación. El empleo del saxofón ya es atípico para un compositor de su momento, pero el del fliscorno mucho más, así como toda la ordenación instrumental en tres grupos que dialogan como bloques. El compositor lo que está buscando son tímbricas nuevas de modo individual (el saxo y el fliscorno) y tímbricas de amalgama al mezclar por ejemplo, el saxofón tenor con el clarinete bajo y contrafagot en el segundo movimiento.

La función del saxofón en esta obra enlaza más con esta última opción, la de combinar y fundir su sonoridad con otros instrumentos, principalmente de viento, y crear nuevos timbres. Ésta es una de las formas de instrumentación que Luis de Pablo ha empleado con asiduidad para el saxofón, excepto en las obras en el que éste es el solista, como *Une couleur.*

Notturnino no aporta nada especial al repertorio del saxofón, únicamente la sana costumbre por parte de nuestro compositor de que el saxofón sea uno más de los instrumentos de viento en un grupo orquestal, aunque no estén todos los pertenecientes a dicha sección. O sea, no trata al saxofón como un aumento, sino como un instrumento necesario en su discurso musical, aunque la plantilla orquestal esté incompleta.

Serenata aporta al repertorio del saxofón una partitura singular, tanto por su instrumentación como por la cantidad de saxofones, ya que es la obra de Luis de Pablo en la que participan en mayor número. Destaca también por la originalidad del tratamiento, por ejemplo en cuanto al solo de barítonos. En ninguna agrupación es habitual tener cuatro saxofones barítonos. A veces se emplean por sustituir a las tubas, pero es que en este caso ¡hay 6 tubas!

Estas cuatro obras ofrecen al saxofón una oportunidad singular de participar en grupos heterogéneos donde habitualmente no forma parte. Cada una, en sus características especiales, aporta una visión diferente del empleo del saxofón y una experiencia también distinta y enriquecedora al intérprete.

Capítulo VI.

Estudio y análisis del empleo del saxofón en obras orquestales.

6.1. Introducción.

Éste es el capítulo más extenso de la producción depabliana con saxofón. Está compuesto por siete obras y, en cada una de ellas, se constata un empleo del saxo diferente.

Imaginario II es una obra de la etapa de la apertura, en la que el lenguaje es mucho más atrevido, y esto se ve reflejado también en el saxofón, ya que es la obra en la que emplea una escritura más contemporánea para este instrumento.

Los *Elefants Ivres* son cuatro piezas, tres de ellas con saxofón. Corresponden a la etapa de la consolidación y nos ofrecen una partitura donde el saxo está integrado en la orquesta como un miembro más con toda naturalidad, como así ocurre también en *Viatges i Flors*.

Senderos del aire es una de las obras más apreciadas por Luis de Pablo y en ella el saxofón tiene una presencia ya muy destacada. Esta importancia se incrementa en los *Impromptus,* y sobre ello el compositor nos comenta:

> Los *Impromptus* es una orquestación, vamos a decirlo aunque no sea así, de una pieza de piano bastante amplia que se llama *Cuaderno*. [...] En esta obra, el saxo tiene un papel muy importante, porque en el original de piano hay algunos pasajes que son así como recitativos para una sola mano, y esos yo los he confiado siempre al saxo. Le he dado ese papel importante porque me parecía que le iba muy bien, porque así como en la parte de piano ese recitativo viene de una manera casi como inesperada, no es frecuente encontrar que en una pieza de piano que se quiere así como una pieza bastante grande, haya pasajes para la mano derecha únicamente, pues también pensé que sería muy atractivo hacer lo propio con una orquesta, que hubiera pasajes en los que haya un solo de un instrumento, o casi un solo[330].

En *Chiave di basso*, el saxofón tiene muy poca participación, y, en cambio, en *Los Novisimos*, es un instrumento muy destacado, como nos recuerda el compositor:

> *Los Novísimos* tienen una plantilla muy suigéneris, es una orquesta reducida donde el saxo tiene, en el primer número, un papel muy importante. [...] El saxo

[330]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

es un instrumento que se usa en toda la obra como solista ya que encarna muy bien el aspecto "grotesco-macabro" del texto. Y eso también sucede en algunas otras partes de la obra[331].

De todas estas obras, se han analizado *Imaginario II* y *Elefants Ivres*, tanto musicalmente, como en lo que se refiere al tratamiento del saxofón. De las otras cuatro, nos parece suficiente estudiar cómo ha utilizado el compositor el saxofón. El objeto, como ya se expuso en la metodología, es conocer mejor el lenguaje saxofonístico de nuestro compositor, de modo que en las conclusiones podamos situarlo en un contexto histórico y evolutivo.

6.2. *Imaginario II.*

***IMAGINARIO II* (1967) para orquesta (14´30´´)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (38 p.); 58 cm. (4.4.4.4-3 Sax. [Sop. Alt. Ten.] -4.3.3.2- 4 perc-2p. [3 pianistas] -Tim- 12.0.8.6.4).
. - París: Ed. Salabert, 1968.
. - Festival de Royan (Francia) – 1968- Orq. De la Radio de Francia, Dir. Bruno Maderna. (Encargo del Festival de Royan. Dedicada a Maurice Le Roux).

Ficha de catalogación 5.

6.2.1. Contexto general de la obra.

Compuesta en 1967 por encargo del Festival de Royan y dedicada a Maurice Leroux, fue estrenada al año siguiente en dicho festival por la orquesta de Radio France bajo la dirección de Bruno Maderna. La interpretación del estreno —como ya se ha mencionado— se hizo acreedora de una calurosa acogida por parte del público y la pieza tuvo que ser repetida íntegramente. Posteriormente, la obra fue presentada en Bruselas bajo la dirección de Pierre Boulez, con tanto éxito que la televisión le dedicó un programa integro a Luis de Pablo con la retransmisión íntegra de la obra[332]. Además, la obra fue elegida para representar a España en el Festival de la S.I.M.C de 1969 celebrado en Hamburgo, siendo en esta ocasión dirigida por Ernest Bour. Diferente en cambio fue el panorama del estreno en España en el Teatro Real el 13 de Abril de 1969 bajo la dirección de Odón Alonso. Murmullos y risas del público durante la accidentada

[331]Anexo. Entrevista realizada el 2 de junio de 2009 (PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V).
[332]Una interpretación grabada para la ocasión y dirigida por José María Franco Gil.

interpretación. Gritos y pateos junto con los aplausos. El compositor llegó a recibir anónimos vejatorios incluso en su domicilio[333].

6.3.2. Análisis de la obra.

Si bien la obra está numerada desde el 1 al 20 en cifras (números romanos) para facilitar su interpretación, las secciones o partes en las que se percibe un empleo diferente del material musical o recursos organizativos diferentes, son más amplias, y por tanto menos numerosas las mencionadas secciones. Tomando las cifras romanas como números de ensayo, como así lo indica el compositor en las instrucciones que acompañan a la obra, la 1ª sección se deduce perfectamente y abarca desde el número I al VI. El material sonoro lo conforman sonidos estáticos que van alternando en diferentes adiciones los grupos orquestales en los que está dividida la orquesta. El único objeto es la alternancia y suma tímbrica, ya que unos acordes son simplemente *clusters* a distancia de tonos y semitonos y otras intervenciones sólo buscan efectos tímbricos sin producir un sonido afinado, como ocurre con las trompetas que golpean la boquilla, violonchelos que golpean las cuerdas con la mano, fagots *frulattis* sin la caña (o sea, en el tudel).

Esquema Formal: *Imaginario II*

Sección I	Sección II	Sección III
Acorde corto inicial con todos los elementos de la orquesta, compuesto de de tres pulsaciones y un *glissando* de la cuerda. Junto con el primer ataque, los fagotes, trompas timbales y contrabajos mantienen sus sonidos efectúan una textura grave que se mantiene. Fagotes (sin la caña) y trompas efectúan *frulattis*. Y los contrabajos golpes con palma y leño. En el Nº II, los violonchelos y metales (excepto trompas) atacan un sonido de carácter más agudo y que se complementa por *glissandos* en los contrabajos y los fagotes, que mantienen su sonido hasta el nº IV. Nº V: Grupos interválicos de los flautines y los oboes sólo con la lengüeta con el objeto ambos de reproducir una tímbrica aguda y estridente.	Aquí empieza la música acompasada y es una sección de mayor duración. Parte de la orquesta es *ad libitum*: trombones, saxos, violonchelos, trompetas clarinetes y violonchelos 2, todos ellos en múltiplos de tres voces diferentes. El resto de la orquesta (piccolos, violines, oboes, fagots, contrabajos y tubas) tocan la parte obligada. Tanto la parte obligada como la parte *ad libitum* se subdividen en seis grupos. La parte obligada está acompasada en 78 compases de corchea a velocidad de 120. La parte ad líbitum es más libre, acompasada en compases de negra al segundo unos instrumentos, y otros en compases de corchea.	Los instrumentos están agrupados en seis grupos diferentes y organizados de modo aleatorio, sean de cuerda, viento y cuerda y vientos mixtos con madera y metales. Esos seis grupos están a su vez agrupados en dos bloques que incluso están acompasados de diferente modo. Los tres primeros tienen 360 compases de ½ segundo de duración y los tres restantes 180 compases de un segundo. Es la parte central de la obra, la más larga y en un constante diálogo de estructuras estáticas y líneas melódicas aleatorias.
Nº de ensayo del I a VI	Nº VII	Nº VIII y XIX

[333]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo,* 1979…*Op. cit.,* p. 73.

Sección IV	Sección V	Sección VI
Aparecen por primera vez los dos pianos, el primero de ellos a cuatro manos. Los pianos, además de conformar el módulo *ad libitum* de ésta sección, tienen dos posibles recorridos diferentes, pudiéndose pasar de uno a otro recorrido a través de unos puntos de inflexión marcados por el compositor. La duración es de unos 45 segundos.	Comienza en el nº XII y la orquesta está dividida en seis grupos y tres bloques. El bloque obligado está conformado por dos grupos cuya aportación libre corresponde a diferentes recorridos dinámicos. Hay dos bloques *ad libitum* conformado, por dos grupos cada uno. Estos bloques *ad libitum* corresponden a dos recorridos posibles con diferente instrumentación, ya que el grupo instrumental es el mismo. Tiene una duración de 37 compases de 1 segundo.	Comienza en el nº XII. Se divide en cuatro bloques y cada uno de ellos tiene dos grupos posibles, a elección del director. El cambio de una línea a otra del bloque también es posible por medio de los puntos nodales que ya se utilizaron en la cuarta sección. Está dividida en 52 compases de un segundo de duración y también un fragmento de 15 segundos que se interpreta solamente en caso de retomar el nº VII de ensayo.
Nº X	Nº XI	Nº XII y XIII

Sección VII	Sección VIII	Sección IX
Comienza en el número XIV, con una duración de 45 compases, una parte obligada y dos *ad líbitum*, una de ellas a elección, como anteriormente. El nº XV es una subsección de 20 segundos de duración donde todos los instrumentos participantes son obligados, y el nº XVI es un silencio o *vuota* de 5 segundos.	Corresponde a los números XVII y XVIII y es una cadencia de los dos pianos que vuelven a aparecer en escena. Como anteriormente el primero de ellos, se interpreta a cuatro manos. El material propuesto está dividido en tres opciones muy diversas. La primera de ellas a cargo del primer pianista, notas cortas y escritas. El segundo pianista del primer piano, *clusters* y repeticiones de alturas *ad libitum*. El 2º piano emplea células armónicas o rítmicas propuestas dentro de anillos.	Corresponde a los números XIX y XX. La parte obligada la forman 6 grupos de 10 instrumentistas cada uno y la libre o *ad libitum* la desempeñan los pianos. El fragmento se repite 10 veces y en cada una de ellas sólo interviene un instrumento diferente de cada grupo. La parte *ad libitum* sólo se interpreta una vez a elección del director. Hay un incremento dinámico para llegar al último acorde en fortísimo que corresponde al nº XX y final de la obra.
Nº XIV, XV y XVI	Nº XVII y XVIII	Nº XIX y XX

En el número V inician los flautines unos grupos interválicos de movimiento contrario que, si bien en un primer momento se quiere apreciar un destino melódico, rápidamente se descubre que el efecto no es más que el de la suma de unos intervalos con otros en el mismo registro, pero en movimientos opuestos, y dado el registro de los flautines, esto lo convierte en una masa sonora puntiaguda y disonante, más destacada aún por los sonidos de los 4 oboes solamente con las cañas. El número VI es un acorde de violines y violonchelos que sirve de anacrusa para la siguiente sección.

Este nuevo material temático interválico aparecido en el nº V es el que se emplea en la 2ª sección, que comienza en el número VII (Fig. 80). Está dividida en una parte obligada de la orquesta conformada por seis grupos de seis instrumentos y otra parte *ad libitum* formada por seis grupos de tres instrumentos. La parte obligada es como una masa que pasa de las agitaciones (interválica sumatoria aleatoria) a partes estáticas que cada vez son más frecuentes y toman una unidad vertical (acordes que crean una pausa

del movimiento de la orquesta durante un compás cada vez). El resultado sonoro va a depender de la elección de diferentes posibilidades siempre en manos del director. Aquí como en otras partes de la obra, la elección de parámetros es constante. En este caso, el director puede decidir cuántas partes de las 6 obligadas van a intervenir y cuantas partes de la 4 *ad libitum* lo harán también.

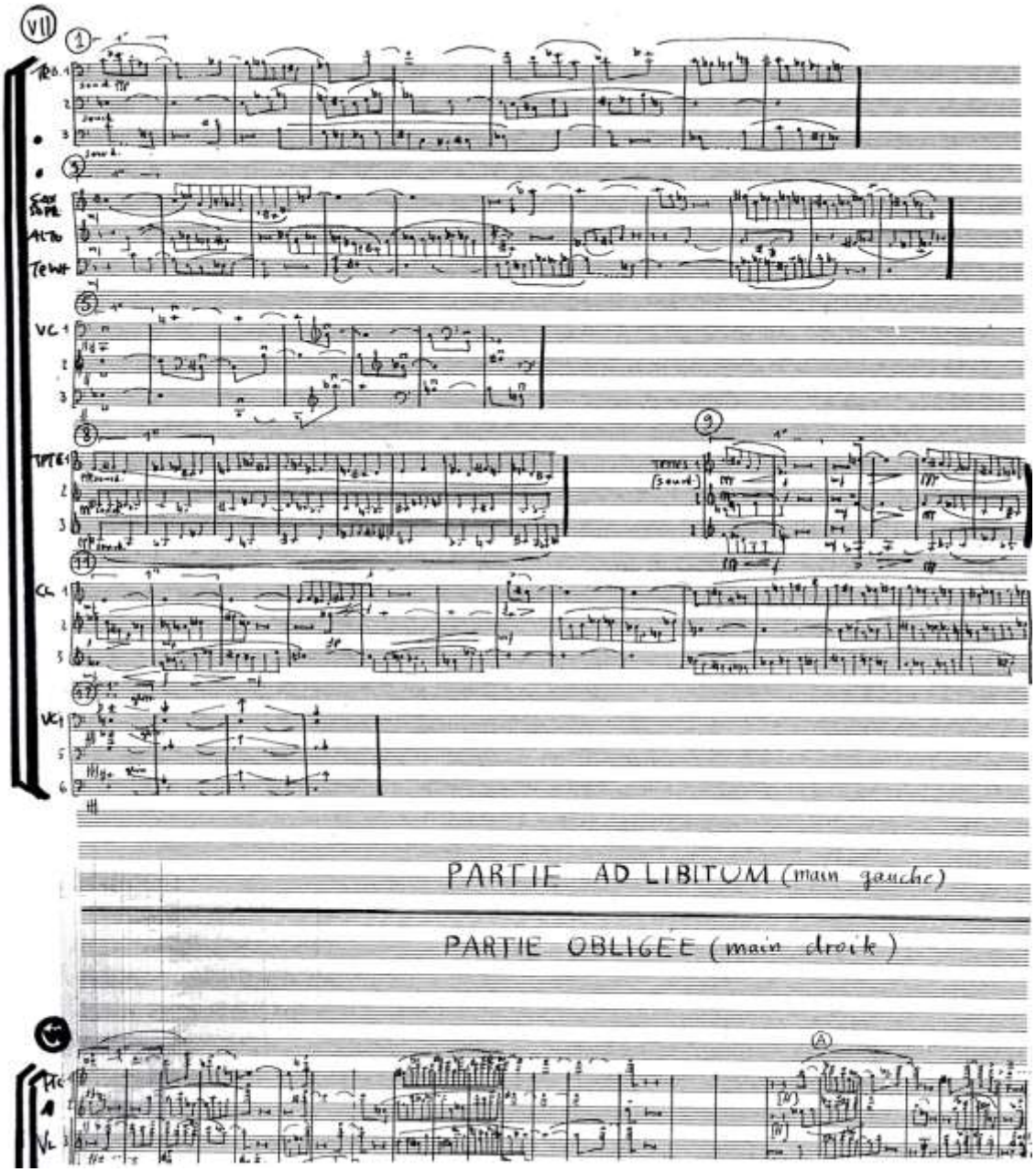


Fig. 80. Inicio de la segunda sección (Fragmento[334]). El autor asigna una mano del director a la parte obligada y otra a la parte ad libitum. En esta parte participan los tres saxofones.

[334]La partitura a veces llega a tener un tamaño de 4 hojas tamaño A3 a la vez, por lo que es imposible reproducirlas enteras en la figura por razones obvias.

La 3ª sección coincide con el número VIII de ensayo y es la más larga de la obra con 16 páginas. No hay parte *ad libitum*, y los seis grupos orquestales esta vez están formados por ocho instrumentos cada uno. La elección del director es únicamente para decidir si participan los seis grupos propuestos o cinco, o bien cuatro, que es el número mínimo. El discurso musical lo componen la temática tímbrica aparecida en la primera sección y la interválica, patente en la segunda. Los seis grupos están incluso acompasados de modo diferente. En los tres primeros, cada compás tiene una duración de medio segundo y en los tres siguientes de un segundo. En total son 360 compases de medio segundo y 180 de un segundo. La sección termina en el número IX, que es muy conciso y se compone de un acorde interpretado por las trompas y violonchelos, a la mitad del cual surge una célula interválica rápida y un acorde de maderas, metales y contrabajos, pero solamente los de los grupos 4, 5 y 6.

La 4ª sección se corresponde con el número X (Fig. 82). Esta sección funciona como un eje central. Por primera vez la instrumentación es muy distinta: aparecen dos pianos (uno de ellos a cuatro manos), seis percusionistas y grupos de viento madera contándose entre ellos los saxos. Aparece otra vez la parte *ad libitum* que la defienden los pianos, pero estos además tienen un recorrido con dos caminos posibles (Fig. 81), que se pueden intercambiar en el recorrido en unos puntos de inflexión marcados por el compositor.

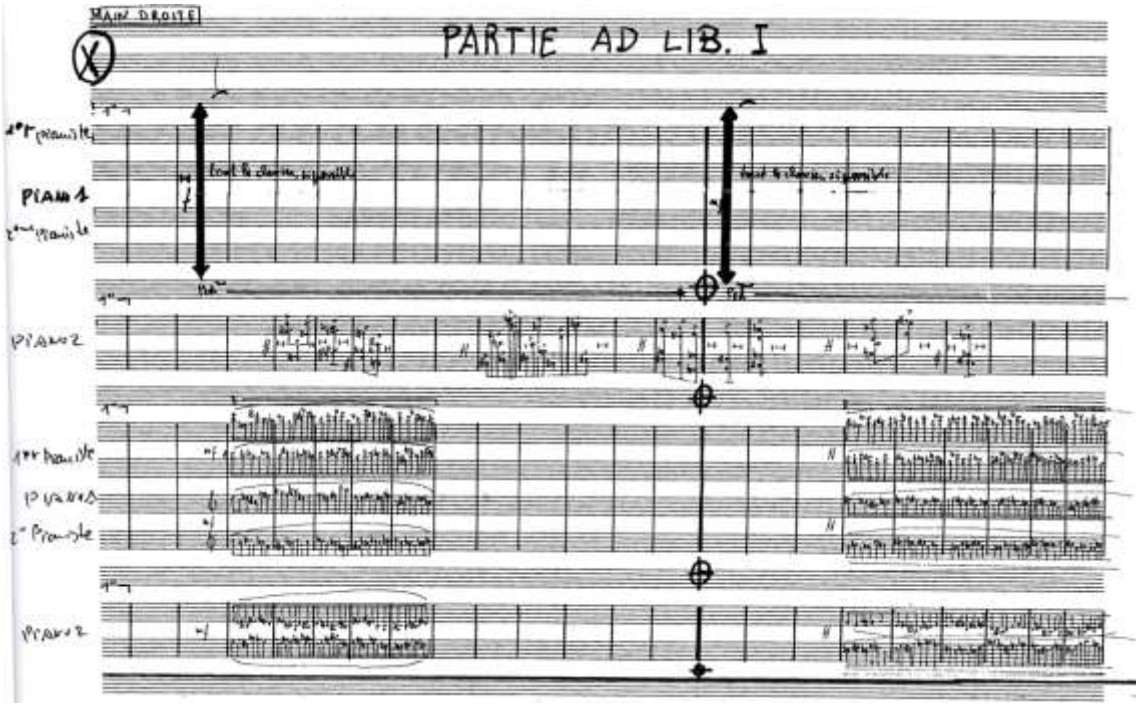


Fig. 81. Aparición de los dos pianos, que tienen dos caminos posibles que se pueden intercambiar en el signo Φ.

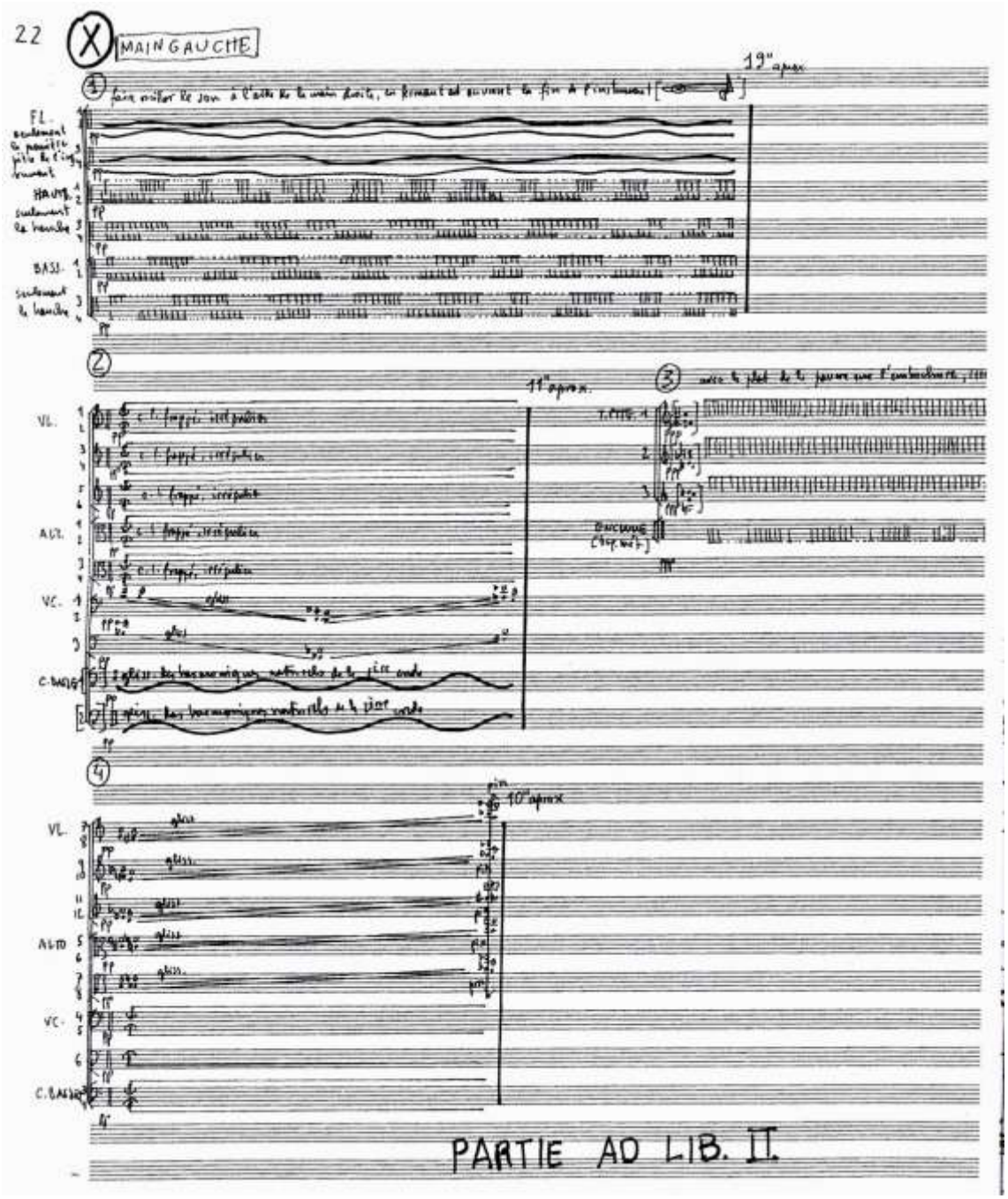


Fig. 82. Parte orquestal obligada de la 4ª sección o nº 10 de ensayo.

La 5ª sección se corresponde con el número XI. La orquesta se divide en seis grupos y desaparecen los pianos y la percusión momentáneamente. En este caso hay más posibilidades de elección: en la parte *ad libitum* hay dos posibilidades en cada grupo y el director debe elegir una de ellas. En el caso de la parte obligada, la elección posible es de dinámica entre una de las tres propuestas por el compositor.

La 6ª sección se corresponde con el número XII. Aquí la combinatoria nos brinda la posibilidad de elegir entre cuatro dobles posibilidades, es decir, el grupo

orquestal está dividido en cuatro bloques y cada uno de ellos tiene dos discursos posibles, que son a elección del director. El cambio de una línea a otra dentro de cada bloque también es posible en los nodos o puntos de inflexión marcados con un signo especial. La velocidad también es posible definirla por el director, con las posibilidades de un segundo o medio segundo por compás. Esta sección termina en el número XIII, que no es más que un acorde de una duración mínima de 15 segundos que permite la posibilidad de recomenzar en el número VII, o no interpretarlo y continuar adelante.

La 7ª sección se compone de una parte obligada y dos *ad libitum,* de las cuales el director sólo puede interpretar una de ellas. Corresponde con los números XIV y XV y el número XVI, que es un silencio de cinco segundos de duración (como mínimo) que separa lo anterior de la última parte de la obra.

La 8ª sección se corresponde con los números XVII y XVIII, y es una cadencia de los dos pianos (uno de ellos a cuatro manos). Una escritura con cierta libertad desarrolla un discurso contrastado entre *clusters*, diseños interválicos y armónicos, unos escritos y otros *ad libitum,* dentro de un material propuesto en el interior de unos anillos.

En la 9ª sección y última, que se corresponde con los números XIX y XX, hay una parte *ad libitum* a cargo de los pianos y una parte obligada que la forman 6 grupos de 10 instrumentos cada uno. El fragmento se debe repetir hasta un máximo de 10 veces. En cada una de las repeticiones debe intervenir un instrumento diferente de los que confirman cada grupo.

En cambio la parte *ad libitum* sólo se puede interpretar una vez, a elección del director. La obra termina en un acorde seco y fortísimo en el número XX.

Luis de Pablo escribió una pieza de tales características que permite una asociación libre de sus elementos sin que afecte a la lógica interna del discurso sonoro. Eso sí, siguiendo las pautas de interpretación (Fig. 83) que están descritas en la partitura y que sirven tanto para explicar los diferentes signos —algunos de ellos particulares como dibujos en formas geométricas(Fig. 84), como triángulos y rectángulos abrazando un número determinado de notas— que servirán para que el intérprete los utilice como señales para diferenciar dinámicas y diferentes sonoridades, pero también interviniendo éste en la elección del significado de cada una de las formas geométricas.

- 3 -

N° XV

Si la percussion a été la seule à intervenir dans le numéro XIV, on jouera A. Si c'est le n° 1 qui est intervenu, on jouera B. Si c'est le n° 2, qui est intervenu, on jouera C. Si les deux ont été joués, on jouera D.

N° XIX

1) La partie obligée est composée de 6 fragments. Chacun est formé de 10 instruments.

2) La musique écrite à l'intérieur de chaque fragment peut être jouée par un INSTRUMENT QUELCONQUE parmi ceux dont il est composé.

3) Dans les reprises successives de ce numéro, le même instrument ne doit pas jouer deux fois la même musique. Cela veut dire que ce numéro ne peut pas être repris plus de 10 fois. De la même façon, deux instruments différents appartenant au même groupe ne doivent pas jouer simultanément la même musique.

Fig. 83. Fragmento de las instrucciones que acompañan a la obra.

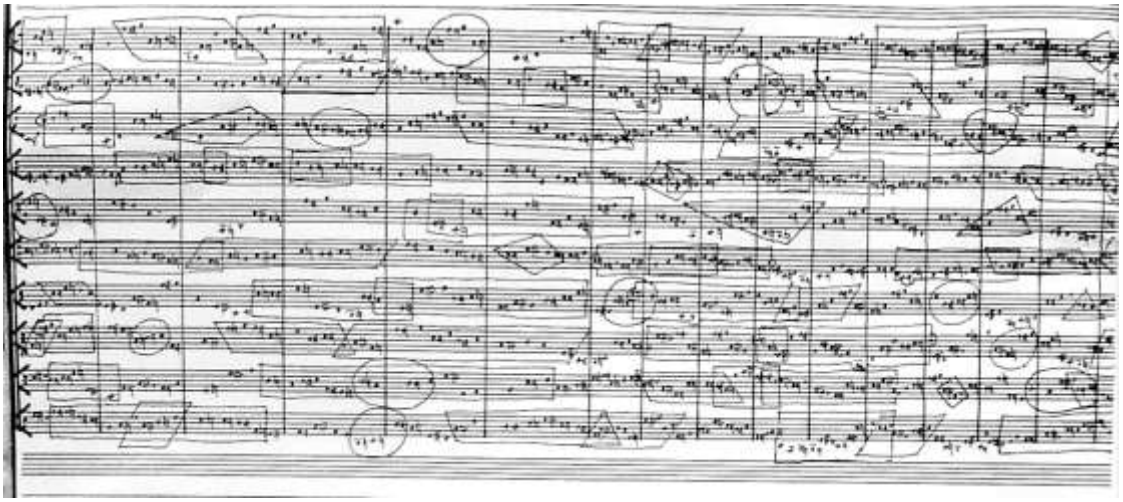


Fig. 84. Signos geométricos de la última sección.

La última nota de interpretación dice: "durante la interpretación de esta pieza, el director puede efectuar las paradas que considere necesario, retomar el discurso y variar la velocidad ad libitum". Esto da una apariencia de libertad, aunque que luego en realidad está muy amarrada en la partitura.

En la etapa de la apertura, que abarca de 1959 a 1969, Luis de Pablo experimentó la forma móvil[335] para encontrar una escritura que permitiera que motivos delicados no se vean ocultados por intervenciones desaforadas de instrumentos muy sonoros. Esto obligó a encontrar relaciones entre la tímbrica, la duración y el registro, de modo que cualquier combinación posible que — recordemos que están estructuradas

[335]Esta obra es de las del final de la etapa y había experimentado esta fórmula en otras obras, como los *Módulos*.

y limitadas concienzudamente— ofrezca un resultado convincente desde el punto de vista sonoro, de modo que, como mínimo se oiga.

Sobre esta obra Luis de Pablo nos comenta:

> […] Muy sencillo: lo que yo estaba buscando era escribir una determinada música de características tales que permitiese una asociación libre de sus elementos, sin que por otra parte padeciese la lógica interna del discurso sonoro. Esto viene de lo que yo estaba haciendo en aquellos años y esta obra es el final de este periodo. Esto te obliga a un determinado tipo de escritura que tuve que irme inventando a medida que lo practicaba, lo mismo que a encontrar relaciones que, que yo sepa, no habían existido nunca, entre la duración, la tímbrica y el registro. Para que, de alguna manera, cualquier combinación posible, siempre te diese un resultado convincente desde un punto de vista sonoro y que el mínimo exigible sería que por lo menos se oiga. Esto me llevó muy lejos, y la obra más ambiciosa de este periodo sin duda fue *Imaginario II*, donde la libertad es grande[336].

Como nos advierte el compositor, la obra no es tan libre como parece, ya que los materiales propuestos están estudiados de modo que funcionen en cualquier combinatoria de las posibles. Esta obra corresponde al final del periodo de la forma móvil y esta técnica ofrece unas grandes posibilidades de flexibilidad y participación en el resultado final al director y, en cierta medida, a los intérpretes. *Imaginario II* culmina esta técnica, sacándole el máximo partido a lo experimentado con las obras del mencionado periodo.

La interválica está pensada para que, aunque los instrumentos la utilicen de forma individual, luego por la superposición de todos sea como una masa, una mancha. El autor lo que pretende en esta obra, es borrar el intervalo y que éste deje paso a la tímbrica. Sobre esto Luis de Pablo nos comenta:

> […] En esta obra, como se trata de una orquesta entera y en una orquesta la dosis de libertad es siempre muy peligrosa, yo lo que había intentado —y lo había intentado previamente, pero creo que aquí está bastante conseguido— es intentar borrar el intervalo. Borrarlo y dejar que el intervalo deje paso como factor de forma a la tímbrica[337].

Al final, la forma móvil en Luis de Pablo, de la que esta obra es su máximo exponente, no fue tanto una búsqueda de un material aleatorio que se pudiese interpretar de diferentes formas, sino más bien una búsqueda de la tímbrica mediante diferentes

---

[336]PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III.
[337]PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III.

combinatorias sumatorias, experimentando con la duración de las secciones y los registros instrumentales extremos.

6.2.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

La partitura está escrita en sonidos reales para facilitar la comprensión interválica de las diferentes secciones, ya que los instrumentos cambian de ubicación constantemente en la misma. El autor emplea 3 saxofones (saxofón alto, soprano y tenor). El saxofón participa en siete de las nueve secciones en las que está estructurada la obra desde su entrada en la sección II, hasta la sección VI inclusive. Y también en la sección XIX.

Los instrumentos de la orquesta están utilizados como material sonoro y no pensando en sus características especiales, si bien es cierto que dicho material sonoro no es difícil de interpretar, excepto en el nº VII, donde empiezan los saxos (Fig. 85), y junto con algunos instrumentos, tienen grupos a veces de quince notas por segundo en series difíciles por el agudo.

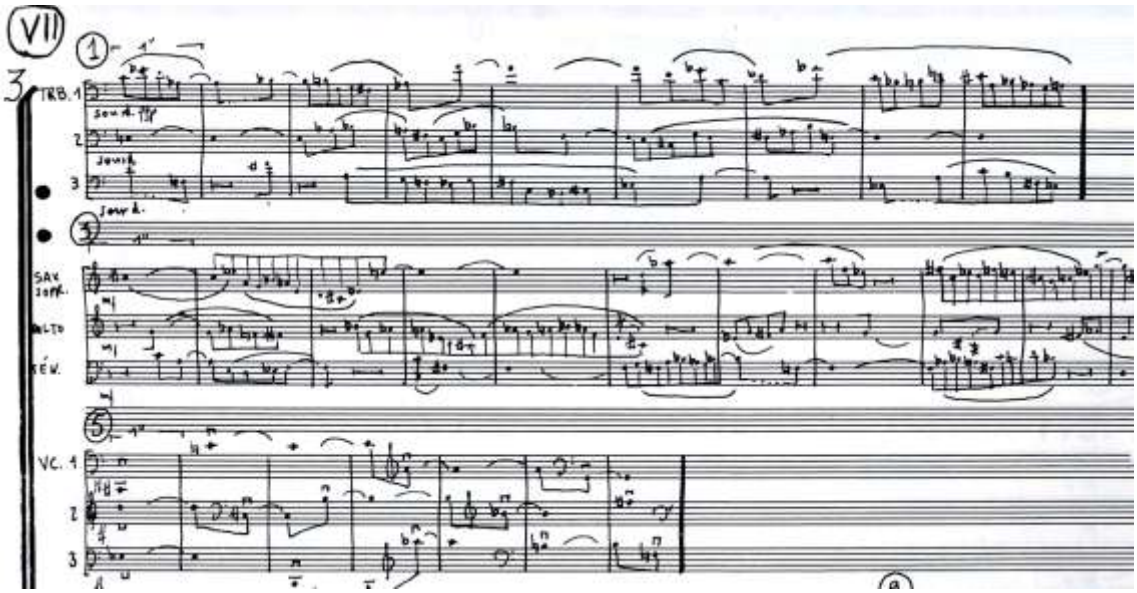


Fig.85. Inicio de los saxos en la sección VII.

Hay que tener en cuenta que la partitura escrita para 67 instrumentistas permite secciones que se toquen o no y partes en las que la orquesta se divide en dos grupos y uno de ellos puede interpretar *ad libitum* su instrumentación, mientras que el otro está siempre *obligado* según refleja el compositor en la partitura. De la versión que elija el director dependerá la dificultad.

El ámbito sonoro de los saxofones está en una extensión cómoda que va desde el *do* grave en el soprano o el *re* grave en el caso de los saxofones alto y tenor, hasta el *si* bemol agudo en el caso de soprano alto y el *la* bemol en el caso del tenor.

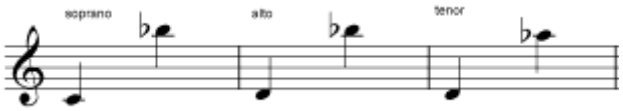


Fig. 86. Extensión de los saxofones.

Los matices emplean todas las posibilidades dinámicas y abarcan desde las ***pp*** hasta las ***ff***, si bien hay una mayor abundancia de las segundas, o sea, de la dinámica *forte* en la parte en la que los saxos intervienen con la orquesta.

En cuanto a articulaciones, el material temático está formado en cuanto a interválica, por series aleatorias de un máximo de 11 notas, que se desenvuelven en intervalos de segundas y terceras.

El tempo es variable dependiendo de la elección del director y de la sección de la obra. La velocidad máxima es de 8 notas por segundo o sea 4 ♪ a velocidad de ♩=120.

En cuanto a las estructuras rítmicas, la escritura es espacial y regular de métrica, o sea, todos los grupos rápidos son de notas de igual duración dentro de las líneas divisoras del compás. La cantidad de notas que hay entre líneas divisorias, son las que definen la velocidad y dificultad del pasaje, ya que todos los compases son de igual duración. La duración máxima de un sonido o grupo de sonidos, que oscila entre 10 y 15 segundos.[338]

El fraseo no es difícil ya que los intervalos predominantes son cortos, y a veces muy rápidos o en oposición notas muy largas.

En cuanto a efectos sonoros, en esta obra Luis de Pablo emplea el *frulatti* a través del tubo del instrumento (sin boquilla) (Fig.87), y también el sonar solamente a través de la boquilla. Los efectos también pueden ser aportados por el intérprete de

[338]La velocidad de interpretación en algunos módulos es libre y, por lo tanto, depende del tempo escogido por el director.

forma aleatoria según vemos en la partitura (Fig. 88), ya que el compositor lo cita en las instrucciones de interpretación (Fig. 89).

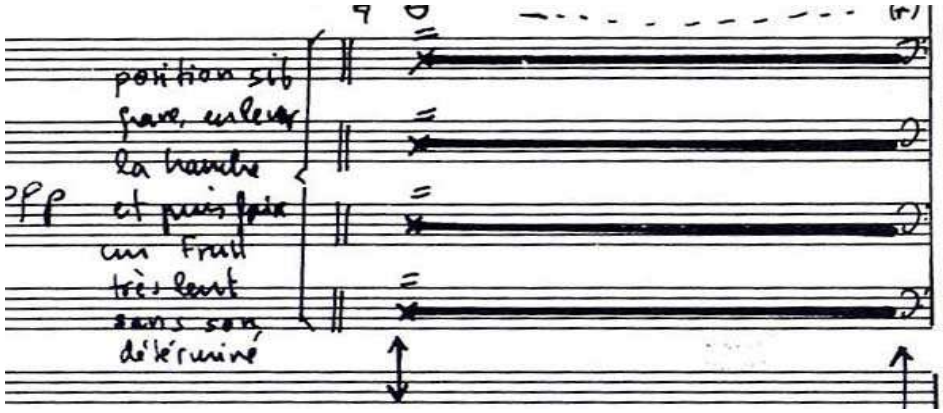


Fig.87. Fragmento de *frulatti* en los saxos[339].

El tipo de escritura es el de la música aleatoria. Los sonidos están escritos prácticamente todos o en corcheas o en negras sin plica, con una línea indicando espacialmente la duración de la nota.

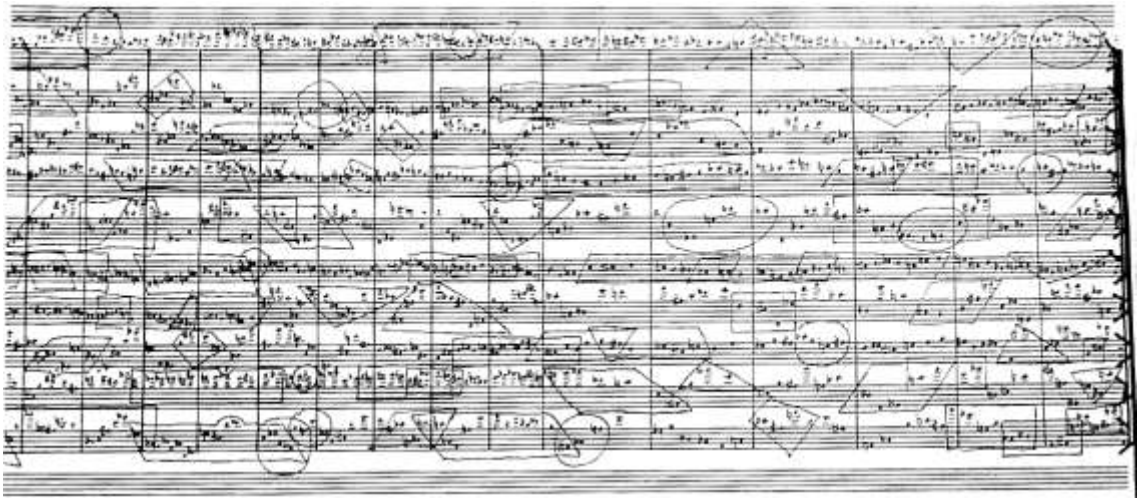


Fig.88. Los diversos dibujos geométricos situados encima de grupos de notas, suponen un recurso original, para que el intérprete le asigne a cada uno de ellos un efecto determinado, y de este modo variar tímbricamente el discurso sonoro.

[339]En la imagen, el primer pentagrama corresponde al clarinete cuarto y los tres siguientes a los saxofones.

4) Les signes ▭ ⏢ ▽etc.. signifient qu'une idée de CONTRASTE doit être réalisée par l'instrumentiste (par exemple : f contre p, col legno contre archet, frullato contre jeu ordinaire, sons longs contre courts, silences ad.lib. mais sans omettre aucune des notes écrites, etc...). Il est donc demandé à l'interprète un grand esprit de collaboration et beaucoup d'initiative afin de produire un discours sonore aussi varié que possible. Quand deux ou plus de ces signes sont croisés, cela veut dire que deux ou plus types de contraste sont superposés (par exemple : pizz., forte : archet, silences ad.lib ; frullato, staccato, etc...)

Fig.89. Instrucciones del compositor al respecto de las figuras geométricas.

La comprensión de la escritura e integración en la orquesta, comprendiendo los posibles gestos del director, es de mayor dificultad que la interpretación aislada de las partes. También como acabamos de ver, La escritura permite la participación del intérprete, aportando su propio repertorio de recursos sonoros de carácter tímbrico, asignando cada uno de ellos a una figura geométrica (Fig. 88-89).

La dificultad técnica es diversa, según lo que acabamos de describir en los parámetros técnicos. El ámbito sonoro estaría en un grado 1, la interválica y el fraseo en un grado 2, y el resto de parámetros (dinámica, tempo, estructuras rítmicas, efectos sonoros y escritura) en un grado 4. La media aritmética es 3,13. Evaluaremos la obra en cuanto a dificultad global, en la media de todos los parámetros, el grado 3.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro	**X**							
Dinámica				**X**				
Interválica, Articulaciones		**X**						
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas				**X**				
Fraseo		**X**						
Efectos sonoros				**X**				
Escritura y Notación				**X**				
TOTAL							**3,13**	**3**

Tabla de graduación de dificultad 9.

Éléphants ivres I.

***ÉLÉPHANTS IVRES I* (1972) para orquesta (12´)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (28 p.); 45 cm. (3 Pic.3 Cl. 2 Cl.b. 2 Cf. – Sax. tenor - 4.3.2.1 – p – Ar – Cel – 2 perc – Tim- Órg Hammmond – 8.8.8.6.4).
. - París: Ed. Salabert, 1973.
. - Estreno en el Teatro Real de Madrid 27- 4 -1973 Orquesta Nacional de España, Dir. R. Frübeck de Burgos (Encargo de la Orquesta Nacional de España).

Ficha de catalogación 6.

6.3.1. Contexto general de la obra.

Con el título genérico de *Éléphants ivres* ("Elefantes Borrachos") Luis de Pablo escribió cuatro piezas, las dos primeras en 1972 y las dos siguientes en 1973.

Éléphants ivres I, que evidentemente fue la primera de la serie, fue un encargo de la Orquesta Nacional de España, agrupación que bajo la dirección de Rafael Frübeck de Burgos, la estreno el 27 de abril de 1973.

El material temático que emplea el compositor bilbaíno fue extraído del motete *Veni Sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria (Fig. 90). Este método ya fue empleado por *Luis* de Pablo en *Heterogéneo* (1968) y *Quasi una Fantasía* (1969). En este caso, el objeto es rendir un homenaje a Victoria, y el material original es reelaborado con una técnica compositiva apartada ya del móvil y de la música totalmente aleatoria.

En las tres obras[340] de la serie *Éléphants ivres* en las que el compositor emplea el saxofón, únicamente se utiliza el saxofón tenor.

Esta primera obra está escrita para sesenta y dos instrumentistas, siendo inhabituales en la plantilla orquestal, además del saxofón, un órgano Hammond.

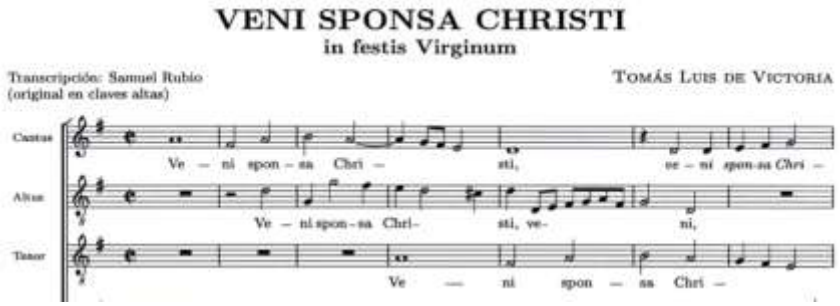


Fig. 90. Versión transcrita a la notación actual del tema de Victoria *Veni Sopnsa Christi.*

[340] Si bien la serie se compone de cuatro obras, el saxofón solo es empleado en *Éléphants IvresI, II y IV,* no siendo utilizado en la tercera obra.

6.3.2. Análisis de la obra.

Ya al principio de la obra el compositor utiliza el motete de Victoria, en las alturas de los cuatro primeros acordes, como sabíamos que el empleo del motete es recurrente en toda la obra le preguntamos al compositor al respecto:

> No, el motete esta transformado. En primer lugar, el tiempo es variable porque pido que no todos los compases sean de la misma duración. El motete está expuesto con su duración, pero las alturas están embarradas porque están traspuestas a distancias diversas y también está expuesto en transposición consigo mismo, o sea, fragmentos del motete que se rompen y se superponen, pero que se reconocen por el tipo de escritura. A lo largo de la pieza los fragmentos del motete sirven como de pilastras de un puente, y entre pilastra y pilastra está el arco, y éste es de composición absolutamente libre. El motete sólo aparece casi entero al final de la obra. De los cuatro números de los *Elefantes*, el primero nació como pieza sola. El segundo también es como una especie de versión de cámara del primero. El tercero y el cuarto se configuran algo así como un lento rápido, y al final sale como una especie de sinfonía[341].

Esquema Formal: *Eléphants Ivres I.*

Sección I	Sección II	Sección III
Motivo inicial de cuatro corcheas en *forte* y resolución a un acorde largo. El recurso temático ha sido extraído del tema *Veni Sponsa Christi* de Victoria, que se repite en acordes. Los acordes largos son como una textura de base en la que poco a poco se van integrando recursos más puntiagudos (sistema Luis de Pablo de puntos y líneas). En C las flautas exponen de modo burlón y más pausado el tema inicial de cuatro notas. Esta sección no está acompasada y continúa a modo de variación de los 4 primeros acordes del motete.	A partir de G se inicia la segunda sección. Se aprecia un desarrollo libre de los materiales iniciales con células más rápidas y una mayor celeridad en el discurso. Estos puntos de tensión se van alternando con valles más pausados y lentos, mesurados en segundos y de igual duración. Esta sección está acompasada en algunos fragmentos rápidos y en escritura aleatoria en los fragmentos con acordes largos.	A partir de T comienza la tercera sección totalmente estática. El protagonista de esta sección es el órgano Hammond. En realidad, la función de la orquesta es colorear los acordes del órgano, que es el único hilo conductor hasta el final. El tema del órgano va evolucionando en una especie de *pasacaglia* al que cada vez motivos más rápidos de la orquesta crean un punto de tensión final en la letra U. Una coda de 8 compases desemboca en X, donde comienza la cuarta sección. Esta sección sí está acompasada a una velocidad de entre 40 y 60 cada compás.
Letra A de ensayo hasta G	Desde G hasta T	Desde T hasta X

Sección IV	Sección V
La cuarta sección de 42 compases de duración, por lo tanto breve, funciona como elemento de contraste entre la tercera y quinta secciones lentas. También ésta sección está acompasada, si bien con continuos cambios de compás tanto en compases regulares (2/4 o 4/4) como en irregulares (5/8) etc.	La quinta sección tiene el color e intensidad de los acordes lentos expuestos en F a cargo de los metales de la orquesta. Durante 18 acordes, muy espaciados, estos cuentan o a la entrada o a la salida con evoluciones rápidas de cuerda y viento madera. Estos grupetos, podríamos decir, van creando una tensión dinámica y agógica ascendente hasta terminar con un *etouffe* muy seco el último acorde.
Desde X hasta Y	De Y al final

[341]PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III..

El inicio de la obra se produce con cuatro acordes de corcheas en *forte*, recurso temático que se repite varias veces. El saxo participa de esta primera entrada. Este motivo fue extraído de las cuatro primeras notas del motete mencionado. Se reconocen los intervalos, pero no son las mismas notas porque están transpuestas. Tanto los intervalos como los acordes de estas primeras notas serán un recurso que el compositor emplea durante toda la obra como motivo generador y pilar armónico que sustenta las diferentes partes de la obra.

El quinto acorde es como una textura de base en la que poco a poco se van integrando recursos más puntiagudos (sistema Luis de Pablo de puntos y líneas). El primer recurso tímbrico destacable son unos acordes en crescendo de las trompetas. Posteriormente, en C, las flautas imitan de modo burlón y más pausado repitiendo el tema inicial de cuatro notas.

En la letra F, metales y percusión en 8 acordes lentos y pesados exponen dos veces el tema. Estas apariciones del tema son como puntos de descanso armónico que sustentan las partes libres de la obra que discurren entre estos puntos mencionados.

A partir de G se inicia la segunda sección, con un desarrollo libre de los motivos más rápidos de la primera sección y una mayor celeridad en el discurso. Los puntos de tensión se van alternando con unos intermedios o momentos más pausados y lentos, mesurados en segundos y de igual duración todos ellos. En el segundo de estos intermedios el saxofón tenor propone un solo melódico largo y expresivo en la letra L (Fig. 91).

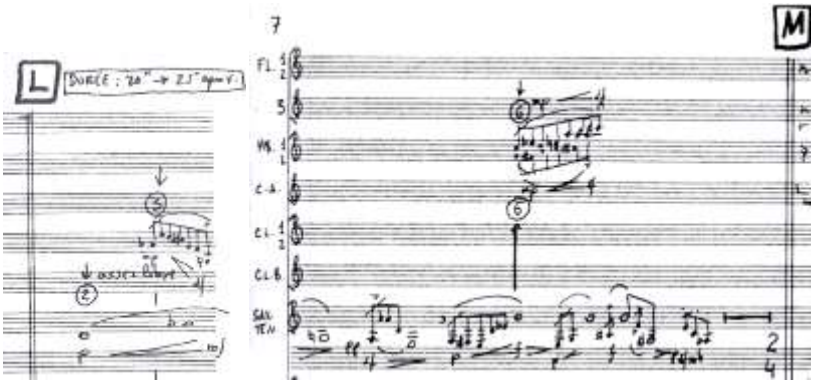


Fig.91. Solo de saxo tenor en la letra L. El solo comienza en la página 6 de la partitura y continúa en la 7, por eso está en dos fragmentos.

A partir de la letra T comienza la tercera sección, totalmente estática en un primer momento. El protagonista de esta sección es el órgano Hammond y la función de la orquesta es colorear los acordes del órgano, que es el único hilo conductor hasta el final de la sección. A partir del compás 42 de esta sección el órgano expone el tema de Victoria antes aludido, lo presenta completo en sus cinco primeros compases, pero traspuesto una cuarta superior (Fig. 92).

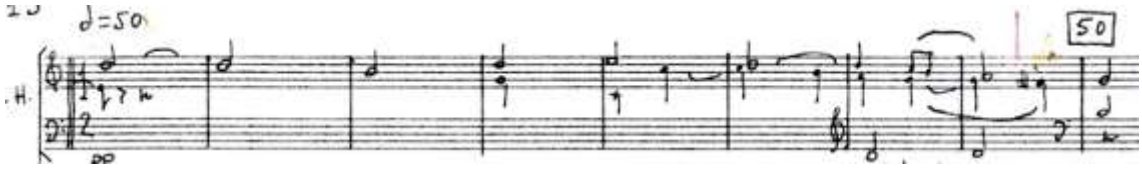


Fig. 92. Versión transpuesta una cuarta superior del tema de Victoria *Veni Sponsa Christi.* Todo el fragmento expuesto en la figura se corresponde en medida e intervalos con el original.

El motete, apenas es reconocible auditivamente, debido a las evoluciones ascendentes y descendentes por grados conjuntos a cargo de violines violas y violonchelos. El tema del órgano va evolucionando en una especie de *pasacaglia*, pero paulatinamente los motivos rápidos del viento madera y de la cuerda se van estrechando cada vez más, finalmente percusiones y metales despiertan al oyente del letargo creando un punto de tensión al compás 130 de la letra U, y una coda de 8 compases nos desemboca en X, donde comienza la cuarta sección. Esta sección es rápida, de 42 compases de duración, por lo tanto breve, pero que funciona como elemento de contraste entre la tercera y quinta secciones lentas.

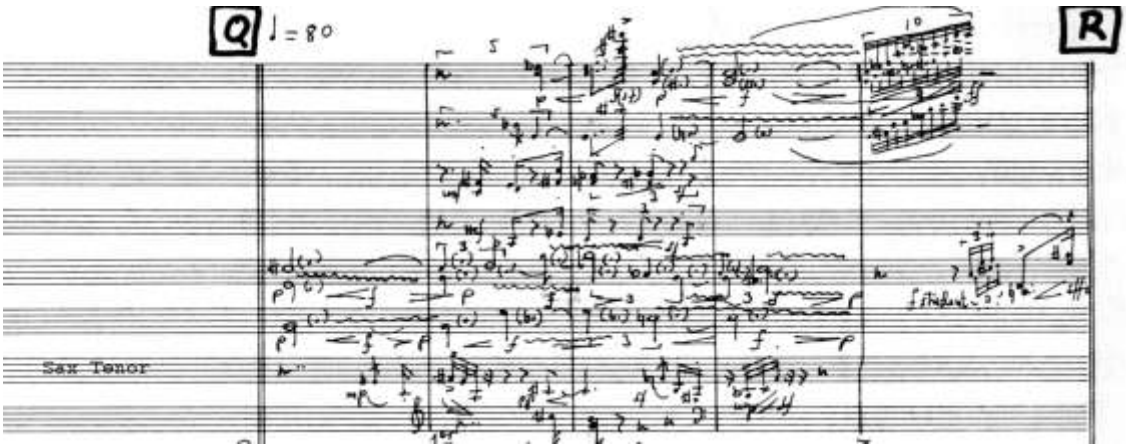
La quinta sección nos recuerda el color e intensidad de los acordes lentos expuestos en F a cargo de los metales de la orquesta. En esta ocasión son 18 acordes muy espaciados que cada vez cuentan, o a la entrada o a la salida, con evoluciones rápidas de cuerda y viento madera a modo de grupetos.

Los reguladores y los adornos expuestos crean una tensión dinámica y agógica ascendente hasta llegar al acorde dieciséis, donde figura un punto de tensión que se disuelve rápidamente para terminar con un *etouffe* muy seco en el último acorde.

En Z, otra vez el solo de saxo tenor destaca con una melodía que recuerda al solo de la letra L. Son las dos únicas ocasiones de la pieza donde el saxo destaca sobre la masa orquestal y realmente es lo que justifica el empleo del mismo.

6.3.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El saxofón tenor participa muy poco en esta primera obra. Su intervención se inicia con dos notas ligadas en el acorde inicial y no vuelve a aparecer hasta la mitad de la obra en la letra L, donde interpreta una melodía a solo, de cuatro compases, muy destacada en este momento. También en otros cuatro compases, con notas cortas entre las letras Q y R (Fig. 93).



Fg.93. Intervención del saxo tenor en Q.

Hay tres compases más de participación del saxo tenor en el nº 100 de la letra R. La intervención que realmente justifica su aparición ocurre justamente al final desde los números 4 al 10 de la letra Z (Fig. 94).

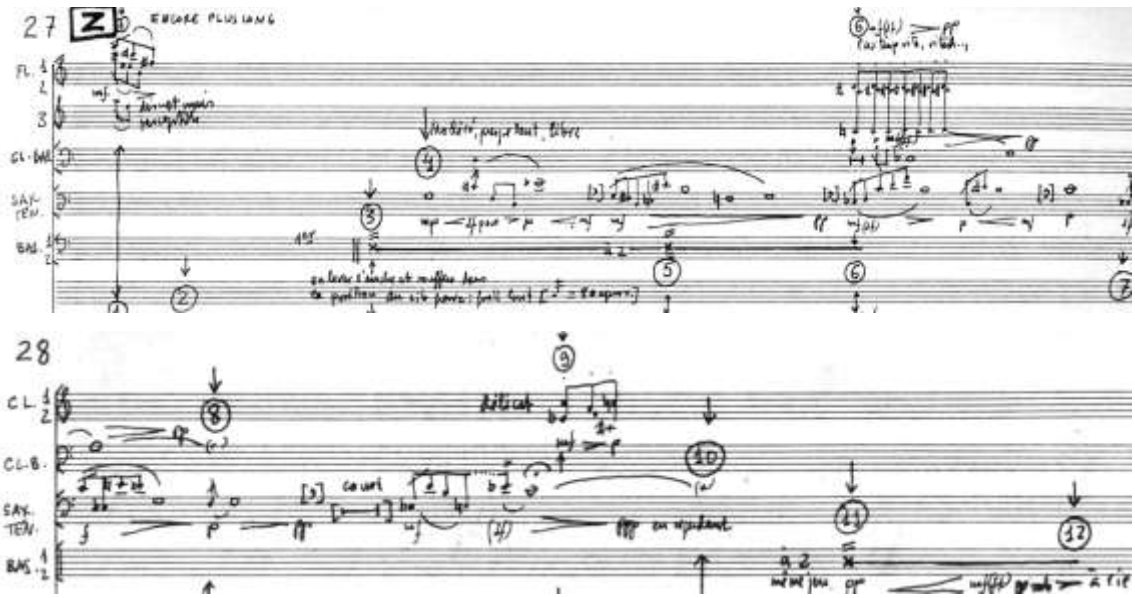


Fig.94. Ésta es la intervención más larga de la obra, de dos pentagramas de duración.

El motivo melódico con intervenciones melódicas de dos y tres notas complementadas con grupetos entre ellas, representa a la escritura instrumental[342] de la pieza (Fig. 94). El discurso sonoro cuando utiliza el material temático de Victoria, se compone de acordes o movimientos melódicos en redondas, tanto al principio como al final de la obra.

Ámbito sonoro: el saxofón tenor está escrito en una extensión cómoda que va desde el *re* grave hasta el mí agudo.

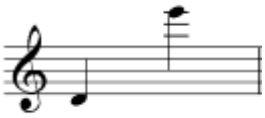


Fig.95. Extensión del saxo tenor.

Los matices emplean todas las posibilidades dinámicas y abarcan desde las ***pp*** hasta la ***f***, si bien las intervenciones importantes del saxofón son expresivas y están escritas en dinámicas suaves.

En cuanto a interválica y articulaciones, los pasajes más difíciles son los grupetos en los que el autor emplea series irregulares de hasta seis notas, pero en interválica abierta de séptimas, sextas y cuartas, lo que lo convierte en lo más dificultoso desde el punto de vista interpretativo.

La velocidad máxima es de ♩= 60 en lo que corresponde a las intervenciones del saxo, lo que no complica la interpretación más a lo expuesto en el parámetro anterior.

Sobre las estructuras rítmicas, la instrumentación empleada en toda la obra en el saxofón tenor está realizada con sonidos largos, normalmente redondas, con mordentes o grupetos como notas de paso, y únicamente en el fragmento entre Q y R con semicorcheas con mordentes y grupos de fusas se rompe esta regla, con dificultad interpretativa moderada.

[342] Me refiero a la escritura propia del saxofón tenor.

El fraseo es cómodo y no presenta problemas de respiración ni de duración de las notas.

En cuanto a efectos sonoros, no se emplea ninguno durante todo el transcurso de la obra, el timbre es normal únicamente hay diverso tipos de ataques durante el discurso melódico.

El tipo de escritura es cómodo y legible, empleando más los signos tradicionales, sin compás, y lo único destacable es el signo de lo más rápido posible en los grupetos.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro es de un grado 2, y lo mismo ocurre en lo que respecta a efectos sonoros. En cuanto al tempo, velocidad de las intervenciones del saxo, fraseo y escritura, el grado de dificultad es el grado 3. Por último según los detalles descritos anteriormente en los parámetros técnicos, la dinámica, interválica, estructuras rítmicas, son de un grado 4. La media aritmética es 3. Por tanto la evaluación global de la dificultad técnica es la media aritmética que nos sitúa en un grado 3.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica				**X**				
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica			**X**					
Estructuras rítmicas			**X**					
Fraseo		**X**						
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación			**X**					
TOTAL							**3**	**3**

Tabla de graduación de dificultad 10.

6.4. *Éléphants ivres II.*

***ÉLÉPHANTS IVRES II* (1972) para orquesta (12´)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (21 p.); 45 cm. (1.1.1.1 – Sax. tenor- 2.1.1.0 – Arp – Perc – 2.0.1.1.1).
. - París: Ed. Salabert, 1973.
.- Festival de la Rochelle (Francia) 1973 – Conjunto Instrumental, Dir. Diego Mason (Encargo del Festival de la Rochelle).

Ficha de catalogación 7.

6.4.1. Contexto general de la obra.

Esta segunda pieza de la serie fue un encargo del Festival de la Rochelle y fue escrita también en 1972 como la primera de la serie. El estreno estuvo a cargo de un conjunto instrumental dirigido por Diego Mason en el citado Festival en 1973.

Éléphants ivres II, a diferencia de las otras tres piezas que fueron compuestas para gran orquesta, está escrita solamente para 16 instrumentos, sin duda por efecto del encargo, ya que fue comisionada con esta condición. El motete *Veni Sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria es citado de un modo aleatorio en dos ocasiones, una de ellas al tercer compás de la letra E con la intervención del saxo tenor (Fig. 96).

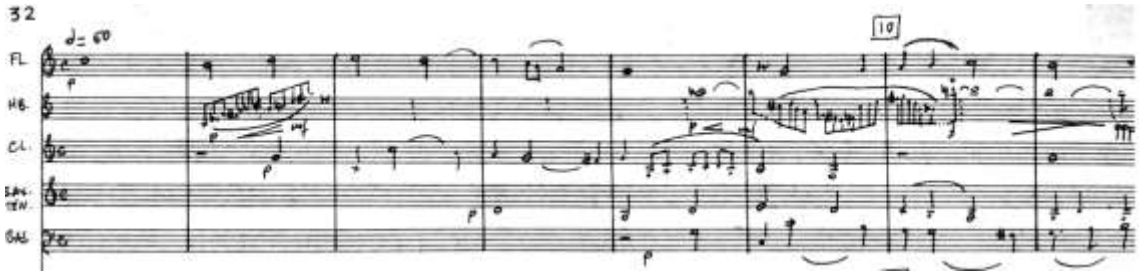


Fig. 96. Participación del saxo terno en el tercer compás de la letra E.

En esta obra, más que en la anterior, se aprecia una "evolución estética"[343] de Luis de Pablo, que se explicita en el resultado sonoro conseguido por un refinado trabajo de los timbres lejos de cualquier síntoma de agresividad, como por ejemplo en *Imaginario II*.

[343] GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo,* 1979…*Op. cit.*, p.97.

Según García del Busto, el cambio de estética de estos Elefantes Borrachos[344] sobre las obras anteriores es fundamental:

> […] El planteamiento, no obstante, es aquí completamente distinto: no hay ni voluntad crítica sobre una música de intención estética totalmente ajena al autor, ni voluntad de fusión con una música cordialmente próxima, sino que esto es la autoimposición de un severo ejercicio consistente en explayar sus más sinceras creencias musicales del momento, partiendo —con caracteres de homenaje y de remota identificación expresiva— de la más admirable y universal música del pasado español[345]. […]

6.4.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

Es la pieza con mayor participación del saxofón a diferencia de las otras dos. En la letra C se inicia la intervención junto con toda la madera y participa durante toda la obra, ya sea con temas de notas largas como en *Éléphants ivres I,* o en intervenciones más rítmicas, como el fragmento entre D y E (Fig. 97).

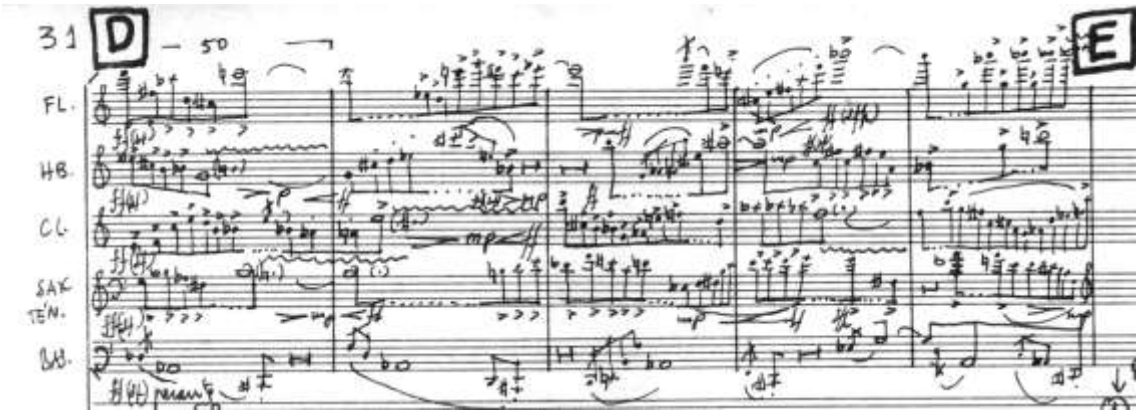


Fig. 97. Participación del saxo en el fragmento entre D y E.

En solo o en canon con el resto de la madera, o bien en grupos rápidos de interválica corta, lo que los hace más practicables, como en la página 46 (Fig. 98), el saxofón no es en este caso un elemento colorista aislado, sino que forma parte de toda la obra como un elemento sonoro más inmerso dentro del grupo de instrumentos de viento madera.

---

[344]El título está tomado del *Gitalamkara* de Bharata.
[345]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo,* 1979…*Op. cit.*, p.96.

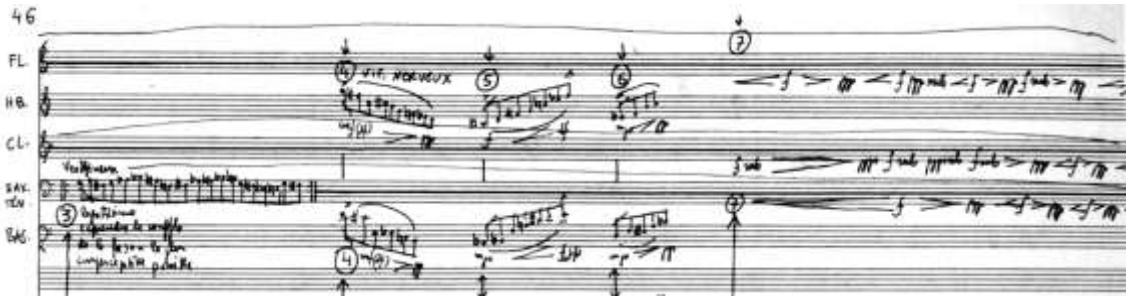


Fig. 98. Participación del saxo en la página 46.

El ámbito sonoro: el saxofón tenor está escrito en una extensión cómoda, como en la pieza anterior, que incluye desde el *re* grave hasta el *re* agudo.

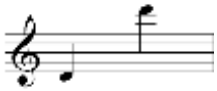


Fig. 99. Extensión del registro del saxo.

Los matices emplean todas las posibilidades dinámicas y abarcan desde las ***ppp*** hasta la ***ff***, las intervenciones expresivas del saxofón están escritas en dinámicas suaves.

Los pasajes más difíciles en cuanto a interválica, son los grupos de notas rápidos en la letra I en los que el autor emplea series irregulares de hasta treinta y tres notas, esta vez en interválica estrecha de segundas y terceras.

En cuanto al tempo, la velocidad máxima es de ♩= 60 en lo que corresponde a las intervenciones del saxo, lo que no complica más la interpretación de lo expuesto en el parámetro anterior.

Estructuras rítmicas: el quinteto de viento, junto con la cuerda[346] son las dos masas principales de la escritura de *Éléphants ivres II*, integrado el saxofón tenor dentro de este grupo de viento madera. Las medidas suelen funcionar en bloque con todo el grupo de viento, a la vez no tienen complicación rítmica, porque los pasajes rápidos están escritos en grupos irregulares de corcheas, únicamente la interválica abierta y la

[346] Solamente hay dos trompas y un trombón en cuanto a viento metal, por lo que el peso de la instrumentación para instrumentos de viento recae sobre el quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, saxo tenor, y fagot), que suele actuar como un bloque.

velocidad de estos pasajes que a veces es de 𝅗𝅥 = 60, complican un poco la interpretación.

El fraseo de las zonas expresivas es cómodo y no presenta problemas de respiración ni de duración de las notas. En cambio, en los pasajes rápidos de I y sobre todo, en el número seis de L, donde un grupo de diecinueve notas se repite continuamente, la duración y los cambios dinámicos obligan a respirar efectuando cortes en el diseño.

Sobre efectos sonoros, no hay ningún efecto sonoro, excepto los ataques y los diferentes tipos de acentos.

El tipo de escritura es cómodo y legible, empleando grupos de notas lo más rápidos posible, y en el caso de los temas expresivos la escritura tradicional, en compás de cuatro por cuatro.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro es de un grado 2. En cuanto a la dinámica, al tempo, velocidad de las intervenciones del saxo, estructuras rítmicas, fraseo, efectos sonoros y escritura, el grado de dificultad es el grado 3. Solamente la interválica por la complejidad de los grupos rápidos y estructuras rítmicas de la parte de saxofón en las letras I y L se situaría en un grado 3.

La media aritmética es un 3, por tanto la evaluación global de la dificultad técnica la situamos en un grado 3.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica			**X**					
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica			**X**					
Estructuras rítmicas			**X**					
Fraseo			**X**					
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación			**X**					
TOTAL							**3**	**3**

Tabla de graduación de dificultad 11.

6.5. *Éléphants ivres IV*

***ÉLÉPHANTS IVRES IV* (1973) para orquesta (11´30´´)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (28 p.); 45 cm. (3 Pic.3 Cl. 2 Cl.b. 2 cf. – Sax. tenor - 4.3.2.1 –p— Ar. – Cel. – 3 perc. – Tim- Órg. Hammond).
. - París: Ed. Salabert, 1973.
. Orquesta Filarmónica de la ORTF. Dir. Michel Tabanik (Encargo del Festival de Royan- Francia)

Ficha de catalogación 8.

6.5.1. Contexto general de la obra.

La cuarta pieza de la serie es también para orquesta sinfónica. Escrita en 1973, fue estrenada en el Festival de Royan, en Francia, en 1974, por la orquesta filarmónica de la ORTF bajo la dirección de Michel Tabanik.

Éléphants ivres IV es la más sutil de todas las piezas, en la cual el trabajo armónico extractado del motete se combina con otras intervenciones rítmicas de la orquesta, de modo que presenta una serie de hechos sonoros independientes, tratando de cohesionarlos entre sí a través de la sustancia musical del motete.

El refinado trabajo tímbrico en pos de un resultado sonoro lejos de cualquier agresividad[347] es muy placentero, dando una unidad a las cuatro piezas con el material temático, o más bien la raíz sonora del motete de Victoria.

Las cuatro piezas, aunque casi nunca se han interpretado conjuntamente[348] en concierto a modo de una única pieza, presentan una unidad tímbrica y armónica originada por el material temático originario —nos referimos al repetido motete de Victoria— a pesar de lo heterogéneo de las diversas agrupaciones: *Éléphants ivres III* es una pieza mayoritariamente de cuerda, *Éléphants ivres II* es un grupo reducido, mientras que, *Éléphants ivres I y IV* tienen la misma plantilla de orquesta, órgano Hammond incluido.

---

[347]En las obras de la década de los sesenta, De Pablo muchas veces utilizaba la disonancia en dinámicas extremas que eran agresivas para el oyente.
[348]Lo aclara el compositor en el Anexo III. (PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III).

6.5.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El ámbito sonoro: el saxofón tenor está escrito en una extensión cómoda, como en la pieza anterior, e incluye desde el *re* grave hasta el *mi* agudo.

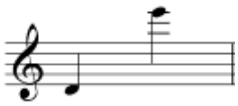


Fig. 100. Extensión del registro del saxo tenor.

Los matices emplean todas las posibilidades dinámicas y abarcan desde las ***ppp*** hasta las ***ff*** (Fig. 101 - 102). Las intervenciones expresivas del saxofón están escritas en dinámicas suaves.

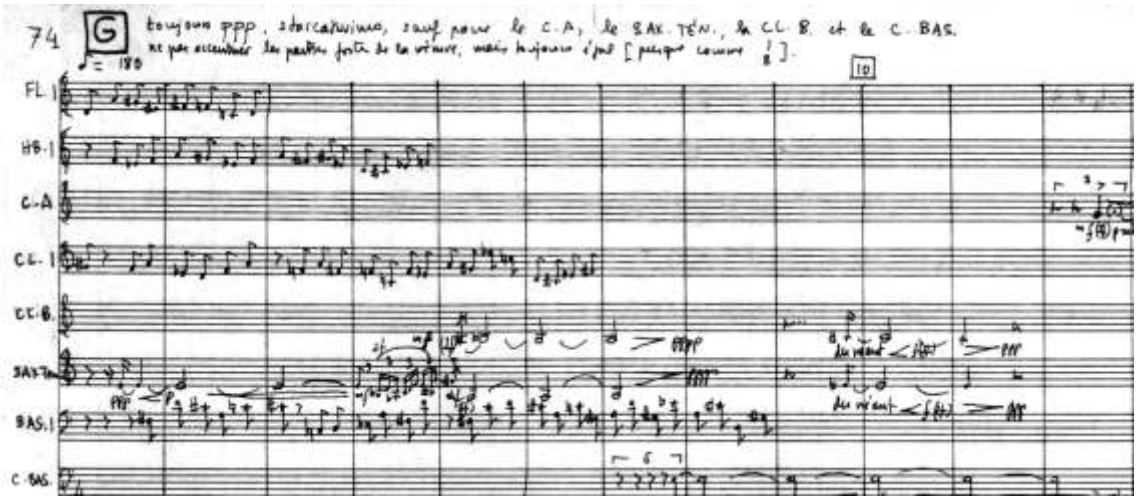


Fig. 101. Intervención del saxo en la letra G.

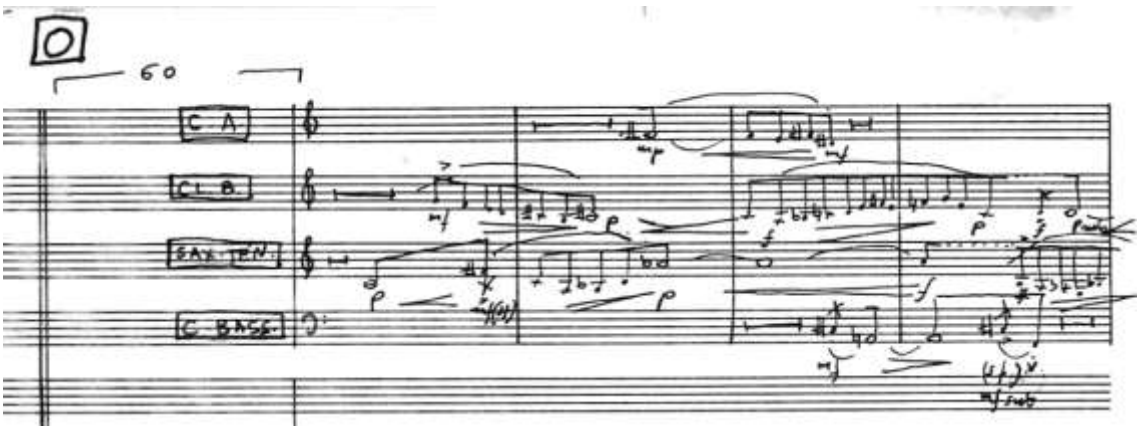


Fig. 102. Intervención de la letra O.

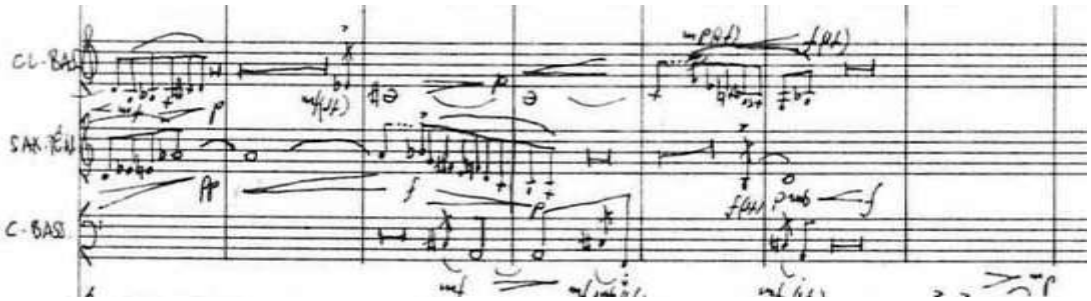


Fig. 103. Continuación de la intervención de la letra O.

Los pasajes más difíciles se encuentran en la letra G (Fig. 101) con la intervención del saxo junto a toda la orquesta. Éstas son de carácter melódico, y están presentadas por el saxo en un principio al que se unen diversos instrumentos de viento madera. La última intervención es un cuarteto junto con los clarinetes en la letra O (Fig. 102 - 103) que presentan la distensión de la coda final de la obra.

La velocidad máxima es de 𝅗𝅥= 60 precisamente a partir de N, donde se localiza la intervención final del saxofón tenor con los clarinetes.

Estructuras rítmicas: La rítmica normal está en blancas y corcheas o grupetos irregulares. Los pasajes que requieren mayor atención son los escritos después de K en grupitos irregulares de 7 y 9, notas en semicorcheas en pasajes ascendentes y descendentes alternativamente.

El fraseo de las zonas expresivas es cómodo y no presenta problemas de respiración ni de duración de las notas, aunque en los pasajes como en la letra G a veces es frecuente siete compases de dos por cuatro ligados a ♩= 90.

Sobre efectos sonoros, no hay ninguno, excepto los ataques y los diferentes tipos de acentos que hay en los pasajes rápidos y al inicio de los grupetos melódicos.

El tipo de escritura es cómodo y legible, empleando frecuentemente corcheas y blancas en los temas expresivos con escritura tradicional, en compás de cuatro por cuatro, o de dos por cuatro.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro es de un grado 2. En cuanto a

la dinámica, al tempo, velocidad de las intervenciones del saxo, estructuras rítmicas, fraseo, efectos sonoros y escritura, el grado de dificultad es 3.

La media aritmética (2,9) nos sitúa un poco por debajo del grado 3. Por tanto la evaluación global de la dificultad técnica la situamos en un grado 3.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica			**X**					
Interválica, Articulaciones			**X**					
Tempo y Agógica			**X**					
Estructuras rítmicas			**X**					
Fraseo			**X**					
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación			**X**					
TOTAL							**2,9**	**3**

Tabla de graduación de dificultad 12.

6.6. *Viatges i flors.*

***VIATGES I FLORS* (1981/84) para voz y orquesta (37´)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (28 p.); 45 cm (Soprano, 1 recitador, coro y orquesta sobre textos de Mercè Rodoreda). (3.3.3.3. - Sax. Soprano - 4.3.3.1. - Pf. - Cel. - Ar. - Sintetizador - Tp. - 4 Perc. [Mr., 2 Trg., Fl. jazz, Sirena, Tamb., Cp., Vibr., Glock., 3 Hi-hats, 2 Plancha metálica, 5 Tt., M., 2 Son., Crot., N., Bombo, 4 Bg., Vibra-*slap*, Tot., Flex.] - A.: 16.0.8.8.6.). (Coro: 10.10.10.10.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
. - Bruselas, Palacio de Bellas Artes, 10,10 1985- Paloma Perez Iñigo, Jeannine Mestre, Coro Nacional de España, Orquesta de Lieja. Dir. Pierre Bartholomée (Encargo de Europalia 1985).

Ficha de catalogación 9.

6.6.1. Contexto general de la obra.

Viatges i flors es una obra para soprano, recitador, coro y orquesta, como ya hemos comentado, fue un encargo del Ministerio de Cultura de España para ser estrenada en la Europalia de 1985 en Bruselas. La obra se escribió entre los años 1981 y 1984 y surge con la idea de poner música a los siguientes textos de Mercè Rodoreda pertenecientes a su obra homónima *Viatges i flors:*

Flor vergonya,
Viatge al poble de tota la peña,
Flor fantasma
Viatge al poble de la bruixeria
Flor llaminera
Viatge al poble des morts
Flor ombra

Así pues, la obra está estructurada en los siete tiempos correspondientes a cada una de los textos elegidos, un preludio que se une a *Flor vergonya* y un Interludio previo a *Flor ombra.* De este modo la pieza se articula en VIII tiempos separados y una duración total de 37 minutos.

La obra fue estrenada el 10 de octubre de 1985 en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas por la Orquesta de Lieja, el Coro Nacional de España, Paloma Pérez Iñigo y Jeanine Mestre, todos bajo la dirección de Pierre Bartolomé.

Sin quererlo, el estreno de la obra se convertiría en un homenaje póstumo a la mencionada escritora, que fallecería de cáncer en 1983. Mercè Rodoreda era una de las escritoras catalanas más sobresalientes en la segunda mitad del pasado siglo y justo en 1980, cuando publicó la obra *Viatges i Flors,* fue galardonada con el Premio de Honor de las Letras Catalanas.

6.6.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

En lo que respecta al saxofón, el compositor utiliza en su instrumentación un saxofón soprano. Las intervenciones son cortas y se reducen a 18 compases en el primer tiempo: *Flor vergonya*, (Fig. 104-105) y en el número IV *El viatge al poble de la bruxeria*, con una intervención de 19 compases en la letra W y 30 compases entre Y y Z. Sólo participa entonces en dos de los tiempos de la obra.

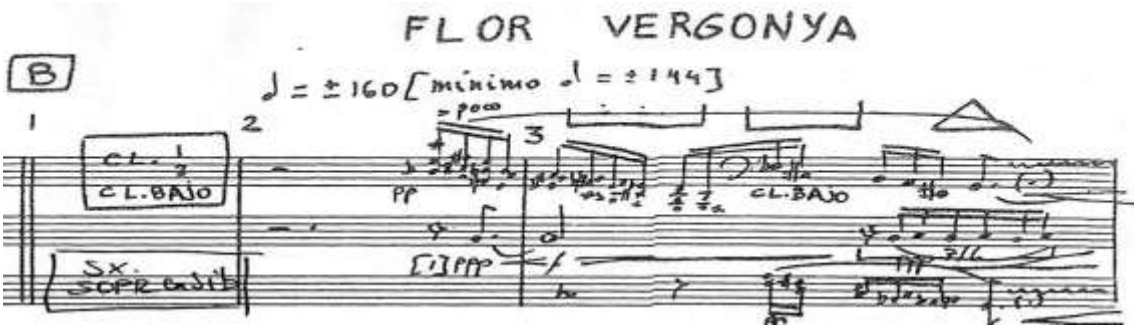


Fig. 104. Inicio del primer movimiento con la participación del saxo soprano.

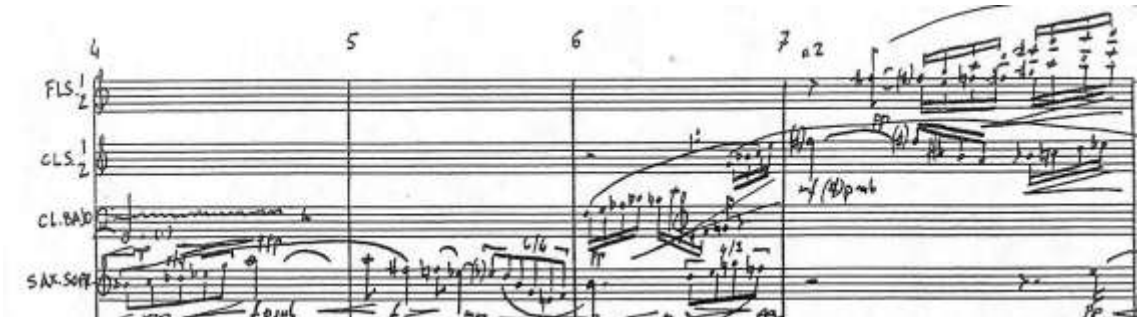


Fig. 105. Solo del saxo soprano del compás 4 al 7 del primer movimiento.

Ámbito sonoro: el saxofón soprano está instrumentado en una extensión muy cómoda desde el *si* ♭ grave al *si* agudo.

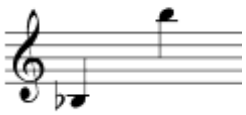


Fig. 106. Registro del saxo soprano.

La dinámica es expresiva y abarca una gama muy amplia, como es habitual en Luis de Pablo, desde las ***pp*** hasta la ***f***, si bien hay una mayor abundancia de matices suaves, correspondiendo únicamente a picos de fraseo las dos o tres veces que aparece un ***f***.

Interválicamente no presenta ninguna dificultad, ya que la escritura está al servicio del fraseo con intención de destacar el color tímbrico del saxofón.

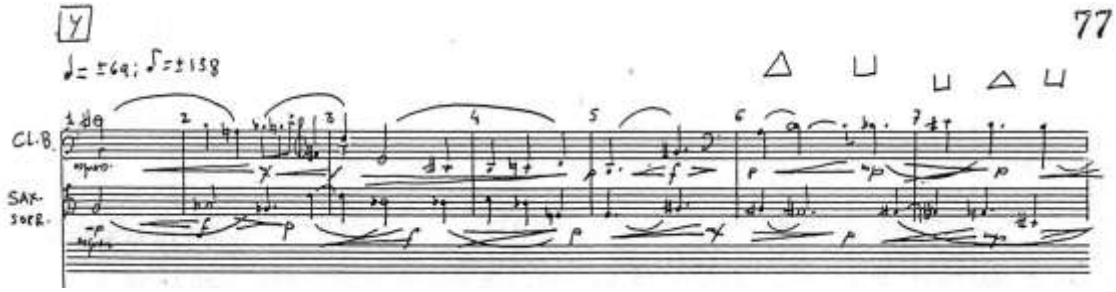


Fig.107. Solo de saxo soprano en la letra Y del cuarto movimiento.

La velocidad máxima es de 7 notas por tiempo a velocidad de ♩= 160 en la intervención del primer tiempo en *Flor Vergonya*. En el IV movimiento (Fig. 107) las participaciones del saxo son en tiempo ♩= 56 y ♩= 69 respectivamente, donde los pasajes son muy melódicos y la figuración más rápida son tresillos de corcheas.

Estructuras rítmicas: la escritura es medida con signos tradicionales y la figuración es de blancas y negras en el segundo movimiento con grupos rápidos de 6 y 7 ♪, en el cuarto tiempo la métrica más compleja son tresillos de corcheas.

El fraseo es melódico en gran parte de la obra (Fig. 108). La duración máxima de un sonido o grupo de sonidos oscila entre 3 y 5 segundos.

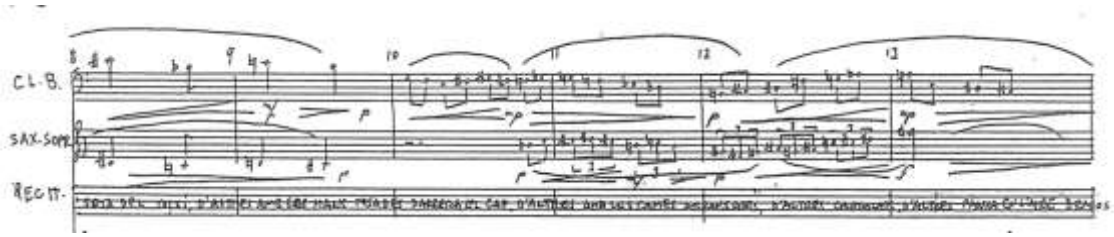


Fig. 108. Solo de clarinete bajo y saxo soprano en el cuarto movimiento.

En esta obra no se emplean efectos sonoros.

El tipo de escritura es tradicional y las intervenciones del saxofón, básicamente, son melódicas y no presentan ninguna dificultad.

El grado de dificultad en cuanto al ámbito sonoro es de un grado 2, y lo mismo ocurre en cuanto dinámica, interválica, fraseo. Los efectos sonoros en grado 1. En cuanto la velocidad de las intervenciones del saxo, el grado de dificultad es el grado 4. Las estructuras rítmicas y la escritura están en un grado 3.

Como en la pieza anterior, la media aritmética (2,25) nos sitúa cerca del grado 2. La evaluación global de la dificultad la situamos en un grado 2, ya que son pocas las intervenciones y mayoritariamente melódicas.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica		**X**						
Interválica, Articulaciones		**X**						
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas		**X**						
Fraseo		**X**						
Efectos sonoros	**X**							
Escritura y Notación			**X**					
TOTAL							**2,9**	**3**

Tabla de graduación de dificultad 13.

6.7. *Senderos del aire*.

***SENDEROS DEL AIRE* (1987) para orquesta (30')**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (109 p.); 43 cm. (4.4.4.4. - Sax. tenor - 6.4.4.1. - Pf. - 2 Ar. - Cel. - Tp. - 4Perc. [2 Mr., 2 Glock., Xyl., Tt., 2 Steel Drum, Cp., Vibr., Tam.] - A.: 16.14.12.10.8)
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
. - Tokyo, Suntory Hall, 4.11.1988 - Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Dir. H. Iwaki. (Encargo de la Fundación Suntory de Tokio).
. - Dedicada a Toru Takemitsu.

Ficha de catalogación 10.

6.7.1. Contexto general de la obra.

Senderos del aire es una partitura que fue compuesta en 1987 a petición de la Fundación Suntory y está dedicada a Toru Takemitsu (Fig. 103), responsable musical de dicho organismo. El estreno se produjo en el Suntory Hall de Tokio (4-XI-88) como obra base de un concierto cuya programación global se solicitó al propio De Pablo: *las Variaciones Huxley* de Strawinski, la *Música para un film* de Schoenberg y la *Paráfrasis* de Halffter completaron el programa. La Orquesta Metropolitana de Tokio, con su titular Hiroyuki Iwaki, fueron los intérpretes.

Aunque el título no pretende sugerir una obra descriptiva, el autor quiere apuntar de un modo sublime una gran tormenta sonora. La ordenación armónica es consonante durante toda la obra y el movimiento melódico es una constante con diferentes recursos tímbricos en cada momento. Uno de estos recursos que, en ciertos momentos de la obra adquiere una crucial importancia, es el saxofón tenor —el preferido hasta ahora por Luis de Pablo a la hora de elegir un único saxofón—, y sus intervenciones, aunque destacadas en momentos como el principio, no son de solista, sino de amalgama tímbrica dentro del grupo de viento de la orquesta.

Al respecto de esta obra, el autor nos comenta:

> El requinto marca las secciones de una manera muy típica que enseguida se reconoce —por eso lo utilicé—, que es que casi nunca está medido, aunque el resto de la orquesta sí lo esté, es decir, la orquesta va siguiendo al director, y el requinto, una vez dada la entrada, va a su aire hasta que se encuentran al final. Esto manifiesta que algo va a pasar, es como una señal de que va a haber un *tutti*, o que la obra se termina, porque la termina él. Eso no lo tiene el saxo. Sin embargo, la obra empieza con el saxo y otros instrumentos para formar una

amalgama… Ahí el saxo sí que es la base, es decir: las notas que se te quedan en el oído, son las del saxo[349].

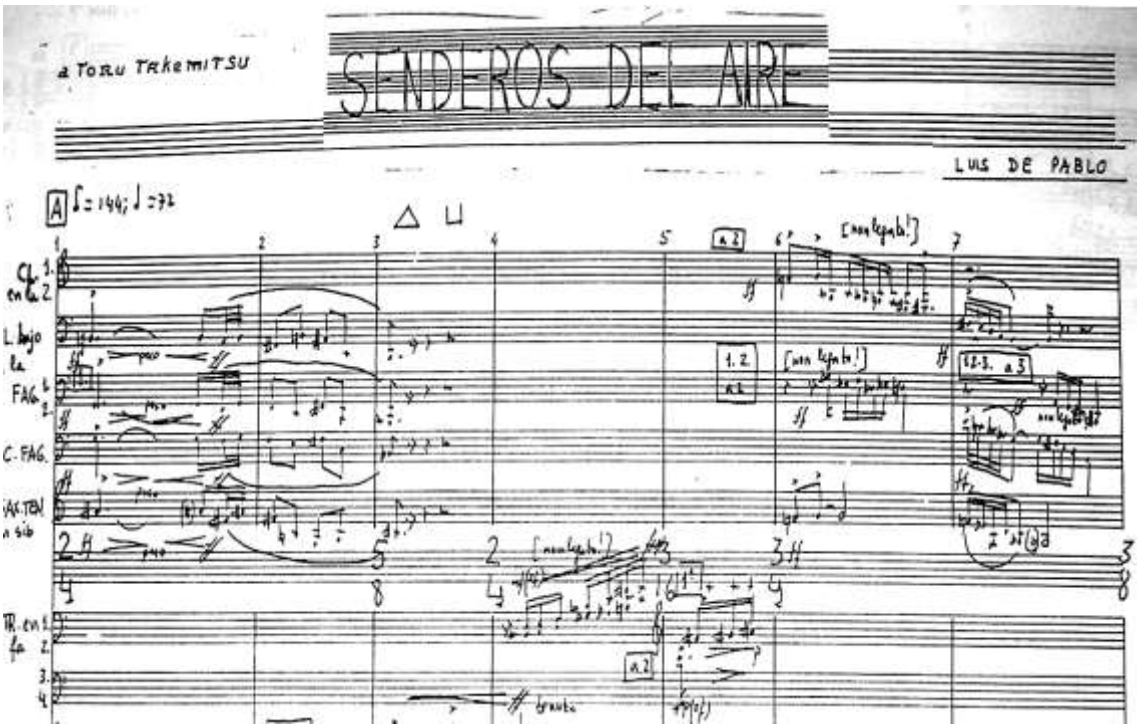


Fig. 109. El saxofón participa en un papel destacado al principio de la obra, ya que su timbre se impone al resto de vientos al inicio.

La obra no tiene tiempos y se desarrolla de forma continuada en un único fragmento de 30 minutos de duración. Es de una mantenida y sutil expresividad y conversación tímbrica entre los tres bloques destacados de la orquesta: vientos, cuerdas y percusión. De estética bastante clásica por presentar una construcción vertical bastante consonante, —que no por ordenación sonora ni tímbrica— es muy apreciada por el público. El saxofón se reconoce en gran parte de la obra por su timbre particular, dese el principio mismo (Fig. 109).

6.7.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El ámbito sonoro del saxofón tenor sigue manteniendo la norma de las obras vistas hasta ahora de Luis de Pablo, y en ningún momento se sitúa fuera los límites normales de registro del saxofón tenor:

[349]PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV.

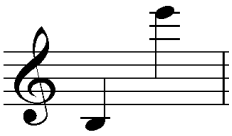


Fig. 110. Registro del saxo tenor.

La variedad de matices también es una constante en nuestro compositor, y como mínimo en todas sus obras oscilan entre las ***pp*** a las ***ff*** constantemente. En este caso no es una excepción y el fraseo del saxofón tenor se sitúa dentro de ese rango, con pasajes en ambos extremos (Fig. 111 y 112).

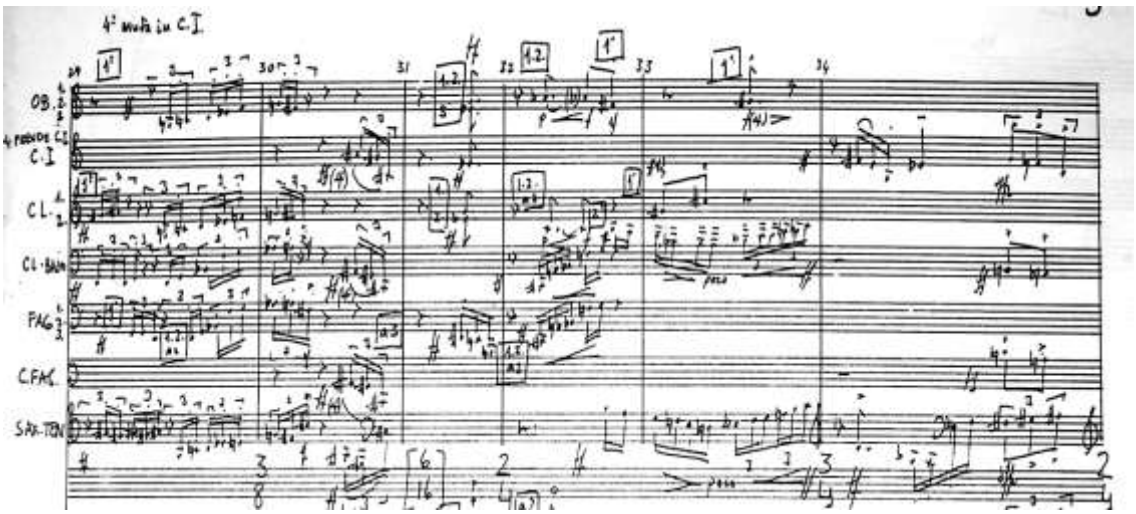


Fig. 111. Punto dinámico más alto del principio de la obra.

Los pasajes más rápidos para el saxofón se sitúan al principio de la obra, donde la velocidad es de ♪= 144 (Fig. 109 y 112). De todos modos, la obra no es de interválica abierta sino que normalmente los pasajes rápidos transcurren en intervalos de segundas y terceras, lo que los hace más asequibles. En la página 63 unas progresiones en terceras, cuartas y sextas, junto con todo el viento madera en semicorcheas a ♩= 132, también son de gran dificultad.

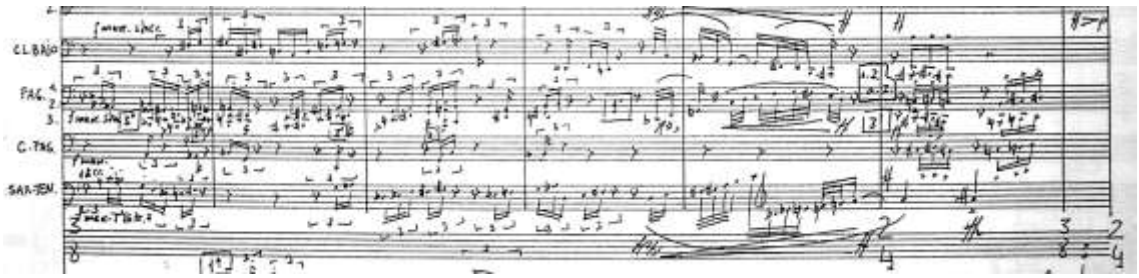


Fig. 112. Pasaje junto con el viento madera de la primera página.

La variación de tempo es constante según el momento de la obra y oscila entre ♩= 76 del principio a la ♩= 132 de la página 63. El momento más lento es a partir de la página 69 a ♩= 52. A partir de la página 82 a ♩= 168, aunque en este momento el pulso va a corcheas, resulta más rápido para la ejecución y para el oyente, y más a partir de la página 93 en pulso de semicorcheas. La obra termina en un lento con una cadencia final de clarinete requinto en *mib* (Fig. 113).

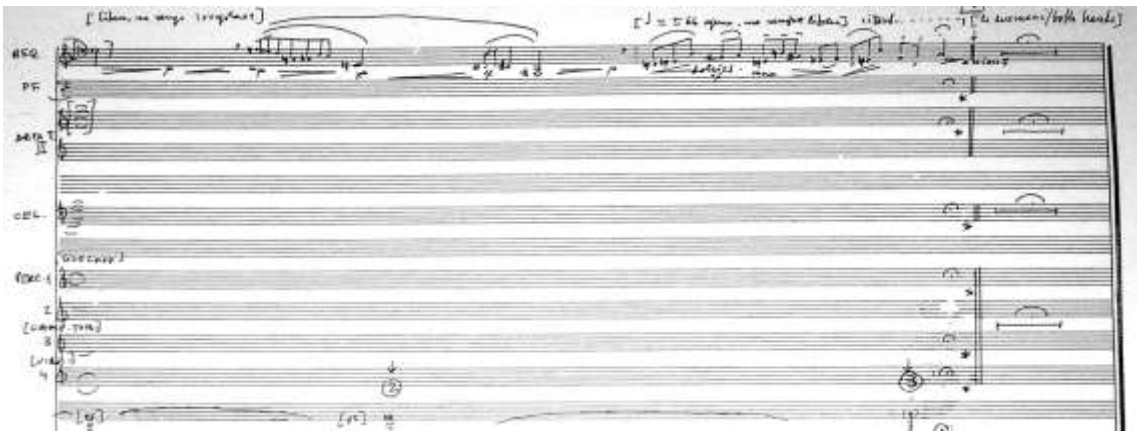


Fig. 113. Final de la obra con el solo de requinto.

Las estructuras rítmicas son simples y oscilan de la subdivisión de los pulsos citados en dos o cuatro subdivisiones, es decir, escritura en fusas desde la corchea o en semicorcheas desde la negra (Fig. 114).

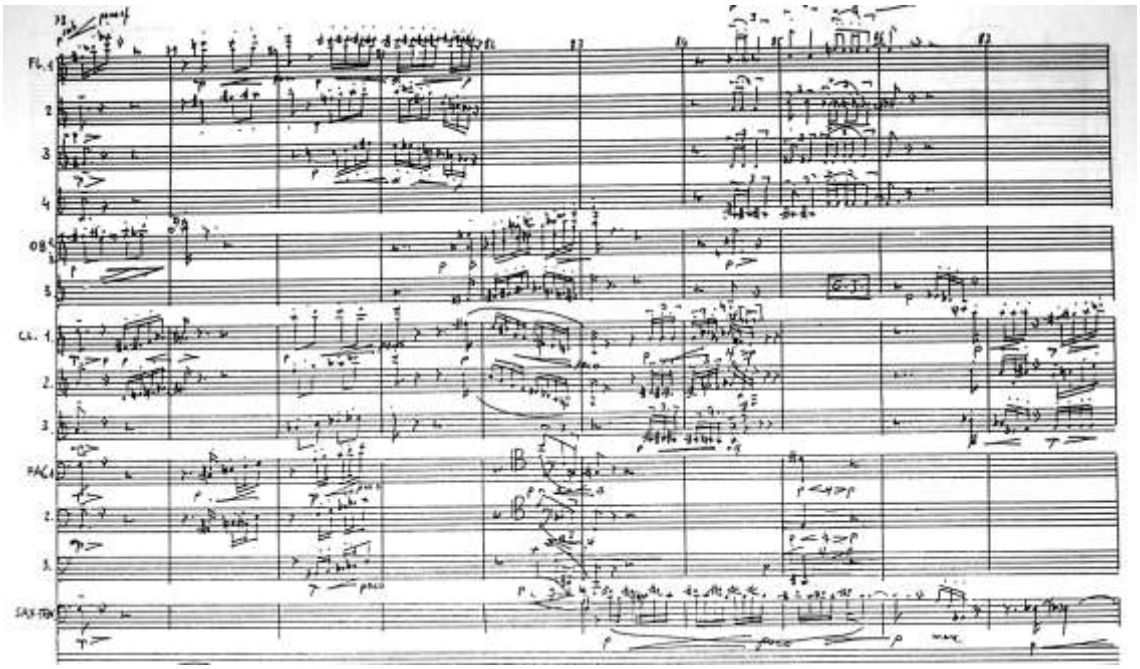


Fig. 114. Pasaje melódico del saxo tenor en la página 47.

El fraseo más destacado del saxofón se sitúa al principio de la obra, concretamente entre las páginas 1 y 5 (Fig. 112 y 115), que, aunque suena conjunto con todo el viento madera, su fraseo destaca tímbricamente y sonoramente sobre los demás instrumentos. Aparte de los pasajes del principio y de la página 63, que son difíciles, es un papel comprometido en el que el ajuste métrico, la interválica abierta (Fig. 116) y la afinación con el resto de los instrumentos es muy notable, y por lo tanto dificultoso.

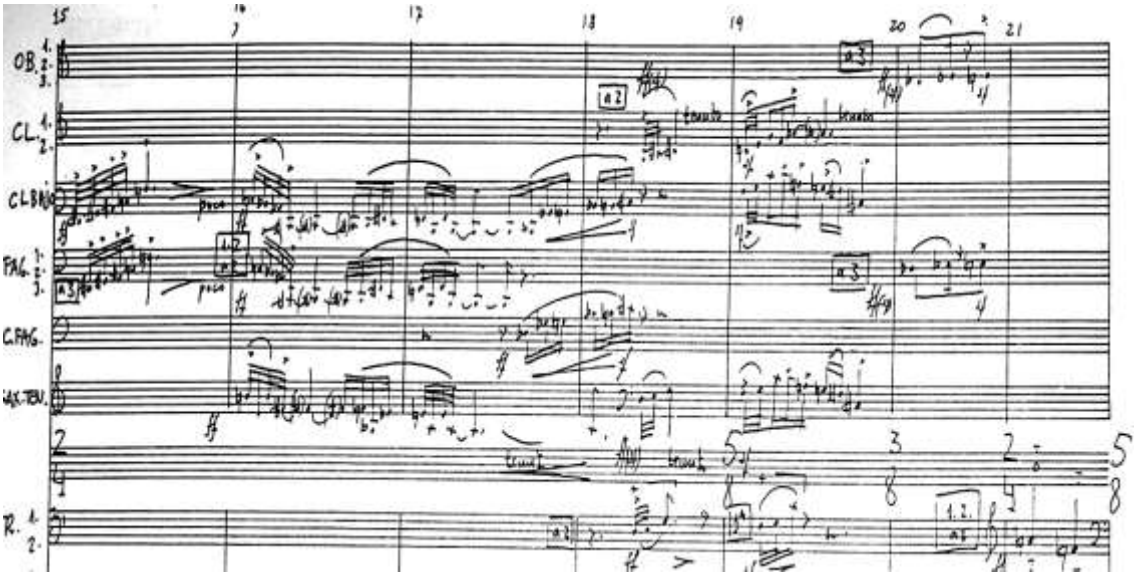


Fig. 115. Pasaje melódico de la pág. 3.

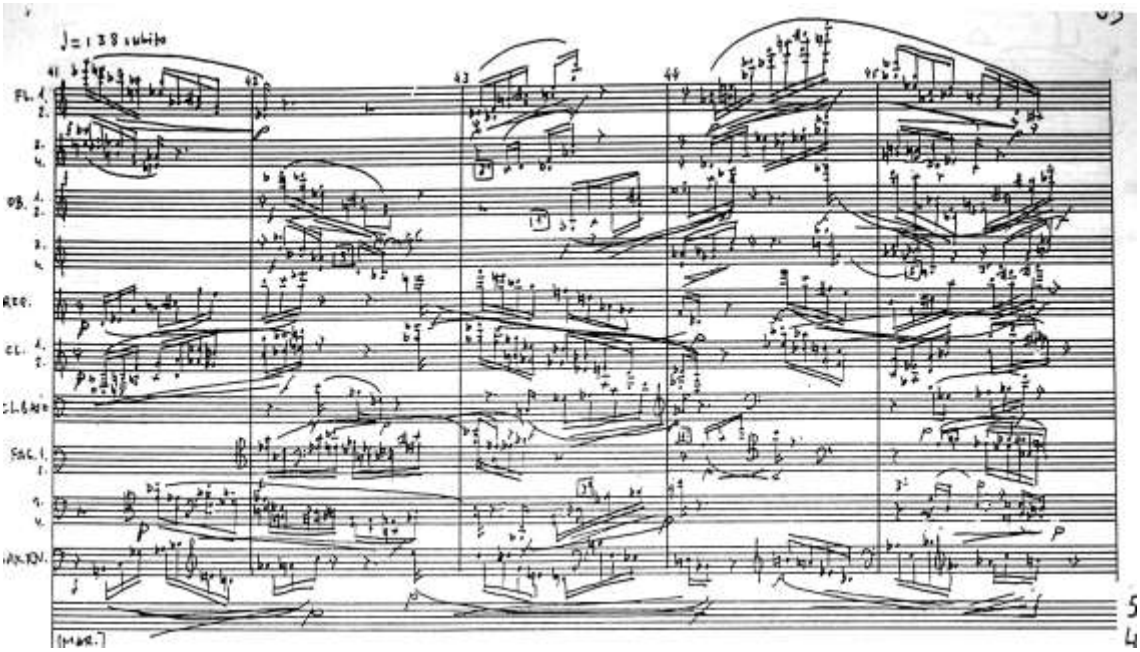


Fig. 116. Fraseo melódico, pero con interválica abierta junto con el viento madera.

No hay ningún efecto sonoro especial durante toda la obra, si bien son de destacar las modulaciones tímbricas debidas a las dinámicas y articulaciones, de las partes solistas.

El tipo de escritura se inscribe en las secuencias de compases habituales de Luis de Pablo de 2/4, 3/4 y 3/8 y 5/8, que son los que más utiliza este compositor. El lenguaje en ciertos momentos recuerda a Strawinsky y a su *Consagración de la Primavera*.

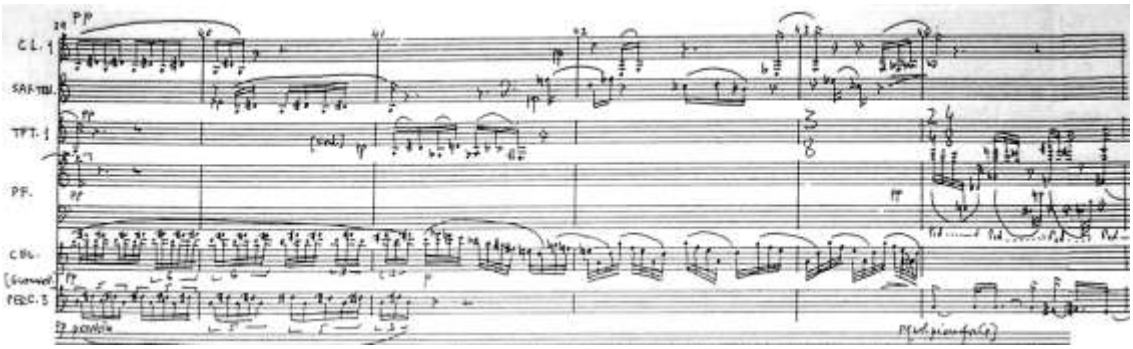


Fig. 117. Pasaje expresivo en piano de la pág. 99.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro, dinámica, interválica, y estructuras rítmicas es de un grado 3. Los efectos sonoros, son de un grado 2. En cuanto la velocidad de las intervenciones del saxo (tempo y agógica), la dificultad es de un grado 4. Por último el fraseo y la escritura son de grado 5.

Si bien la media aritmética (3,5) nos sitúa por debajo del grado 4, la dificultad en cuanto a fraseo y escritura son muy a tener en cuenta y por tanto la evaluación global de la dificultad la situamos en un grado 4.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica			**X**					
Interválica, Articulaciones			**X**					
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas			**X**					
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros		**X**						
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**3,5**	**4**

Tabla de graduación de dificultad 14.

6.8. *Impromptus.*

***IMPROMPTUS* (1989/90) para orquesta (28')**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (67 p.); 42 cm. (3.3.3.3. – Sax. tenor - 4.3.2.1. - Ar. - Cel. - Tp. - 2 Perc. [Mr., Cp., Lastra metallica, Vibr., Glock., Bombo] - A.: 14.12.10.8.6.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1990.
San Sebastián, Teatro Victoria Eugenia, 6.2.1990 – Orquesta de Euskadi. Dir. A.Tamayo. (Encargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi).
. -Títulos de los tiempos:I En torno a un do sostenido - II Melodía - III Isocronías - IV Un relampago - V Estudio armónico.

Ficha de Catalogación 11.

6.8.1. Contexto general de la obra.

Los cinco *Impromptus para orquesta* fueron un encargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi , y el estreno tuvo lugar en San Sebastián en febrero de 1992 por dicho conjunto dirigido, por Arturo Tamayo; las cinco piezas responden a motivaciones concretas, independientes unas de las otras, bien de índole técnica o poemática. En concreto, los títulos son:

I En torno a un Do sostenido

II Melodía

III Isocronías

IV Un relámpago[350]

V Estudio Armónico

La obra es la instrumentación de una pieza llamada *Cuadernos para piano*, y en la pieza original los tiempos no estaban titulados, como sí ocurre en estos Impromptus. Luis de Pablo nos sitúa cronológicamente la obra:

> *Impromptus* es la composición que sigue a *El viajero indiscreto*, ya que la hice tras el estreno de la misma por encargo de la Orquesta de Euskadi, y es la orquestación de una obra para piano llamada *Cuaderno.* Esta pieza sólo es un punto de partida a los *Impromptus*, que respetan el carácter de las cinco piezas, pero es una orquestación donde apenas se reconoce el original de piano[351].

---

[350] *Un relámpago* fue orquestada como pieza separada con el título de *Éclair,* antes de incorporarse definitivamente a los *Impromptus.*
[351] PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV.

6.8.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

De todos los tiempos, el saxofón tenor sólo participa en el primero y en el tercero. En el primero, la intervención es muy pequeña, efectúa una serie de melismas o floreos en torno al *do* sostenido, nota que también repite rítmicamente en alguna ocasión. En el tercer movimiento desempeña un papel importante iniciando un diálogo solista con el fagot y que, posteriormente, se incrementa a toda la parte del viento madera desde el compás 57 de la sección A al compás 6 de la sección B

El ámbito sonoro ocupa un registro cómodo para el saxofón tenor, aunque con el empleo habitual de notas extremas:

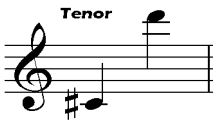


Fig. 118. Registro del saxo tenor.

Los matices en esta ocasión son muy importantes en la parte de saxofón y desempeñan su papel decisivo en la obra. En el primer movimiento, el saxofón tiene las dinámicas normales ***pp*** hasta las ***ff*** (Fig. 120). En el segundo movimiento, en cambio, el solo junto con el fagot comienza en ***ff*** y esforzando y es una especie de canto desgarrado que abre al esforzando en ***ff*,** y dicha tensión se va incrementando en este tiempo con la suma de los demás instrumentos, como clarinetes, oboes, y el tiempo finaliza con un solo de tenor de *pianissimo* posible hasta *niente* (Fig. 119).

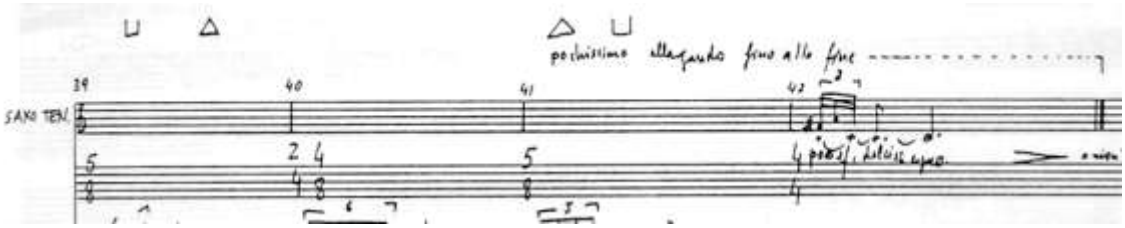


Fig. 119. Solo final del tercer movimiento del tenor.

La articulación casi siempre es en *stacatto* para todos los instrumentos, sin duda debido al origen pianístico de la pieza. La interválica también es amplia en la mayoría de las intervenciones.

El *tempo* siempre es rápido, los tiempos más veloces se ubican en el primer movimiento, donde oscilan entre ♩ = 112; ♩ = 52; y en el tercer movimiento entre ♩ = 132; ♩ = 92. Las estructuras rítmicas son siempre las subdivisiones directas de la negra en los compases habituales. La figuración más pequeña es la semicorchea.

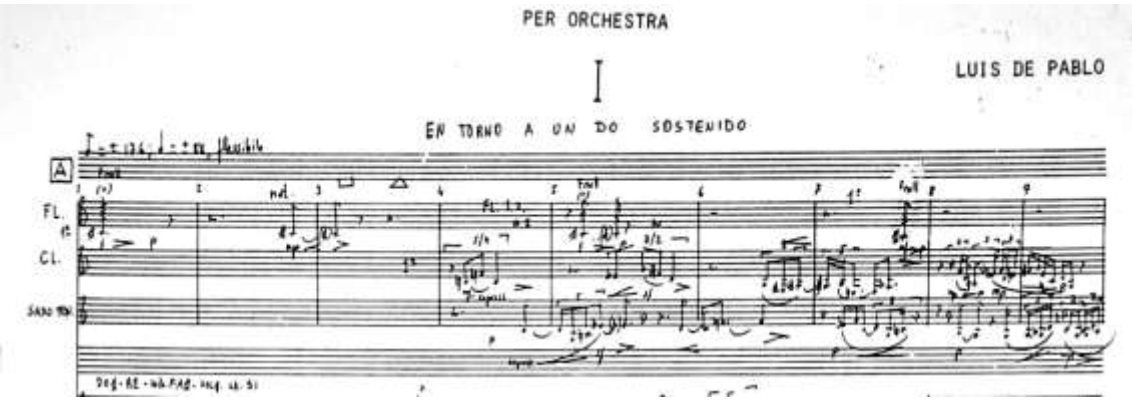


Fig. 120. Inicio del primer movimiento.

Las estructuras rítmicas son las derivadas de la corchea y de la negra en fusas y semicorcheas, respectivamente. Los pasajes más difíciles están en las páginas 10 y 11 (Fig. 120), y desde la 36 a la 38 (Fig. 121).

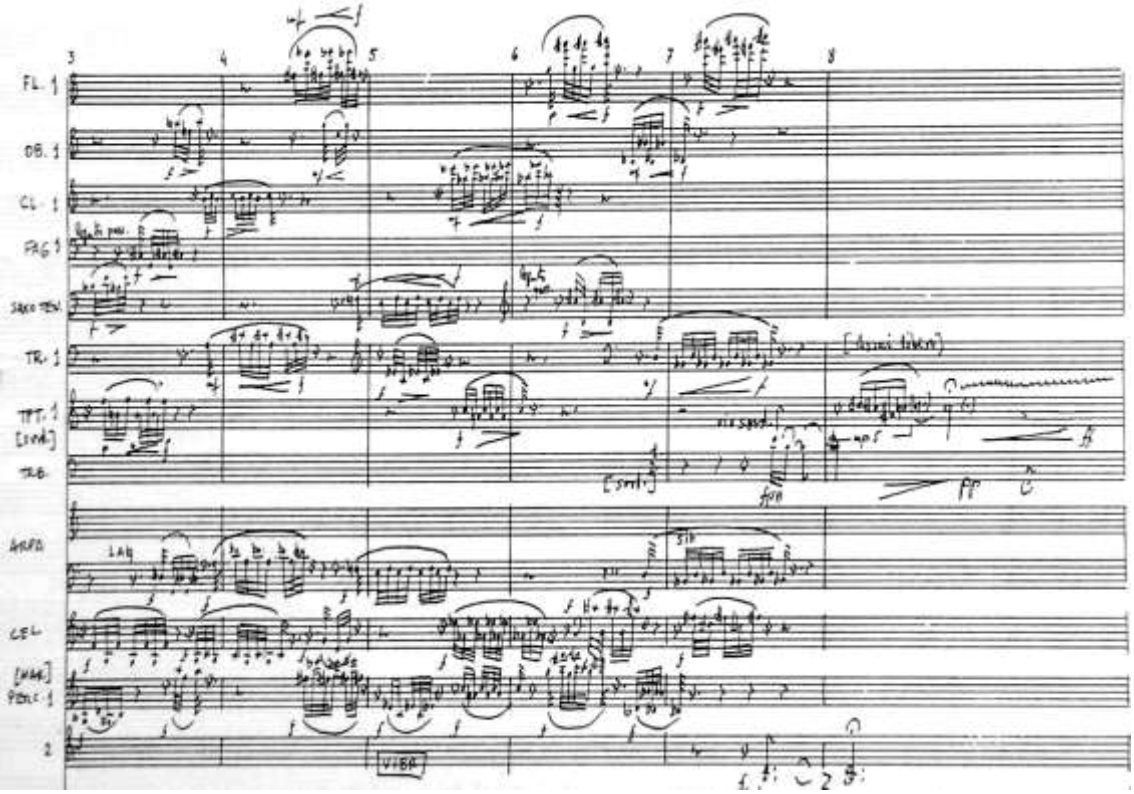


Fig.121. Pasaje de la página 11, junto con viento, percusión y teclados.

Con la articulación casi siempre en *stacatto* y una interválica abierta, el fraseo por lo tanto es ágil y de dinámicas extremas.

No hay efectos sonoros, si bien la dificultad de ataques y timbres del fraseo la sitúan en este apartado en un grado 3.

El tipo de escritura es el tradicional del compositor con compases de 2/4, 3/4 4/4 y 3/8, 5/8 y 7/8.

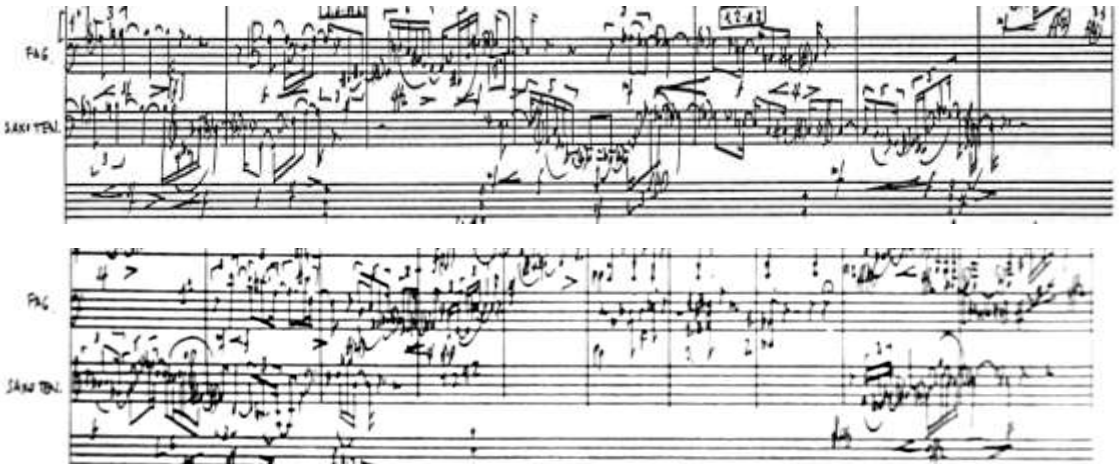


Fig. 122. Solo junto con el fagot de la página 36 y 37.

El registro se sitúa en un grado de dificultad 3, junto con los efectos sonoros. La dinámica, interválica, fraseo y escritura, en un grado 5. El tempo y las estructuras rítmicas en un grado 4. La media aritmética es 4,25. Situaremos entonces a la obra en un grado 4 de dificultad técnica.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones					**X**			
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas				**X**				
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,25**	**4**

Tabla de graduación de dificultad 15.

6.9. *Chiave di basso.*

***CHIAVE DI BASSO* (2003) para orquesta (18')**
. - Partitura impresa (98 p.); 42 cm. (4.3.4.4. - 4.4.3.1. – 1 Sax [alto, barítono] - 2 Ar. - Pf. - Cel. - Perc. [Tp., Vibr., Gc., Mr., 2 Bg., Ps., Cp., Tamb. con e senza corde, Tbl., Tom., Glock., Xyl., Tt.] - A.: 14.14.0.0.8.)
. - Milán: SUGARMUSIC S.P.A., 2003.
. - Milán, Teatro de Arcimboldi, 12.5.2003 - Filarmonica de la Scala. Dir. R. Frühbeck de Burgos. (Encargo de la orquesta Filarmónica del Teatro de la Scala de Milán).
. - Dedicada "A mi hermana Tere".

Ficha de catalogación 12.

6.9.1. Contexto general de la obra.

Chiave di basso es un encargo de la orquesta de la Scala de Milán y su nombre hace referencia a la clave de fa (*chiave di basso* es como se denomina en italiano a la clave de fa), porque en la mayoría de la obra predominan los sonidos graves.

Al respecto de *Chiave di basso*, el autor nos comenta:

> Lo más original en *Chiave di basso* es la novedad de la orquestación, hay un agujero en la cuerda puesto que falta parte de esta. Y ese agujero se rellena con el viento y lógicamente donde está incluido el saxo. La obra se divide en dos partes, en las que hay pasajes tímbricamente muy atrevidos, como unas melodías larguísimas en el registro agudo de los violines, sobre la cuerda sol que va hasta el límite de lo que pueden hacer con esta cuerda y produce una sonoridad muy nueva. Es lógico que esto ocurra así en una obra a la que le falta una parte muy importante de la cuerda[352], como si fuese una orquesta mutilada. Esta obra tiene dos versiones, y la última fue escrita para octeto de violonchelos y se llama *Eleison*. Eso fue quizá lo que me llevo a suprimir a las violas y violonchelos en la versión de *Chiave di basso*, porque era como repartirlo todo de otra manera, jugar con el material y ver hasta dónde puedes llegar a producir una música que sea interesante y válida[353].

El planteamiento compositivo e instrumentación es lo más interesante de esta pieza, que sin embargo es de las que el saxofón pasa más desapercibido.

La obra se estrenó en mayo del 2003 por la orquesta que realizó el encargo, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos.

---

[352]A esta obra le faltan las partes de violas y violonchelos.
[353]PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV.

6.9.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

La participación del saxofón alto en esta obra es minúscula. Hasta el compás 285 (al final de la obra) no se inicia la primera intervención de este instrumento para realizar un trino durante cuatro compases, la segunda intervención es una nota tenida durante dos compases, y en la tercera, durante doce compases, donde hay tres movimientos interválicos. El saxofón barítono participa en los doce compases últimos de la obra en una intervención más animada. Es la obra con menor participación del saxofón de todo el catálogo del compositor. El empleo del saxo alto y el barítono — aunque por razones de registro se podría haber utilizado únicamente este segundo— obedece a razones tímbricas, ya que hay una gran diferencia sonora entre un barítono tocando en el registro agudo y un alto en el registro grave.

Sobre los parámetros técnicos del saxo en la obra, aparte de la escasa participación ya comentada, hay que destacar que el ámbito sonoro es reducido, más amplio en el saxofón alto y más corto en el barítono:

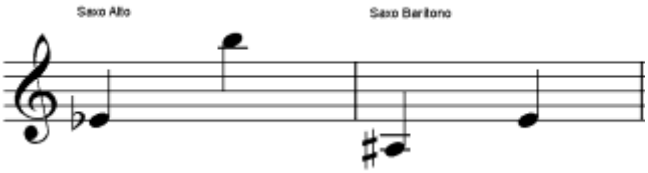


Fig.123. Extensión de los saxos.

La dinámica llega hasta ***ff***, aunque la mayoría de intervenciones son en una o dos ***p***, pero precisamente esa única intervención en doble fuerte (Fig. 124) tiene una duración de 5 compases a ♩=100, lo que plantea un problema de columna de aire.

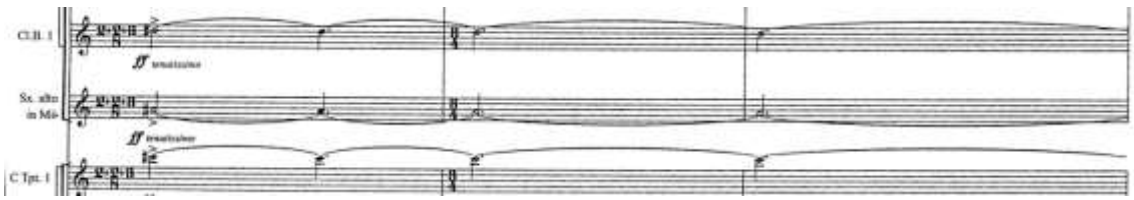


Fig. 124. Este pasaje en *doble forte* es verdaderamente difícil de mantener porque en fuerte no se puede hacer fácilmente la respiración continua.

Las articulaciones e interválica en el saxofón alto son muy sencillas (Fig. 125), únicamente las notas largas en varias ocasiones obligan al empleo de la respiración circular como ya hemos comentado. Este empleo solo se hace en la flauta y el saxo, que tienen entre sus técnicas dicha respiración circular o continua. Una de las veces se emplea en 7 compases con una duración al menos de 25 segundos.

Sx. alto

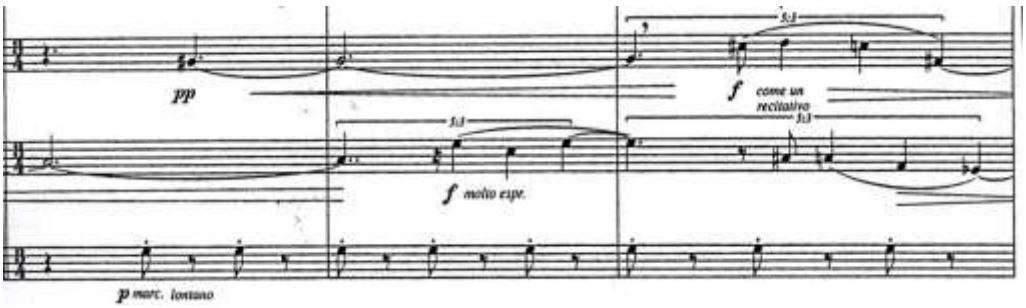


Fig. 125. Pasaje más complicado del saxofón alto.

En el caso del saxofón barítono, éste interviene sólo del compás 352 al 365, pero tiene varios pasajes, siempre en el registro en grave, que a la vez son rápidos y difíciles (Fig. 120).

Fig. 120. Pasaje más difícil del saxofón barítono.

Estos grupos son los más difíciles de métrica y de velocidad, aunque el metrónomo está en este momento a ♩= 48.

Los tempos durante la participación del saxo oscilan entre, ♩ =100, y ♩= 48. No plantean dificultades de interpretación.

Los fraseos más completos son los expuestos en los dos ejemplos, en el saxofón alto en la página 89 (Fig. 119) y en el caso del saxo barítono en la página 93 (Fig. 120). Éste último con una figuración más rápida, pero a un tiempo de ♩= 48. El resto son prácticamente notas tenidas.

En cuanto a efectos sonoros es destacable el necesario empleo de la respiración circular.

El grado de dificultad del ámbito sonoro, dinámica, interválica, tempo, estructuras rítmicas, y escritura es de un grado 2. Únicamente el fraseo y los efectos sonoros están en un grado 3, tanto por los pasajes rápidos del saxo barítono, como por la respiración continua, aunque también se podrían cortar los sonidos largos en los momentos que hay una gran densidad de la masa orquestal, que impedirá que se apreciaran dichos cortes.

La media aritmética es un poco mayor que el 2 por el parámetro del fraseo (2,25), por tanto la situamos en un grado de dificultad técnica de un 2. Seguramente es la obra más fácil de todas las analizadas en este estudio.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica		**X**						
Interválica, Articulaciones		**X**						
Tempo y Agógica		**X**						
Estructuras rítmicas								
Fraseo			**X**					
Efectos sonoros			**X**					
Escritura y Notación		**X**						
TOTAL							**2,25**	**2**

Tabla de graduación de dificultad 16.

6.10. *Los Novísimos.*

***LOS NOVÍSIMOS* (2003) para coro y orquesta (34´)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (69 p.); 42 cm. Para 22 instrumentos y coro masculino (2.2.2.2 – 1.1.1.1. – 2 Ar. 1 Sax. [sopranino, alto, tenor, barítono] - 3 Timbales – Percusión [Plancha de metal grande, Tom toms, Tamb., Xil., Vibr., Clav.] – A: 2.2.2.2.2. (Coro masculino: 9 tenores y 9 barítonos).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - Madrid, Auditorio Nacional, 29 de abril de 2003. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid - Director José Ramón Encinar. (Encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid).
. - Dedicada a Vicente Molina Foix.

Ficha de catalogación 13.

6.10.1. Contexto general de la obra.

Los Novísimos, para coro masculino y orquesta, está estructurada en cuatro tiempos denominados: *Tenebre, Lux, Sententia* y *Labyrinthus-Epistula*. Basada en textos de Giorgio Manganelli, Gonzalo de Berceo y Epicuro, fue estrenada en abril de 2003 por el Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar.

Le preguntamos al compositor por el significado del título:

> *Los novísimos o postrimerías* se llamaban a las cosas que esperan al hombre al final de su vida y son cuatro: muerte, juicio, infierno y gloria. Eso lo decía el catecismo y lo estudie en la niñez. Desde niño estas cosas me llamaron mucho la atención y vi la posibilidad de aplicarlo a una obra, tomándolo ligeramente desde un punto de vista irónico[354].

Algunos materiales de esta obra serían utilizados después para generar otra obra de saxofón. Concretamente del tercer tiempo, *Setentia*, se tomarán los materiales para crear el tercer tiempo de *Rumia*.

Sobre la plantilla de la obra, que también es particular, el autor nos comenta:

> *Los Novísimos* tiene una plantilla muy sui generis, es una orquesta reducida donde el saxo tiene, en el primer número, un papel muy importante. Es el que sirve para presentar las distintas secciones de la primera parte. En el resto de la

[354] PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.

obra, el saxo tiene un papel menos importante que al principio, pero en la primera parte el saxo es fundamental. En la parte llamada "Laberinto" el saxo también tiene una parte muy importante, pero en la segunda no tiene tanta importancia está de forma muy subsidiaria. El saxo es un instrumento que se usa en toda la obra como solista, ya que encarna muy bien el aspecto "grotesco-macabro" del texto[355].

6.10.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

En el transcurso de la obra saxofonista tiene que interpretar alternativamente cuatro saxofones: sopranino, alto, tenor y barítono, con constantes cambios durante toda la pieza. El papel del saxofón es casi de solista durante toda la obra, hasta el punto de que se inicia con un solo de sopranino y se termina con un solo de tenor. Es la última aportación al repertorio orquestal del saxofón de Luis de Pablo. Tan importante como en *La señorita Cristina* o *Cinco Meditaciones*, el papel del saxofón es de continuos solos durante toda la obra.

La extensión de los 4 saxos está dentro del ámbito normal del saxofón, pero en los extremos habitualmente. Hay que destacar que, dentro de esa extensión, en el inicio de la obra y durante 19 compases, el protagonismo esta soportado por el saxofón sopranino en un solo agudo y fortísimo. El instrumento menos amplio en el ámbito sonoro es el barítono.

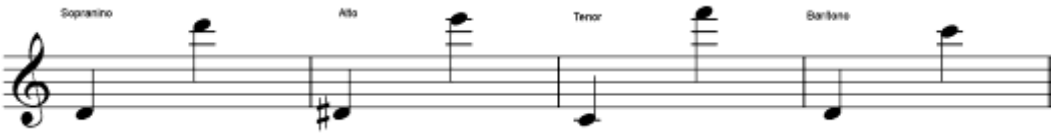


Fig. 127. Extensión de los saxos en *Los novísimos*.

La dinámica en todos los saxos abarca desde las ***pp*** al ***ff*** desempeñado por el sopranino al inicio de la obra (Fig. 128). Este pasaje del inicio también es de los más difíciles por la defectuosa afinación y la especial sonoridad del sopranino, menos maleable que el resto de los saxos. Además, es un solo muy descarado, donde todo se tiene que proporcionar en la justa medida para no desvirtuar ni el sonido ni la afinación.

[355] PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV.

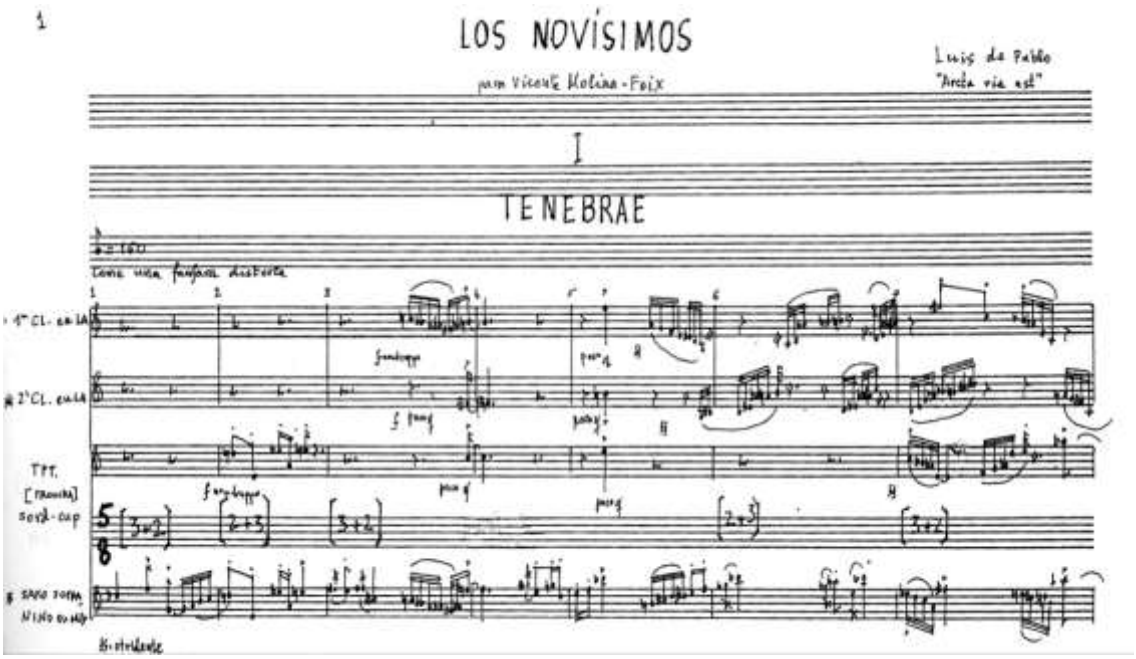


Fig. 128. Inicio de la obra con el solo de sopranino.

Los intervalos más abiertos presentes en todos los instrumentos son las novenas, normalmente disminuidas, que aparecen en muchas obras de Luis de Pablo.

Los tempos de la obra oscilan entre y ♩= 42 (*Sententia*) ♩=100 (*Labyrinthus*). Los pasajes virtuosos se presentan en los cuatro saxofones como se ve en el saxofón alto y barítono en las figuras siguientes:

Fig. 129. Solo de saxo alto en el compás 79 de *Lux.*

Fig. 130. Solo de saxo barítono en el compás 158 de *Tenebre.*

Los ritmos y figuraciones más rápidas transcurren en grupos de fusa a un tempo de ♪= 160, como ocurre en el ejemplo del barítono (Fig. 130). Este ritmo se presenta en los cuatro saxofones.

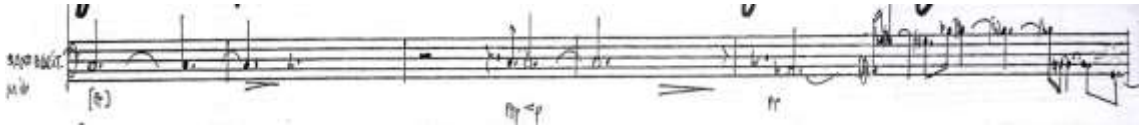


Fig. 131. Solo de saxo barítono en el compás 30 de *Sententia*

El fraseo melódico es diferente en cada uno de los tiempos. La interválica abierta y los ritmos rápidos hacen la interpretación verdaderamente delicada. La obra termina con el saxofón como instrumento principal, al igual que se inició (Fig. 132).

Fig. 132. Solo de saxo tenor con el que termina la obra.

No hay notación contemporánea para el saxo ni efectos sonoros especiales aparte del continuo cambio de instrumentos. Esto no disminuye la dificultad porque precisamente el lenguaje más complejo de Luis de Pablo es en sus últimas obras de la etapa de la consolidación.

La escritura, aunque tradicional, incluye los constantes cambios de tempo y de compás frecuentes en los últimos tiempos de Luis de Pablo. Ello conlleva habitualmente dificultades métricas con compases de amalgama y grupos irregulares.

El grado de dificultad es elevado y todos los parámetros se sitúan en el grado 5 de la escala excepto el ámbito sonoro que se sitúa en el grado 4. La media aritmética es un 4,9, por tanto evaluamos la dificultad de la pieza en el grado 5, de los seis grados que comprende dicha tabla de graduación de dificultad.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro				**X**				
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones					**X**			
Tempo y Agógica					**X**			
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,9**	**5**

Tabla de graduación de dificultad 17.

6.11. Aportaciones al repertorio saxofonístico.

Imaginario II contiene un lenguaje atrevido para el instrumento en tanto en cuanto a notación, con aportaciones personales e interesantes, como las figuras geométricas, así como en lo que respecta a la instrumentación con, posibilidad de diferentes versiones opcionales a discreción del director.

Se emplean técnicas como el *frulatti*, o el tocar sólo con la boquilla, o el instrumento sin boquilla (tocar en el tudel). En su momento eran técnicas muy novedosas, si bien quizás hoy en día se utilicen poco, pero presentan las propuestas más atrevidas en cuanto a efectos sonoros de Luis de Pablo con el saxofón.

La obra es un excelente ejercicio en la enseñanza para comprender los métodos de escritura no convencional de la segunda mitad del siglo XX. Se puede practicar formando grupos de cámara, escogiendo alguno de los fragmentos en los que los saxos intervienen junto con otros instrumentos, como en el nº VII (Fig. 79), y montar secciones cortas como experimento. La *particellas* de saxo también sirven como texto de preparación de solos de orquesta. Lo que es más difícil es que un conservatorio sea capaz de montar íntegramente una obra tan compleja.

En *Éléphants ivres I* el saxofón tenor tiene un papel tímbrico y melódico excepto en las intervenciones del fragmento entre Q y R, pero esa participación es muy corta. La obra presenta una oportunidad elegante de introducirse en el mundo del saxofón en la orquesta sin estridencias, pero sin perder su esencia de calidez y presencia con un buen sonido, sobre todo en el solo del final del movimiento desde el número 3 de la letra Z que conduce el discurso hasta el final de la obra.

No es muy grande la participación del saxo, pero sí está compensada por el solo del final de la misma. La *particella* de saxo es muy adecuada para el estudio del repertorio orquestal.

Éléphants ivres II es la pieza es donde hay más protagonismo del saxo entre las tres piezas de *Éléphants Ivres*. El saxofón tenor participa en toda la obra de una manera muy fluida y muy dialogante con todo el viento madera formando un quinteto muy homogéneo que está presente en toda la obra, excepto en pequeñas secciones

cadenciales en las que son solistas otros instrumentos, o secciones a solo de algún instrumento determinado, como ocurre en la letra G, donde el discurso lo presentan exclusivamente el arpa y la percusión.

De todas las obras vistas hasta el momento en esta tesis, ésta cumple unos requisitos de ser una plantilla reducida y de una instrumentación muy elaborada para un grupo de catorce instrumentistas, lo que es abordable en el campo de la enseñanza totalmente como obra para un grupo de cámara en la que se pueden aprender muchas técnicas de conjunción y de interpretación.

El papel del saxofón no es el de gran solista, sino de formar bloque homogéneo con el resto de instrumentos de viento, con lo que la obra es ideal para descender al plano sonoro de la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot. Esta formación es el quinteto de viento tradicional en la que se sustituye a la trompa por el saxofón tenor.

En *Éléphants ivres IV*, las intervenciones del saxo tenor son mucho menores que en las dos anteriores, se reducen a pequeñas frases a dúo a veces con el clarinete bajo o a veces como solos melódicos de carácter melismático, imbuidos dentro de la masa orquestal donde sobresaldrán únicamente por las características penetrantes del timbre del saxofón. Al tener dos piezas hermanas con más color saxofonístico, esta pieza es la menos interesante de las tres, pero sin dejar de tener su importancia para analizar el discurso depabliano con saxofón incluido dentro de una obra orquestal.

Viatges i flors aporta al repertorio del instrumento una obra con dos intervenciones cortas del saxofón, pero destacadas y decisivas en la obra, interesantes para el trabajo orquestal de solos en la clase de saxofón, por su dificultad, y por el trabajo dinámico y tímbrico necesario para integrarse con las demás voces. Es muy interesante melódicamente para interpretar los giros interválicos que Luis de Pablo aplica a sus melodías en su última etapa compositiva. Como el saxo soprano es un instrumento ágil, los pasajes son también muy alegres melódicamente hablando, ya sea dialogando como es habitual con el clarinete bajo, o aislado melódicamente, pero siempre dentro del grupo.

Senderos del aire es una obra que aporta un buen trabajo a desarrollar de amalgama con el viento de la orquesta y un estupendo ejemplo de orquestación del saxofón. El diálogo con la orquesta es excepcional al principio, y la fusión tímbrica, pese a que resulta apenas perceptible en el resto de la obra, también es destacable.

El trabajo a efectuar es de atril de orquesta para conseguir una resolución positiva de los encajes rítmicos con otros instrumentos, en pasajes *staccato* y muy rápidos que son abundantes en la partitura. El saxofón está presente y se oye en una de las obras míticas y que más renombre internacional han dado a Luis de Pablo.

La participación del saxo en *Impromptus* es corta y sin interés especial en el primer movimiento. Los pasajes son escasos y cortísimos. En cambio, en el tercer movimiento es muy interesante el solo iniciado en el compás 57 junto con el fagot hasta el compás 70. Las voces se superponen, dialogan con un desarrollo melódico muy entrelazado y complementario como opuesto a veces, tanto en cuanto a dirección de las voces como en cuanto a la dinámica. Es una propuesta de diálogo que no existe igual en ninguna otra obra de repertorio para orquesta en el saxofón, por lo que su estudio es muy interesante. El trabajo a desarrollar es convertir al dúo de saxo y fagot como si fuera un único instrumento a dos voces (recitativos del piano citados por el compositor), con la particularidad de que el timbre va cambiando constantemente, por pasar la voz de un instrumento a otro y por la fusión entre ambos.

Chiave di bassso aporta muy poco al repertorio, porque la participación saxofonística es minúscula. Quizás el estudio de la respiración circular, si se quiere ser fiel a las duraciones que ha puesto el compositor, lo cual es relativo, porque a veces en *forte* se nota más el cambio tímbrico cuando se está haciendo esta técnica, que si se hace una corta respiración ordinaria en un momento en el que haya más acumulación de voces.

Después del concierto para saxofón y orquesta *Une couleur…*, Luis de Pablo toma prestada la concepción de Daniel Kientzy sobre el saxofón total[356]. Esta concepción supone que el instrumento está compuesto de varios instrumentos graves y

[356]KIENTZY, Daniel: *Entrevista* (realizada el 05/11/2009), DVD Anexo.

agudos[357] que un sólo ejecutante va interpretando sucesivamente, de modo que la tesitura se amplía de manera sustancial. El único inconveniente es el cambio de saxofones, y la ventaja es que la ampliación de tesitura y de timbres es enorme.

Los Novísimos es, aparte del mencionado concierto, la que más saxos utiliza y por tanto es una partitura muy inhabitual en el repertorio orquestal del saxofón, donde lo normal es que, si confluyen varios saxos, también haya varios intérpretes.

Así pues, he aquí el especial interés que tiene *Los Novísimos*, el estudio del empleo de 4 saxofones por un sólo intérprete en una obra de orquesta en la cual el saxofón no es el solista, pero sí tiene un papel muy relevante, como hemos visto en páginas anteriores.

En cada uno de los saxos hay solos destacados y muy difíciles. El papel del sopranino, por lo agudo y largo de la intervención, además de la interválica abierta de las frases, es especialmente difícil, pero también lo es en los demás, por los ataques, por la métrica, por la dinámica, y porque hay frecuentes solos o prácticamente diríamos que toda la *particella* de saxo es un solo permanente. No olvidemos que se inicia la obra con un solo de sopranino y se termina con un solo de tenor. Es la aportación más importante de Luis de Pablo al repertorio orquestal para saxofón sin duda alguna.

La evolución del lenguaje orquestal para saxofón de Luis de Pablo, presenta cambios muy marcados al igual que su lenguaje compositivo según sus diferentes etapas. En *Imaginario II* el empleo de técnicas de escritura novedosas tanto en cuanto a la escritura y planteamiento formal de la obra, como en cuanto al empleo de efectos en el saxofón parece más novedoso que las obras en las que lo emplea a continuación como en los *Éléphants Ivres* y *Viatges y flors*. En cambio en Senderos del aire y en los Impromptus la utilización cambia, y toma un mayor valor la amalgama tímbrica con otros instrumentos como hecho compositivo de experimentación sonora. *Chiave di basso* presenta un empleo más residual, pero a la vez de carácter tímbrico y en cambio en *Los Novísimos*, presenta un manejo sin igual de un instrumento solista, conductor del discurso principal de la obra y con constantes cambios de saxofón, recurso que iniciaría muchos años antes y que conformará una característica propia de su lenguaje como pronto veremos.

---

[357] La familia de los saxofones completa o más frecuentemente incompleta, porque para abarcar todo el registro posible en los saxos, es suficiente con tres o cuatro saxofones.

Capítulo VII.

Estudio y análisis de las transcripciones.

7.1. Introducción.

La primera transcripción de la pieza *Oculto* tuvo lugar en 1989[358] como alternativa para disponer una obra del autor para el repertorio de saxofón solo, ya que hasta entonces no había escrito obras de plantillas reducidas o para saxofón solo. Como se hizo la transcripción a partir de un instrumento similar, la pieza tiene una validez en el lenguaje, al menos en lo que se refiere a articulaciones y ataques, que son los mismos en el clarinete que en el saxofón.

En el 2003, De Pablo escribió la transcripción del *Fandango* pensando en una propina para el estreno de su cuarteto *Rumia*, pero el mensaje que hay detrás de esta obra es que Luis de Pablo piensa que el repertorio del saxofón sigue siendo reducido y, además de los encargos de autores contemporáneos, también habría que aportar transcripciones de obras de calidad para mejorar el repertorio de dicho instrumento.

En el 2005, con motivo de su setenta y cinco aniversario, se celebró un concierto homenaje y, como no se pudo obtener una nueva pieza para su estreno, el autor de este trabajo, con la aprobación de Luis de Pablo, llevó a cabo una transcripción de la obra *Umori*[359], para quinteto de saxofones. Éstas son las tres transcripciones que existen para saxofón del compositor. Cada una ha surgido por una motivación diferente, pero no dejan de ser música para saxofón del autor objeto de nuestro estudio.

Se han separado las transcripciones de las obras de cámara, por deseo de Luis de Pablo ya que al no estar pensadas en un principio para el saxofón tienen planteamiento compositivo diferente a las piezas concebidas para este instrumento. En cambio, tienen el interés de que dos de ellas son plantillas que no ha utilizado el compositor hasta este momento: el quinteto de saxofones y la pieza para saxofón solo *Oculto*, mientras que el

[358]Existen dos versiones de la transcripción, una realizada por Manuel Miján y otra por Claude Delangle, ambas realizadas en un corto espacio de tiempo. La primera para saxofón alto y la segunda para saxofón barítono.
[359]Originalmente para quinteto de viento.

cuarteto *Fandango* facilitará el acceso a su música a intérpretes que puedan ser estudiantes.

Oculto además tiene el interés añadido de que es la única pieza para saxofón de Luis de Pablo que se utiliza en la enseñanza, concretamente en algunos conservatorios superiores. También, al ser una obra para saxofón solo, permite que cualquier saxofonista que ostente el nivel técnico necesario, pueda interpretar música de este compositor. En este apartado, se analiza de modo completo la pieza Oculto y los parámetros técnicos de *Fandango* y *Umori*.

7.2. *Oculto.*

***OCULTO* (1977) clarinete solo o saxofón solo (8'- 8'30).**
. - Partitura reproducción del manuscrito del autor (10 p.); 39 cm. Para clarinete bajo en si bemol o clarinete en si bemol.
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1979.
. - Partitura reproducción del manuscrito del autor de la transcripción, Manuel Miján (1989) (5 p.); 30cm. (Para saxofón alto en mi bemol).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - Manuscrito del autor de la transcripción, Claude Delangle (1990) (10 p.); 35 cm. (Para saxofón barítono o saxofón alto en mi bemol);
.- El Álamo, Archivo de la Fundación Sax-Ensemble (part. cámara, carpeta 9).
.- Manuscrito del compositor de la primera versión (1977); 30 cm. (Para clarinete en si bemol o clarinete bajo y grabación en cinta, o dos clarinetes en si bemol o clarinetes bajos).
.- Latina, Campus Internazionale di Musica, Archivo sin acceso al público, no catalogado.
. - Saintes, Festival, 18.7.1978. Clar. J. Villa Rojo (Ed. Suvini Zerboni, Milán)

Ficha de catalogación 14.

7.2.1. Contexto general de la obra.

Luis de Pablo en 1977 mantuvo unos contactos con el clarinetista Jesús Villa Rojo para definir algunos proyectos compositivos para ser estrenados por el Grupo LIM y también por el propio Villa Rojo como solista. De estos contactos surgió la obra *Oculto*. La primera versión sería para clarinete y cinta magnética, y así fue estrenada el 19 de julio de 1978 en el Festival de Saintes, en Francia[360]. Esta primera versión parece ser que no obtuvo la satisfacción ni del compositor ni del intérprete[361] y fue totalmente revisada y convertida en una obra para clarinete solo.

---

[360] *Catalogo Generale 2005.* Milán, Edizioni Suvini Zerboni, 2005.
[361] VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista* (realizada el 01/02/2011), en DVD Anexo.

Al respecto de cómo surgió la obra Jesús Villa rojo nos comenta:

> En 1975 cuando se presentó el Grupo LIM en el Instituto Alemán de Madrid Luis de Pablo residía en Canadá, ejerciendo como profesor de la Universidad de Mac Gill, en Montreal. Luis estaba al corriente de lo que ocurría en España, y debió recibir muy buenas informaciones de lo que había representado la presentación de este grupo, que incluso se puso en contacto con nosotros desde el primer momento y se hizo una obra suya en nuestro primer ciclo. A nivel personal, Luis de Pablo también estaba informado del libro que yo había presentado unos años antes *El clarinete y sus posibilidades*. […] Cuando vino a Madrid quiso plantearnos obras suyas por una parte para el LIM y por otra parte para que yo las estrenara. La primera obra que surgió fue *Oculto.* Esta obra en ningún momento fue pensada para que lo hiciera ningún otro instrumentista,[362] porque respondía enteramente a los planteamientos que yo hacía en mi libro. La obra se estrenó en el Festival de Saintes y se grabó para Radio Nacional de España y creo que no hubo una satisfacción plena por parte del autor y del intérprete. Luis de Pablo vio que esa idea primera suya necesitaba un desarrollo y un replanteamiento y entonces surgió la obra que fue editada en Suvini Zerboni, y que también estrené en el clarinete soprano[363].

Esta obra, y nos referimos a la versión definitiva y editada, aparenta ser una improvisación escrita para instrumento solo, pero una estructura en origen numérica da forma a toda la obra, y melódicamente está originada principalmente por una célula interválica de 9 sonidos. La pieza fue adaptada para saxofón alto solo por Manuel Miján[364] quien llevaría a cabo el estreno de la versión en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en febrero de 1989. En 1990, el saxofonista francés Claude Delangle hizo una versión para saxofón barítono[365], que no tiene estreno conocido.

Luis de Pablo, en las notas al programa de un concierto comenta al respecto de la obra:

> Es un pequeño juego, está compuesta como si fueran dos obras superpuestas; unos pasajes más melódicos y líricos están superpuestos a otros rigurosamente rítmicos y flexibles. Dicho de otra manera: tras un tipo de música aparente, se encuentra otro que está oculto que es completamente diferente[366].

---

[362]García del Busto, en la primera biografía sobre Luis de Pablo, comenta que la obra estaba pensada para que la estrenase el clarinetista holandés Harry Sparnay (GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo,* 1979… *Op. cit.,* p. 48.).
[363]VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista,* DVD Anexo.
[364]Con la aprobación del autor, que más tarde recomendó su edición.
[365]La versión de Delangle estaba destinada originalmente al saxofón barítono, aunque en la partitura se lee "pour saxophone baryton ou saxophone alto".
[366]PABLO, Luis de: *Notas al Programa*. Programa de concierto. Diario Levante, 25 de abril de 1997. Valencia, p, 3.

7.2.2. Análisis de la obra.

Durante el análisis de esta obra usamos habitualmente el termino *serie*, pero nunca nos referimos a la concepción de la música serial o dodecafónica, puesto que ya hemos dicho que esta pieza no lo es, al igual que casi ninguna obra de Luis de Pablo. Utilizamos el término en su definición académica de "conjunto de cosas que se suceden una tras otras y que están relacionadas entre sí". También aclaramos que utilizamos en este apartado de análisis general la versión original para clarinete, y la versión de saxofón cuando analizamos los parámetros técnicos de dicho instrumento. No obstante también disponemos del manuscrito de la primera versión para clarinete bajo, que nos servirá para comparar el origen del material temático de la versión editada.

Esquema formal: *Oculto*

A	**B**	**C**
Dos compases de introducción que suman siete tiempos y una serie de 21 sonidos que en matiz ***p*** dialoga contrastadamente con una repetición de 21 veces un único sonido. El nº 7 y sus múltiplos forman parte de las series numéricas que originan la obra.	Se inicia también con un compás de ¾ y otro de 4/4 por lo que suman 7 tiempos, pero el número quince es ahora protagonista mediante la construcción de una serie melódica de quince sonidos, a la que se opone una nota repetitiva quince veces. Los matices se invierten y la serie es en ***f*** y las notas repetitivas en ***p.***	Dos compases en ***f*** como el inicio de cada sección, pero que suman 7 tiempos si bien con 5 notas diferentes. A partir de aquí, series de 5 notas melódicas se alternan compás a compás con series repetitivas de 49 notas (7 grupos de 7 notas). Como final de esta sección, la serie inicial de 21 sonidos se repite 3 veces
22 compases	28 compases	21 compases

0 23 51

D	**E**	**F**	**G**
El número 6 aparece como nuevo generador. Intervalos melódicos de 2 notas repetidas tres veces se alternan con grupos de 6 notas repetidas. La sección termina con la serie melódica original de nueve sonidos que se presenta con 12 sonidos melódicos y 10 sonidos repetitivos.	Sección central con series melódicas de 5, 6 y 7 notas; en ningún momento hay una repetición de nota de modo *ostinato* como en las demás series. Las evoluciones melódicas son siempre ascendentes y descendentes y con matices aleatorios , pero expresivos.	Inicio de la serie melódica de la primera sección de 9 sonidos. Sonidos en ***f*** y ***p*** diferentes juegos con grupos de 21 notas, sea con la serie inicial o bien con sonidos repetidos con inflexiones y contrastes dinámicos.	Sección final destinada a ensalzar el tema repetitivo de la primera sección en grupos siempre ordenados de 6,7 y 9 notas. A partir del compás 189 aparecen grupos de 21 notas repetidas como en el principio, en dinámica general ***f***. Esta sección funciona como coda final de la obra.
47 compases	34 compases	27 compases	14 compases

72 119 153 180 194

La primera sección comienza con una introducción de ocho sonidos distribuidos en un compás de 4/4 y otro de 3/4 que suman un total de siete tiempos. A continuación, en un único compás se presenta la célula interválica generadora de 9 sonidos (Fig.133)

sobre la que está basada esta primera sección y la mayor parte de la obra, en una sucesión o serie de 21 sonidos (repitiendo notas de la célula, pero en diferentes octavas). La respuesta a esta serie son 21 veces la nota sol grave que comienza en ***ff*** hasta las ***ppp***. El tempo son 210 negras por minuto. Efectivamente, nuestro compositor está jugando con el número 7. Tanto en la serie melódica que se expone enteramente tres veces en esta primera sección en los compases 3, 6 y 11 como en la respuesta rítmica en los compases 5, 7 y 21 que se compone de 21 sonidos (Fig. 134).

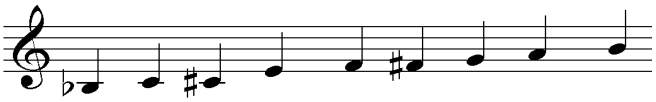


Fig. 133. *Oculto*: Célula interválica generadora de 9 sonidos de la primera sección. Los sonidos se han dispuesto en su orden de altura del más grave al agudo y no en el orden de aparición.

Ya desde un principio, Luis de Pablo nos deja entrever que esto es una disposición o estructura de composición, pero que no se puede repetir muchas veces una sucesión melódica o rítmica sin riesgo de que el oyente se aperciba de la estructura y redundancia del material temático. Entonces es cuando los recursos y la inventiva surgen a borbotones en la obra. Las tres octavas y una tercera mayor del registro del clarinete bajo dan para mucho juego, y en las tres veces que aparece la serie melódica de 21 sonidos, el orden nominal de sucesión de los mismos es exacta, pero el juego aleatorio que el compositor utiliza para emplazarlos en una octava u otra las hacen completamente diferentes (Fig. 134).

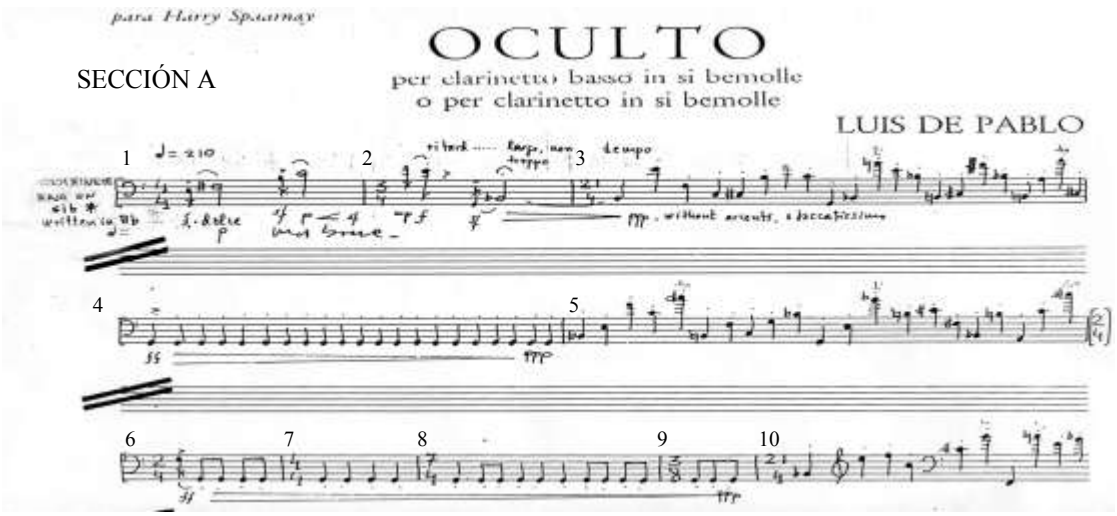


Fig. 134. *Oculto*: Inicio de la obra, sección A. La serie inicial comienza en el tercer compás.

Lo mismo ocurre con la serie rítmica con un único sonido. La primera vez se presenta sólo en negras, y la segunda y tercera vez en juegos diferentes de negras y corcheas. En cambio, la dinámica es lo único que se repite en ambas series: la melódica siempre está en ***ppp*** y la rítmica en ***fff*** disminuyendo progresivamente a ***ppp***.

Esta estructura temática de serie melódica, serie rítmica y elementos de cohesión entre ambos discursos[367] —que son desarrollados a partir de la introducción de siete tiempos— constituyen el material compositivo utilizado en la obra, si bien tratado de diferentes formas, con relaciones numéricas diferentes del siete y también en formas aleatorias.

Por ejemplo en el compás 18 de la sección A, la serie está incompleta, pero respetando cada nota su posición en el compás, según aparece en la serie original (Fig. 135), y los silencios ocupan el lugar de las que faltan.

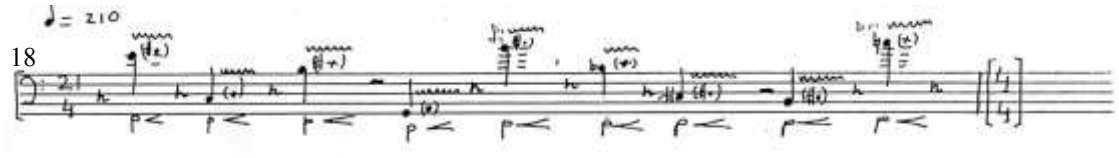


Fig. 135. *Oculto*: Compás 18 de la sección A. Compárese con la primera serie de la figura 134.

El discurso compositivo de esta obra crea una dialéctica entre los elementos melódicos y rítmicos. Esta dialéctica —o casi podríamos llamar enfrentamiento entre ambos elementos opuestos— tiene una presencia muy importante en toda la obra. Estos dos elementos tienen una ubicuidad equilibrada en las secciones A y B.

La segunda sección o sección B comienza en el compás 23 con un elemento neutro o de siete tiempos, como en la sección A. Desde ese momento, la relación numérica es el 15 y, del mismo modo que en la primera sección, elementos melódicos de 15 notas conversan con elementos rítmicos de 15 notas (Fig.136). La serie de 15 sonidos está elaborada a partir de una célula interválica de 10 sonidos diferentes, y a veces se presenta completa, o a veces, como en el compás 32, se presenta incompleta, ya que el compositor ha alternado sonidos con silencios, pero respetando la nota de la serie que le corresponde a cada tiempo en un compás de 15/4 (Fig.136).

[367]A partir de ahora llamaremos elementos neutros a los citados como elementos de cohesión.

En estas dos primeras secciones, una vez que son utilizadas tres veces las series, si bien con diversos procesos para diferenciarlas entre sí, emerge una sección más aleatoria final en la que el proceso numérico se mantiene, así como el rítmico, pero las series melódicas aparecen de manera incompleta. De este modo, al ser una obra para instrumento solo, se permite jugar con el oyente a que diferencie los diversos procesos melódicos y rítmicos, intentando encontrar una relación difícilmente identificable con el material expuesto con anterioridad.

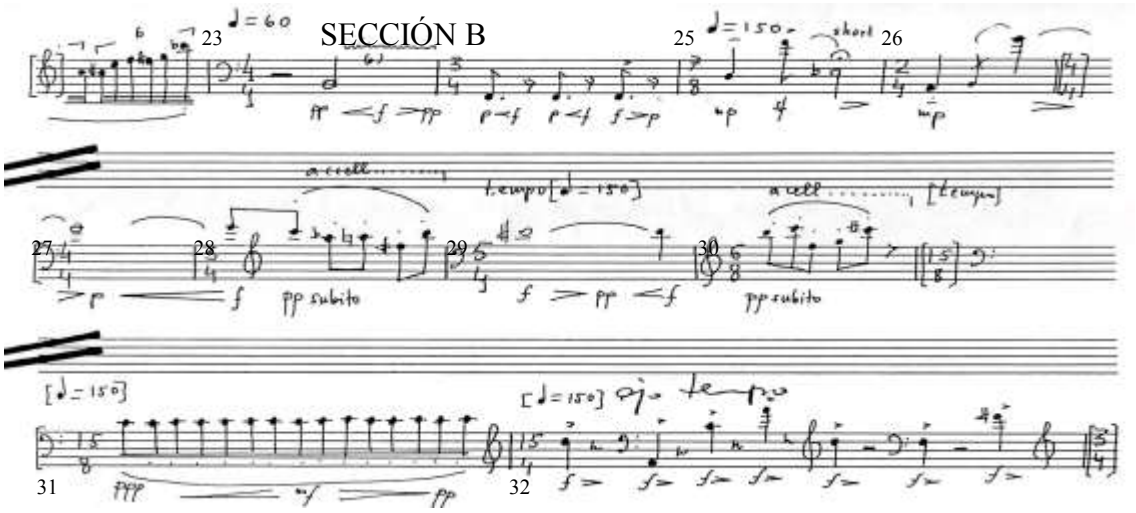


Fig. 136. *Oculto*: Sección B de la obra

La sección C (Fig.137) comienza con otro elemento introductorio o neutro también de 7 tiempos. Cinco sonidos hay en estos dos compases 51 y 52 y a continuación un elemento rítmico y melódico a la vez toma la continuidad de la obra: una serie de siete sonidos ocupa cada compás de 7/4, pero a su vez cada sonido se descompone en 7 semicorcheas repetidas, por lo que cada serie melódica a la vez se

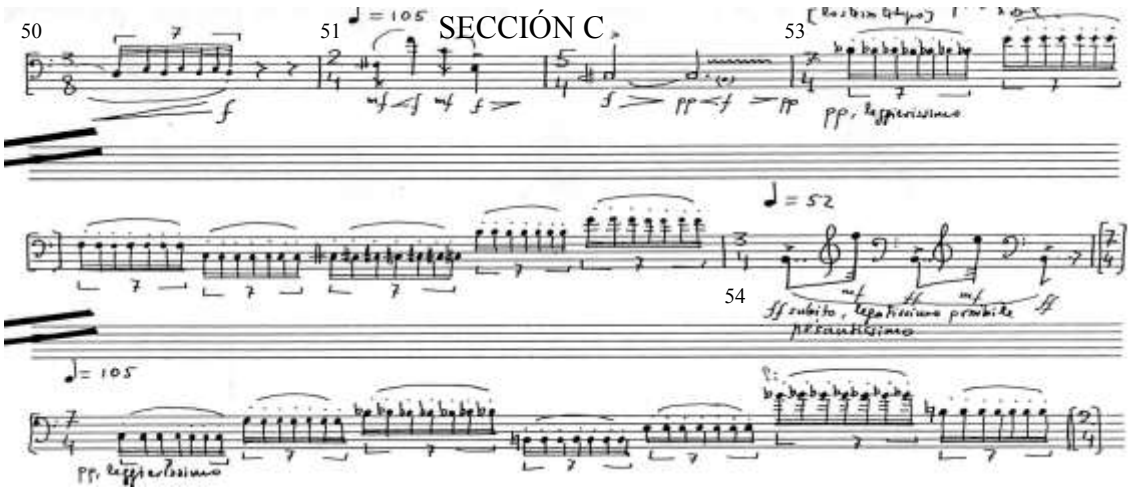


Fig. 137. *Oculto*: Inicio de la sección C.

convierte en una serie melódica rítmica repetitiva de 49 notas o emisiones[368]. Estas series están separadas por elementos rítmicos en ***f***, pero a su vez también melódicos, por estar compuestos de tres, cuatro y cinco sonidos respectivamente (compases 54 y 56). La sección termina con la reexposición íntegra de la serie interválica de 21 sonidos (Fig.138) de la primera sección, tres veces continuadas, cada vez en figuración más rápida: en corcheas, tresillos y semicorcheas; pero, al mismo tiempo, cada vez con un matiz inferior: ***p, pp*** y ***ppp*** respectivamente. En esa dialéctica enfrentada entre los elementos melódicos y rítmicos, la balanza en esta sección se inclina hacia los primeros.

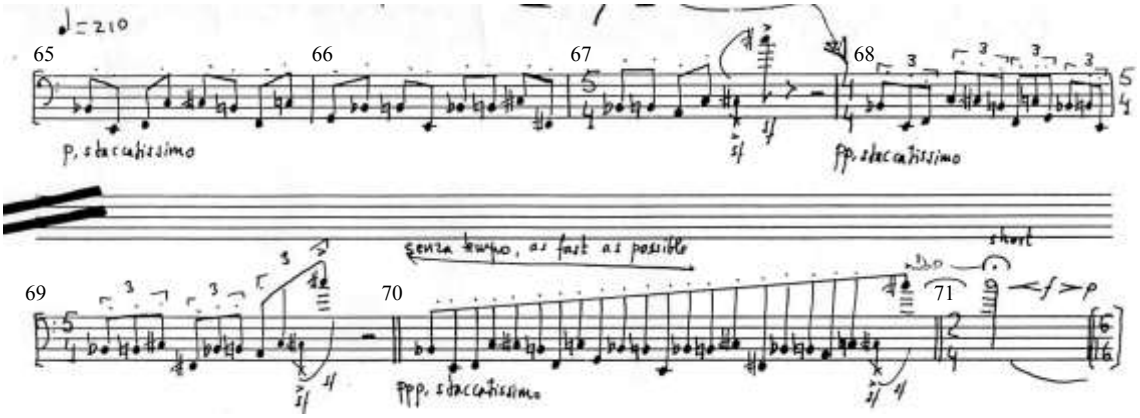


Fig. 138. *Oculto*: Fin de la sección C.

La sección D comienza en el compás 71 (Fig. 139), y esta vez la relación entre elemento melódico y elemento rítmico se estrecha: los elementos rítmicos pasan a ser de 6 notas en la mayoría de los casos (compases 72, 74, 77 y 78), y el elemento melódico pasa a ser de dos sonidos que forman grupos de 5, 6 u 8 notas respectivamente (compases 73, 75 y 76). Después de exponer tres veces estas sucesiones como en las anteriores secciones, una parte más libre da paso a la nueva reexposición de la serie inicial de 21 sonidos, esta vez en grupos de dos notas desde los compases 94 a 96.

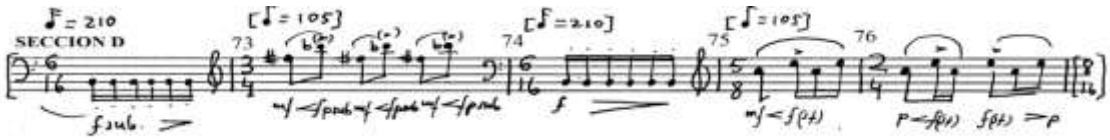


Fig. 139. *Oculto*: Inicio de la sección D.

[368] También el número siete es capital en las estructuras métricas propuestas por el autor, como ocurre en casi toda la obra.

Entre los compases 98 al 104 predominan los elementos melódicos de seis y siete notas, y en el compás 106 otra vez aparece la serie inicial de la obra de 21 sonidos. Esta vez parte de ellos en ordenación melódica y, a partir del compás 110, otra parte en sucesión rítmica repetitiva, apianando hasta el máximo, dando la impresión de final de la obra (Fig. 140).

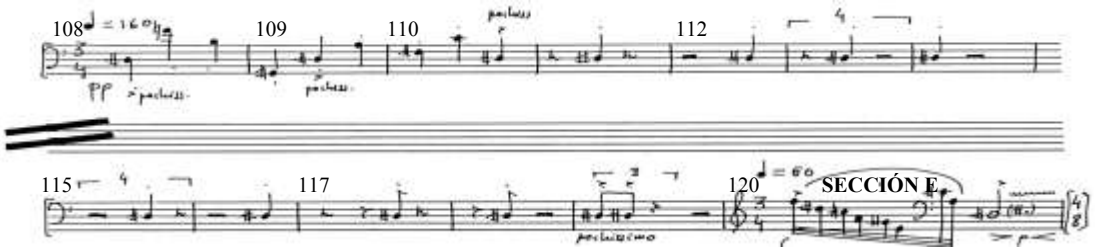


Fig. 140. *Oculto*: Final de la sección D

En la dialéctica entre elementos melódicos y rítmicos de la sección D, en un principio parece que se recupera la alternancia, pero poco a poco la balanza se inclina hacia las series melódicas, casi desvaneciéndose las notas repetidas, que desaparecen por completo en la sección F.

La sección E comienza en el compás 120, esta vez con dos elementos neutros, cada uno de ellos de siete tiempos. El matiz es ***f*** y los valores van disminuyendo, dado que el tempo ahora es de ♩= 60. Respectivamente hay 23 y 24 sonidos en cada uno de los dos bloques neutros. Esta sección es la más larga de la obra, pero no sólo por el mayor número de compases, sino por el tempo, que es más lento, como se ha explicitado anteriormente. Asimismo, es la más libre respecto a la estructura presentada en las anteriores secciones. Los primeros 17 compases después de los elementos neutros (del 124 al 140) están construidos con un elemento derivado de los compases 73 y 74 de la sección D, jugando de una manera en cierto modo divertida y graciosa con los matices en ***mp*** y ***p*** y con los intervalos (Fig. 141).

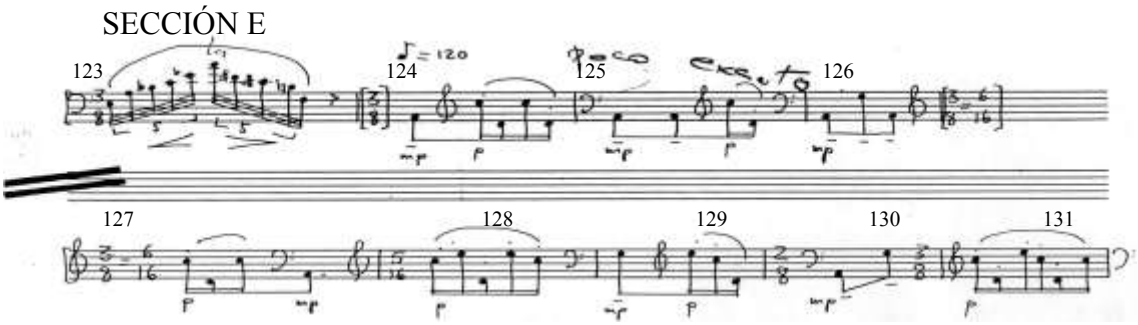


Fig. 141. *Oculto*: Elementos melódicos de la sección E.

A partir del compás 141 aparecen elementos melódicos de grupos de semicorcheas ascendentes y descendentes. En esta sección no se expone la serie melódica de la sección A, y desaparecen casi por completo los elementos rítmicos.

La sección F es un juego con los diferentes materiales empleados hasta ahora en la obra, tanto la serie inicial desfigurada por dos notas repetitivas en *f* que la seccionan en cuatro partes (Fig.142) , como elementos de 15 sonidos diferentes y cuarenta y nueve sonidos como en la sección B, pero esta vez utilizando la serie de 9 sonidos de la sección A (compases 165 y 167) (Fig.143), elementos repetitivos de 7 sonidos como los utilizados en las sección B, en los compases del 170 al 172 y nueva serie de 36 notas basada en una célula, esta vez diferente a la inicial y que desemboca en la sección G. En la batalla dialéctica entre elementos melódicos y rítmicos, al final de esta sección empiezan a aparecer las notas repetidas, anunciando su vuelta en la próxima sección.

SECCIÓN F

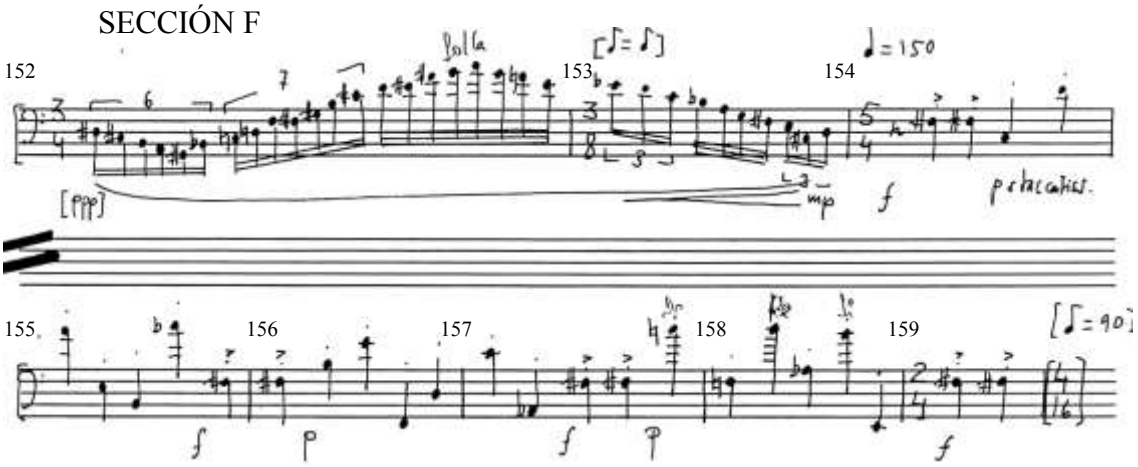


Fig. 142. *Oculto*: Serie melódica de la sección F.

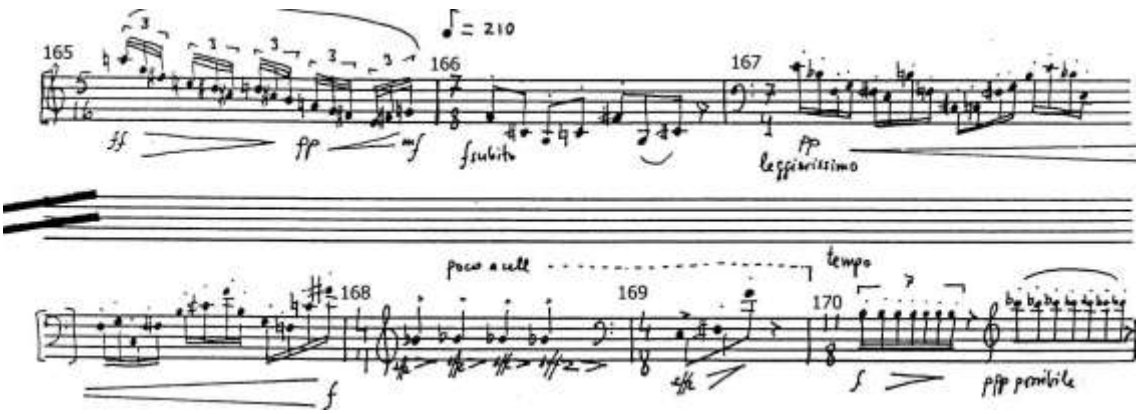


Fig. 143. *Oculto*: Sección F, compases de 164 a 169.

La sección G final de la obra (Fig. 144 y 145) es una coda final brillante, pero formada con un único sonido: el *mi* grave del clarinete con series de 21 sonidos como en la sección A. El autor, jugando con la dinámica, resuelve de un modo jocoso y divertido, y a la vez potente sonoramente. Es una obra para instrumento solo de las más brillantes que Luis de Pablo ha compuesto para instrumentos melódicos.

SECCIÓN G

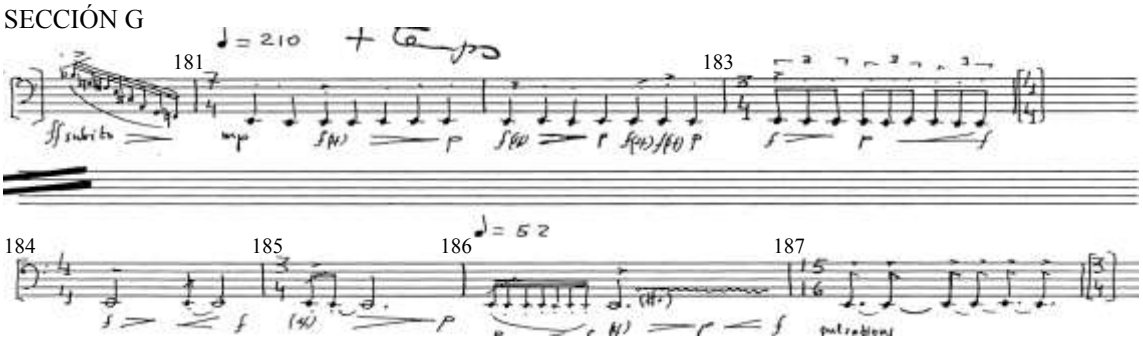


Fig. 144. *Oculto*: Sección G de Oculto.

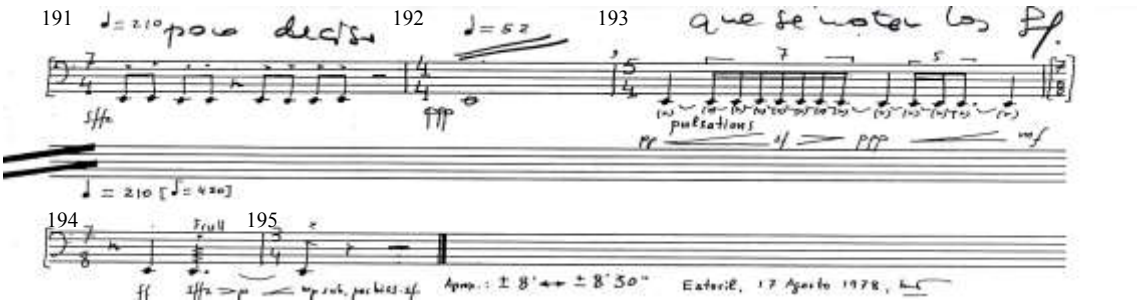


Fig. 145. *Oculto*: Final de la obra.

En esa dialéctica entre elementos melódicos y rítmicos, sorpresivamente son estos últimos los que ganan la batalla, presentando un discurso más potente, con juegos dinámicos y a la vez diferentes a lo acontecido en las secciones anteriores, declarando con rotundidad un discurso muy conclusivo al final de la pieza.

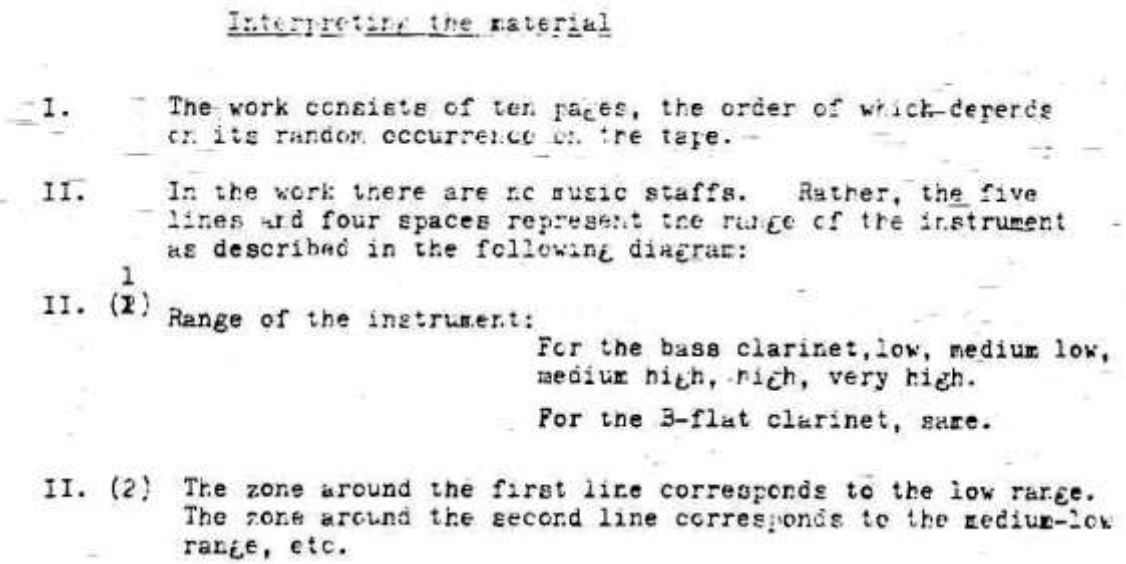
7.2.3. Manuscrito de la primera versión:

Como hemos anticipado en la introducción, disponemos del manuscrito de la versión, que fue el origen de la versión definitiva. Este manuscrito lo hemos podido estudiar gracias al Campus Internazionale di Musica de Latina. Esta versión es para uno o dos clarinetes sopranos o clarinetes bajos y grabación en cinta.

Jesús Villa Rojo nos comenta sobre la diferencia entre las dos obras:

> La imagen que se aprecia es que son obras completamente distintas, la versión primera de Oculto es como un proyecto de obra compuesto por elementos aislados que hay que ir combinándolos y relacionándolos para concebir una obra completa en todos sus elementos. El proyecto posterior es ya una obra acabada en la que el intérprete no tiene más que leer e interpretar todos los compases y todas las notas que están escritas de principio a fin, por tanto son versiones que podrían ser obras distintas[369].

Lo primero que llama la atención en el manuscrito de la primera versión es la diferencia de escritura, ya que el planteamiento es mucho más abierto y libre de cara a la interpretación del instrumentista. La obra permite la posibilidad de ser ejecutada por un sólo intérprete y la ayuda de una grabación sonora, o por dos intérpretes. La duración es mucho mayor, ya que si la versión editada dura entre 8 y 9 minutos, esta primera versión unos 18 minutos.



Interpreting the material

I. The work consists of ten pages, the order of which depends on its random occurrence on the tape.

II. In the work there are no music staffs. Rather, the five lines and four spaces represent the range of the instrument as described in the following diagram:

II. (1) Range of the instrument:

For the bass clarinet, low, medium low, medium high, high, very high.

For the B-flat clarinet, same.

II. (2) The zone around the first line corresponds to the low range. The zone around the second line corresponds to the medium-low range, etc.

Fig. 146. *Oculto*, manuscrito, inicio de las instrucciones de interpretación (el original no tenía mejor definición).

Es destacable el sistema que utiliza para ordenar la altura de las notas, que son libres, pero dentro de unos rangos: divide la extensión del clarinete en cinco regiones y cada una de ellas se le atribuye una de las cinco líneas del pentagrama, según lo indica en las instrucciones previas (Fig. 146).

---

[369]Entrevista grabada a Jesús Villa Rojo en vídeo, anexa a esta tesis.

La escritura está compuesta en una serie de módulos que el clarinetista debe de interpretar con continuidad una vez que la cinta le ha cantado la "nota eje" de cada página. El proceso necesita una grabacion previa de esas "notas eje", en un equipo de cinta abierta (es lo que se disponia en la época de composicion de la obra). El interprete maneja el equipo durante el concierto —según las instrucciones del autor— simplemente subiendo y bajando el volumen, para que la grabacion se escuche únicamente al principio de cada una de las 11 paginas de las que se compone la obra. Tras escuchar durante tres o más segundos la nota de la cinta, el interprete demarra con los gráficos escritos con un orden prefijado, aunque sí hay metronomos y ritmos precisos, como podemos ver en el ejemplo de la pagina C[370] (Fig. 147).

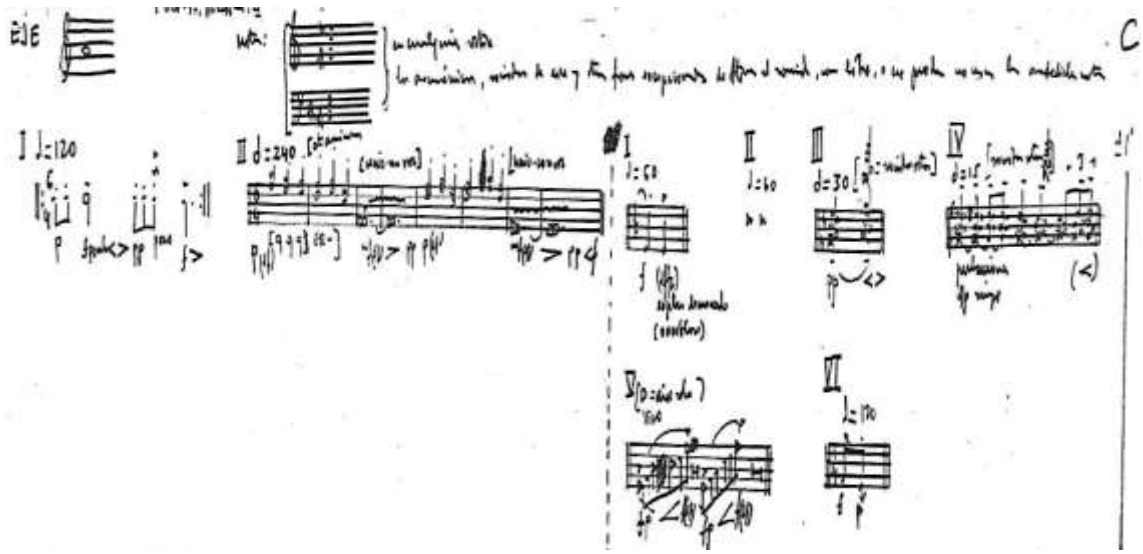


Fig. 147. *Oculto*, manuscrito. Ejemplo de nota eje y de grafía de la tercera hoja.

Un minucioso estudio del manuscrito —que aún conserva tachones de correcciones de última hora—, nos permite observar que la mayoría de las ideas musicales de la obra editada están en el manuscrito, lo que el autor ha hecho es seleccionarlas para confeccionar la versión definitiva, pero gran parte de la obra es reconocible. En realidad el proceso que ha realizó el autor en la obra, fue el convertirla en una pieza para instrumento solo partiendo de materiales de la primera versión, pero eliminando cualquier posibilidad de interacción por parte del intérprete.

[370]Las páginas están ordenadas por letras de la A a la J.

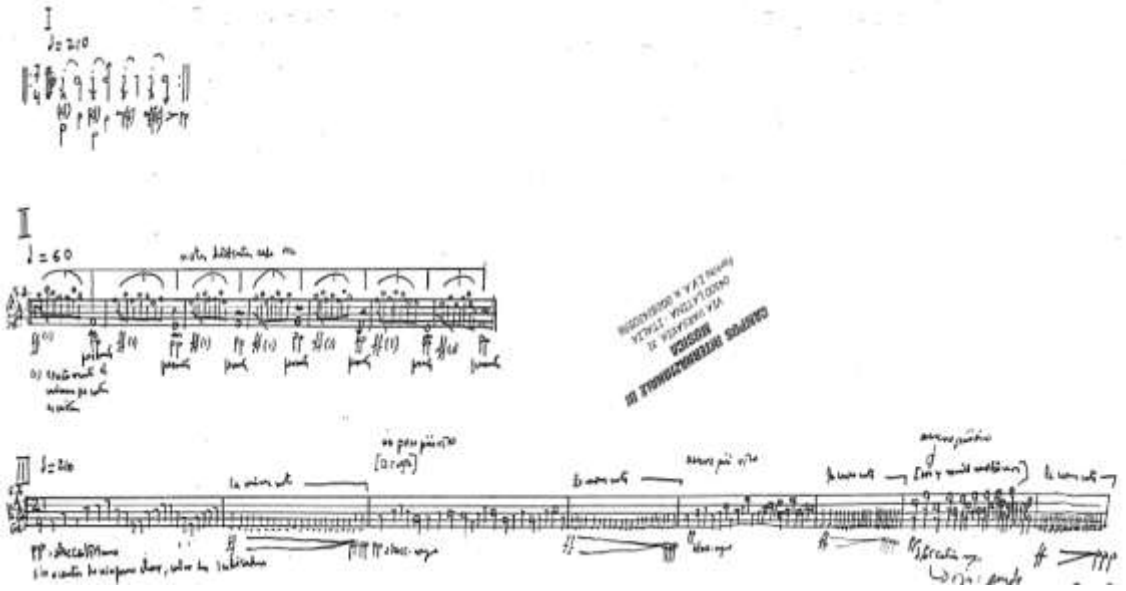


Fig. 148. *Oculto*, manuscrito. Fragmento de la hoja A.

Si nos fijamos atentamente (Fig. 148), El primer compás (número I de la figura) es exactamente igual en cuanto a ritmo y matices que la versión editada (Fig. 134). El número II no aparece en esta última, pero sí el número III, coincidiendo en el planteamiento temático de un compás de 21 tiempos, alternando una secuencia melódica con una secuencia rítmica en cada compás. También la dinámica es idéntica, solamente que en esta versión hay catorce compases con esta idea y en la editada siete.

También los números III y IV de la hoja A del manuscrito, coinciden con los primeros compases de la versión definitiva (Fig. 149).

Fig. 149. *Oculto*, manuscrito. Línea final de la hoja A

Podemos comparar estos módulos con la versión editada (Fig. 150) y veremos que el primer compás de la siguiente figura tiene como nota base el *mi* de módulo III y los tres grupos rápidos del módulo IV coinciden con el segundo compás que presenta tres módulos ascendentes de 21 notas cada uno de ellos.

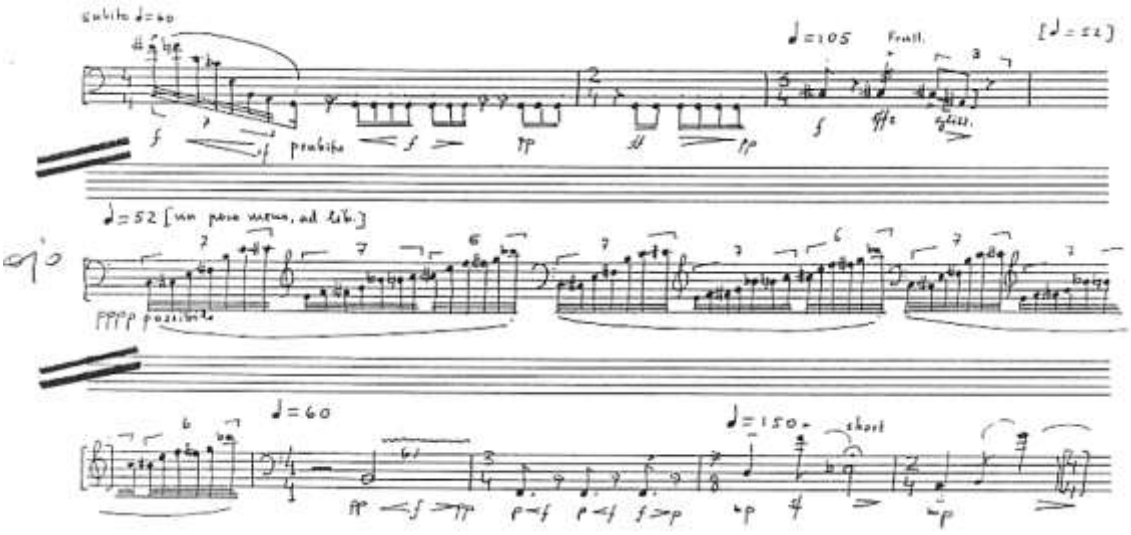


Fig. 150. *Oculto*, versión editada, hoja 2.

Así durante toda la partitura, y coincide incluso el final de la obra. En la figura siguiente (Fig. 151) en el módulo IV podemos observar los tres grupos repetidos de 21 notas, e incluso toda la parte final son notas repetidas sobre el registro grave. La versión editada tiene el mismo final con los tres compases de 21 notas y un final sobre una nota grave larga como en la versión precedente (Fig. 152).

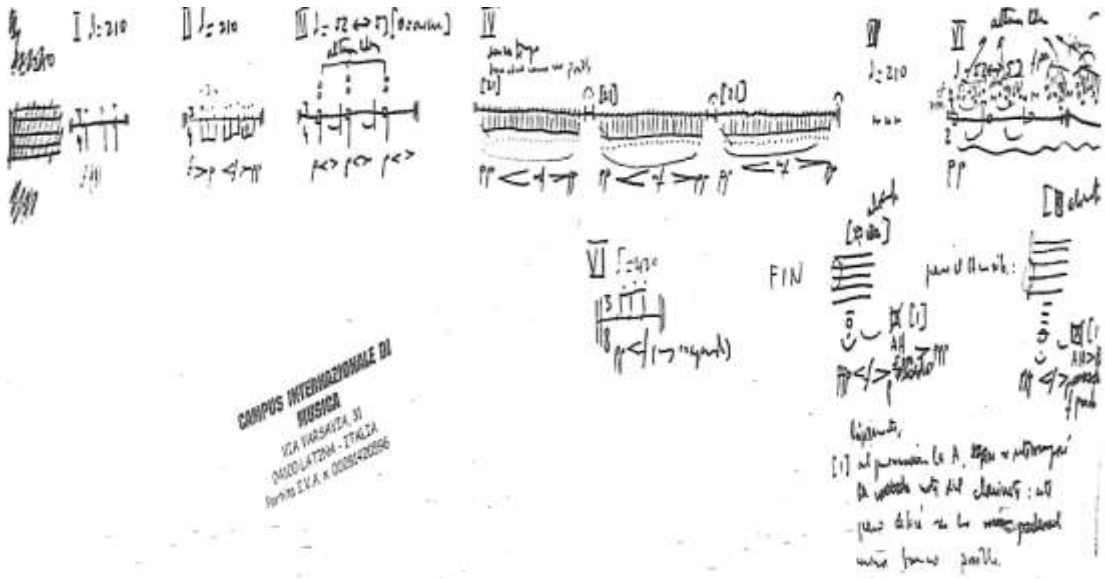


Fig. 151. *Oculto*, manuscrito. Línea final de la hoja J

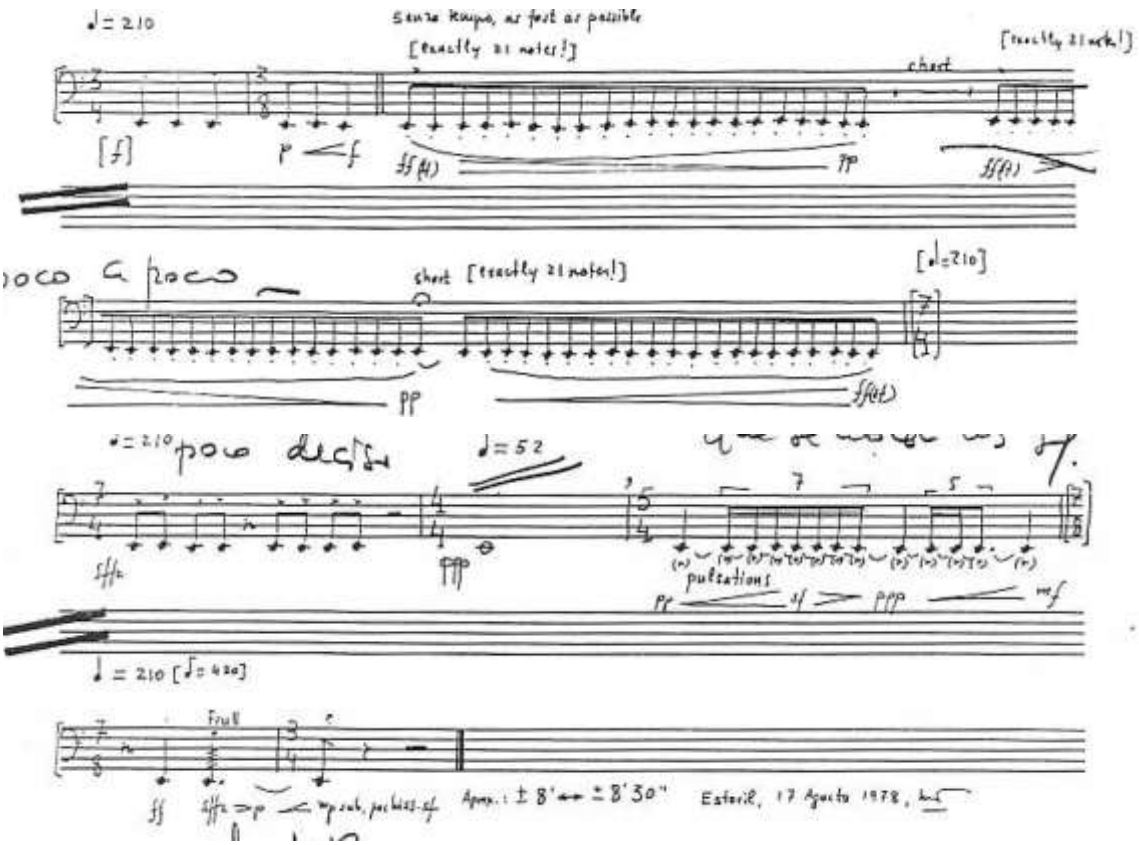


Fig. 151. *Oculto* Los cuatro últimos pentagramas de la versión editada de la versión editada.

En esta versión hemos comentado al principio que puede ser interpretada por dos clarinetes. No es que uno de ellos sustituya a la cinta: en ambos casos el procedimiento es el mismo y la cinta se debe emplear. Lo que ocurre es que la obra está pensada para que dos clarinetes simultáneos puedan interpretar la partitura conjuntamente, pero no interpretando lo mismo. En realidad en cada una de las hojas hay dos o más recorridos que simultáneamente son compatibles y cada uno de ellos está minutado en cuanto a tiempo, dentro de cierta flexibilidad. Incluso puede darse el caso de que una página disponga de un recorrido más largo (de 2 minutos) y de dos más cortos (de 1 minuto), de modo que se puedan hacer varias combinaciones, ya sea hacer una versión de 1 minuto utilizando los dos recorridos cortos, o de 2 minutos haciendo un intérprete el recorrido largo y el otro los dos cortos sucesivamente. En la versión que vimos en Latina, estaba a varios colores sobre un papel transparente, y los colores daban la impresión de querer distinguir los diferentes recorridos, aparte de la posibilidad de poder proyectar la partitura. Veamos como ejemplo la página G del manuscrito (Fig. 152).

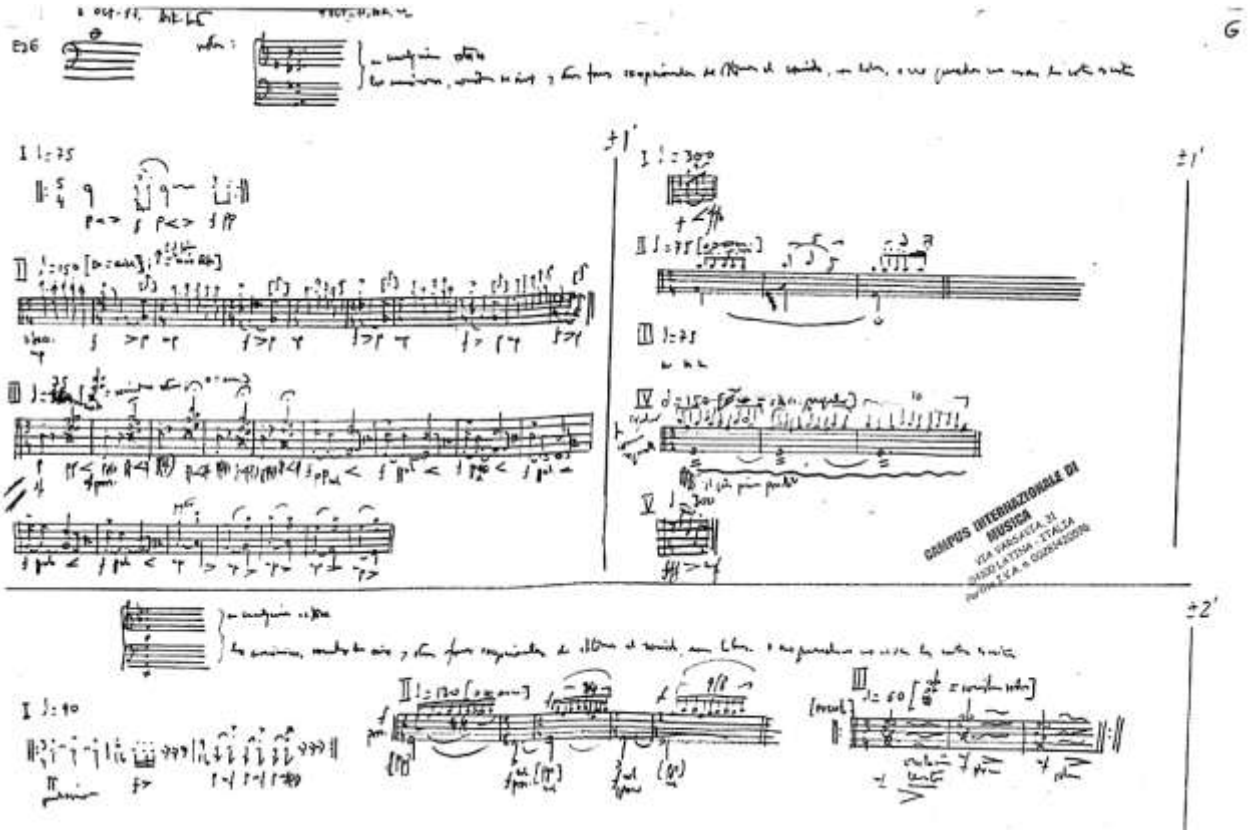


Fig. 152. *Oculto,* manuscrito Hoja G

Visualmente, un intérprete puede hacer el cuadro de la izquierda y el otro el de la derecha, o un intérprete los dos cuadros de arriba y otro el de abajo.

Como ocurrió en Polar y en Imaginario II la libertad que teóricamente ofrece esta grafía en Luis de Pablo está muy estudiada y muy controlada. Todas las combinaciones están probadas y además muy especificadas en cuanto a tiempos, ritmos, compases y notas con el particular sistema de registros de esta obra.

Al final esta versión estrenada en Saintes, según nos ha comentado Villa Rojo, fue revisada con una escritura tradicional para convertirse en una pieza para clarinete solo. Ocurrió lo mismo que en *Polar* y su revisión, aunque esta fuera más tardía.

El control de los acontecimientos es una constante en Luis de Pablo y no suele dejar nada al azar. También ha revisado muchas veces obras como por ejemplo la ópera *El viajero indiscreto* que tuvo varias versiones previas antes del estreno, y ha conocido una nueva versión en el año 2010.

7.2.4. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

De las dos versiones para saxofón, escogemos aquí para el estudio de los parámetros técnicos la de Claude Delangle, realizada con intención de ser interpretada con el saxofón barítono (Fig. 153). Primero por la fidelidad del texto con la del clarinete y después por la claridad de escritura.

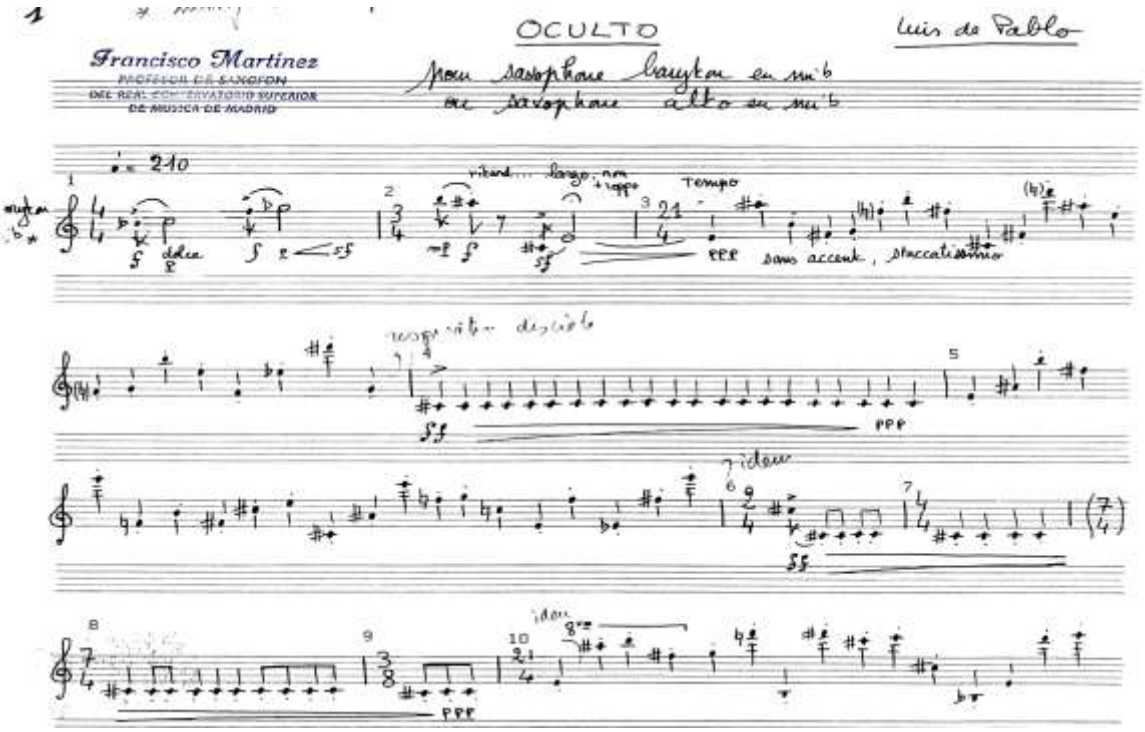


Fig. 153. *Oculto*. Versión de saxofón: Inicio de la obra.

El primer parámetro a tener en cuenta es que la obra originalmente alcanza una extensión de tres octavas y media y esto hace que en el saxofón haya que emplear una novena del registro armónico para añadir la extensión necesaria. Esta circunstancia es lo que prácticamente la hace intocable para el saxofón barítono, no por el instrumento, sino porque los baritonistas no están especializados en este registro armónico con la dificultad, rapidez y delicadeza que exige la obra, si bien a priori parece más lógico el adaptar una obra de clarinete bajo a saxofón barítono[371], ya que aunque el autor proponga en la edición, tanto el clarinete soprano como el bajo, es en éste último donde la obra se ha interpretado más, introduciéndose como un clásico de su repertorio.

El saxofón alto en este caso es más adecuado, porque en el estudio académico del instrumento ya se practica ese registro armónico añadido (o sobreagudo), que es

[371] El propio Claude Delangle nos comentó personalmente en el año 2006 que nunca la interpretó con el saxofón barítono por su dificultad.

patente en muchos pasajes, como en el compás 22 (Fig.154). En el saxofón alto la dificultad de registro se torna más amable y factible, teniendo en cuenta esa extensión en el registro armónico de más de una octava, que está patente durante gran parte de la obra.

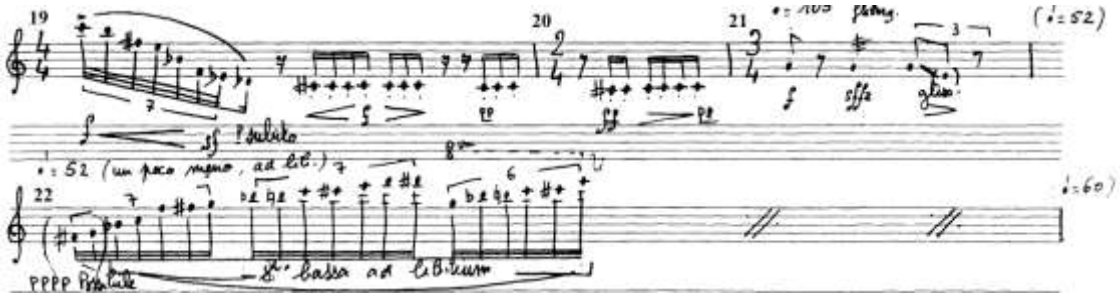


Fig. 154. *Oculto,* versión de saxofón: Pasaje con registro armónico de extrema dificultad.

Así pues, esta obra que originalmente se pensó para clarinete bajo, se ha convertido en una obra de repertorio del saxofón alto, porque cumple los requisitos de extrema dificultad, brillantez y adecuación para este instrumento. Incluso es una obra muy apreciada pedagógicamente, no sólo por el estudio que demanda del registro armónico, sino también por el gran trabajo de ataques (articulaciones en picado). que exige para el intérprete. La versión de barítono —que coincide totalmente con las notas[372] de la obra para saxofón alto puesto que es una obra para saxofón solo—[373], nos interesa más por la coincidencia de la grafía con la de clarinete bajo, lo que hace más factible las posibles comparaciones.

Ámbito sonoro: sin duda es la obra para saxofón con más extensión en cuanto a registros de Luis de Pablo por efecto de la transcripción, porque precisamente, si por una cosa se caracteriza el compositor Luis de Pablo, es por no salirse de los límites de registro tradicionales en los instrumentos de viento. Una novena por encima del registro normal (Fig. 155) es el trabajo de registro que hay que hacer muchas veces en pasajes rapidísimos.

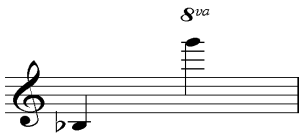


Fig. 155. *Oculto*. Versión de saxofón. Ámbito sonoro del saxofón.

[372]No hay que olvidar que todos los saxofones se escriben transportados, a la facilidad de su digitación para el instrumentista, o sea, en clave de sol empezando en el primer si♭ debajo del pentagrama hasta dos octavas y media hacia arriba o una más en caso de registro armónico.

[373]Al estar los dos saxofones en la misma tonalidad de *mi* bemol, las notas no cambian, aunque se piense en los sonidos reales. Únicamente la diferencia radica en la octava más aguda del saxofón alto respecto al barítono.

El nivel de dificultad es muy alto: entre los pasajes más complejos podemos destacar el compás 22 (Fig. 154) y el compás 165 (Fig. 157).

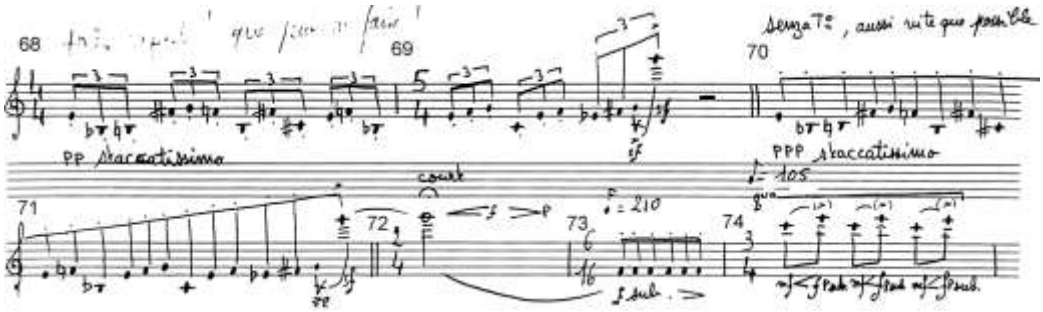


Fig.156. *Oculto*. Versión de saxofón: Compases del 68 al 74.

La dinámica, cubre todas las gamas: siete exactamente, como reflejamos en el análisis de la obra: ***ppp – pp – p – mp – mf – f – ff.*** Es muy frecuente tener dos y tres dinámicas en una sola nota con cambios bruscos y rápidos (Fig.157 y 158), lo que exige un estudio minucioso de los matices, tanto como de las notas.

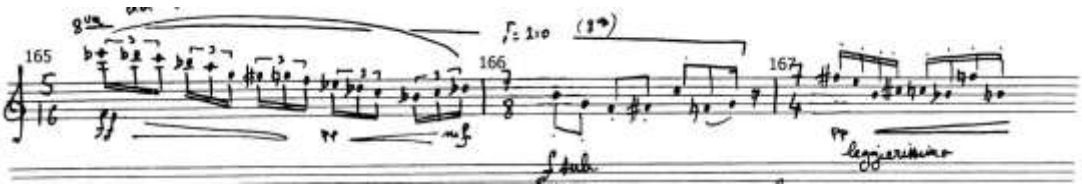


Fig.157. *Oculto*. Versión de saxofón: Compases del 165 al 167.

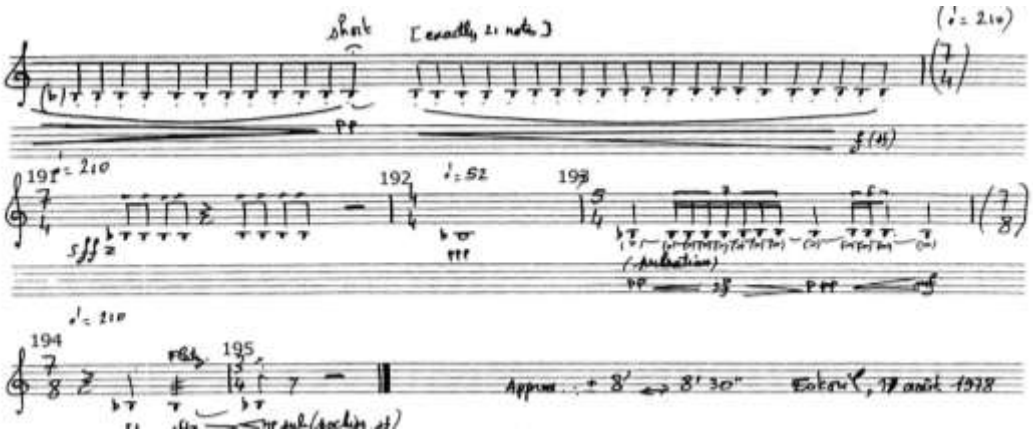


Fig.158. *Oculto*. Versión de saxofón: Compases del 190 al 195.

Interválicamente, dos octavas y una quinta disminuida es la mayor distancia que aparece en la obra, concretamente en el compás 38 (Fig. 159). Pero son habituales saltos alrededor de dos octavas y por lo tanto la obra es compleja en cuanto a interválica: véase el compás 173 (Fig. 160) y el 54 (Fig. 161).

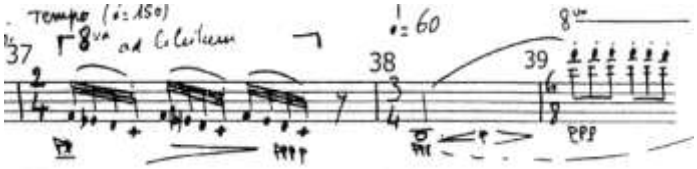


Fig.159. *Oculto*. Versión de saxofón: Compases del 37 al 39.

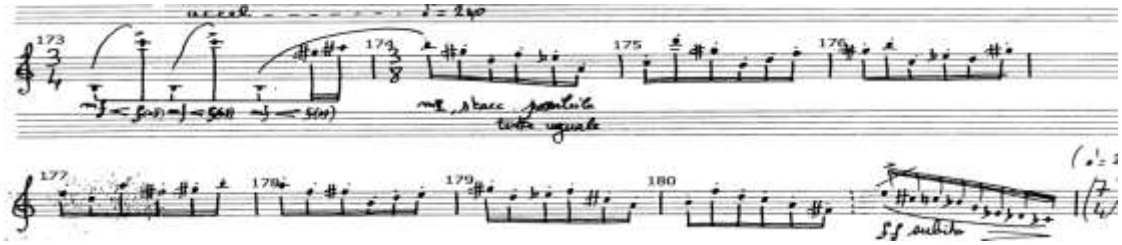


Fig.160. *Oculto*. Versión de saxofón: Compases del 173 al 180.

La velocidad inicial es de ♩= 210, y con este ritmo se llegan a interpretar corcheas lo más rápido posible en el compás 70 (Fig. 156). Los pasajes de fusa a ♩= 150 también son destacables en el compás 47 (Fig.161). La obra exige una destreza grande en cuanto a la emisión y rapidez en la lengua, siendo en algunos casos necesario el doble picado, como en el compás 53, 55 y 57. (Fig.161)

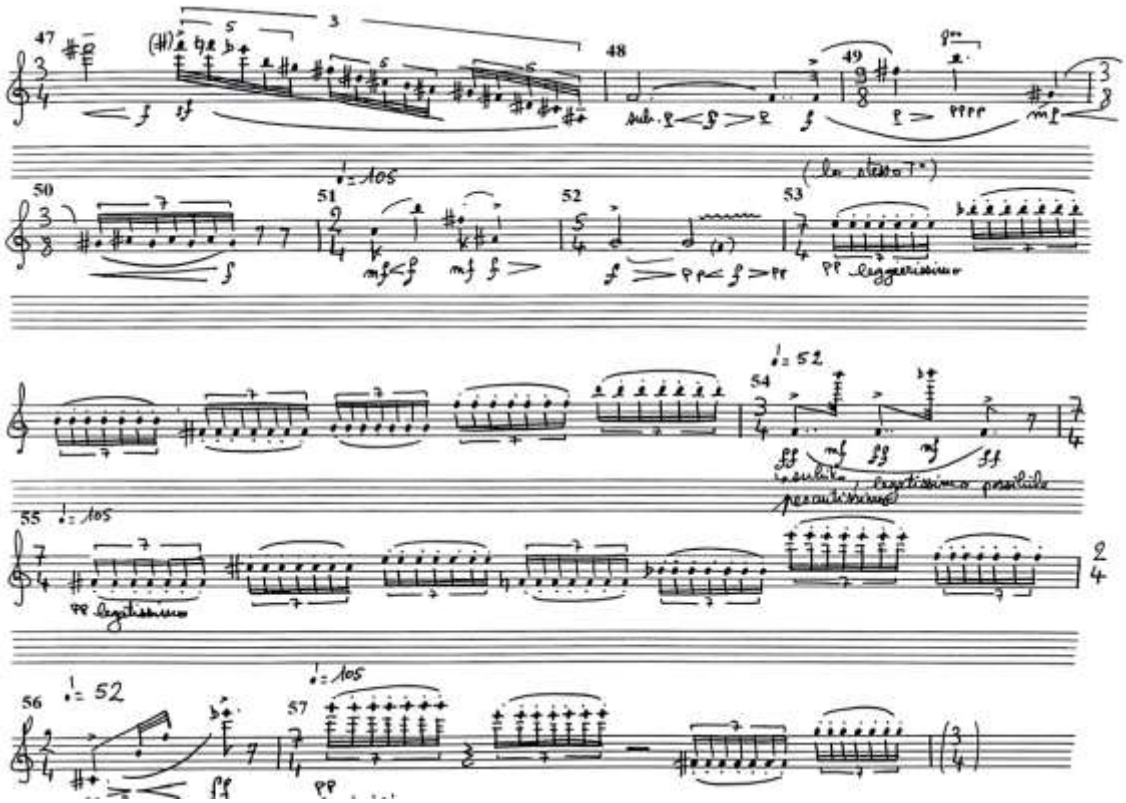


Fig.161. *Oculto*. Versión de saxofón: Fragmento de los compases 47 a 57.

Estructuras rítmicas: la variedad de estructuras es enorme, así como de compases diferentes, si bien hay un pulso negra unitario a diferentes velocidades en casi toda la obra. Las medidas más complejas se encuentran en la sección D, desde los compases 80 a 97 (Fig. 162).

Efectos sonoros: se puede considerar el registro armónico como un efecto sonoro (Fig. 162) por su timbre particular, y además el "*slap*"[374] del compás 70 aportado por Manuel Miján en su versión, y que no figura en la de Claude Delangle. Todos estos efectos son inherentes a la versión de saxofón, ya que la versión original para clarinete carece de ellos.

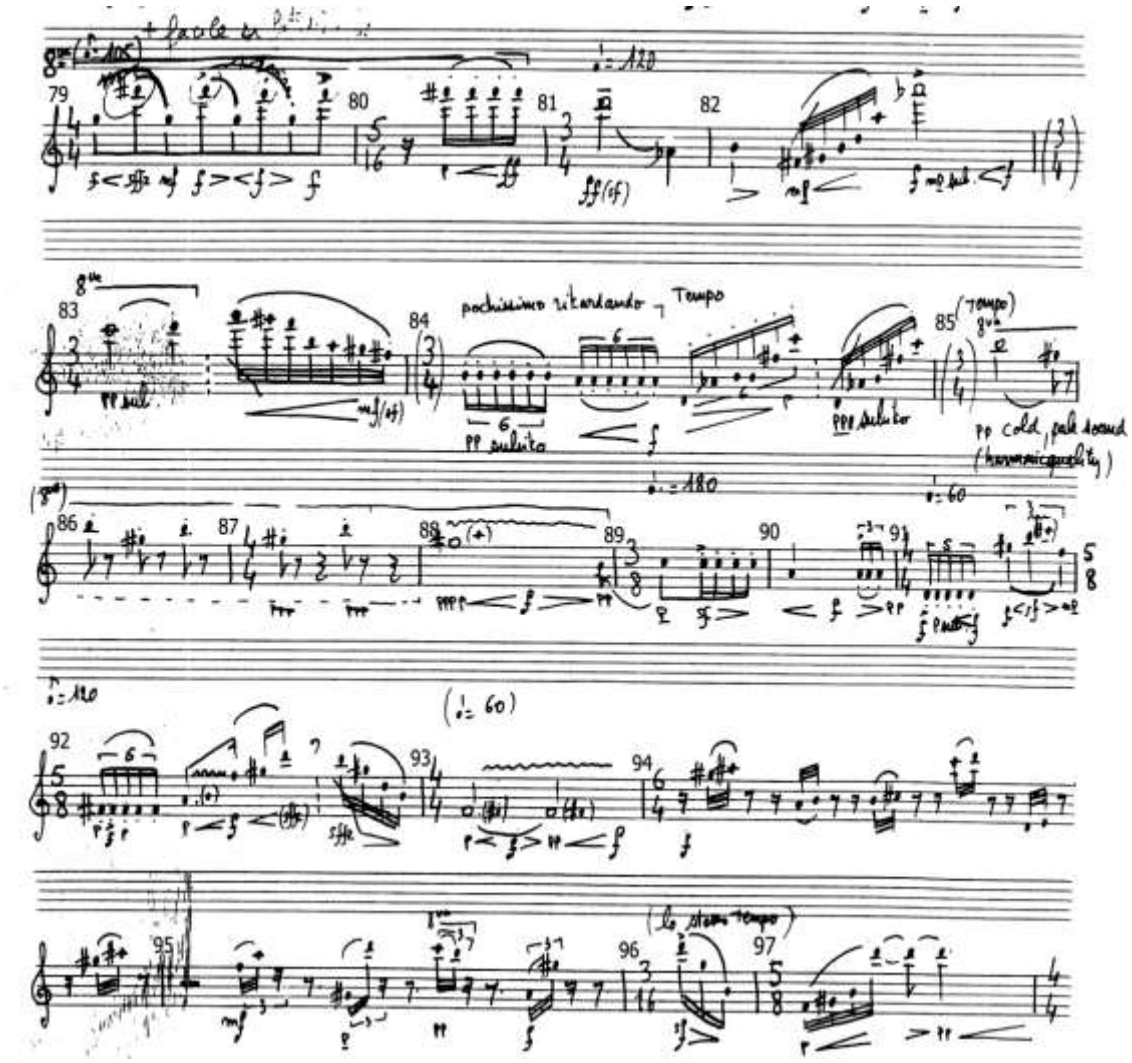


Fig. 162. *Oculto*. Versión de saxofón: Compases del 79 a 97.

[374]Golpe de lengua en la caña, produciendo un efecto percutido y sin apenas sonido.

El tipo de escritura es tradicional, pero con muchos cambios de compases y medidas irregulares. Es difícil de comprensión métrica y necesita un estudio rítmico previo al estudio con el instrumento.

La dificultad técnica es muy grande, si observamos la tabla de graduación de dificultad, todos los parámetros técnicos están en un grado de dificultad 6, incluso el de efectos sonoros por la aparición del *slap* a velocidad muy elevada. Por tanto el grado global de dificultad es el máximo: el grado 6.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro						**X**		
Dinámica						**X**		
Interválica, Articulaciones						**X**		
Tempo y Agógica						**X**		
Estructuras rítmicas						**X**		
Fraseo						**X**		
Efectos sonoros						**X**		
Escritura y Notación						**X**		
TOTAL							**6**	**6**

Tabla de graduación de dificultad 18.

7.3. *Fandango.*

***FANDANGO* (2003) para cuarteto de saxofones (2´20´´).**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (5 p.); 21 cm. Cuarteto de Saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
Estrenada el 27 de octubre del 2004 en el Círculo de Bellas Artes por el grupo Sax-Ensemble. Dir. Francisco Martínez. Ciclo "Música para el tercer Milenio", organizado por la Fundación Sax-Ensemble.
. - Arreglo del fandango de Glück. Perteneciente a su ballet *Don Juan*.

Ficha de catalogación 15.

7.3.1. Contexto general de la obra.

La Fundación Sax-Ensemble organiza desde 1997 un ciclo de conciertos en Madrid denominado "Música para el Tercer Milenio". Luis de Pablo, a la sazón Presidente de esta Fundación, quiso colaborar en el ciclo del año 2003 con el estreno de una de sus obras, concretamente del cuarteto de saxofones *Rumia*. No quiso que su contribución al ciclo fuera unitaria y se le ocurrió el efectuar un *bis* para su estreno, o sea, una pieza para interpretarla como *bis* después del estreno de *Rumia*. La razón, como se pudiera pensar no era agradecer el éxito previamente anticipado de una de sus obras sino otra muy distinta: aportar una muestra del repertorio de calidad que necesita, en sus propias palabras el saxofón, realizando transcripciones escogidas.

Luis de Pablo defiende que el saxofón, al ser un instrumento relativamente nuevo, no tiene un repertorio muy abundante. En primer lugar, por supuesto, se tiene que respaldar el repertorio de la música contemporánea y, dentro de esta, seleccionar la calidad de los compositores, pero a la vez también necesita de un repertorio de música llamada *clásica* para llegar a todos los públicos posibles. Así fue como se le ocurrió aportar su granito en este necesario repertorio de transcripciones, y para el mismo día del estreno de una de sus obras nos obsequió con el estreno de una transcripción de su propia pluma.

La obra es corta, poco más de dos minutos de duración y está escrita para cuarteto de saxofones formado por soprano, alto tenor y barítono. Como su título indica se trata de un *Fandango*, perteneciente al ballet del *Don Juan* de Glück, el fragmento es monotemático y este tema va pasando por cada uno de los saxofones, reforzado por otro de ellos como segunda voz y los otros dos saxofones hacen el ritmo en negras o corcheas.

7.3.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El ámbito de registros de los saxofones es cómodo y ninguno de ellos sube muy agudo:

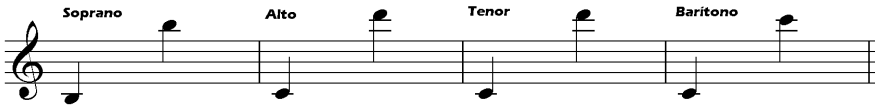


Fig.163. Registro del cuarteto de saxofones.

Los matices van desde el doble piano al fuerte, muy detallados, pero sin estridencias. ***pp*** , ***p*** , ***mp***, ***sfp***, ***mf***, ***f***.

La interválica es casi siempre de intervalos de segunda y tercera, y las articulaciones son simples, bien todo *staccato* o algunos fragmentos de notas ligadas de dos en dos.

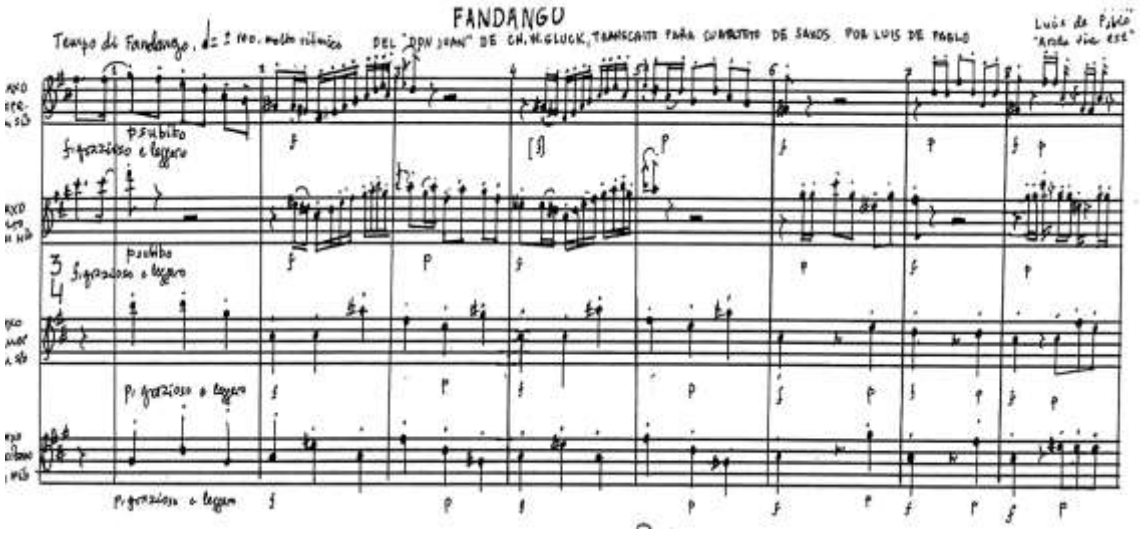


Fig.164. Inicio de la obra. Copia del manuscrito.

No hay pasajes complicados al ser un tema sencillo de música tonal. El tempo es de ♩ = 100 (Fig. 164). Las estructuras rítmicas son la negra, la corchea y la semicorchea.

El fraseo es importante en esta obra, todos los instrumentos tienen pasajes melódicos (Fig. 165) y el compositor ha detallado precisamente la articulación y matices para que quede la interpretación lo más clara posible. En cambio proporciona algunas libertades, como el calderón de final de la obra (Fig. 166).

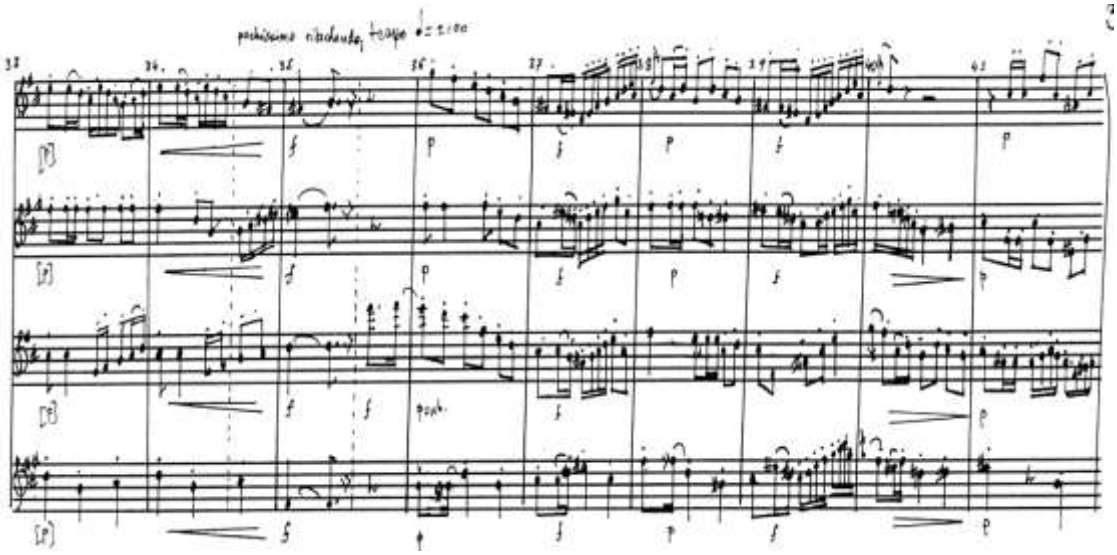


Fig. 152. Inicio del fraseo en la reexposición.

No hay efectos sonoros, el tipo de escritura es tradicional, con un ritmo constante a la negra.

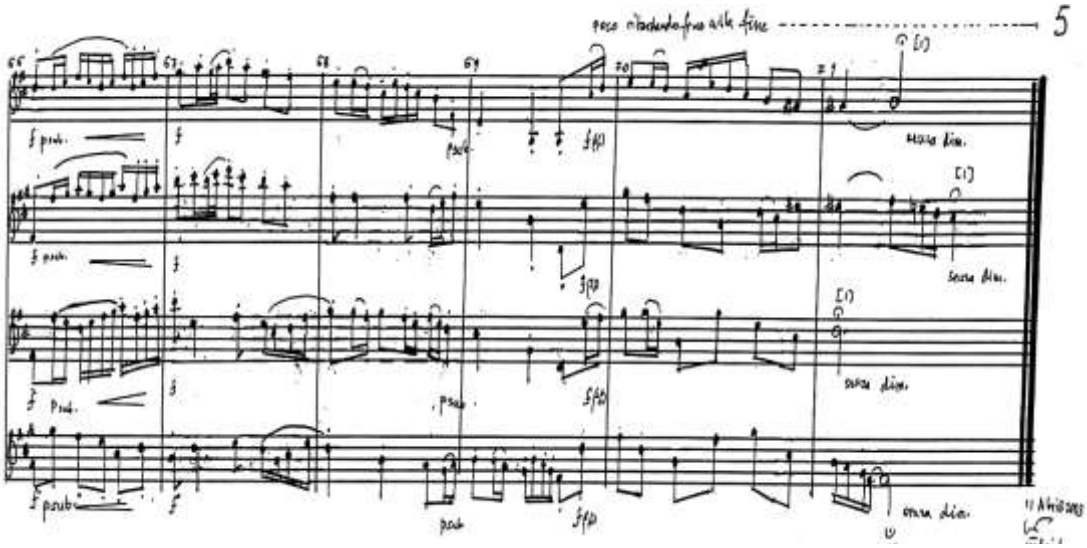


Fig. 166. Final de la obra.

La obra aporta una nota de aire fresco para cualquier concierto y la elección de este fragmento denota un buen gusto por parte de Luis de Pablo, ya que funciona muy satisfactoriamente en lo que concierne al cuarteto de saxofones.

Hay que destacar que el compositor no quiere que se programe la obra en concierto, sino que desea expresamente, y así lo refleja en la partitura, que se interprete exclusivamente como *bis* (Fig. 167).

N.B.: Esta pieza sólo debe interpretarse como "propina" ("encore")

Fig. 167. Nota del autor sobre la interpretación de la pieza.

En cambio, varios años después cambio de opinión y actualmente se puede interpretar en conciertos y además se emplea como pieza asequible para la enseñanza del saxofón en un nivel de grado medio.

Todos los parámetros de la Taba de graduación de dificultad se sitúan en el grado 2. Ninguno destaca sobre los otros, por lo que la evaluación de dificultad hay que situarla en el mencionado nivel: grado 2.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica		**X**						
Interválica, Articulaciones		**X**						
Tempo y Agógica		**X**						
Estructuras rítmicas		**X**						
Fraseo		**X**						
Efectos sonoros		**X**						
Escritura y Notación		**X**						
TOTAL							**2**	**2**

Tabla de graduación de dificultad 19.

7.4. *Umori.*

UMORI (1992/2005) Quinteto de viento. Quinteto de Saxofones (14´).
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (37 p.); 37 cm. Quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot)
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1993.
Arreglo para quinteto de saxofones por Francisco Martínez (2005) (37 p.); 37 cm + 5 partes. Quinteto de saxofones (2 sopranos, alto, tenor y barítono)
. - Archivo de la Fundación Sax-Ensemble (part. ensemble, carpeta 11).
. - Modena, (Bolonia) T. Comunale, 27.4.1993 - Quintetto Arnold. Estreno de la versión de quinteto de saxofones en Madrid el 17 de diciembre de 2005.Ciclo Música para el Tercer Milenio, Grupo Sax-Ensemble. Dir. José Luis Temes.

Ficha de catalogación 16.

7.4.1. Contexto general de la obra.

Umori es una obra para quinteto de instrumentos de viento, el quinteto clásico formado por flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. Fue compuesta entre los años 92 y 93 y fue un encargo del quinteto Arnold. Su estreno tuvo lugar en abril de 1993 en el Teatro Comunale de Bolonia. La obra está escrita en un único tiempo y tiene una duración de 14 minutos.

En el año 2005, con motivo del setenta y cinco aniversario del compositor, se pensó efectuar un estreno de su música en el ciclo "Música para el Tercer Milenio" que organiza la Fundación Sax-Ensemble, la cual preside el propio Luis de Pablo. Fue entonces cuando se pensó en realizar la versión para quinteto de saxofones. Esta versión la llevo a cabo Francisco Martínez, a la sazón director artístico del Grupo Sax-Ensemble y autor de esta investigación.

Sobre la pieza original, Luis de Pablo nos comenta:

> Yo quería hacer como una especie (por eso le llame *Umori*) de instantáneas de distintos materiales lo más opuestos posible, lo más distintos posibles, y ver si con esa especie de ensalada se podía hacer un discurso lógico. Pasajes en donde está a punto de convertirse en una especie de estudio de sol bemol mayor y cosas de este estilo, ¿verdad? Está aludiendo constantemente al *sol* bemol, *si* bemol, esa tercera, y cuando rozas el *re* bemol y juegas con cierta astucia, está siempre a punto de caer, o haciendo equilibrios para no hacerlo. En otros momentos se trataba justamente de lo opuesto, de estructuras quebradísimas que cubren todo el registro que los instrumentos pueden dar, en métrica muy complicada, muy atomizada, podríamos decir, y que súbitamente se convertía en unísono que

seguro se iba a romper. Todo ese tipo de cosas. Por eso le llame *Umori*, que parece una palabra japonesa y que no, es italiana… [375]

7.4.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

La obra consta de un único movimiento que se interpreta sin solución de continuidad, si bien internamente tiene una estructura de *allegro, moderato, lento allegro*. Es un lenguaje difícil para todos los saxofones por varias razones: en primer lugar, se trata de una transcripción cuyos instrumentos de origen no tienen la extensión exacta de los saxofones a los que se transporta la voz. Ello obliga a constantes pasos al registro armónico, sobre todo al saxofón soprano 1º y al saxofón alto (Fig. 169), pero la dificultad es intrínseca a la partitura. Tanto en el primer movimiento —o sección de los cuatro en que se divide la obra— como el último están escritos en los registros extremos tanto del agudo como del grave de los instrumentos, con constantes saltos interválicos y cambios métricos a compases binarios como ternarios y medidas irregulares.

La obra está en un constante *concertare* de unos instrumentos con otros, repitiendo unos lo que otros acaban de realizar o contestando en movimientos contrarios. Quizá musicalmente el compositor planteó algunos discursos en clave de humor, pero a la hora de la interpretación la dificultad es extrema.

El ámbito de los saxofones abarca desde el extremo más grave al registro armónico, excepto el saxofón barítono. La extensión que emplea cada saxofón es la siguiente:

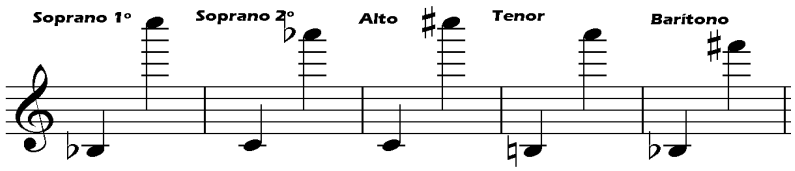


Fig. 168. Registro de los saxofones.

La dinámica de la pieza se extiende desde los puntos de máxima tensión como en el principio y el final de la obra y también en puntos de relajación en dinámica muy

[375]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo V.

piano, como en los compases 179 y 180, que representan la dinámica general de la tercera sección de la obra. También, podemos ver estos cambios extremos de dinámica al principio de la obra (Fig. 169).

La interválica y articulaciones son difíciles tanto por la abundancia de pasajes *staccato*, como por el registro armónico de los saxos y los constantes intervalos abiertos.

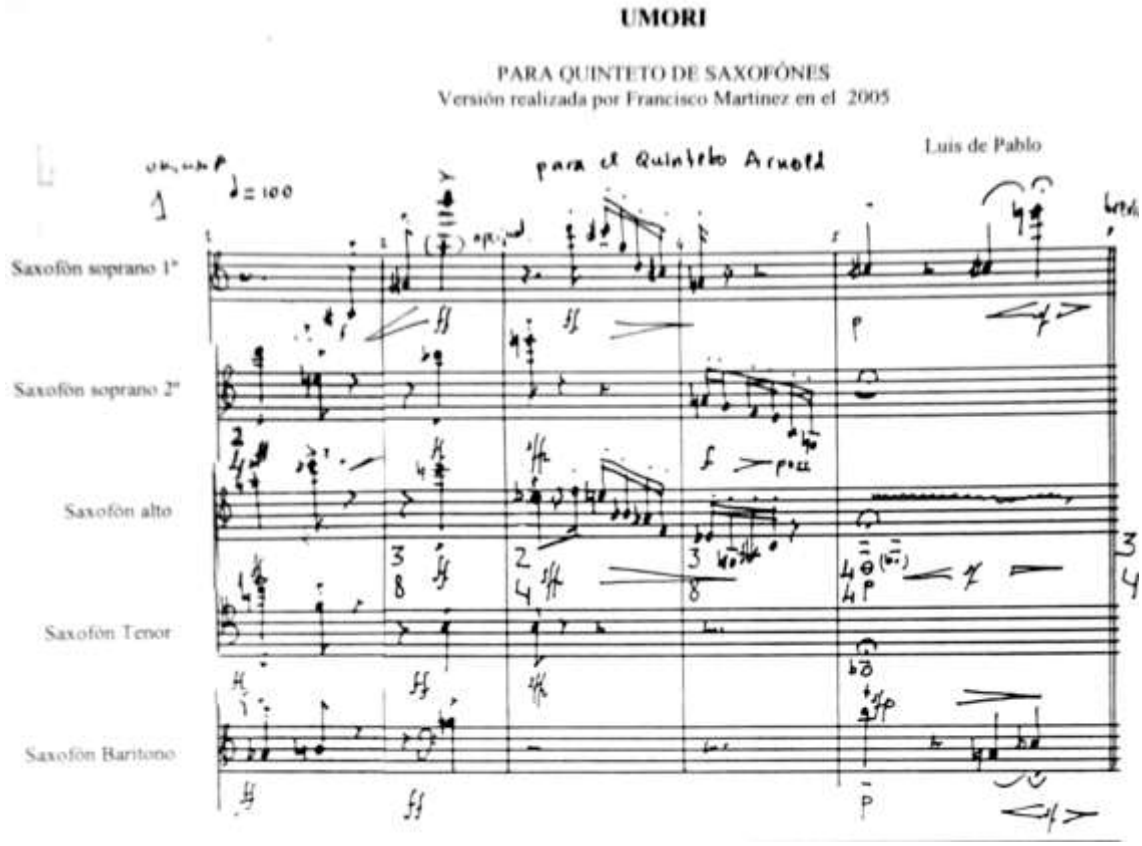


Fig.169. Inicio de la obra con uno de los puntos dinámicos más fuertes.

Los *tempi* oscilan continuamente en la obra, pero predominantemente son allegro y moderato. En total hay cinco metrónomos diferentes oscilando constantemente, que son los siguientes:

♩ = 100; ♩ = 60; ♩ = 132; ♩ = 76; ♩ = 40.

Las estructuras rítmicas en muchas ocasiones son complejas de encaje entre los diferentes saxos, como en la página 1, compases de 6 a 10 (Fig. 170), donde cada

saxofón tiene una medida diferente, de modo que todos sus ataques producen un ritmo de semicorcheas continuo.

En cuanto al fraseo, la dificultad se encuentra en los pasajes melódicos debido a sus intervalos abiertos y en los grupos irregulares de notas rápidas (Fig. 171).

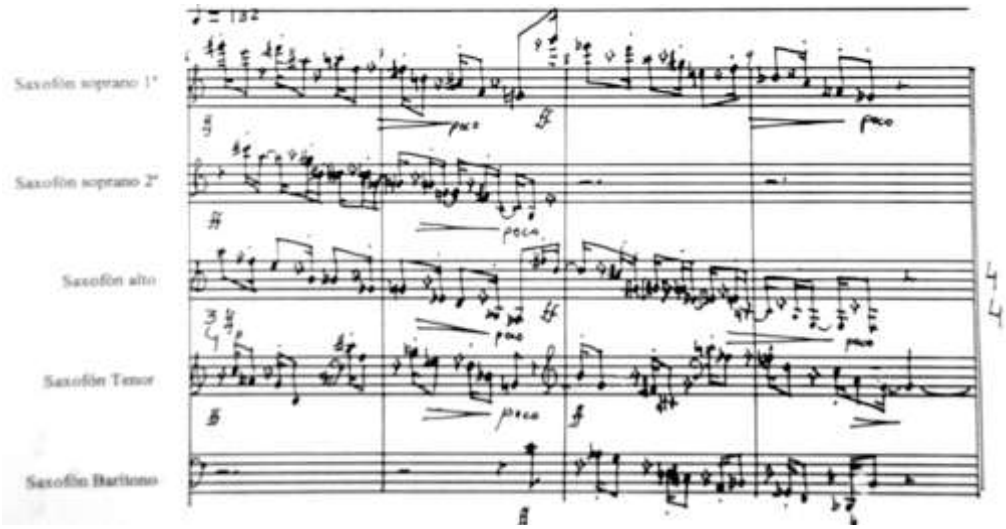


Fig. 170. Estructura rítmica de los compases 6 a 10.

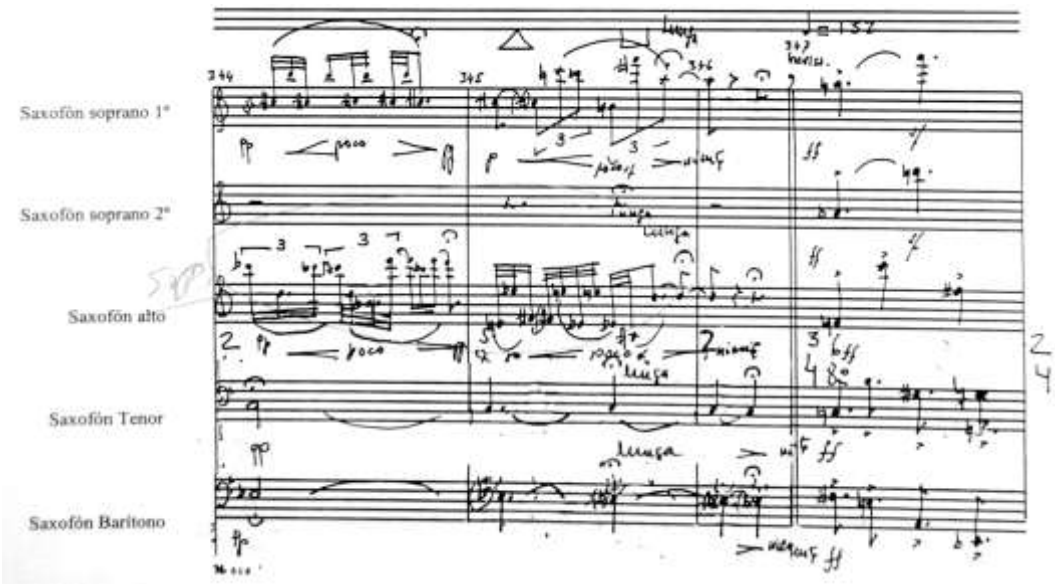


Fig. 171. Pasaje melódico con interválica difícil.

No hay efectos sonoros, únicamente en la versión la trompa tiene “bouches” que en la versión para saxofones se soluciona descendiendo el matiz un grado. En cambio, el

paso por el registro armónico de cuatro de los saxos si podemos considerarlo como tal efecto.

La escritura es la acostumbrada de Luis de Pablo, con grupos irregulares de notas y constantes cambios de compás, que en este caso son 6/8, 7/8, 2/4, 3/4, 4/4y 3/8 y 5/8.

La dificultad técnica es muy grande, todos los parámetros técnicos están en un grado de dificultad 6, incluso el de efectos sonoros, si consideramos al registro armónico como tal. Como en *Oculto* el grado de dificultad no sólo viene dado por la transcripción lo que obliga a emplear el registro sobreagudo de los saxofones, ya que las dificultades interválicas, de articulación, tempo, estructuras rítmicas y escritura son propias de la obra y no se alteran al efectuar dicha transcripción. Por tanto el grado global de dificultad es el máximo: el grado 6.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro						**X**		
Dinámica						**X**		
Interválica, Articulaciones						**X**		
Tempo y Agógica						**X**		
Estructuras rítmicas						**X**		
Fraseo						**X**		
Efectos sonoros						**X**		
Escritura y Notación						**X**		
TOTAL							**6**	**6**

Tabla de graduación de dificultad 20.

7.5. Aportaciones al repertorio saxofonístico.

En *Oculto*, el resultado del discurso instrumental en el transcurso de toda la partitura es muy brillante y muy virtuoso en todo momento. Por la yuxtaposición de temas melódicos y temas rítmicos parece como si dos personajes estuvieran conversando y luchando por la conducción del discurso musical. Quizás esté influyendo en ello constantemente el origen de la partitura para instrumento y música grabada, lo cual significa a la sazón dos voces, o quizás la versión para dos clarinetes.

La partitura adaptada al saxofón aporta una obra excelente al repertorio de este instrumento. Auditivamente, da una sensación de extrema agilidad rítmica como de agilidad interválica, ya que abarca el recorrido por todos los registros posibles en el saxofón, incluyendo el armónico.

Es una de las mejores obras de Luis de Pablo para el repertorio saxofonístico, y a la vez una de las partituras más interpretadas, pues es la única para el instrumento a solo ya que la formación que le sigue en número, es para dúo de saxo y flauta, y después el cuarteto de saxofones. Se emplea en la enseñanza tanto como ejercicio de gran dificultad que necesita de extrema agilidad en la emisión, como por el trabajo que necesita en el registro armónico.

Fandango aporta una visión de un compositor del siglo XXI de una música del siglo XVIII, pero que a la vez es necesaria para enriquecer el repertorio del saxofón, que adolece de la falta de repertorio de esa época y de esa calidad, por la obvia razón de haber aparecido a la palestra musical en el siglo XIX.

Las transcripciones de música clásica y barroca nos permiten admirar el empaste tímbrico de las agrupaciones únicamente de saxofones y además son ideales para la formación musical por su estructura tonal, de la que carece la mayoría de la música para saxofón. Ello permite también un trabajo pedagógico sencillo porque son más fáciles de comprender auditivamente

Umori aporta en primer lugar una versión para cinco saxofones de la música de Luis de Pablo que es escasa en obras para saxofones solos, lo que permite programarla más fácilmente en música de cámara y emplearla como práctica de cámara en lectura de música contemporánea.

El trabajo camerístico es muy importante y exige un gran trabajo de montaje. Y, además, la parte de cada saxo individualmente también tiene pasajes técnicos complicados. Es una obra que ocupará un lugar importante en la música de cámara para saxofón tanto por su calidad como por sonoridad agradable.

Capítulo VIII.

Estudio y análisis del concierto para saxofón y orquesta.

8.1 Introducción.

Une couleur… es la única pieza que Luis de Pablo ha dedicado al saxofón como solista, aunque en algunas piezas orquestales según hemos analizado tenga este instrumento un especial protagonismo. Así pues, es la única obra que vamos a estudiar en este apartado, y además es una partitura muy especial dentro del repertorio internacional porque emplea toda la tesitura existente del saxofón como si fuese un único instrumento.

Según Daniel Kientzy, que fue la persona que propició el encargo del Festival Futur Musiques al compositor:

> Para mí, como se escucha el saxofón en esta pieza es como si fuera un único saxofón, aunque hay muchos saxofones, un único saxofón que va de lo más grave a lo más agudo (puesto que tenemos toda la tesitura, aunque falta el alto). El soprano y el tenor llegan a enlazar el registro, por lo que tenemos todas las notas desde la más grave del saxofón contrabajo hasta la más aguda del sopranino. Es una especie de "saxofón total", es una idea que me ha venido ahora, pero que está concretizada en esta obra[376].

También es única la pieza en cuanto al concepto de la forma de concierto, y eso la hace muy especial dentro del repertorio para saxofón. A este respecto el compositor nos puntualiza:

> *Une couleur…* desde este punto de vista, es una vez más lo que yo te decía hace un momento, una propuesta de formas nuevas, de formas en este caso de relación entre el solo y el *tutti* y la posibilidad, claro está, de un diálogo. Tiene también otras posibilidades importantes que además, ya están justificadas por el hecho de que el instrumentista cambia de instrumento y tiene que tener tiempo para hacerlo: cada una de las secciones en que se divide la obra, aunque ésta se interpreta sin pausa, tiene intermedios pequeñitos donde el saxofonista no interviene para que lo pueda cambiar. Esto tampoco lo vas a encontrar en ningún concierto clásico, no hay —evidentemente que yo conozca— ninguna obra en

[376]KIENTZY, Daniel: *Entrevista*, DVD Anexo.

que los distintos *tempi* estén unidos por interludios que son completamente distintos al resto[377].

Con estas aportaciones muy especiales, por parte de compositor e intérprete, a continuación vamos a analizar musicalmente la obra y los parámetros técnicos empleados en los diversos saxofones, para intentar comprender mejor el lenguaje propuesto y su resultado musical.

Hemos de apuntar que en esta obra, gracias a los materiales que estudiamos en el Campus Musica de Latina, hemos podido disponer de un manuscrito previo a la obra que está incompleto, pero nos da a entender el proceso que el compositor llevó a cabo desde el discurso del solista hasta la instrumentación. El material abarca hasta parte del cuarto movimiento. En la última hoja podemos ver el solo de sopranino del cuarto movimiento, escrito en una sola hoja, y que coincide completamente con la parte de sopranino correspondiente del cuarto movimiento, hasta donde llega el cuaderno. Esto nos sirve para ver cómo ha instrumentado la obra. Toda la parte de saxofón coincide completamente con la edición excepto 2 compases del saxofón tenor, que están añadidos en la partitura impresa.

La numeración de compases, los cambios de tiempo y los instrumentos que interpreta el solista coinciden con pulcritud hasta el compás 46 del citado cuarto movimiento. La orquestación coincide en cuanto a planteamiento del discurso melódico y la ordenación vertical y horizontal en la mayoría de los casos. Donde más se observan diferencias con la obra original es en la instrumentación propiamente dicha, o sea que hay cambios desde el manuscrito a la obra editada en cuanto a qué instrumentos desempeñarán las voces escritas en el cuaderno previo.

En ningún caso hay que tomarlo como un borrador, ya que si por ejemplo no hay matices, sí figuran todas las indicaciones metronómicas, las indicaciones de compases y las indicaciones de carácter, e incluso algunas fechas de cuándo se realizó el trabajo. Sí hay nombre de los títulos de tiempo y también están indicadas las transiciones.

En el cuarto movimiento, hay alguna región que está un poco vacía de contenido, pero ello es porque el proceso compositivo que el autor ha llevado en esta obra ha sido el de escribir la voz solista, luego escribir entre uno y uno más de cuatro diseños melódicos de acompañamiento, después la armonización de esos

---

[377]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.

acompañamientos cuando están llevados a cabo por grupos como las cuerdas, la celesta o muchos vientos y, finalmente, la instrumentación definitiva de la obra.

8.2 *Une couleur…*

UNE COULEUR… (1988) para saxofón* y orquesta (22').
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (63 p.); 43 cm. + 1 parte saxo solo. (3.3.3.3. - 4.3.3.0. - Ar. - Tp. - Pf. e Cel. [1 es.] - Perc. [Cp., Mr., Vibr., Gc.] - A.: 12.12.10.8.6.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
.- Cuaderno manuscrito del autor (incompleto); 22 cm. (abril a junio de 1988).
Latina, Campus Internazionale di Musica, Archivo sin acceso al público, no catalogado.
. - Fontenay-Sous-Bois, Festival Futurs Musiques, 20.1.1989 – Sax. D. Kientzy, Orch. Nat. Ile de France. Dir. A. Tamayo. (Encargo del Festival Futurs Musiques de Fontenay-Sous-Bois).
* El solista interpreta sucesivamente los saxofones sopranino, soprano, tenor, barítono y contrabajo.

Ficha de catalogación 17.

8.2.1. Contexto general de la obra.

Esta obra fue un encargo del Festival "Futurs Musiques" de Fontenay (Francia). Evidentemente, el que fuera un concierto para saxofón solista es debido a que el peticionario del encargo fue el saxofonista francés Daniel Kientzy, el cual se caracteriza por ser el único solista que en sus conciertos interpreta habitualmente todos los saxofones, al menos desde el sopranino al bajo. Esto propició el origen de que la obra fuese para varios saxofones, concretamente para los saxofones sopranino, soprano, tenor, barítono y contrabajo. Además, en ese momento fue la primera vez que el saxofón contrabajo participaba en un concierto de orquesta.

Sobre como fue el encargo, el autor nos comenta:

> La obra surgió de una petición de Daniel Kientzy, y nos pasamos bastante tiempo en su casa explicándome las distintas posibilidades del saxo. Tú conoces las técnicas de Daniel Kientzy y, sobre todo, del saxo contrabajo que acababa de comprarse y cosas de este estilo. Cuando después de todas éstas —que fueron varias y que hay mucho material gráfico de ellas, porque Daniel mando venir a un fotógrafo que nos sacó 330 veces, ¿verdad?—, yo le dije a Daniel una cosa que no se si le gustaría o no: "Mira, Daniel, me ha gustado mucho todo lo que me has mostrado con el saxo, pero yo te voy a escribir de una manera totalmente tradicional, no voy a servirme de despedazar el saxo en todas sus partes y empezar a tocar con el pabellón sólo o con lo que sea, no lo voy a hacer, voy a hacer una obra en donde el saxo toca como el saxo tiene por costumbre tocar y,

eso sí, voy a poner casi toda la gama de saxos para que puedas trabajarlos con toda tranquilidad". Y él lo aceptó. Y nació *Une couleur* [378].

8.2.2. Análisis de la obra.

La obra se divide en cinco tiempos diferenciados en sonoridad y carácter, pero unidos por unos interludios que el compositor denomina transiciones, donde un solista de la orquesta cada vez, se recrea en el material temático que el saxo acaba de exponer o que lo hará a continuación, excepto en la primera transición, donde es el saxo tenor el que nos conduce al segundo movimiento. El título de cada una de estas secciones hace referencia a un texto del poema de Juan Larrea dedicado a la muerte de Juan Gris "*Une couleur l´appelait Juan*", que a su vez da el título a la obra[379].

En esta obra de Luis de Pablo los epígrafes que selecciona para la nomenclatura de cada una de las partes originan en el compositor una serie de gestos, como si fuera música descriptiva:

« La nuit encore plus triste que le papier buvard ».

« …le silence devient doucement le festin d´oiseau ».

« Les fourmis traînent nos larmes de l´est a l´ouest ».

« Il s´en alla par transparence ».

« …sa tristesse assise au bord du ciel, comme un ange obèse ».

El autor nos comenta al respecto:

> En una obra como *Une couleur*... existe eso, está llena de alusiones a gestos musicales que vienen, podríamos decir, de muchas músicas tradicionales, por ejemplo, la forma de representar el movimiento de las aguas, o el ruido del viento, fenómenos sobre todo de tipo natural, y al final eso llega hasta el extremo, llega hasta un ritmo de tango. Al mismo tiempo, esas maneras de resolver esos problemas, esas alusiones que no están en el texto, porque el texto es difícil de interpretar, están tan desplazadas que al final uno no sabe muy bien a qué pueden corresponder[380].

La primera sección se denomina: "La nuit encore plus triste que le papier buvard" ("la noche es más triste que el papel secante"). Este epígrafe o alusión, según nos comenta el compositor en la entrevista realizada el 20 de enero de 2006, sin duda es

---

[378]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.

[379]El título lo componen las dos primeras palabras pero los puntos suspensivos hacen referencia al resto del título del poema: "*Une couleur…"*

[380]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

muy descriptivo en cuanto al ambiente sonoro que sugiere (Fig. 172). El tiempo está marcado a una velocidad metronómica de ♩=56.

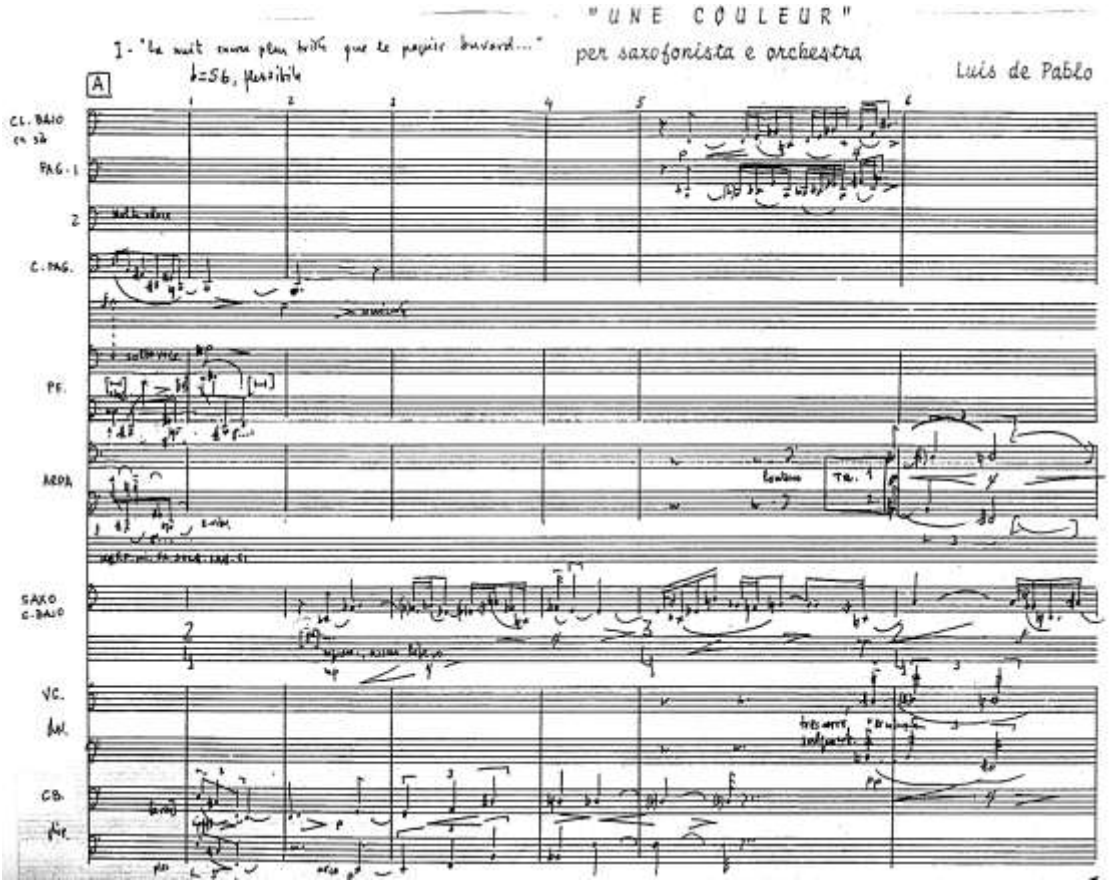


Fig. 172. Primeros compases del concierto. Podemos observar el inicio del saxofón contrabajo en el tercer compás.

La elección de los fagotes y contrabajos en los dos compases introductorios del saxofón contrabajo, y además el propio ambiente sonoro del tiempo, sin duda sugiere la noche y la tristeza.

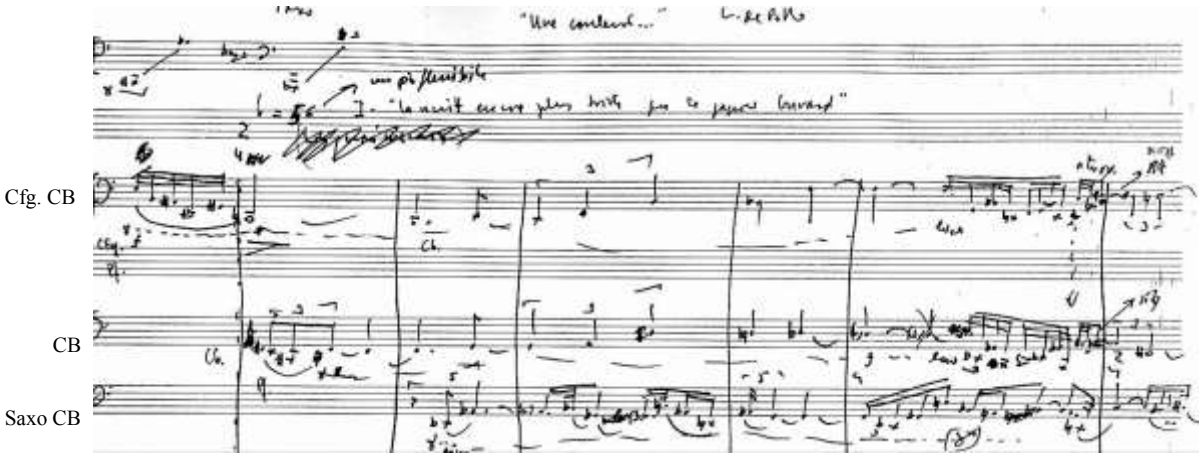


Fig. 173. Primeros compases del concierto. En el manuscrito previo se aprecian mejor las voces más importantes del principio..

Ésta primera de las dos intervenciones del saxofón contrabajo, predomina en el registro más grave del instrumento, hasta el punto de que la vibración de la caña, al ser tan lenta está muy presente, y es difícil discernir bien la entonación. El discurso del saxofón está formado por evoluciones interválicas que se corresponden con el desarrollo armónico de agregados[381], técnica que ya está presente en todo momento en la fecha de escritura de la pieza, por lo que predominan los intervalos de 3ª y 5ª y sus inversiones, alternándose con evoluciones cromáticas y en intervalos de segunda en una disposición irregular, sin seguir ningún patrón determinado.

Esquema formal: "*Une couleur…*"

1ª sección, o movimiento	**1ª transición o interludio**	**2ª sección o movimiento**
Introducción de 2 compases por instrumentos graves de la orquesta e inicio del saxofón con el saxo contrabajo. Son dos intervenciones del saxofón, la primera hasta el compás 22 donde las separa un pequeño intermedio del viento madera, y la segunda del 39 al 81.	La primera transición o interludio separa el primero del segundo tiempo de la obra. En esta parte hay un solo de saxofón tenor que se inicia en el compás 8 y enlaza con una corta cadencia en el compás 20 con el segundo movimiento.	El segundo movimiento se inicia en la letra C. La primera parte de este movimiento se caracteriza por ser una larga intervención en *slap* del saxo tenor, acompañado en pizzicato por la cuerda. Un intermedio central de la orquesta da paso a una segunda parte del movimiento en la que interviene el saxo soprano con un discurso melódico más brillante.
Letra A - compases de 1 a 90	Letra B - de 1 a 22	Letra C- de 1 a 152

2ª transición o interludio	**3ª sección, o movimiento**	**3ª transición o interludio**
Un solo de oboe nos conduce a la segunda transición de 23 compases de duración. La línea conductora se mantiene con el oboe, las flautas, clarinetes y fagot.	El tercer movimiento está a cargo del saxofón barítono en la parte solista. Es un lamento expresivo de 80 compases de duración, y con un constante diálogo con las campanas. Éste movimiento es lento y sugiere una gran melancolía.	Sin compás es una intervención solista del violonchelo a modo de cadencia, acompañado por el arpa, piano y timbal.
Letra D - de 1 a 23	Letra E - de 1 a 85	Letra F no está acompasada

4ª sección, o movimiento	**4ª transición o interludio**	**5ª sección, o movimiento**
El cuarto movimiento de 143 compases de duración está compartido por el saxofón sopranino y el saxofón barítono en la parte solista. Es un movimiento rápido y brillante.	La cuarta transición es la más larga de todas. La línea melódica transcurre de la flauta en sol al clarinete bajo como solistas, pero arropados por toda la orquesta.	Este movimiento, denominado *Tango interruptus*, es presentado enteramente por el solista con el saxofón tenor y con él finaliza la obra mediante una frase cadencial.
Letra G - de 1 a 143	Letra H - de 1 a 35	Letra I - de 1 a 140 compases

La segunda aparición del saxo contrabajo está separada de la primera por una subsección de enlace desde el compás 23 al 38, con unas evoluciones melódicas de flautas, fagotes y clarinete bajo. Esta intervención es más abierta interválicamente y

[381]Grupo de notas que suenan o no simultáneamente, ajenas a cualquier consideración armónica. (GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: *Diccionario de la Música*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p.27).

adquiere un carácter más expresivo y animado, tanto por sus evoluciones al agudo[382] como por su final con notas largas en diálogo con el contrafagot[383].

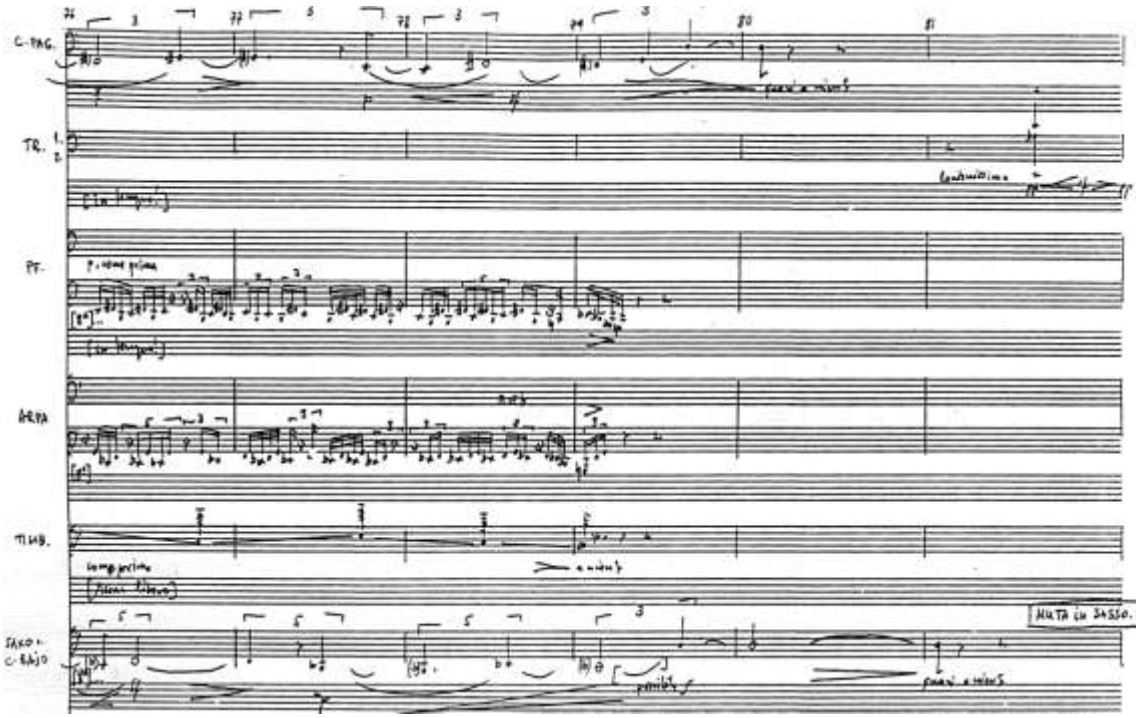


Fig.174. Pasaje final en hetereofonía del contrafagot y el saxo contrabajo.

Este diálogo a distancia de una segunda y desplazado uno sobre otro (Fig. 174), es la técnica de "hetereofonía", muy habitual en Luis de Pablo, la cual ya hemos comentado en el transcurso de este estudio.

Fig.175. Manuscrito previo de *Une couleur*... Pasaje final en hetereofonía.

Esta técnica es evidente en la segunda intervención del saxo contrabajo[384] (Fig. 175) que está en un constante diálogo con clarinetes bajo, fagotes y contrafagot con melodías similares muy cercanas y desplazadas verticalmente con el objetivo de crear

[382]Desde los compases 55 al 68 el timbre del saxofón cambia para parecerse a un saxofón barítono.
[383]Del compás 71 al 81 un diálogo entre el saxofón contrabajo y el contrafagot fagot sirven como último recuerdo del carácter sombrío del tiempo.
[384]En la figura 175, que corresponde al manuscrito previo, se observa mejor el desplazamiento de las voces.

una masa sonora que envuelve al saxofón. Sin embargo hay poca fusión entre estos instrumentos por la agresividad y potencia del saxofón empleado.

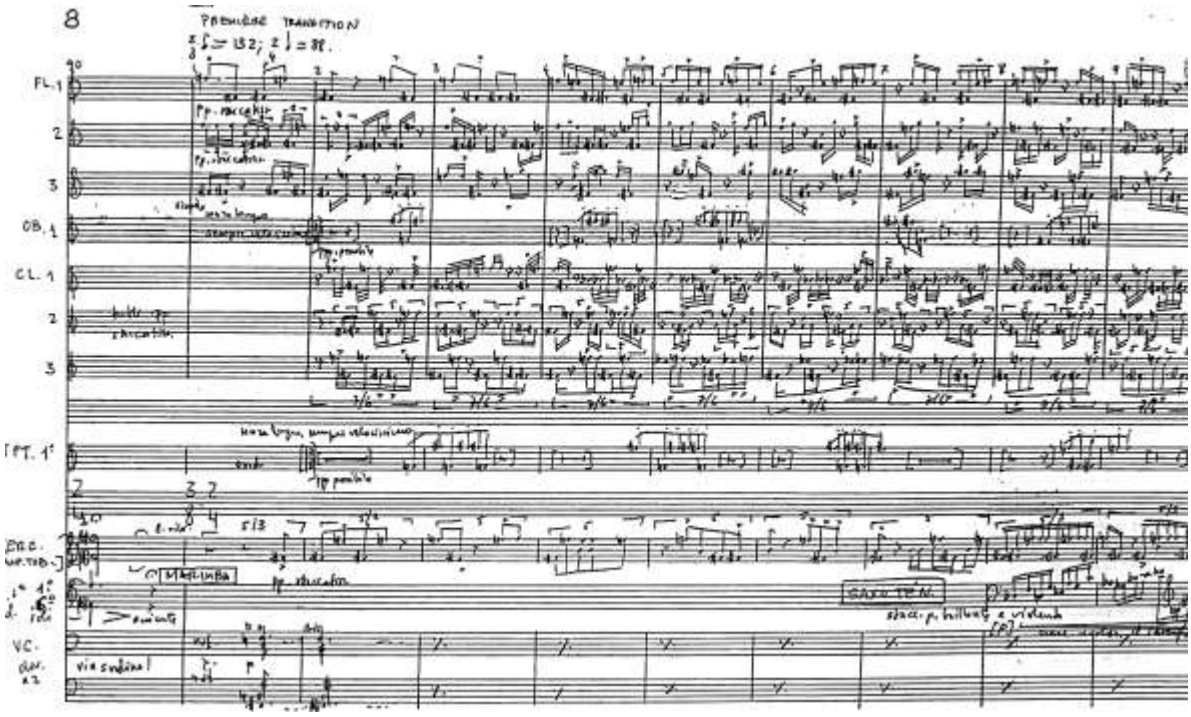


Fig. 176. Masa homogénea del inicio de la primera transición.

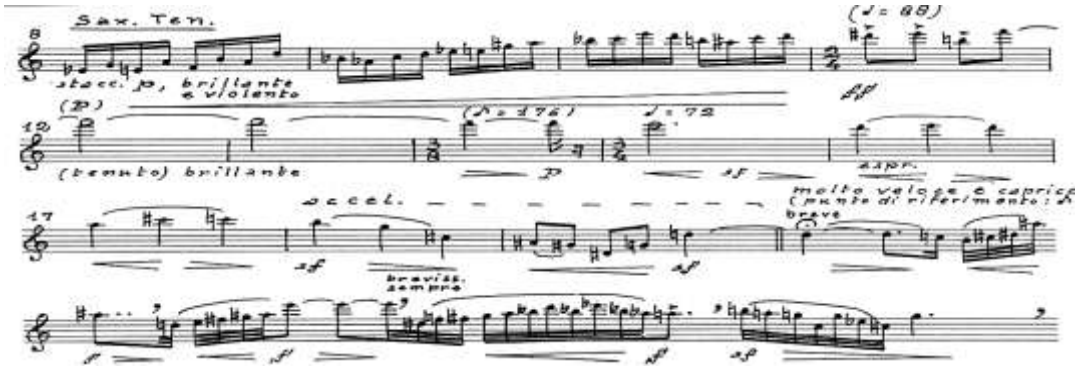


Fig. 177. Solo de saxofón tenor de la primera transición. (Parte de saxofón).

En medio de esta masa sonora, el saxofón tenor aparece en una progresión interválica ascendente (Fig. 176) hacia el agudo, presentando un solo (Fig. 177) con fuerza y una pequeña cadencia en el compás 22 que desemboca en el siguiente movimiento, de un carácter totalmente opuesto al primero.

La segunda sección se denomina "…le silence devient doucement le festin d´oiseau" ("el silencio se vuelve lentamente el festín de pájaro"). Este epígrafe de Juan Larrea sugiere algo muy diferente al primer movimiento, y el compositor lo resuelve en

[385]PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.

un allegro de métrica ternaria en el que el saxo tenor dialoga en *slap* con las cuerdas de la orquesta en *pizzicato* (Fig. 178). Éste material temático se desarrolla durante 65 compases y en el compás 66 el saxo tenor resuelve en un largo *do* sostenido grave. El discurso del solista desemboca a continuación en un fragmento *libero e rubato* de carácter melódico que finaliza en el compás 88, y que es el epílogo de esta parte.

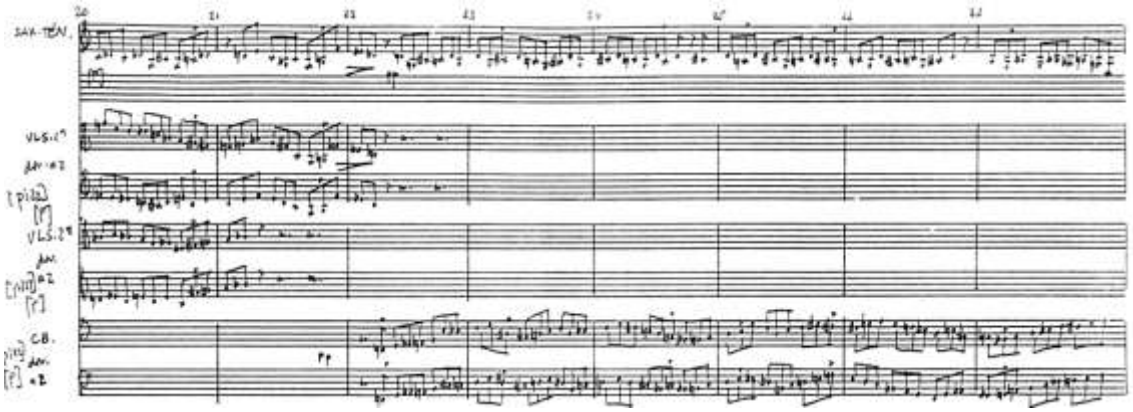


Fig. 178. Fragmento del pasaje del saxo tenor en *slap* y la cuerda en *pizzicato*.

Un intermedio que transcurre desde el compás 89 al 115 cambia totalmente el discurso sonoro y unas evoluciones ascendentes y descendentes, por parte del viento de la orquesta con un colchón en trémolo por parte de la cuerda, nos sugieren tanto el viento como las olas del mar. Este fragmento permite al solista cambiar al saxofón soprano, resolviéndose esta metamorfosis en una aparición brillante y en carácter *stacatto* y siempre en evoluciones interválicas hacia el agudo, lo que cambian el ambiente sonoro iniciado en la primera parte del tiempo por el *pizzicato* de la cuerda y el saxo tenor. El saxofón soprano se mueve en ritmo de semicorcheas y de corcheas (Fig. 179), de modo ágil, buscando el registro más agudo, mientras que la orquesta lo hace en corcheas y negras, todo ello en un ritmo de 9/8. El carácter de la segunda parte de este movimiento es mucho más festivo que en el inicio desde la aparición del saxofón soprano.

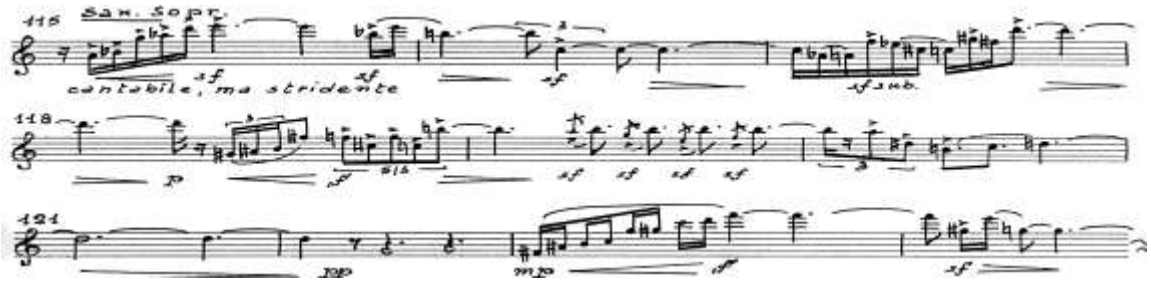


Fig. 179. Inicio del saxofón soprano en la segunda sección (parte de saxofón).

En esta sección se encuentra la única diferencia en la parte solista, que hemos encontrado entre el manuscrito y la versión editada. En esta segunda el saxo interpreta dos compases más que en el manuscrito, el 86 y 87. (Figs. 180-181)

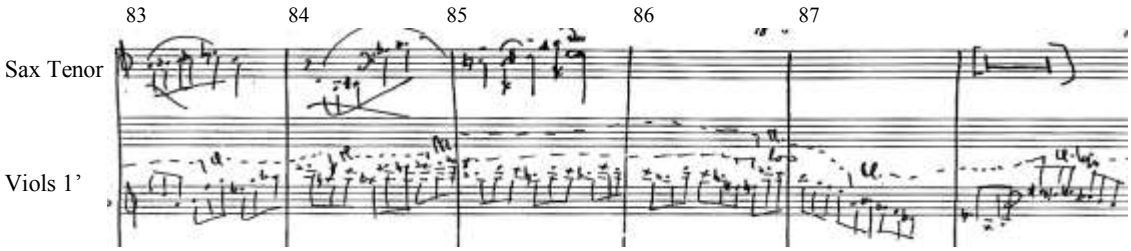


Fig. 180. Fragmento del manuscrito correspondiente de los compases 83 a 88.

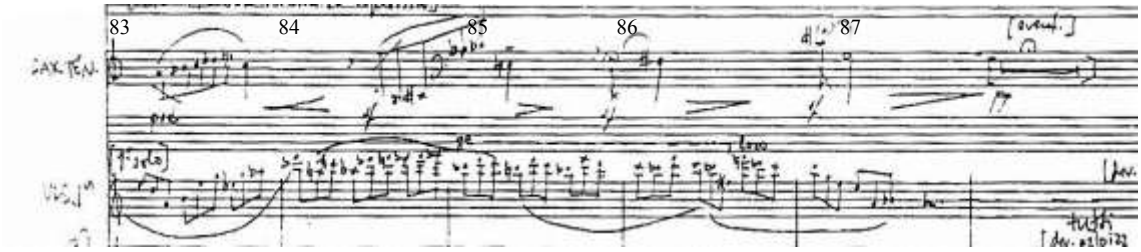


Fig. 181. Fragmento de la edición correspondiente de los compases 83 a 88.

La segunda transición, un poco más larga que la primera, destaca por servir de nexo de unión entre dos movimientos de diferente *tempi*, ya que pasamos de un allegro ♩. = 104, a ♩= 52 en el tercer movimiento. Un solo de oboe (Fig. 182) que dialoga con flautas clarinetes y fagot sirve para presentar una idea melódica que *ritarda* poco a poco al nuevo tiempo. Este interludio temáticamente está más próximo al discurso que presentará el barítono en el próximo movimiento, y el tiempo comienza ♩= 80 y termina a un ritmo de ♩= 60.

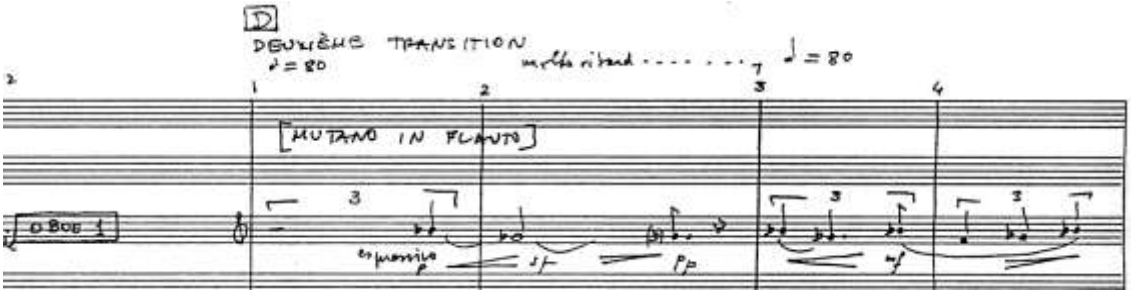


Fig. 182. Solo de oboe de la 2ª transición.

“Les fourmis traînent nos larmes de l´est a l´ouest” (“las hormigas arrastran nuestras lágrimas de este a oeste”) es el epígrafe que titula el tercer movimiento o sección, y sin duda es muy surrealista, como los anteriores, evocándonos una cierta tristeza. Y para sugerir este ambiente, el instrumento solista elegido es el saxofón barítono (Fig. 183), uno de los saxofones más graves de registro.

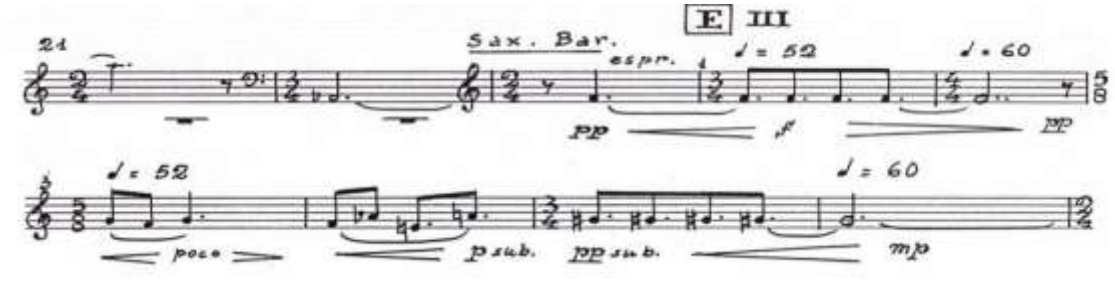


Fig.183. Inicio del saxo barítono en el tercer movimiento.

El movimiento adquiere un carácter de lamento, pero sin el dramatismo del primer movimiento. Escrito en una tesitura cómoda para el saxofonista, casi todo el discurso se mueve por segundas y terceras con un carácter muy expresivo. Es una intervención muy larga de 80 compases dentro de la cual sólo hay un pequeño descanso de 4 compases para el solista. Las intervenciones de la orquesta también son también pinceladas de color a cargo de las maderas y los metales, mientras las cuerdas hacen acordes a modo de sustento sonoro para el solista. Lo más destacable es la nota de dramatismo sugerida por las campanas, que intervienen constantemente durante todo el movimiento. Estas intervenciones de las campanas son concertantes con el saxofón, ya que se producen justamente en los momentos que éste hace notas largas sin movimiento melódico. Ello ocurre durante todo el movimiento interrumpido por dos cortas intervenciones de la marimba.

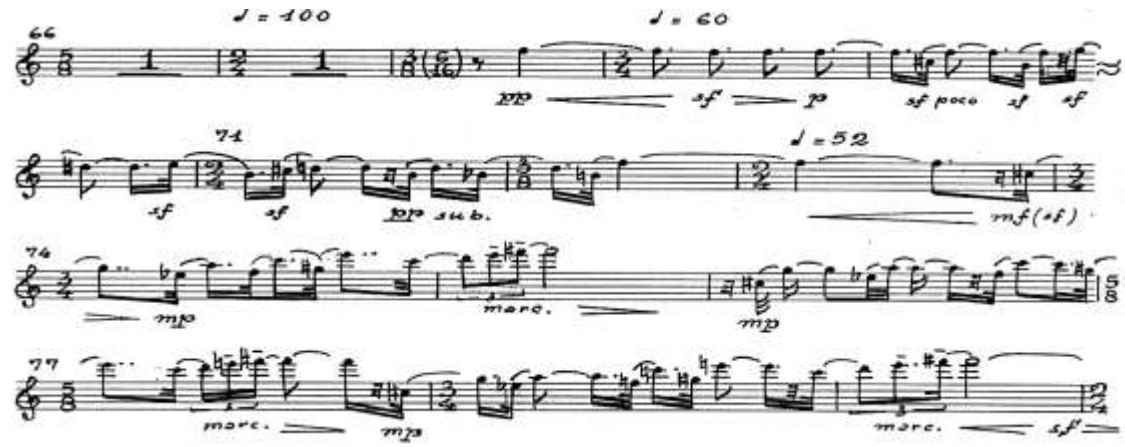


Fig. 183. Fragmento final de la intervención del barítono de la 2º sección, del 3º movimiento.

El saxofón evoluciona a partir del compás 68 con valores más rápidos hacia la nota más aguda del registro normal (Fig. 184), terminando su exposición 5 compases antes de la próxima transición para que dé tiempo a cambiar al saxofón sopranino.

La tercera transición es una cadencia de violonchelo (Fig. 184), que no está acompasada y el tiempo no está expresado metronómicamente. La única indicación que figura en la partitura es: *líbero ma sempre irregolare e capriccioso*.

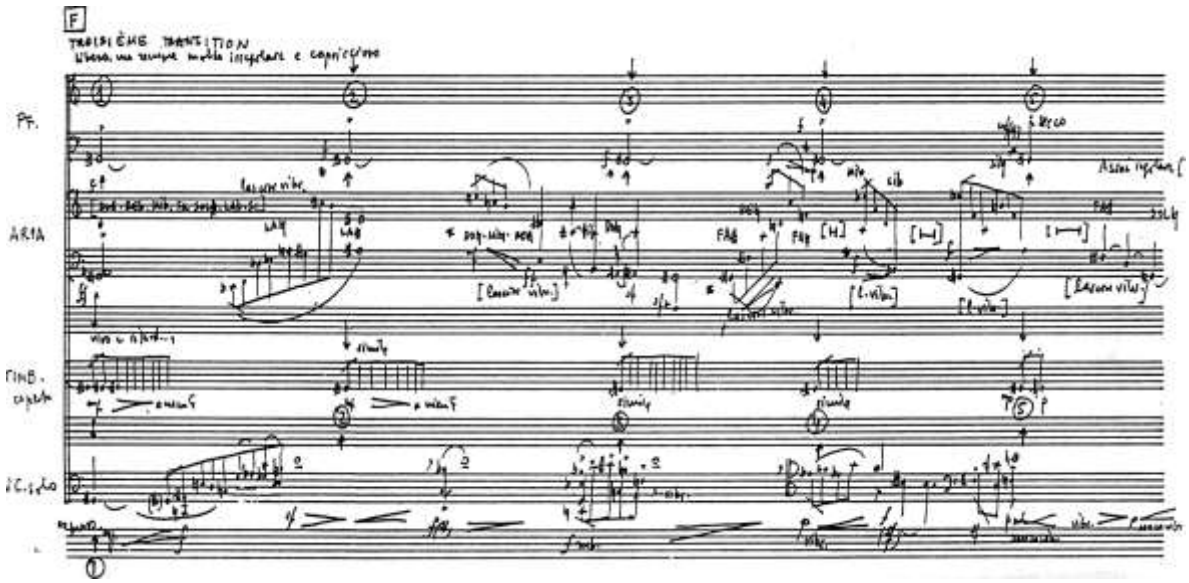


Fig.184. Solo de violonchelo de la 3ª transición.

El violonchelo está acompañado por el piano, arpa y timbal y el material temático sigue siendo lento y expresivo como las frases del saxo barítono en el anterior movimiento. Ésta es la intervención solista de un instrumento de la orquesta, más destacada en todo el concierto. Esta intervención tampoco coincide exactamente con el manuscrito. Hay pequeños cambios sobre todo en el nº 4 de la partitura, hasta el 5, lo que hace el violonchelo, no figura en el manuscrito (Fig. 185).

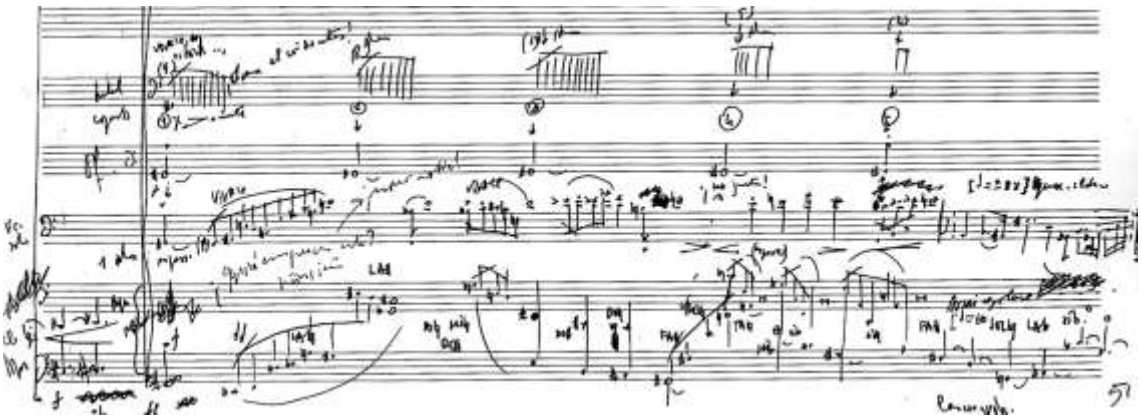


Fig.185. Solo de violonchelo de la 3ª transición en el manuscrito.

Lo que en este manuscrito figura desde el número 4 es el segundo sistema de la página 32 de la edición. La tercera transición es una página de la partitura la primera mitad es la figura 184 y la segunda la 186.

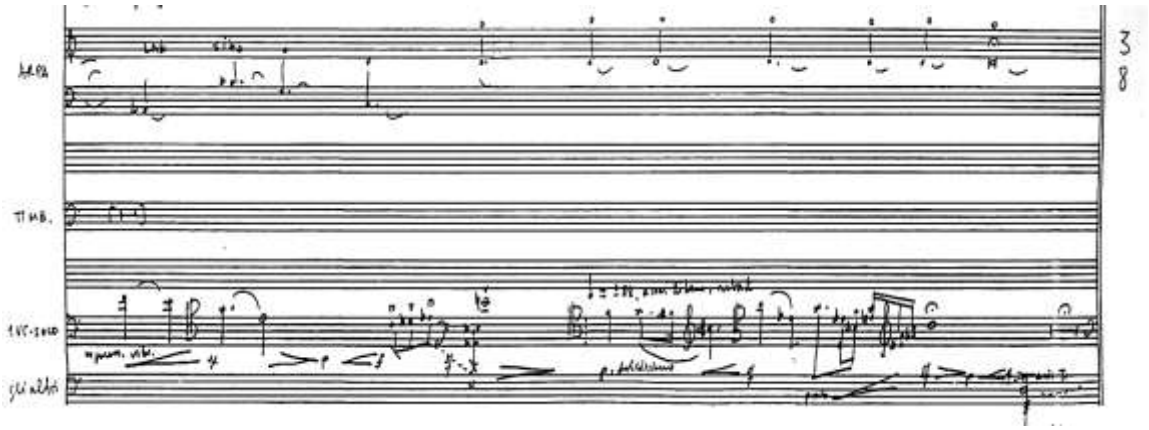


Fig.186. Solo de violonchelo de la 3ª transición, segundo sistema.

“ Il s´en alla par transparence” (“él se marchó por transparencia”), es el epígrafe del cuarto movimiento o sección. El saxofón sopranino arranca justo al inicio del mismo (Fig. 187) y el compositor explota tanto el registro agudo del instrumento como la facilidad de articulación. Es un movimiento rápido con una indicación metronómica de ♩. = 88; ♩= 132, y durante los 53 primeros compases solamente acompañan al saxo sopranino los vientos madera y metal, el piano y percusión y posteriormente se agrega la cuerda en el compás 53.

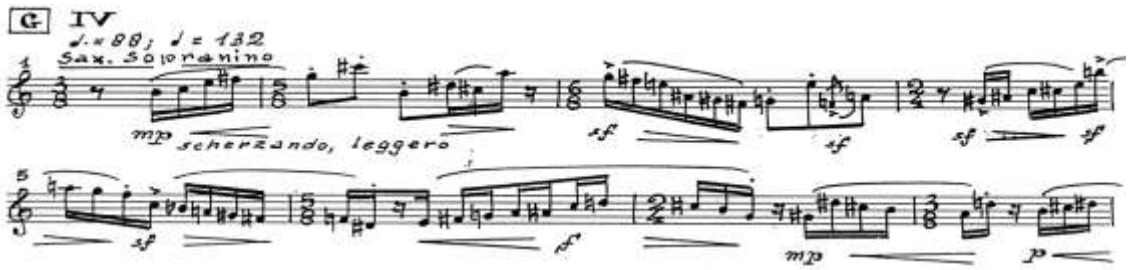


Fig. 187. Primera intervención del sopranino en la cuarta sección.

La primera intervención del saxo sopranino tiene una duración de 75 compases y una transición de 8 compases. En el manuscrito se encuentran 48 de esos compases y podemos ver que coinciden casi exactamente con la edición. Es la última hoja del manuscrito (Fig. 188).

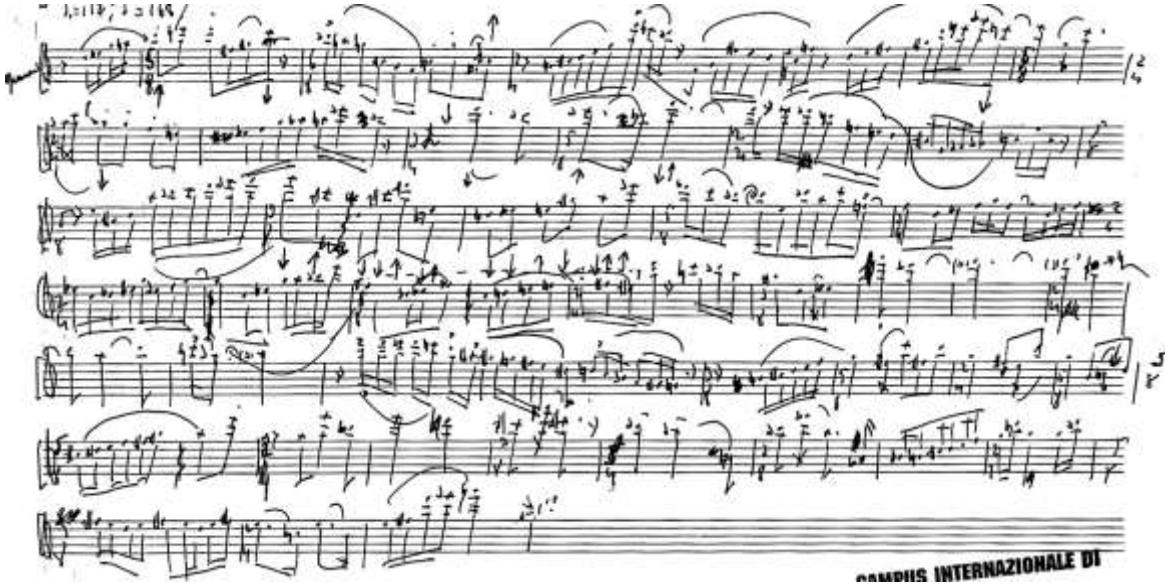


Fig.188. Solo de sopranino del cuarto movimiento en el manuscrito.

Una progresión descendente por parte de los vientos madera junto con el piano permiten al solista volver a coger el saxofón barítono que, con un tempo un poco más lento (♩. = 72; ♩= 108), afrontará una larga y brillante intervención desde el compás 83 (Fig. 189) al final de este movimiento hasta el compás 143.

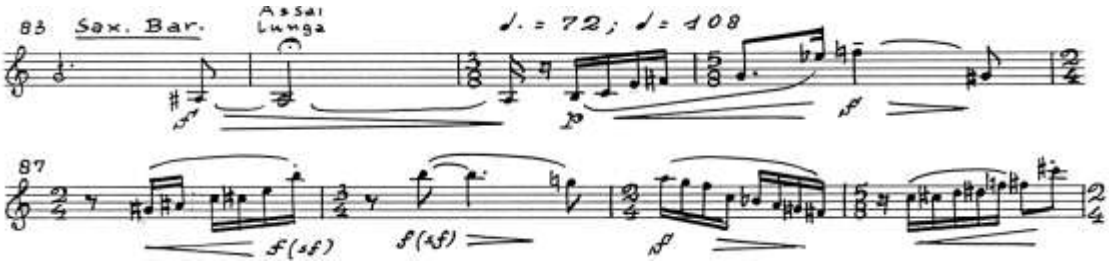


Fig. 189. Primera intervención del barítono en la cuarta sección.

La cuarta transición es la más larga de toda la obra con 35 compases de duración, con un tempo ♩ = 72. En ella intervienen de forma destacada trompas y trompetas durante los 10 primeros compases (Fig. 190), junto un *ostinato* de timbal a ritmo de ♪. cuando el compás es un 2/4, lo que produce un ritmo quebrado con el resto. En el compás 11 hay un solo de flauta en sol, y de clarinete bajo a partir del compás 18 hasta el final. Todo ello muy arropado densamente por toda la orquesta permite un interludio rico en timbre y color que desemboca a través de un *ritardando* en el tango del quinto movimiento.

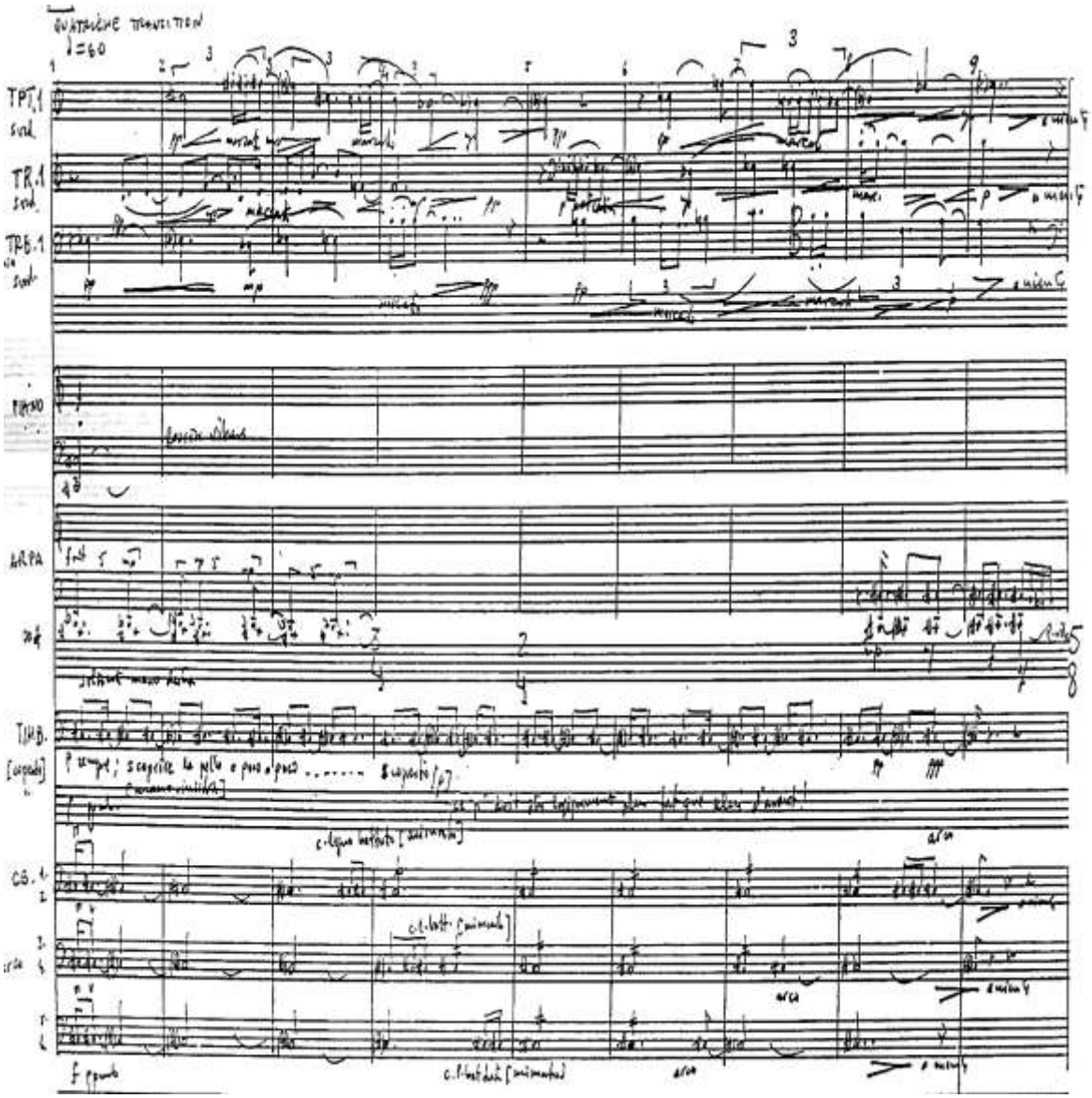


Fig. 190. Inicio de la cuarta transición.

"…sa tristesse assise au bord du ciel, comme un ange obèse" ("su tristeza sentado al borde del cielo, como si fuera un obeso ángel") es el epígrafe del quinto movimiento o sección. Además de la sugerencia de placidez, melancolía, luces blancas y azules que puede sugerir el epígrafe, el tempo marcado es ♩ = 66; ♪. = 132. La sección tiene una introducción de 18 compases. El carácter de los 12 primeros compases es de un ritmo tango producido por los *pizzicatos* de violonchelos *staccato* en el viento madera y síncopas de los violines.

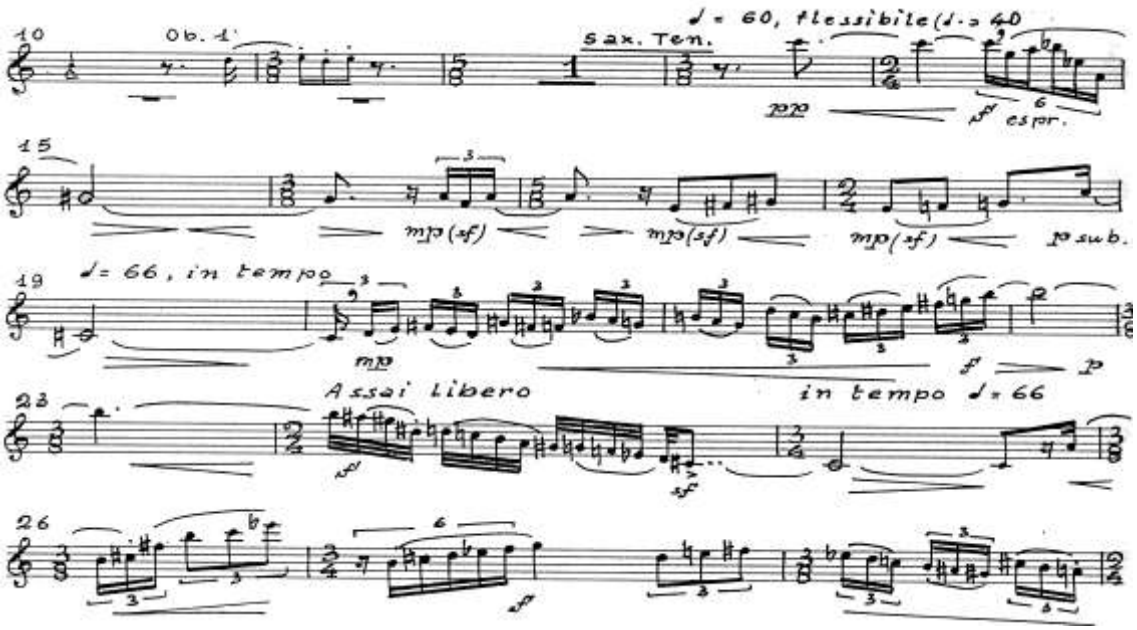


Fig.191. Inicio del saxo tenor en el *Tango Interruptus*.

El instrumento solista elegido por el compositor para este movimiento es el saxofón tenor. Desde el compás 13 al 33 se produce un diálogo con la sección de cuerda de la orquesta, y a continuación poco a poco se incorpora el viento madera, trompetas, trombones, trompas, etc. La primera frase (Fig. 191) transcurre hasta el compás 33 y un enlace de 6 compases da paso a la segunda frase (compases 39-49), la tercera (49-61) y la cuarta (62-76), que transcurren unidas. Con 20 notas en *slap* termina la primera intervención del tenor, siempre en un tempo fluctuante e líbero entre ♩ = 60, ♩ = 66. Este movimiento se denomina también en la partitura *Tango interruptus* y el compositor nos dice al respecto:

> Lo del tango tiene su explicación anecdótica, pero a mí me sirvió porque me parecía que daba juego, y es que a Juan Gris le gustaba muchísimo el tango y ganó un concurso de bailarines de tango aficionados. Era muy bailón Juan Gris, el pintor.[386]

El saxo es siempre protagonista, pero a la vez arropado por una masa orquestal de la que sobresalen evoluciones de maderas y metales, rellenando los silencios del solista o las notas largas de éste. El discurso melódico es ágil, y a la vez rítmico y

[386]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.

sugerente. El objetivo del compositor es el de transmitir una música con sensación de movimiento y de danza.

Lo más sorpresivo de la obra surge justo al final. En un corto fragmento (Fig. 192) que podríamos denominar epílogo (137-140), el solista con el saxofón tenor que es el instrumento con el que finaliza la obra, interpreta un corto solo que arranca en una nota aguda y evoluciona con un pasaje descendente de 20 notas *molto veloce*, que desemboca en un trino con el *si* grave[387] muy largo.

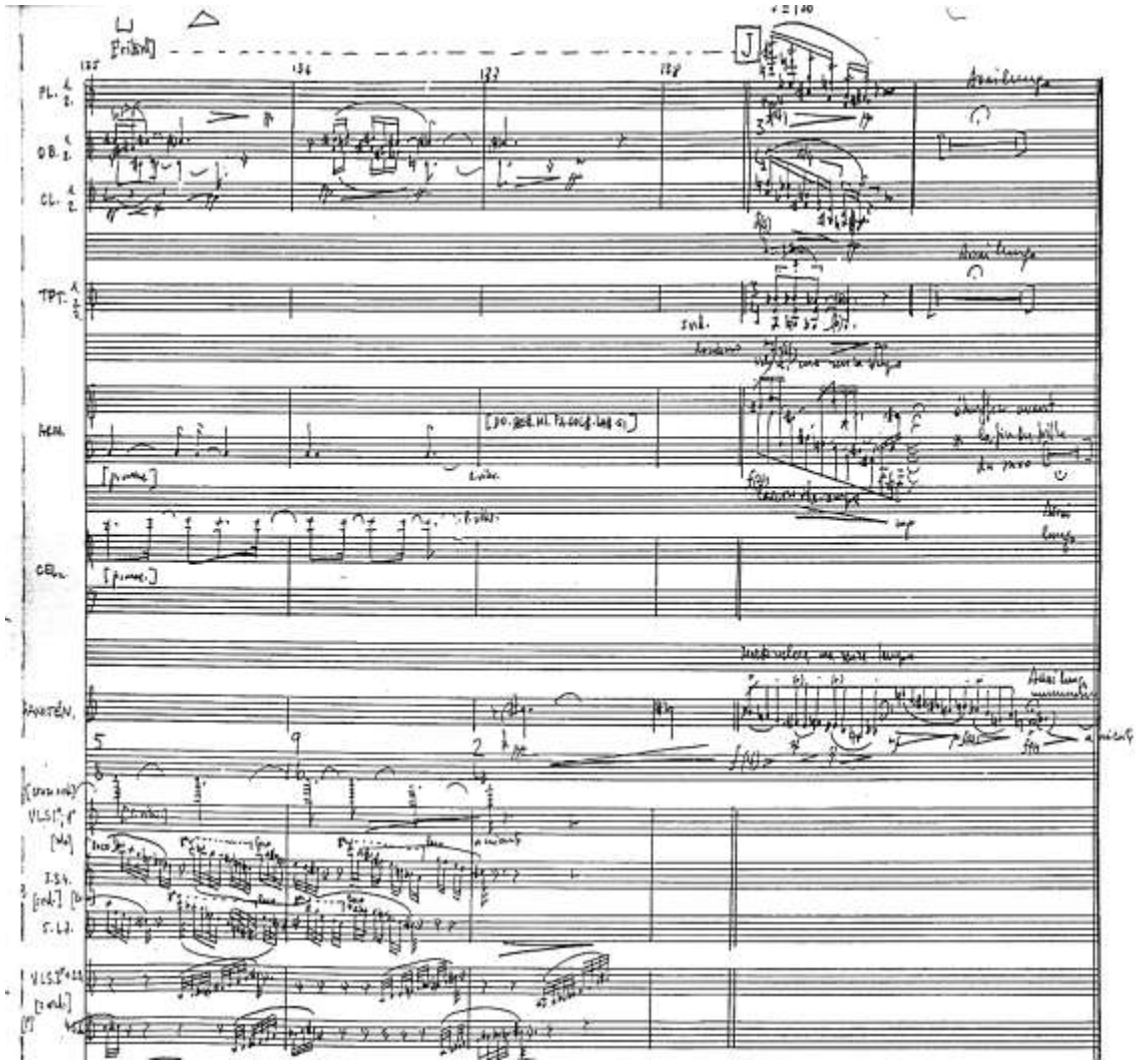


Fig. 192. Epílogo final de la obra.

Une couleur… es un concierto atípico y a la vez importante dentro del repertorio de saxofón por varias razones: está escrito para cinco saxofones, es el primer

[387]Notas de saxofón en si bemol.

concierto para saxofón y orquesta de un compositor español importante, plantea una forma de cinco tiempos continuados sin interrupción, y el tratamiento del saxofón es particular. El lenguaje del saxo transcurre dentro de un ámbito de tesitura normal en todos los saxofones empleados, pero a la vez es complejo, porque los cambios de compás son continuos y no parecen obedecer a una combinación rítmica prefijada, siendo fruto de la necesidad de articulación melódica por encima de un control rítmico de pulsaciones, consiguiendo así cierta ambigüedad de pulsación.

El saxofón siempre está tratado como protagonista, tal y como nos comenta Luis de Pablo:

> El saxo hace bien el mismo tipo de materiales que están abajo y entonces se va a fundir, pero está escrito de una manera que tenga un valor protagonista o bien va a destacarse de lo otro y va a cantar y entonces toda esa masa que se está moviendo constantemente lo que al final produce es una especie de "acompañamiento" a una línea que puede tener otras características[388].

Como hemos observado en el manuscrito previo, el compositor escribe el fraseo del solista en primer lugar y después lo orquesta, primero con las voces principales que le sugieren en cada tiempo, los contrafagotes y clarinete bajo en el primer movimiento, la cuerda en el segundo etc. Después el proceso pasa a la orquestación en partitura, con una o dos versiones y siempre a tinta. Éste es el proceso de nuestro compositor. Se puede observar en la última hoja de la partitura editada, que la pieza está escrita entre el 30 de abril y el 12 de julio de 1988. En el manuscrito hay numerosas fechas, la primera de ellas el 30 de abril del 88, la penúltima el 3 de junio del 88 (primeros 46 compases del 4º movimiento) y la última que corresponde al solo de sopranino solo (Fig. 188) es el 2 de junio del 88. Esto demuestra el orden compositivo expuesto al inicio de este párrafo. Es una pena que no esté un supuesto segundo cuaderno que comprendería el resto de la obra, ya que este primero está completamente escrito con la información que hemos narrado que en total suma 57 páginas de diez pentagramas cada una.

---

[388]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.

8.2.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

La obra se inicia con el saxofón contrabajo en la parte solista. El orden de actuación de los distintos saxofones es: saxo contrabajo, tenor, soprano, barítono, sopranino, barítono, y tenor.

En cuanto al ámbito sonoro, la extensión no supera en ningún momento los registros normales de cada uno de los instrumentos:

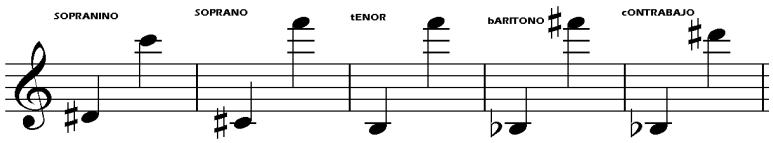


Fig. 193. Registro de los saxofones empleados.

Los matices mantienen el rango normal en el compositor y abarcan desde las ***pp*** hasta las ***ff***. Los reguladores dinámicos no aparecen nota por nota, como ocurre en otras obras, pero sí son bastante habituales en los pasajes expresivos en toda la obra.

En todos los saxofones hay pasajes difíciles, es sin duda la obra más completa y compleja de las dedicadas al saxofón por Luis de Pablo, lo cual es lógico, puesto que, por el momento, es la obra cumbre de las dedicadas a este instrumento por el autor y el único concierto solista para el instrumento. Daniel Kientzy nos dice al respecto de la dificultad de la obra: "Lo más difícil de tocar es la parte de contrabajo cuando lo estudias, si el espacio es pequeño las notas graves no tiene el suficiente espacio para sonar, en la sala de concierto eso funciona muy bien[389]".

Los pasajes más destacables son en el saxo contrabajo desde el compás 47 al 60 (Fig. 194), en el saxo tenor del 2 al 33 del segundo número, a causa del *slap* muy rápido, en el saxo soprano del 115 al 130 del mismo número, en el saxo barítono toda la segunda intervención, del compás 85 al 129, y en el sopranino toda su intervención del compás 1 al 75 del cuarto número (Fig. 195).

---

[389]KIENTZY, Daniel: *Entrevista*, DVD Anexo.

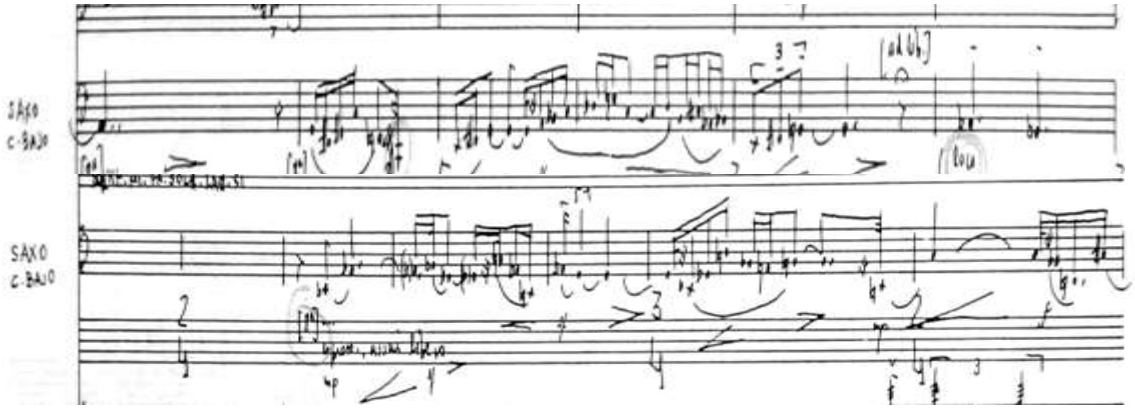


Fig. 194. Pasaje inicial del saxofón contrabajo.

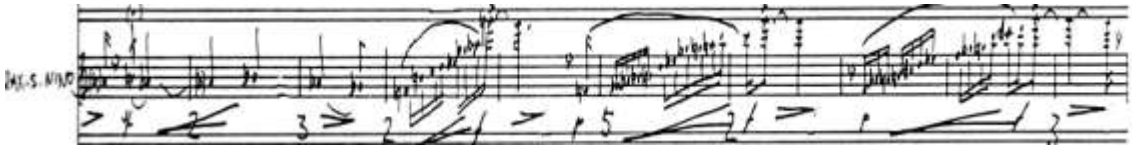


Fig. 195. Intervención del saxo sopranino

Los *tempi* de las cinco secciones en las que está construida la obra son respectivamente ♩ = 52- 60; ♩ = 104; ♩ = 132; ♩ = 108; ♩ = 60.

Las estructuras rítmicas son las derivadas en estos tiempos de la subdivisión de la negra o de la corchea, como en el caso del primer movimiento

El fraseo más expresivo es el del saxo tenor en el quinto número, que es la intervención final de la obra, con una interválica predominante de segundas, terceras y sextas. La obra termina con los pasajes más bellos a cargo de este saxofón. Es un fraseo muy solístico y de interválica difícil.

En cuanto efectos sonoros, esta vez encontramos uno propio del saxofón que es el *slap* (Fig. 196), sin duda una influencia del intérprete de la obra, hasta el punto de que no figura en la *particella* de saxo, pero sí aparece en la partitura general, sin duda añadido posteriormente, como nos lo demuestra el manuscrito (Fig. 197). El efecto conseguido junto con las cuerdas, que también evolucionan en ese momento en *pizzicato*, es espectacular y los acentos en fuerte del saxo destacan enormemente sobre todo el ritmo ternario de la orquesta.

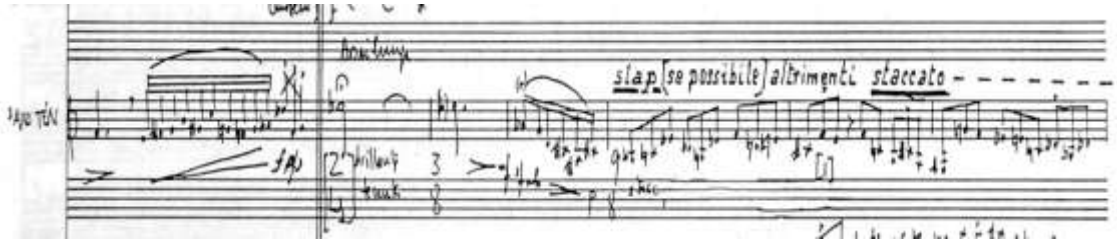


Fig. 196. Pasaje inicial del saxofón tenor en la segunda sección.
Podemos ver el término *slap* en el quinto compás.

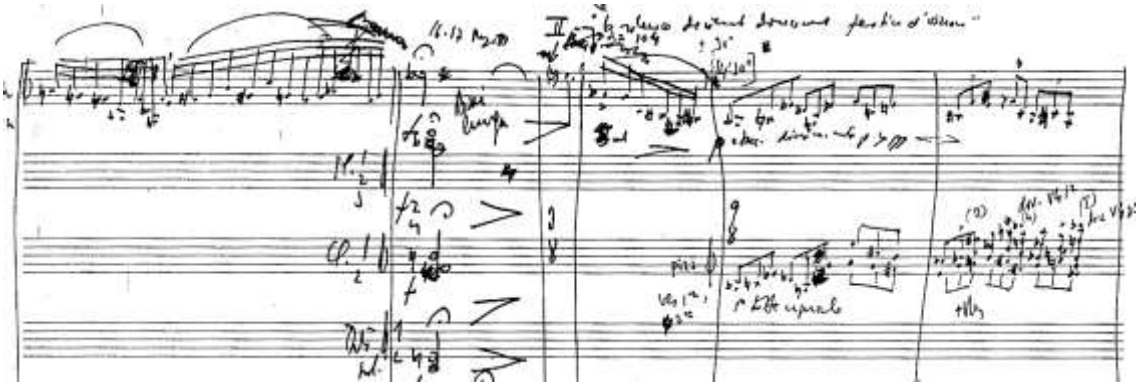


Fig. 197. Pasaje inicial del saxofón tenor en la segunda sección en el manuscrito.
Podemos ver el término *staccato* en el quinto compás.

En cuanto al lenguaje escrito, es el habitual en el compositor a partir de los años ochenta. Los compases giran siempre entre los habituales de 2/4, 3/4, 3/8, 5/8 y 9/8, que son los que más utiliza Luis de Pablo. Hay abundancia de pasajes muy rápidos y registros extremos, y con constantes cambio de compás (Fig. 198).

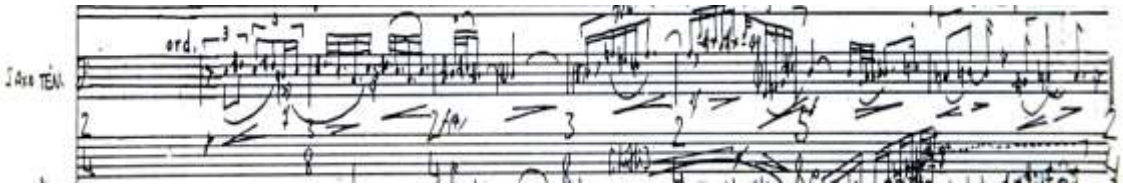


Fig. 198. Pasaje del saxofón tenor con cambios de compases.

La dificultad técnica es muy grande, los parámetros técnicos de ámbito, interválica, tempo, y efectos sonoros están en un grado de dificultad 5, según la tabla expuesta en la metodología. La dinámica, estructuras rítmicas, el fraseo y la escritura, están en un grado 6, por ser una escritura de solista y compleja.

La media aritmética es un 5,50, pero la diferencia de esta graduación al grado máximo de la tabla, no expresa la dificultad de un concierto como este en el que el

intérprete está constantemente cambiando en uno de los cinco saxos y en el que la evolución del fraseo es compleja. Es cierto que según la tabla de graduación le falta un mayor empleo del registro armónico, más abundancia de efectos sonoros para llegar al grado 6. No obstante hacemos el redondeo al alza como en otras obras, aunque ésta es quizá la obra más difícil de nuestro estudio.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro					**X**			
Dinámica						**X**		
Interválica, Articulaciones						**X**		
Tempo y Agógica					**X**			
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo						**X**		
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación						**X**		
TOTAL							**5,5**	**6**

Tabla de graduación de dificultad 21.

8.2.4. Aportaciones al repertorio saxofonístico

La aportación de *Une couleur…* al repertorio del saxofón es diversa. Para comenzar es la primera obra de orquesta en toda la historia del repertorio para saxofón, que utiliza el saxofón contrabajo, y también es la primera obra de saxofón solista y orquesta que utiliza cinco saxofones diferentes. Como concierto, después del *Concierto piccolo* de Edison Denisov[390], es la primera pieza que utiliza más de dos saxofones. El lenguaje para el saxofón es claro, pero a la vez complejo en cuanto articulaciones, métrica y fraseo. El uso del saxofón contrabajo es una dificultad en sí mismo, tanto logística como interpretativa y es lo que ha propiciado que el único intérprete de esta obra haya sido el peticionario Daniel Kientzy.

En realidad el empleo del "saxofón total", que se inicia en esta obra, es una de las contribuciones de Luis de Pablo más importantes al repertorio saxofonístico. Es una concepción de uso del saxofón, en la que los cambios de instrumento, se emplean como un recurso sonoro aprovechando las pequeñas diferencias tímbricas que hay entre un saxofón y otro, pero a la vez evita la utilización del registro armónico del instrumento, lo que le imprime más agilidad al discurso melódico.

[390]Edison Denisov escribiría en 1977 un concierto para saxófono solista, interpretando sucesivamente el saxofón soprano, alto, tenor y barítono, acompañado de seis percusiones.

En el momento de escribirse la obra fue la aportación española más importante al repertorio del saxofón; después se han escrito otros conciertos para este instrumento, como los de Gabriel Fernández Álvez (*Concierto seglar*[391]), Claudio Prieto[392] (*Concierto de plenilunio*), Carlos Cruz de Castro (*Concierto para saxofón y orquesta*), Lluis Benejam (*Concierto para saxofón y orquesta*) y también en el mismo año Agustín Charles haría su aportación (*Concierto para saxofón y orquesta*), pero ninguno con la originalidad de éste, lo que lo hace muy representativo de la literatura actual para saxofón a nivel internacional, con el añadido de la importancia de Luis de Pablo como compositor.

[391]Este concierto data de 1994.

[392]Todos estos conciertos datan del año 1997, y el motivo fue que en el Palau de la Música de Valencia se celebró el XI Congreso Mundial del Saxofón. Manuel Miján fue el peticionario de la obra de Claudio Prieto, Francisco Martinez de la de Carlos Cruz de Castro, Miguel Bofill de la de Lluis Benejam, e Israel Mira de la de Agustín Charles.

Capítulo IX.

Análisis y estudio de las obras de cámara para saxofón.

9.1. Introducción.

Son cuatro las piezas que Luis de Pablo ha dedicado al saxofón en la música de cámara: *Overture à la française*, *Corola, Siete Pizcas y Rumia.* Diferenciamos estas piezas de los grupos instrumentales, no porque haya un salto cualitativo de plantilla desde *Corola*, que es para sexteto —es la de mayor número de intérpretes en este capítulo— a *Polar*, que es para 11 instrumentistas, sino porque las obras que analizamos en este capítulo están concebidas para el saxofón como instrumento solista. Esto permite observar mejor la evolución del lenguaje saxofonístico del compositor, ya que no es igual el tratamiento compositivo de un instrumento como solista en música de cámara que como parte de un grupo pluriinstrumental.

Las cuatro corresponden a su etapa del lenguaje propio, y hay una separación de unos tres años más o menos entre ellas. A *Overture à la française* del año 1995 le siguió *Corola* en 1998, las *Siete Pizcas* en 2000 y *Rumia* en el 2003.

La primera de ellas comprende un dúo de flauta y saxo en el cual ambos instrumentos son solistas. El resto tiene como parte única o principal[393] al cuarteto de saxofones, por lo que son obras fundamentales en el repertorio de este instrumento. Realmente, son las únicas que podrían ser empleadas para la enseñanza, por ser plantillas abordables en conservatorios[394]. En el momento de escoger las obras para el estudio analítico completo, se ha optado por elegir la primera: el dúo de saxofón y flauta y la última, porque así es más fácil observar diferencias, si las hay, en el lenguaje instrumental, por estar separadas ocho años una de otra. Se ha estudiado el empleo del saxofón de las otras dos para poder apoyar mejor los resultados en cuanto sus aportaciones al repertorio saxofonístico, en el marco de la música de cámara.

---

[393]*Corola* es para cuatro saxofones, piano y timbal. Realmente la obra funciona como un quinteto formado por cuarteto de saxofones y piano, y este último tiene reforzada rítmicamente su parte en un momento determinado de la obra por el timbal.

[394]Las *particellas* de todas las obras pueden ser empleadas para el estudio interpretativo individual, pero nos referimos que estas obras son abordables para ser interpretadas íntegramente en un Conservatorio gracias a su plantilla. En cambio, *Oculto* sólo está al alcance de los alumnos de grado superior, ya con un gran dominio del registro armónico, y más bien en los últimos años de la carrera.

9.2. *Ouverture à la française*.

***OUVERTURE A LA FRANÇAISE* (1995) Saxofón y Flauta (12')**
. - Partitura impresa (8 p.),37 cm. + 2 partes. Para flauta (piccolo, flauta y Flauta en sol) y saxofón (sopranino, soprano y tenor). Dos intérpretes.
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1996.
. - París, CDMC, 17.10.1995. Dúo Proxima Centauri.
. – A Daniel Tosi.

Ficha de catalogación 18.

9.2.1. Contexto general de la obra.

Esta obra es un dúo de flauta y saxo donde cada uno de los intérpretes utiliza varios instrumentos de la familia, lo que no es precisamente habitual ni fácil de manejar tímbricamente o de equilibrar sonoramente.

Los destinatarios de esta obra fueron el grupo "Proxima Centauri", cuyos componentes se dirigieron al maestro De Pablo para solicitarle una obra, el resultado fue esta *Ouverture a la française* que Proxima Centauri estrenó en París el 16 de Noviembre de 1995. Se trata de una pieza corta, de gran virtuosismo, cuya forma Lento-Rápido-Lento rememora la de la obertura francesa del periodo barroco, de ahí su título. Es también un guiño cómplice a la nacionalidad de los intérpretes que la encargaron.

Según el autor, *Overture à la française* está compuesta con:

> […] materiales que son muy reducidos, prácticamente en la parte central no hay más que semicorcheas. Lo otro se trata de un recitativo en el que las tesituras se invierten, y se van aproximando tanto que al final es como un instrumento que tuviese dos voces[395].

9.2.2. Análisis de la obra.

En realidad, la obra es como si estuviera compuesta por varios dúos diferentes, ya que en cada parte de la misma, los intérpretes cambian de instrumento. Son tres los dúos instrumentales que se producen: el primero de ellos el de flauta y saxofón soprano; el segundo el de saxofón sopranino y flautín; y el tercero el de flauta en sol y saxofón tenor. La pieza está escrita en tres tiempos y se interpretan estos de forma continuada.

[395]PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.

Además, los cambios de instrumentos no coinciden exactamente con los tiempos. Concretamente, el saxofonista pasa de saxofón sopranino a saxofón tenor en el segundo movimiento en el transcurso de un solo de flautín de cuatro compases de duración. El flautista hace lo propio al inicio del lento final mientras el tenor expone la melodía entre los compases 129 a 135.

Si bien la división en tres tiempos es más que evidente, y además es inherente al concepto marcado en el título de una obertura francesa[396], lo más destacado es cómo está tratada cada parte instrumental, concebida como un único instrumento en cada uno de los intérpretes y además, el discurso se articula entre ambos para que no haya la más mínima interrupción posible.

Esquema formal: Overture à la française

1º movimiento: *Assai flessible*	**2º movimiento** (No tiene ni indicación de título ni de carácter)	**3º movimiento:** *Assai flessible*
Lo inicia el saxo soprano e inmediatamente reacciona la flauta. Todo el movimiento es un diálogo constante entre los dos instrumentos. El movimiento está dividido en 2 secciones: la primera hasta el compás 16 y la segunda hasta el 29.	Es el movimiento más rápido de la obra. En la primera parte, los dos instrumentos agudos mantienen el pulso constante de semicorchea. Una parte central un poco más lenta es más expresiva y dialogante. La tercera parte se caracteriza por la alternancia de ataques y acentos tímbricos dentro de un pulso constante.	El tercer movimiento es una melodía confiada al saxofón tenor mientras la flauta en sol interpreta un discurso interválico más rápido a modo de acompañamiento.
29 compases	100 compases	26 compases

1 30 129 155

Cada movimiento de la obra está segmentado en diversas secciones atendiendo al fraseo y desarrollo melódico. El primer movimiento se divide en dos secciones. La primera de ellas, hasta el compás 16, se inicia con una frase cuyo primer periodo hasta el compás 2 lo inicia el saxo soprano con una frase que comienza en un *fa* sostenido del registro grave (Fig. 199).

[396]La *obertura francesa* es una pieza instrumental situada al comienzo de cualquier obra a modo de introducción estructurada en tres tiempos según la secuencia *lento-rápido-lento*. Tal esquema de obertura es el antagonista de la denominada obertura italiana (*rápido-lento-rápido*). Este tipo de obertura fue creado por el compositor barroco Jean Baptiste Lully (1632-1687). A pesar de su origen operístico, este modelo de obertura se utilizó para cualquier tipo de composición musical, incluidas las obras para un solo instrumento.

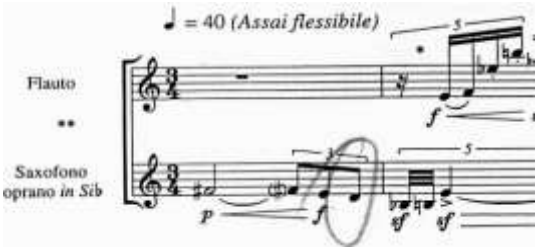


Fig. 199. Inicio de la obra por el saxo soprano.

En el segundo compás (Figs. 199-200) la flauta inicia el segundo periodo de la frase, mientras el saxo soprano mantiene una nota tenida en el *mi* grave[397]. Este tratamiento instrumental de alternancia en el fraseo no funciona de modo tan sencillo durante el transcurso de la obra. Aunque es la idea de la frase inicial, frase que inicia el saxo soprano en una nota del registro grave y que la flauta termina en la misma nota, pero dos octavas más arriba, paulatinamente, cada una de las voces se autogenera en grupos cada vez más rápidos, tomando el pulso de fusas en los compases 6 y 7, que corresponden a la segunda frase (Fig. 200).

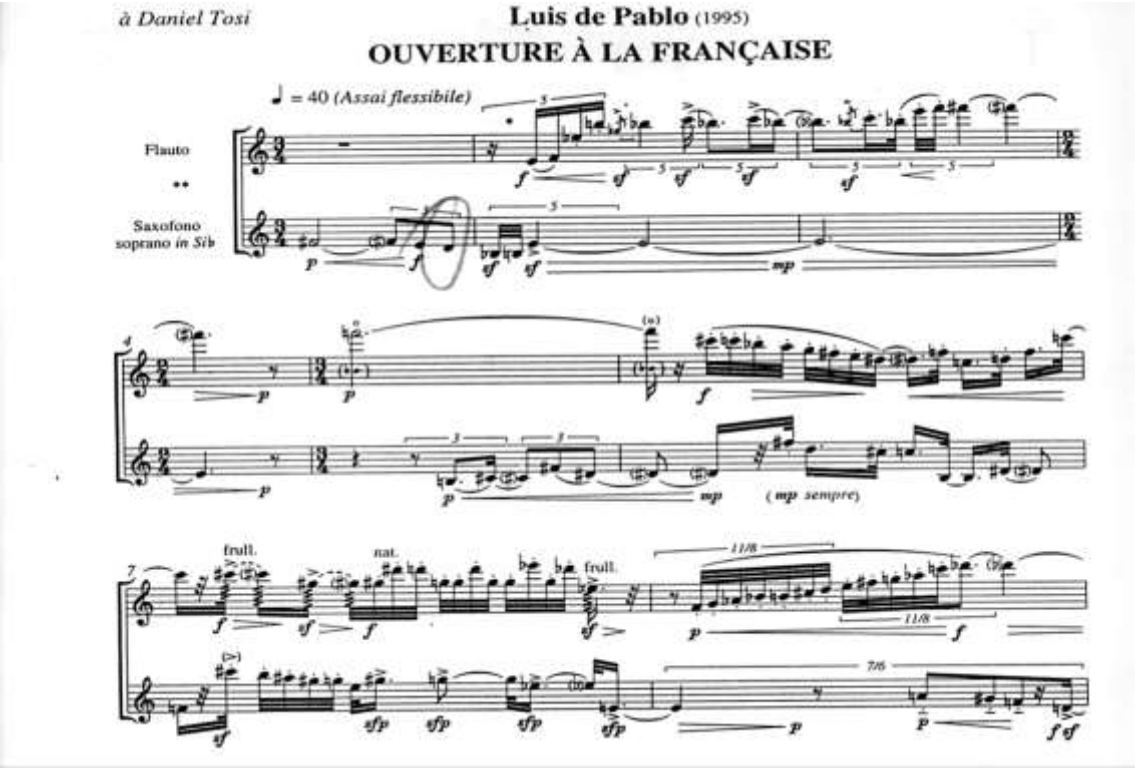


Fig. 200. Primera frase hasta el compás 4 y segunda frase hasta el compás 7.

[397]La partitura está en sonidos reales.

A partir del compás 8 (Fig. 200) podemos ver como se solapan las dos voces para producir el mínimo silencio posible y se alternan las frases con valores más largos, lo que produce una sucesión de fraseo con más movimiento, como en los compases del 6 al 8, o más reposado, como entre los compases del 9 al 12 (Fig. 201).

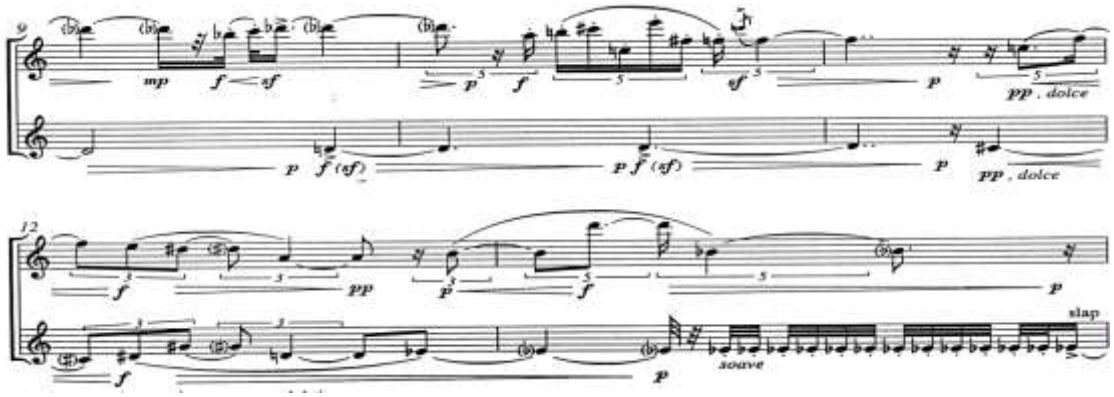


Fig. 201. Frase más melódica de los compases 9 al 13.

La intervención del saxo soprano en fusas del compás 13 (Fig. 201) genera la última frase de esta primera sección con grupos rápidos de 5 y 6 fusas en el saxo y en la flauta (Fig. 202), lo que produce una acumulación de ritmos de carácter nervioso, porque cuando un instrumento lleva el ritmo a 5 fusas el otro lo lleva a seis. Esta tensión se desencadena en el compás 16, con un *slap* por parte del saxofón y un *frulatti* por parte de la flauta, separando la siguiente sección con un breve calderón.

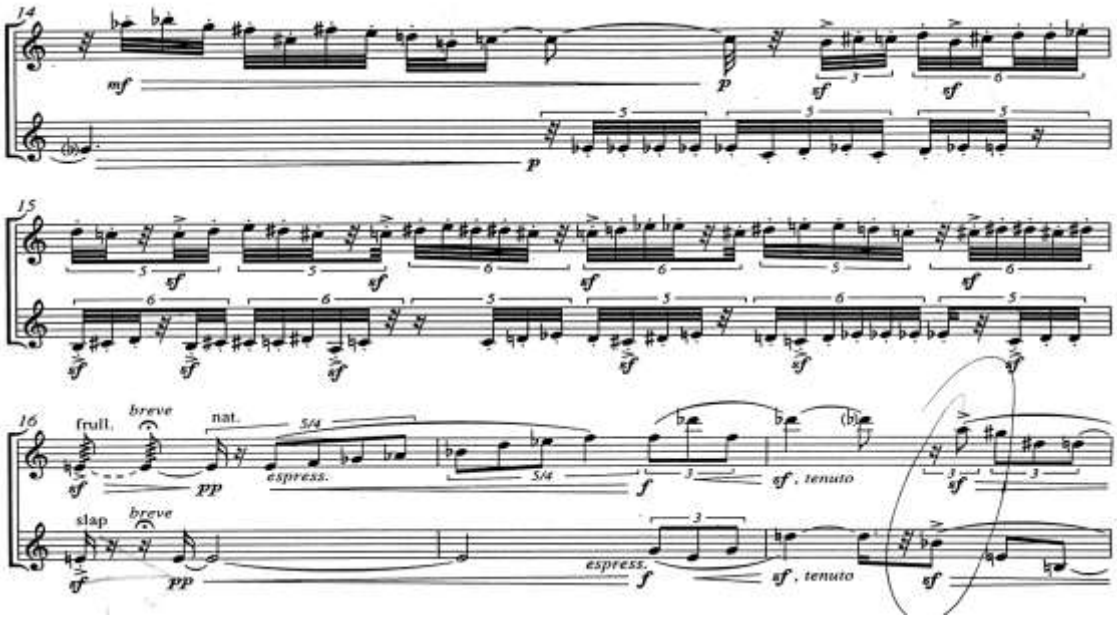


Fig. 202. Final de la primera sección en el compás 16.

En la segunda sección, después de otra frase melódica más pausada durante los compases del 16 al 19 (Fig. 202), se genera una célula nueva de ritmos de tresillos de semicorcheas en la que el saxo y la flauta van juntos en determinados momentos y alternados en otros (Fig. 203).

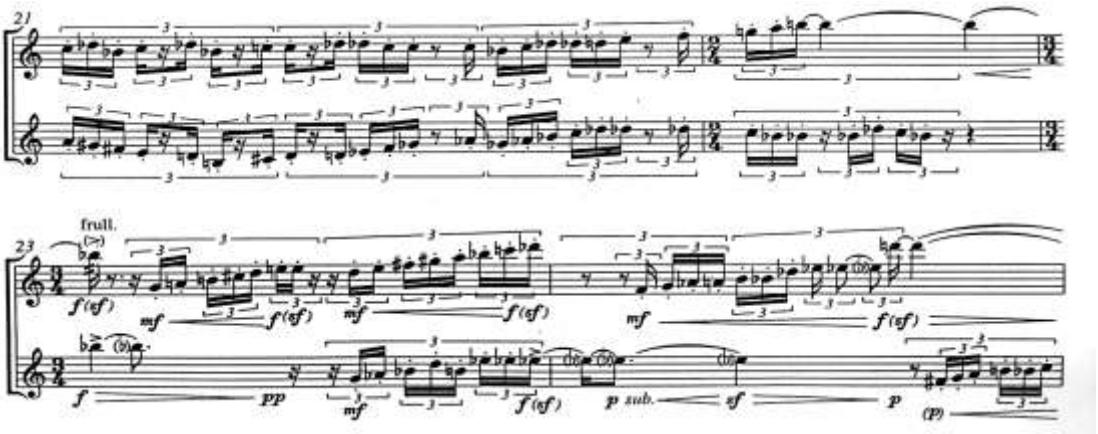


Fig. 183. Nueva célula de ritmos a tresillos.

El primer movimiento finaliza en una frase que desde la máxima fuerza disminuye al pianísimo por parte de los dos instrumentos que la inician y la terminan juntos (Fig. 204), como en la primera frase del movimiento.

Fig. 184. Final del primer movimiento.

Este primer movimiento, si bien la intención es de que sea un tiempo muy lento y está marcado a ♩=40, y así lo pide la forma de obertura francesa, no lo es tanto y auditivamente da la impresión de ser un andante, porque realmente la música está escrita a un pulso de ♪= 80, y los grupos rítmicos de semicorcheas y de fusas dan una sensación de velocidad mayor.

El segundo movimiento, que no tiene ni título ni indicación de carácter, es el más largo y está dividido en cinco secciones. En la primera de ellas, ambos intérpretes desde un principio efectúan unas evoluciones interválicas descendentes (Fig. 205) desde el registro más agudo, tanto en el sopranino como en el flautín. El carácter del tiempo

no sólo es rápido y fluido, si no también incisivo, con una constante repetición de escalas descendentes en un principio y ascendentes al final.

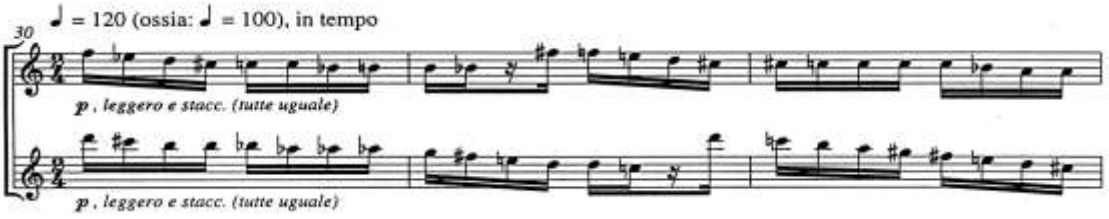


Fig. 205. Inicio del segundo movimiento.

El tempo marcado permite un margen entre ♩ =120 y ♩ =100 en la primera, tercera y quinta secciones, y de ♩ =100 a ♩ =80 en la segunda y cuarta. El autor da ese pequeño margen de libertad al intérprete, facilitando lo posible para que el resultado sea el de una pulsación constante de semicorchea. Precisamente, la mayor dificultad, es mantener dicha pulsación y que no se noten los silencios de cada una de las dos voces.

En la segunda sección (Fig. 206) la célula temática es lo opuesto a las escalas presentadas hasta ese momento, y son unas células melódicas muy abiertas donde predominan las sextas, séptimas y novenas, y no todas son en *stacatto* ya que hay muchas ligadas de dos en dos o de tres en tres notas.

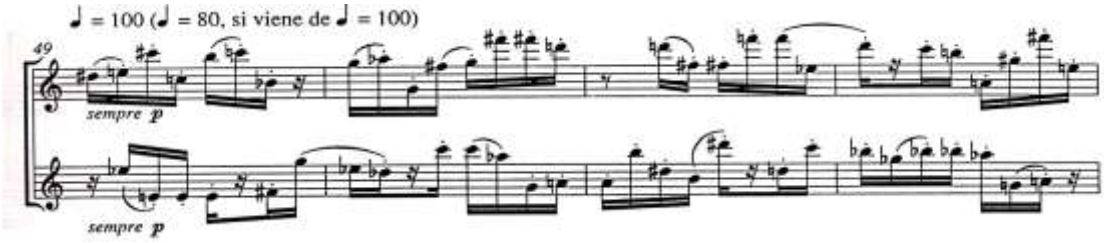


Fig. 206. Segunda sección del segundo movimiento.

Esta sección tiene una duración de doce compases y desemboca nuevamente en una sección de escalas descendentes (Fig. 207), como en la primera sección de este tiempo.

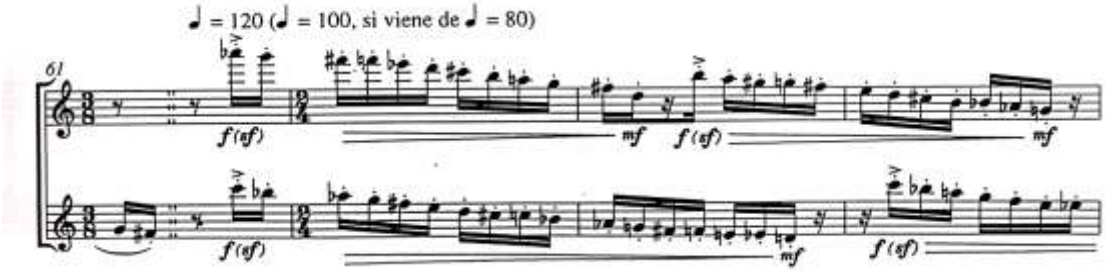


Fig. 207. Inicio de la tercera sección.

Diez compases de duración tiene la tercera sección, y lo más destacable es que el solo de flautín —de una gran fuerza— termina con un *mi* sobreagudo en *frulatti* (Fig. 208), lo que le proporciona cuatro compases de silencio (muy rápidos) al saxofonista para dejar el saxo sopranino y coger el tenor.

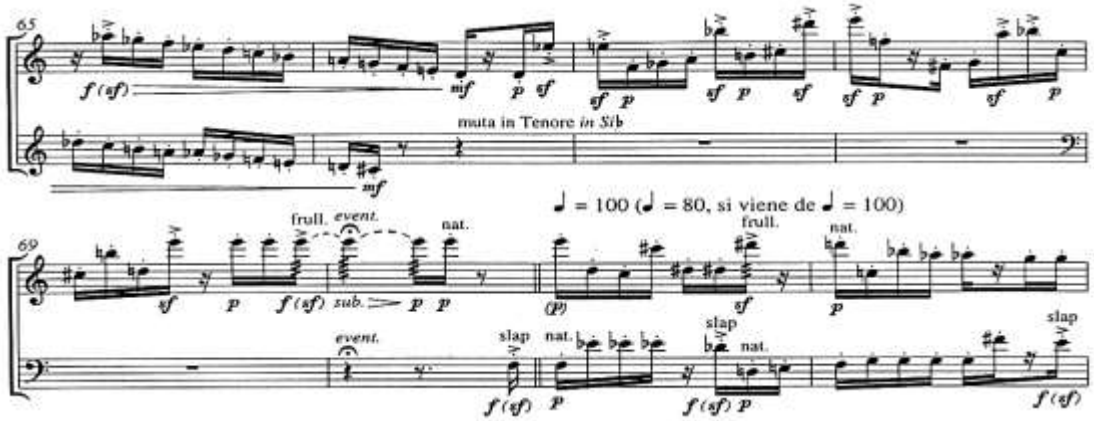


Fig. 208. Solo del flautín. En este momento se produce el cambio de saxo.

El cuarto fragmento de este segundo movimiento está también muy diferenciado de los demás, como así sucedió hasta ahora (Fig. 209). En este caso hay la confluencia de dos instrumentos de tesitura muy diferentes, el flautín y el saxo tenor, lo cual supone un nuevo parámetro de instrumentación, puesto que hasta ahora eran similares en registro. El juego sonoro elegido para esta sección es el de mantener el pulso en semicorcheas con unas células interválicas en las que abundan las séptimas y novenas. Exactamente es una continuación de la idea musical expuesta por el solo de flautín y el reto ahora se establece entre la combinación de *frulattis* en agudo y fortísimos del flautín y los acentos en *slap* y también en fuerte del saxofón. Estos acentos no coinciden nunca, produciendo un juego rítmico aleatorio que rompe la continuidad del pulso de semicorchea.

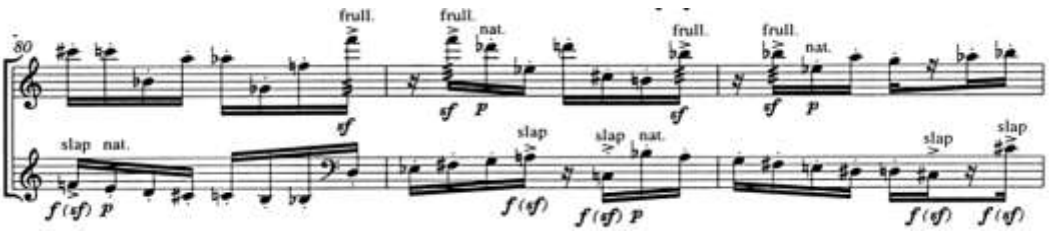


Fig. 209. Fragmento representativo de la cuarta sección del segundo movimiento.

El cuarto fragmento de este segundo movimiento termina en una escala ascendente por los dos instrumentos a la vez (Fig. 210); se terminan los saltos interválicos y un juego alternado de notas más largas y diseños en semicorcheas y acentos van descargando la tensión acumulada para dar paso al tercer movimiento de la obra.

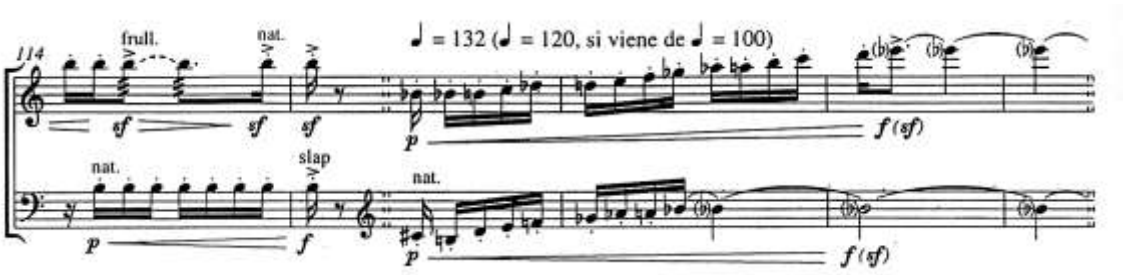


Fig. 210. Final del segundo movimiento.

Dicho movimiento se inicia por un solo del saxofón tenor de siete compases de duración (Fig. 211), de carácter muy expresivo, y que anuncia que este instrumento será el solista en este tercer movimiento. Así mismo, le proporciona el hueco necesario al flautista para el cambio de instrumento a la flauta el sol, de tesitura grave, como lo es saxo tenor.

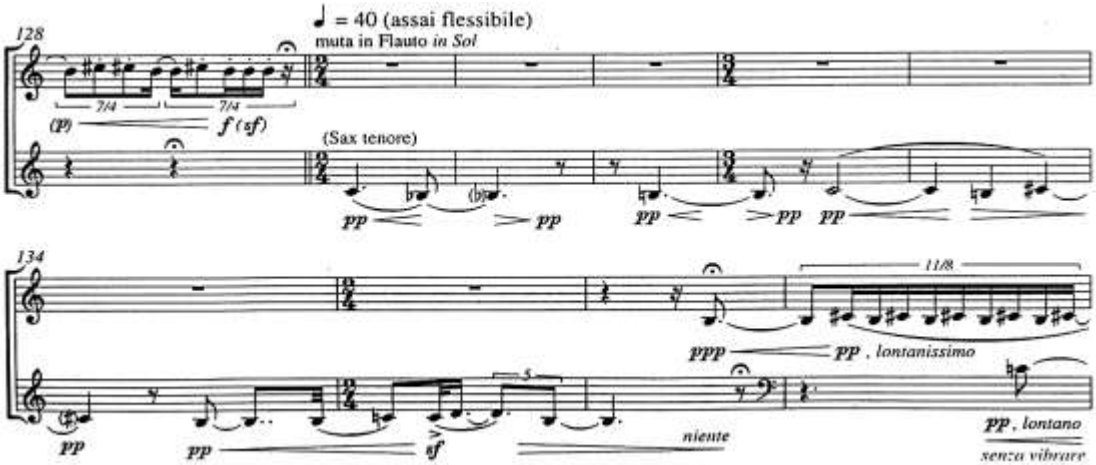


Fig. 211. Solo de tenor que inicia el tercer movimiento.

Este tercer movimiento también tiene una indicación metronómica muy lenta ♩=40, como en el primer movimiento. El carácter en este caso es completamente lírico, dado que el saxo interpreta un solo muy expresivo y melancólico (Fig. 212) y, a la vez, la flauta en sol presenta su discurso en grupos de once semicorcheas por compás,

aportando un bello y ágil acompañamiento que complementa el fraseo melódico del saxofón.

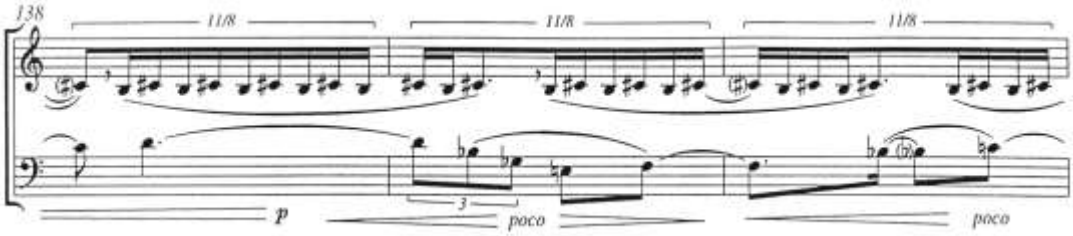


Fig. 212. Fragmento central del tercer movimiento.

El tiempo termina con una pequeña coda de cuatro compases (Fig. 213) en los que se reproduce la alternancia interválica y a la vez melódica predominante en toda la obra, y la última intervención es una bella hetereofonía a distancia de un intervalo de segunda que resuelve en un agregado de segunda mayor.

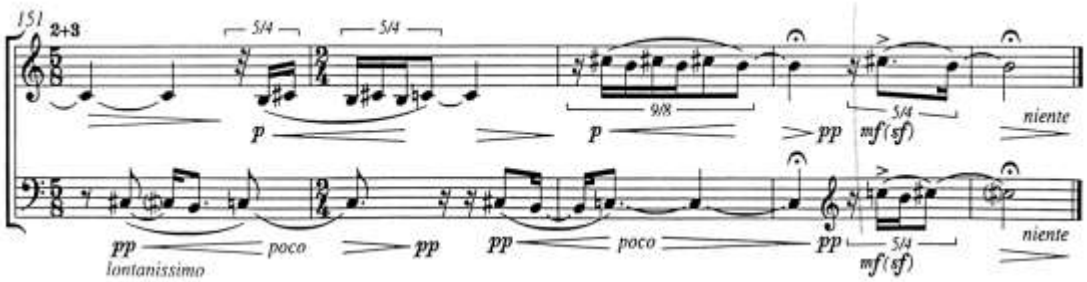


Fig. 213. Fragmento final del tercer movimiento.

La obra es una bella y a la vez divertida aportación al repertorio de cámara de saxofón, ya que son muy escasos los dúos de saxofón y flauta, a pesar de que sonoramente funcionan muy bien.

9.2.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El ámbito sonoro del saxofón es amplio dentro del registro normal, sube más al agudo en el sopranino y baja más al grave en el saxofón tenor. En esta obra como en muchas posteriores al concierto de saxofón y orquesta *Une couleur*... los cambios de instrumento son habituales utilizando al saxo con la filosofía del "saxofón total" que Kientzy nos ha descrito en el capítulo anterior.

Concretamente, estas son las extensiones del registro de los saxos:

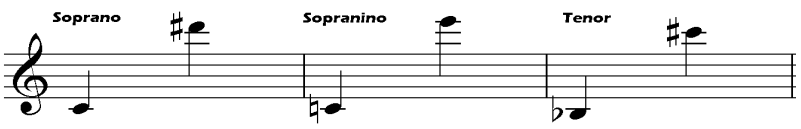


Fig. 214. Extensiones del registro de los saxos.

Los matices en este caso no llegan al extremo del doble *forte* y están constantemente cambiando con acentos de esforzando piano.

El rango de matices concretamente es: ***pp*** **,** ***p*** **,** ***mp*** **,** ***sfp*** **,** ***mf*** **,** ***f*** **.**

La interválica no es muy abierta, ya que lo que busca el compositor es una sensación de agilidad rítmica y a la vez de recitativo donde las tesituras se invierten[398] de modo que haya una alternancia e implicación del discurso interválico por cada uno de los instrumentos. Las articulaciones no son complejas y están al servicio del carácter melódico del primer y tercer movimiento y el carácter allegro del segundo.

El tempo metronómico oscila en los diferentes secciones entre: ♩ = 40 ; ♩ = 120; ♩ = 100; ♩ = 40.

Las estructuras rítmicas más complicadas se emplazan en los grupos irregulares de los compases 13 al 15 (Fig.215) y en el encaje vertical entre flautín y sopranino del tiempo central.

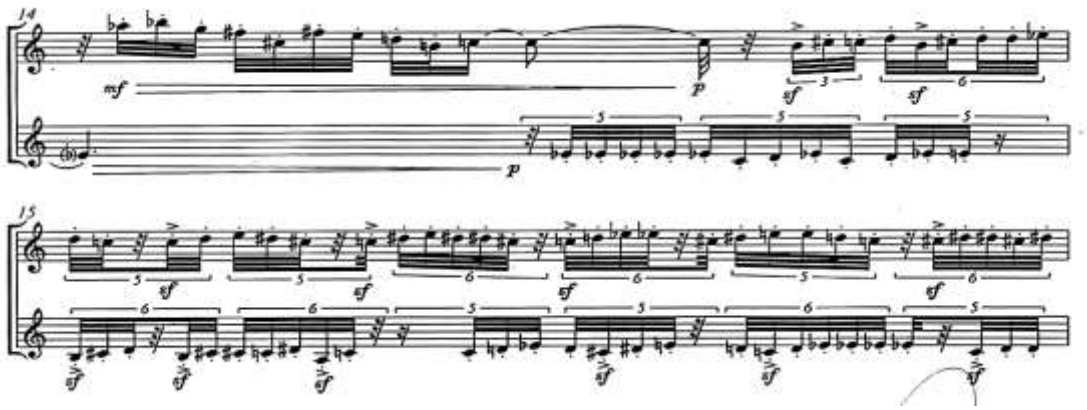


Fig. 215. Ejemplo de los compases 14 y 15.

[398]PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.

El fraseo más destacado y la vez más bello es el tercer movimiento (Fig. 216), que en realidad es un solo de saxofón tenor acompañado por la flauta mediante grupos interválicos rápidos, queriendo dar la sensación de un viento que acompaña al solista . A la vez, durante toda la obra, el fraseo es lo más difícil por la alternancia entre ambos instrumentos, que plantea problemas muy precisos de afinación y medida para conseguir un buen resultado de conjunto.

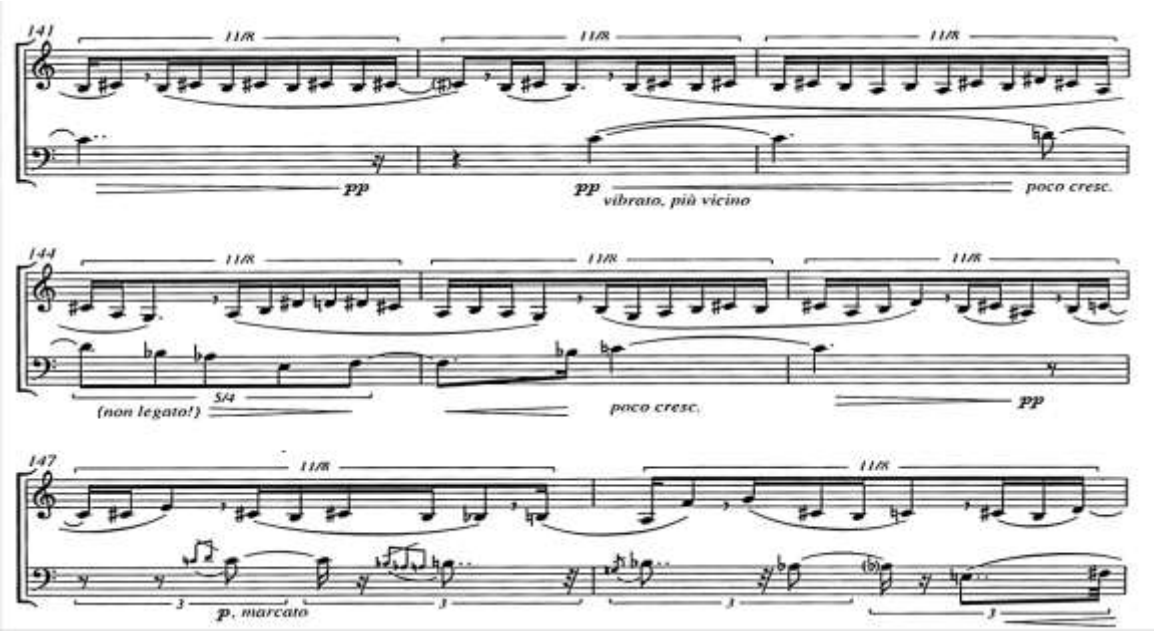


Fig. 216. Ejemplo de frase del saxofón tenor en el tercer movimiento.

Los efectos sonoros sí están presentes en esta obra y, aparte de exigir un trabajo de extremo cuidado con los matices, incrementan la dificultad de la pieza. Concretamente, hay escrito el *slap*, que, es muy rápido de ejecución y difícil al tener notas picadas anteriores unidas a éste, y los *frulattis* en agudo (Fig. 217), que son muy difíciles en este registro.

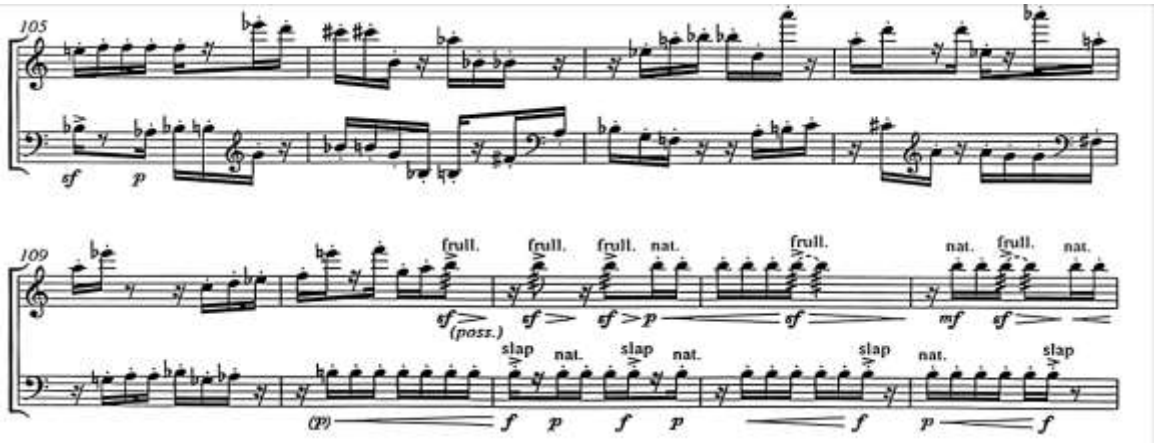


Fig. 217. Ejemplos de *slap* en los compases del 109 al 113.

El tipo de escritura es de notación tradicional, con frecuentes cambios de ritmo y compás. Es necesario interpretar la obra con la partitura general para lograr una buena conjunción entre ambos instrumentos.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro, observando la tabla modelo de graduaciones, es un grado 3. En cuanto a interválica, tempo y velocidad de las intervenciones del saxo, la dificultad es de un grado 4. En lo concerniente a las estructuras rítmicas, fraseo, efectos sonoros, dinámica y notación, el grado de dificultad es el grado 5.

La media aritmética (4,50) a mitad de camino entre el grado 4 y el del grado 5. Los tres parámetros situados en grado 3 y 4 no desmerecen la complejidad de los grupos rápidos y estructuras rítmicas, efectos —puesto el *slap* es de muy difícil factura al estar precedido de nota picada y rápida— y la escritura, que están en un grado más alto.

Finalmente, la evaluación global de dificultad —utilizando el redondeo al alza— es de un grado 5.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,50**	**5**

Tabla de graduación de dificultad 22.

9.3. *Rumia.*

***RUMIA* (2003) para cuarteto de saxofones (14' ca.)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (21 p.); 21 cm. Cuarteto de Saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
Madrid, Círculo de Bellas Artes, 27.10.2003. Grupo Sax-Ensemble Dir. Francisco Martínez. Ciclo "Música para el tercer Milenio", organizado por la Fundación Sax-Ensemble.
. - Para el Sax-Ensemble.

Ficha de catalogación 19.

9.3.1 Contexto general de la obra.

Rumia, para cuarteto de saxofones, fue concluida en marzo de 2003 y escrita por encargo del Grupo Sax-Ensemble, que la estrenó el 27 de octubre de ese mismo año en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Consta de tres movimientos: "Capricho", "Pizcas" *y* "Enigma". Su título quiere sugerir que la obra es el resultado de una "rumia o remasticado" del material de base de la misma, que corresponde a otras obras precedentes del autor. Los materiales del primer movimiento provienen de la obra *Fantasías* (concierto para guitarra y orquesta compuesto en el 2001), el segundo movimiento es una relectura de *Siete Pizcas* para cuarteto de saxofones, escrito en el 2000, y los materiales del tercer movimiento, *Enigma*, proceden de la obra *Los Novísimos* (22 instrumentos y coro masculino, compuesta en el mismo 2003).

Rumia es la última obra de Luis de Pablo escrita para saxofón hasta el momento, y destaca por ser la primera vez que aborda una plantilla estándar del repertorio: el cuarteto de saxofones formado por soprano, alto, tenor y barítono.

9.3.2. Análisis de la obra.

El primer movimiento, de título "Capricho", es un conjunto de seis secciones muy diferentes entre sí, en las que sin duda el origen del material —que, como hemos citado, proviene del concierto para guitarra y orquesta *Fantasías*— tiene mucho que ver en la escritura resultante para el saxofón, con la utilización de grupos rápidos de notas y de interválicas cortas habitualmente de segundas, terceras y cuartas dentro del diseño melódico propuesto.

Esquema formal del primer movimiento “Capricho”:

A (Sección)	B	C
Ritmo *ostinato* del saxo soprano con notas de 5 fusas de duración más una de silencio, lo que produce un ritmo roto con el propio del 4/4. A partir del segundo compás, el saxo barítono y el tenor exponen una melodía entrelazada, a los que el tenor se agrega en el 6º compás.	Esta sección es totalmente distinta a la primera, el saxo soprano y alto desarrollan una melodía en negras que está reforzada rítmicamente por corcheas o semicorcheas de los saxofones tenor y barítono. En la armonía predominan las octavas aumentadas o novenas.	El saxo soprano y el alto desarrollan una célula melódica en semicorcheas sobre un ritmo constante en corcheas del saxofón barítono; sobre este esquema sonoro se superpone un solo expresivo del saxo tenor. Gran aumento de la densidad polifónica.
13 compases	**23 compases**	**17 compases**
0	**14**	**37**

D	E	C
Sección melódica a cargo de los saxos alto, tenor y barítono con un ritmo constante del saxo soprano de semicorchea desplazado por silencio de corchea, lo que crea una tensión y rotura con las líneas melódicas escritas a ritmo de negra.	Diálogos rítmicos entre el saxo soprano y tenor, o alto y tenor. Las dos voces dialogantes están escritas una en 3/8 y la otra en 2/4, lo que produce un ritmo encontrado. A ellas se agrega el saxo barítono, aportando un largo trino. Inicio con una bajada polifónica que aumenta progresivamente.	Se inicia con un ritmo en negras y *slap* por parte del soprano, alto y tenor, y un diseño melódico en corcheas por parte del barítono. Inmediatamente cambia el discurso tomando la distribución de la tercera sección con *ostinato* rítmico del saxo barítono melodía a fusas del alto y soprano y melodía principal por parte del tenor.
20 compases	**21 compases**	**27 compases**
58	**78**	**99** **127**

La sección A, de 13 compases de duración, comienza con un ritmo *ostinato* del saxofón soprano (Fig.218) de notas con cinco fusas de duración separadas por otra fusa de silencio. Esto en un compás de 4/4 produce un pulso engañoso, tanto para el inicio de la obra como para las intervenciones melódicas que se inician a continuación.

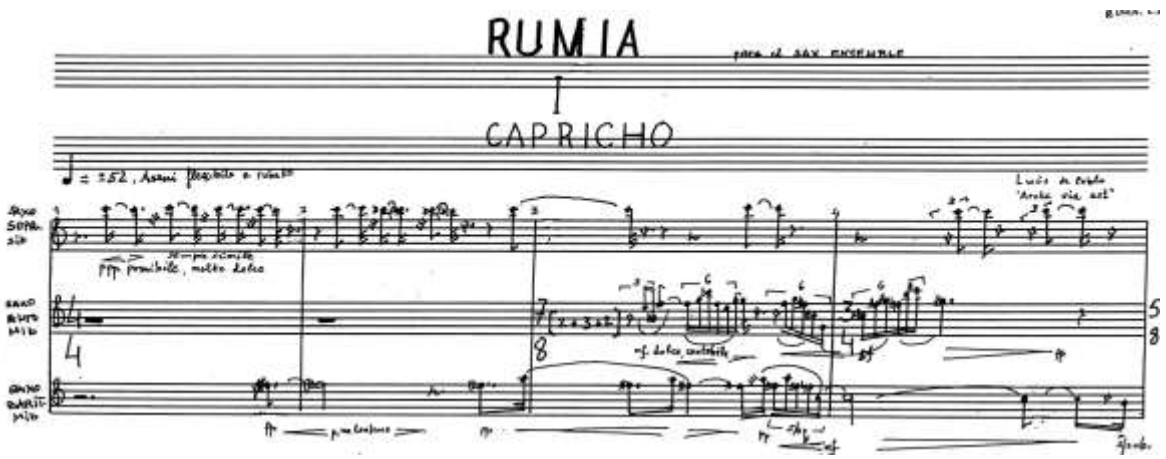


Fig.218. *Rumia*: Inicio de la obra.

El resultante rítmico es de acentos cada 3 semicorcheas, lo que se opone al ritmo natural del 4/4 cada 4 semicorcheas. El tempo es de ♩= 52, y la primera intervención melódica la inicia el saxofón barítono. En el último tiempo del primer compás y en el tercero comienza el saxofón alto con un floreo de notas más rápidas, pero que oscilan entre las notas que acaba de exponer el saxofón barítono. Los dos instrumentos están distanciados entre sí por octavas aumentadas, disminuidas o quintas aumentadas. Las evoluciones melódicas, principalmente las del saxo alto y tenor, están escritas en grupos irregulares de 5, 6 ó 7 notas, superponiéndose en ritmos diferentes, causando la unión de las voces, nuevas amalgamas rítmicas, lo que aporta una mayor riqueza tímbrica al imbricado melódico. Al final de esta sección, en los compases del 11 al 13, se produce una paralización del movimiento y un diminuendo con sensación de final para enlazar con la próxima sección.

Las primeras células interválicas de esta primera sección son las siguientes:

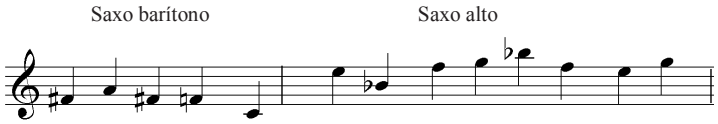


Fig. 219. *Rumia*, "Capricho": Primer grupo interválico o célula melódica de Rumia[399].

La sección B, de 23 compases (Fig.220) de duración, es totalmente distinta a la primera, tanto por el ritmo siempre de negras a un tiempo de ♩= 112, como por la ordenación interválica (Fig. 221). El saxofón soprano y el alto se reparten una melodía continúa en negras. Esta melodía está apoyada por el tenor y el barítono, que se

SECCIÓN B

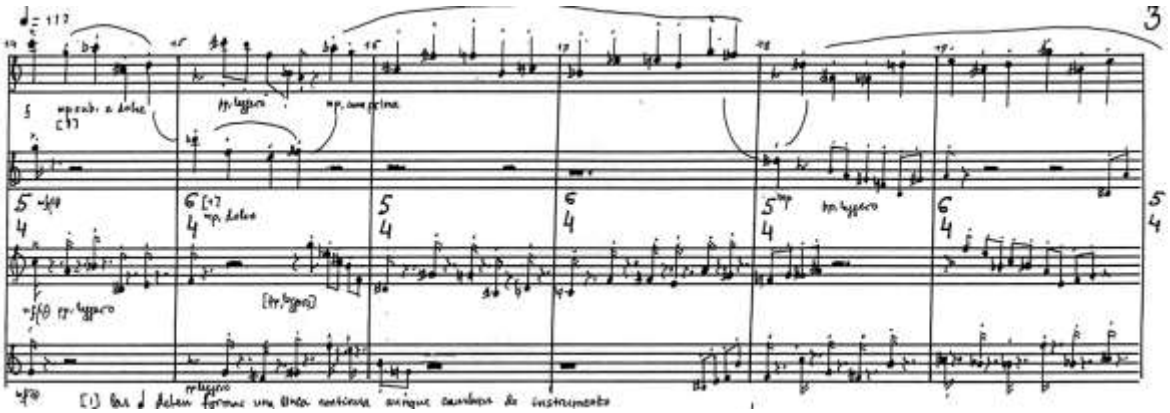


Fig. 220. *Rumia*, "Capricho": Primer fragmento de la sección B.

[399] Como ya es conocido, el cuarteto de saxofones está en dos tonalidades, Mib (saxo alto y barítono) y Sib (soprano y tenor). Todos los ejemplos de series interválicas y acordes en esta obra, para una mejor comprensión, se exponen siempre en una única tonalidad, la de Mib.

reparten alternativamente ritmos de notas cortas (semicorcheas y corcheas) a distancia de negra o corchea, pero que a la vez suelen funcionar a una separación armónica de una novena con la línea melódica del soprano y alto. Armónicamente, las cuatro voces se desenvuelven a menudo a distancias de octavas y quintas (Fig.222).

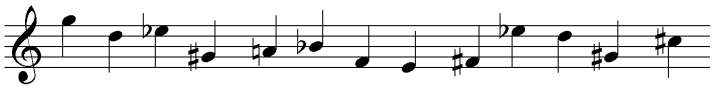


Fig. 221. *Rumia*, "Capricho": Primera ordenación interválica de las notas de la sección B.

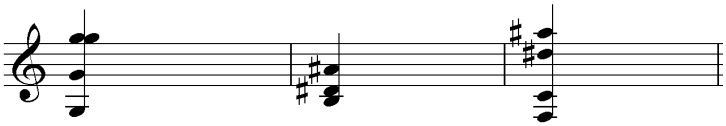


Fig. 222. *Rumia*, "Capricho": Ejemplo de la armonía sección B.

Esta disposición vertical de las voces de Luis de Pablo obedece a su sistema de agregados, por el cual las voces se suman consonantemente por intervalos de tercera, cuarta o quinta, pero sin un código de origen tonal. La sección B también tiene dos partes bien diferenciadas: la primera del compás 14 al 24 y la segunda del 24 al 36. Los elementos diferenciadores de una a otra sección son la aceleración del *tempo*, el trino que el tenor inicia en el compás 24 hasta el 33, y la desaparición de silencios en las voces graves.

La sección C, de 17 compases de duración, cambia totalmente de ritmo (Fig. 223), tanto en cuanto al compás que pasa a ser ternario (9/8), como en lo que se refiere al tempo que ahora es de ♩.= 76. El saxofón soprano y alto comparten una línea melódica en semicorcheas y el saxo barítono se recrea en un ritmo en corcheas, con diseños interválicos ascendentes y descendentes. Sobre este material tímbrico se superpone el saxo tenor en una dinámica por encima de los demás, como saxo solista, con una línea melódica en movimiento de corcheas. Destaca un gran aumento de la densidad polifónica en esta sección.

SECCIÓN C

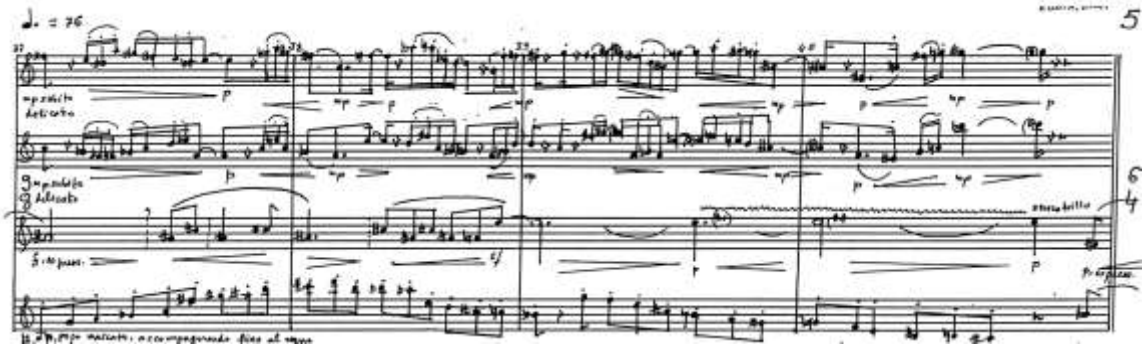


Fig. 223. *Rumia*, "Capricho": Inicio de la sección C.

La sección termina en un *tutti* a negras en el compás 52 y en un punto dinámico central de ***ff***, que desemboca en un unísono entre el saxo barítono y el saxofón alto en diminuendo al *pianissimo*, generando la transición a la siguiente sección.

La sección D (Fig.224), de 20 compases de duración, presenta un discurso melódico entre el alto y tenor parecido al de la sección A, pero con un ambiente totalmente diferente al de la primera sección, participando también con ellos el saxofón barítono. Otra vez el saxo soprano (como al inicio de la obra), produce una célula interválica con un ritmo constante a distancia de ♪. , con el subsiguiente trastorno para el ritmo predominante a la negra en compás de 4/4 a ♩= 92. A partir del compás 76, un diseño interválico ascendente que pasa alternativamente por el saxo barítono, el tenor, el alto y el soprano, efectúa la transición a la siguiente parte: la quinta o sección E. Ésta transcurre de un modo diferente a las anteriores, planteando el compositor un nuevo elemento opuesto a los acordes estáticos utilizados en las transiciones anteriores.

SECCIÓN D

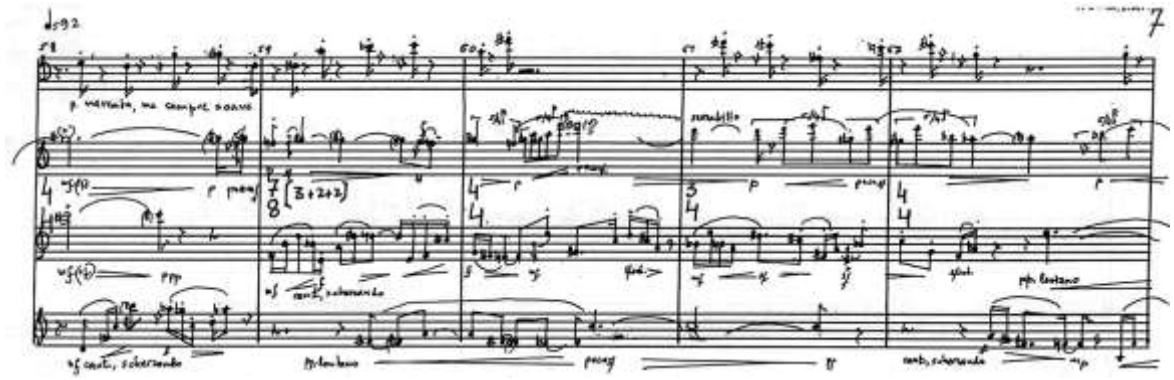


Fig. 224. *Rumia*, "Capricho": Inicio de la Sección D.

La sección E, de 21 compases de duración (Fig.225), está escrita a la vez en compás de 3/8 para dos voces y en compás de 2/4 para las otras dos. Se divide en dos subsecciones; en la primera, del compás 78 al 86, el discurso melódico corre a cargo del saxofón tenor y el soprano; en la segunda a partir del compás 86 el alto sustituye al soprano en la línea melódica, el barítono se añade de forma tímbrica, con un trino largo que dura prácticamente los 6 compases de esta subsección. Desde el compás 92 los saxos soprano, alto y tenor presentan la línea melódica sin acompañamiento del saxo barítono. La sección E presenta al inicio una disminución polifónica bastante importante respecto a la anterior, incrementándose poco a poco la densidad de las voces.

SECCIÓN E

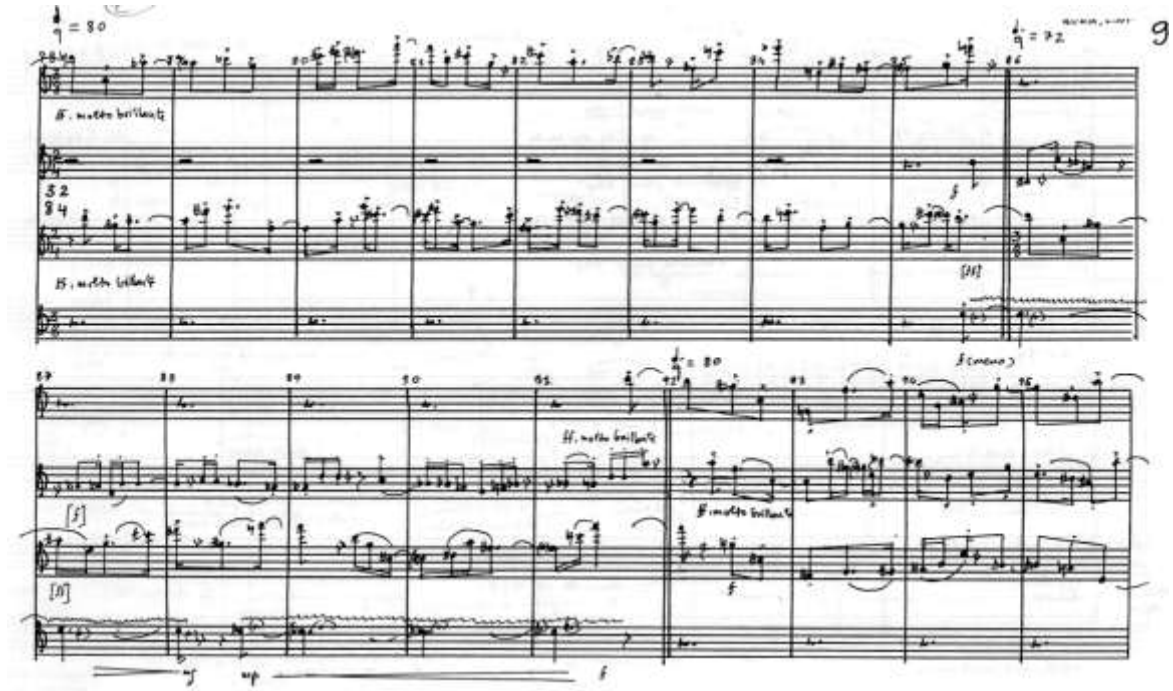


Fig.225. *Rumia*, "Capricho": Inicio de la sección E.

Esta vez la transición entre secciones se realiza en la primera subsección de la sección F. Se inicia por los tres mismos saxos que finalizan la sección anterior, el soprano alto y tenor, en una intervención rítmica en negras con *slap*, adornada a partir del tercer compás con unas células interválicas en corcheas por parte del saxo barítono, desembocando en un *ostinato* sobre la nota *re* grave (compás 108) a modo de pedal que este instrumento mantiene hasta el final del primer movimiento. En los huecos de las notas repetidas del barítono, Luis de Pablo construye una melodía rápida y expresiva con contraste dinámico, dialogando alternativamente entre los tres saxofones restantes, y que llega incluso a participar en ella el saxo barítono en una ocasión (compás 122). El tiempo termina en una nota tenida del tenor y seis corcheas *ostinato* en forma de pedal, del barítono a distancia de quinta.

Esta sección final (Fig. 226) presenta una inversión de papeles y, respecto de la primera, el saxofón barítono mantiene un *ostinato* rítmico y los tres restantes instrumentos dibujan una melodía con una instrumentación y diseño melódico muy parecidos a los de la sección A.

SECCIÓN F

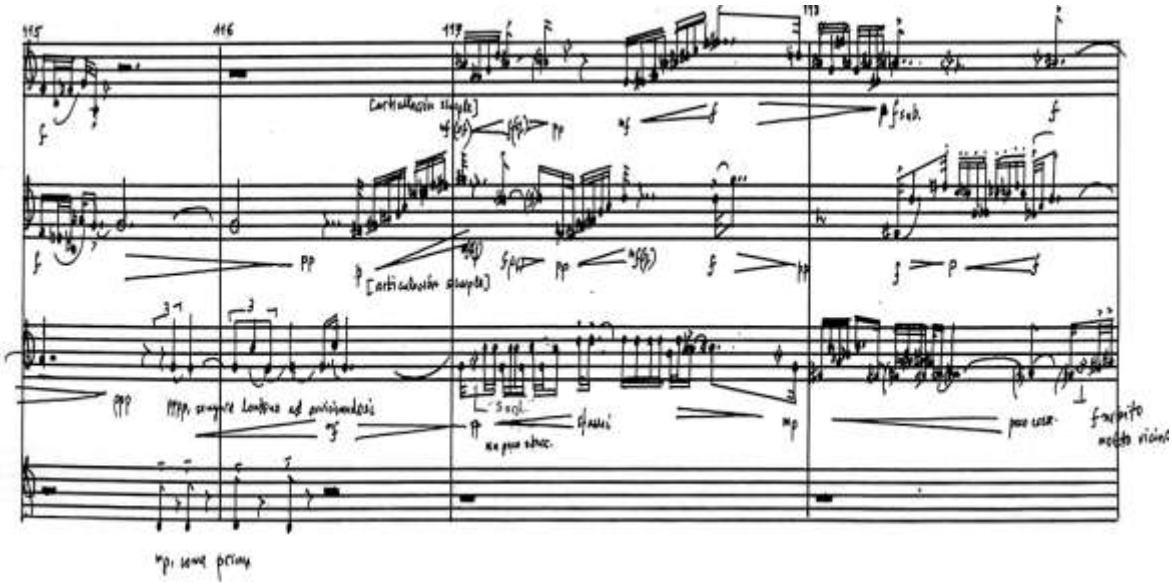


Fig. 226. *Rumia*, "Capricho": Inicio de la sección F.

El segundo movimiento, de título "Pizcas" *(un disparate)*[400], proviene, como ya habíamos comentado anteriormente, de la obra *Siete Pizcas* del año 2000. Luis de Pablo lo que hace literalmente es unir las siete pizcas en una sola pieza, pero manteniendo la gracia y el desparpajo de las piezas originales. Únicamente hay unos pequeños añadidos a modo de acordes, con la duración habitual de un compás o dos, que con la maestría del compositor sirven perfectamente para engarzar y dar unidad a todas las partes del movimiento.

El material compositivo es diferente en cada una de ellas y esto se refleja por la disparidad temática que muestra este movimiento a pesar de ser corto; de ahí el subtítulo de *un disparate*. Es el movimiento más rápido (y divertido) de la obra, que mantiene una estructura agógica de moderato, allegro, lento. El movimiento tiene una duración de 2 minutos y está dividido en 8 fragmentos claros. Es tan corto que en el análisis lo consideraremos de una única sección dividida en 8 subsecciones, lo cual nos parece más acorde a la duración y esquema formal de toda la obra.

[400]Subtítulo del tiempo.

Esquema formal del segundo movimiento “Pizcas”:

S E C C I Ó N A			
Subsección A	**Subsección B**	**Subsección C**	**Subsección D**
Compás de introducción a cargo de los saxos soprano, alto y barítono y solo del tenor que reproduce la Pizca nº1 íntegramente.	En esta subsección, tras un compás de nexo con un acorde de soprano, alto y barítono, se reproduce íntegramente la pizca nº 2 , pero con diferente instrumentación que en el original.	Esta vez se inicia la 3º pizca exactamente como en el original[401], con un acorde de sexta por dos saxos realizando un trino. A continuación, el saxo soprano expone exacta la melodía, pero al final hay un compás añadido para efectuar la transición a la siguiente.	La pizca nº 4 se inicia igual que en el original, pero con cambios en la instrumentación, y al final con una nota tenida del tenor, se añade un compás para efectuar la transición a la siguiente.
10 compases	**9 compases**	**7 compases**	**7 compases**
0	**11**	**20**	**27**

S E C C I Ó N A			
Subsección E	**Subsección F**	**Subsección G**	**CODA**
La pizca nº 5 comienza igual que en el original. La voz de barítono se mantiene. En cambio, las de soprano y alto mantienen las notas, pero no la instrumentación.	Esta vez el compás añadido está al principio con un acorde de octava aumentada del alto y tenor, y a continuación se reproduce exacta la pizca 6 ª durante 8 compases.	Un trino del saxo barítono hace de introducción a la pizca nº 7 y se reproduce fielmente al original durante diez compases, expuesta por el soprano, alto y tenor.	El material es nuevo respecto a las pizcas. Durante cinco compases una progresión ascendente que desde el barítono pasa por los cuatro saxos y finaliza con un grupo de nueve notas descendente, en *tutti,* en el último compás.
7 compases	**9 compases**	**11 compases**	**5 compases**
34	**41**	**50**	**61 65**

Un acorde de gran contraste dinámico por parte de los saxos soprano, alto y barítono, da paso a una exposición íntegra de la 1ª “Pizca” como en la obra original, pero esta vez a cargo del saxofón tenor (Fig. 227), no por el barítono, como en la primera versión.

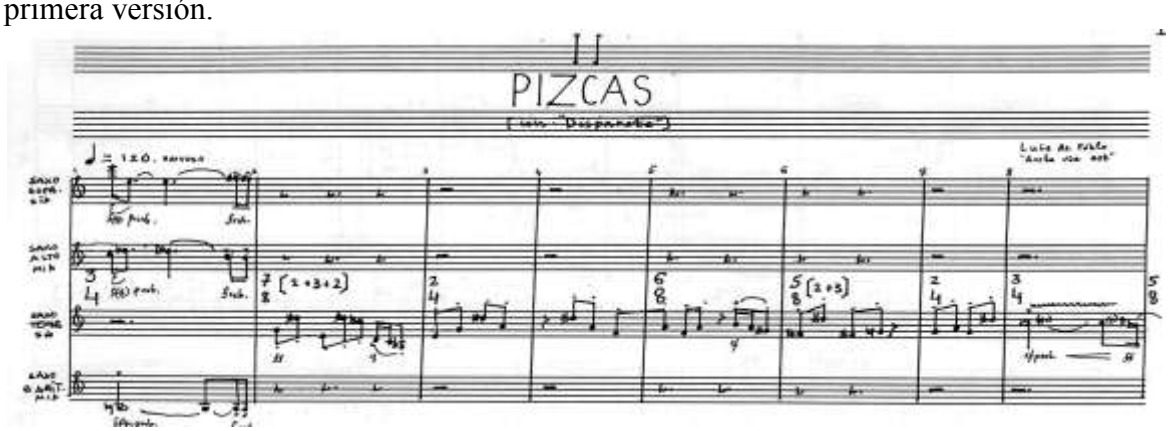


Fig. 227. *Rumia*, “Pizcas”: Subsección A del segundo movimiento.

[401]Nos referimos a la pieza correspondiente de las *Pizcas* del año 2000.

La melodía rítmica en corcheas y semicorcheas por el saxo tenor está compuesta por una sucesión interválica de terceras, cuartas y sextas, con dinámica *ff* y un carácter vivo.

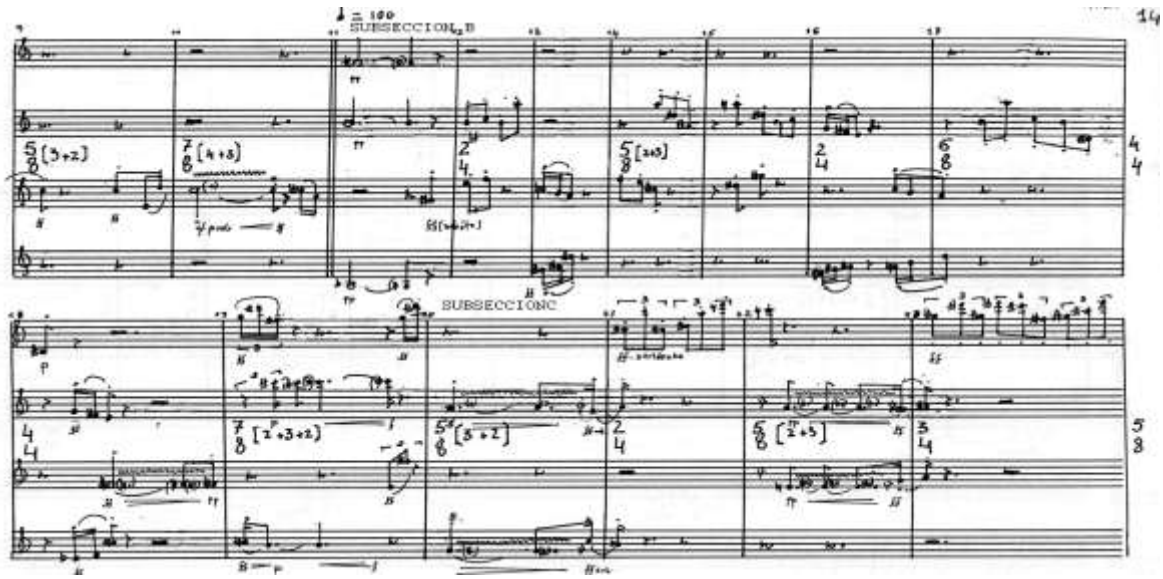


Fig. 228. *Rumia*, "Pizcas": Subsección B y C.

La segunda "Pizca", en la subsección B (Fig.228), se inicia en el compás 11. Posee un compás añadido al principio que sirve de nexo con la anterior. Esta vez sí hay cambio respecto a la pieza original, simplemente en la instrumentación, y ello es debido principalmente a que la pieza original estaba escrita para un saxofón alto, dos tenores y un barítono[402]. La melodía de carácter interválico se mantiene exacta, como en la primera, pero repartida entre los saxofones alto y tenor, no como un "solo" de alto, como ocurre en la pieza original.

La tercera "Pizca" que comienza en el compás 20 (subsección C - Fig. 228), continúa siendo una célula interválica a cargo del saxofón soprano[403]. Esta vez el compás añadido que siempre aparece en todas las subsecciones, se localiza en el compás 25, donde el soprano añade 4 notas más a una progresión ascendente, llegando a un *fa* agudo y el saxo alto termina con una nota tenida *do*: la misma que termina en la "Pizca" 3ª original, pero a cargo del saxo sopranino.

La subsección D (Fig.229) es la correspondiente a la 4ª "Pizca" y presenta pocos cambios con respecto al original. El principal es la instrumentación, que pasa de 3 saxos (sopranino, tenor y barítono) a todo el cuarteto: soprano, alto, tenor y barítono.

---

[402]Recordemos que en este caso la instrumentación de *Rumia* es de soprano, alto, tenor y barítono.
[403]En el original de las *Pizcas* el solo corría a cargo del sopranino.

La estructura melódica se mantiene, pero la instrumentación cambia al repartir el material temático entre las cuatro voces, si bien lo único añadido es una nota tenida del saxofón tenor al final, para conectar con la siguiente subsección o “Pizca”.

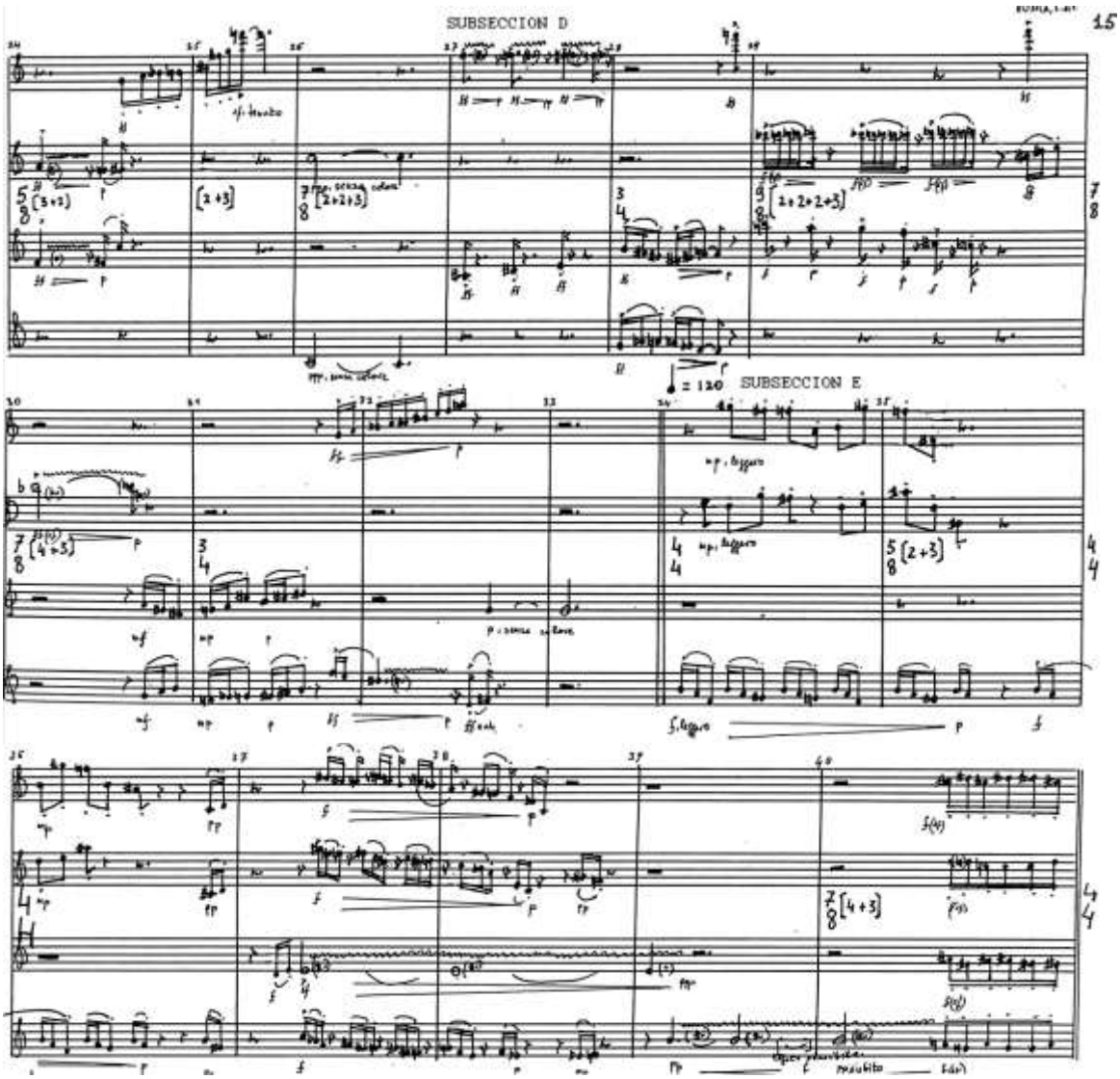


Fig. 229. *Rumia*, Pizcas: Subsección D y E.

La subsección E corresponde a la “Pizca” nº 5 (Fig. 229), y esta vez los cambios no se refieren a instrumentos, pues se mantienen el soprano alto y barítono, como en el original, pero se añaden dos compases y un grupo de 6 semicorcheas al final por todos los saxos como transición a la siguiente pizca.

Con un compás añadido al principio, la “Pizca” nº 6 se expone fielmente al original en la subsección F (Fig. 230). Esta vez predominan las notas repetidas de carácter rítmico por parte de las voces superiores (alto y soprano) que acompañan tímbricamente al tenor, quien presenta la melodía de carácter interválico.

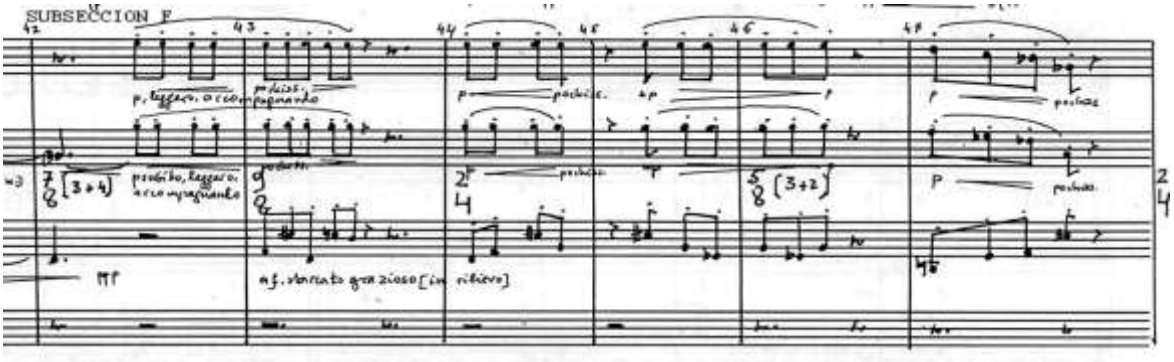


Fig. 230. *Rumia*, “Pizcas”: Subsección F.

La “Pizca” nº 7 que se reproduce en la subsección G (Fig. 231) es la más larga de todas y, además, la de más variación, tanto dinámica como agógica. También es la única que está escrita en valores de semicorcheas, más cortos que en todas las anteriores, y sin duda es la que produce el mayor pico dinámico del tiempo antes de la coda final. Coincide fielmente con el original, excepto en un trino en el primer compás del saxo barítono que sirve de nexo de unión con la anterior.

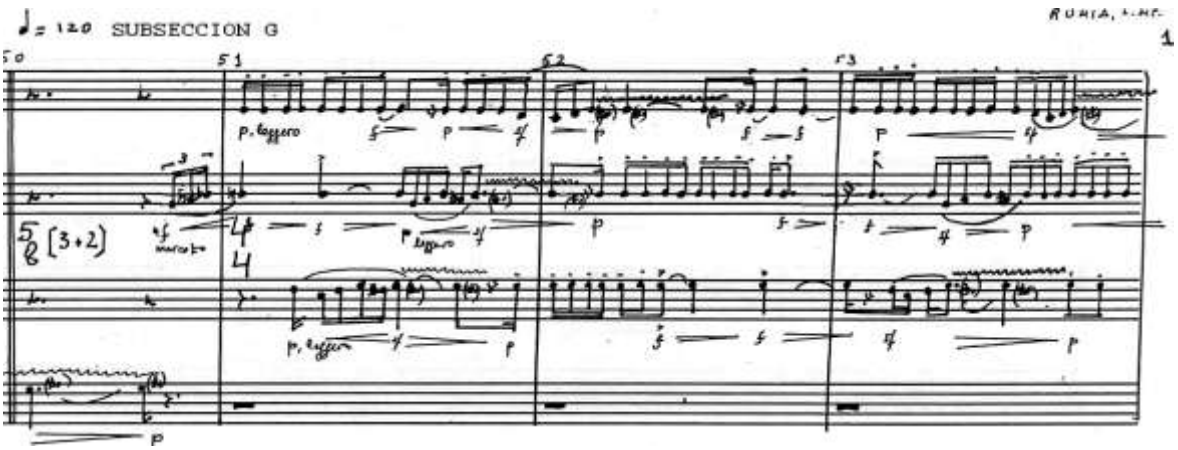


Fig. 231. *Rumia*, “Pizcas”: Subsección G.

La coda final (Fig. 232) tiene una duración de cinco compases, con un carácter conclusivo y mucha fuerza dinámica. Una progresión ascendente que inicia el saxo barítono y pasa por todos los saxofones a modo de única melodía, prepara un *tutti* final

de nueve notas rápidas, de carácter descendente, pero en *fff stridente*[404]. El resultado es de una fuerza impactante como punto culminante del discurso musical expuesto en todo el segundo movimiento.

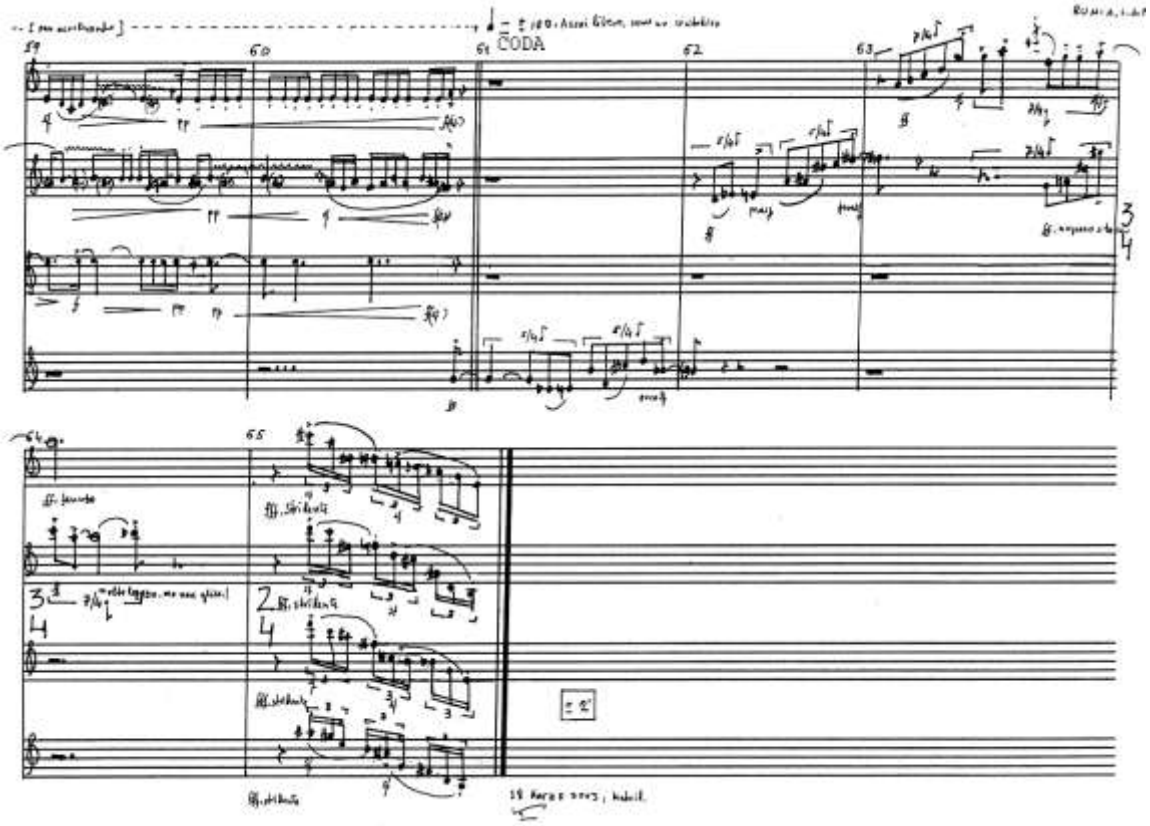


Fig. 232. *Rumia*, "Pizcas": Coda Final.

"Enigma" es el título del tercer y último movimiento de esta pieza para cuarteto de saxofones. El material proviene —como se comentó al inicio— de la pieza compuesta en el 2002 *Los Novísimos*, para orquesta y coro masculino. Esta pieza, articulada sobre textos de Giorgio Manganelli, Gonzalo de Berceo y Epicuro, se divide en cinco tiempos titulados: "Tenebre", "Lux", "Sententia", "Labyrinthus" y "Epistula".

De todos ellos, el tercero ("Sententia") es el único que no tiene texto y las voces cantan en *boca chiusa*. La célula inicial a cargo de los dos fagotes —que es un acorde de tercera mayor de tres tiempos de duración y que resuelve en el cuarto tiempo del compás con un acorde de cuarta justa de más breve duración— es la que genera este tercer tiempo, "Enigma", de la obra que estamos analizando.

---

[404]Junto a las *fff* también está indicada esta referencia de carácter: *Stridente*.

El inicio, en el caso de este tercer movimiento de *Rumia*, corre a cargo del saxofón tenor y barítono[405], reproduciendo el acorde de tercera, que resuelve también en un intervalo de cuarta. El desarrollo y evolución de la célula inicial es diferente que en el caso de "Sententia", y es lógico porque en la obra de orquesta son doce los instrumentos que intervienen en dicho tiempo y aquí son sólo cuatro[406]. El tercer tiempo de este cuarteto de saxofones es un juego rítmico entre las cuatro voces, cada una de ellas desplazada una ♪. de las demás, produciendo una amalgama rítmica y armónica con la repetitiva y única célula rítmica. En cambio, en la obra de orquesta son dos las células rítmicas que funcionan a la vez y las voces están distribuidas de modo que crea una mayor confusión rítmica, pero a la vez una mayor riqueza tímbrica.

El tiempo se presenta con una longitud de 38 compases y un único motivo generador, lo que origina una única sección que hemos dividido en tres, subsecciones.

Esquema formal del tercer movimiento "Enigma":

S E C C I Ó N A		
Subsección A	**Subsección B**	**Subsección C**
Es una introducción por el tenor y el barítono a unísono rítmico produciendo una homofonía rítmica.	A partir del compás 8 entran el saxofón alto y soprano también juntos rítmicamente, pero a distancia de un tiempo y una semicorchea con el tenor y barítono. Creando primero un contrapunto a dos voces y después a cuatro voces.	Comienza con un acorde de los cuatro saxos y a partir de este momento se recupera la homofonía rítmica hasta el final del tiempo
7 compases	23 compases	8 compases
0 8	**30**	**38**

Las tres subsecciones son claras. La primera, de 6 compases de duración (Fig. 233), es una introducción del tema a cargo del saxofón tenor y barítono, produciendo el acorde de tercera mencionado, pero que, a diferencia de la versión de orquesta, sólo tiene dos tiempos de duración[407] y resuelve al tercero con el acorde de cuarta. Como siempre, Luis de Pablo, jugando con el ritmo durante seis compases, consigue ocho intervenciones del acorde, a pesar de que las 5 primeras son de igual medida y ocupan un compás cada una. Esta primera sección se presenta como una homofonía rítmica por parte del saxofón tenor y barítono.

[405]Los dos saxos más parecidos al fagot por tesitura y sonoridad.
[406]Entre ellos el saxo sopranino y barítono.
[407]Un tiempo menos que en "Sententia".

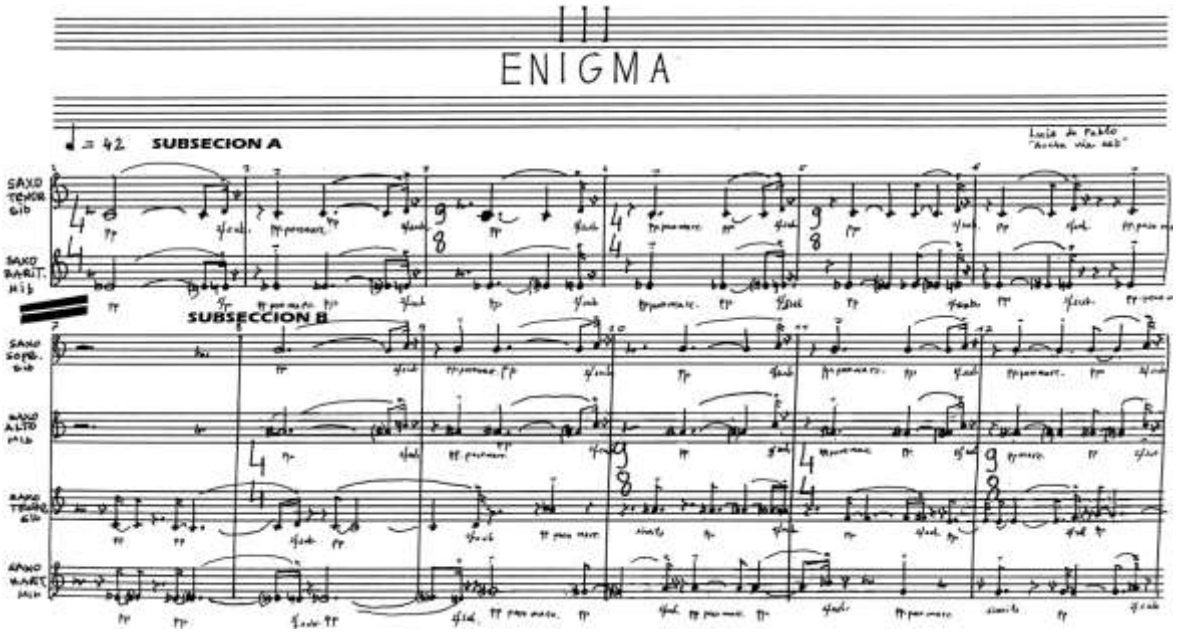


Fig.233. *Rumia*, "Enigma": Subsecciones A y B del tercer movimiento.

La segunda sección comienza en el compás 8 (Fig. 233). Comienza con la participación del saxo alto y soprano también en coincidencia rítmica, pero esta vez el acorde es una sexta disminuida que se monta encima de los acordes del tenor y barítono, distanciados por una distancia de novena. A partir del compás 9, las voces del tenor y barítono se separan, pero de forma contrapuntística. Las del alto y soprano que comienzan con los siete compases de la homofonía rítmica de la subsección A, lo hacen en el compás 15.

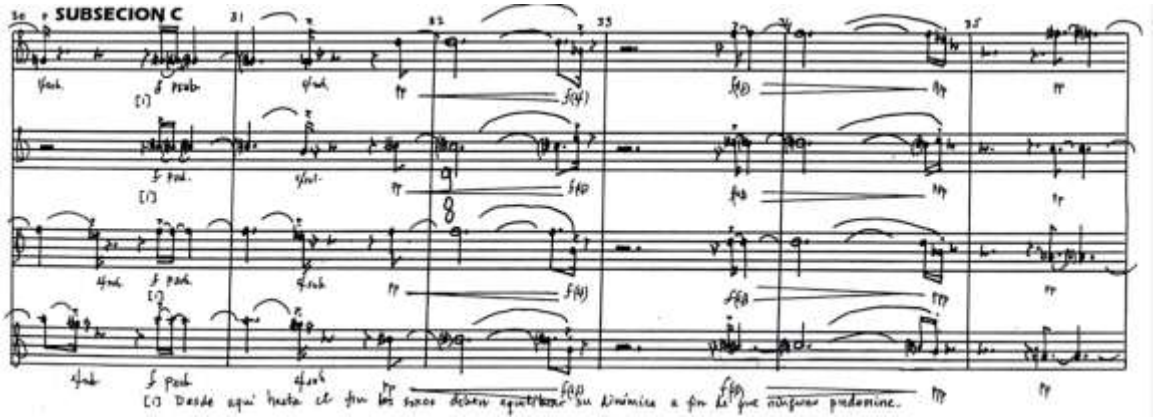


Fig. 234. *Rumia*, "Enigma": Subsección C.

La tercera sección comienza en el compás 30 (Fig. 234). En ella convergen las cuatro voces rítmicamente en un acorde en fuerte a modo de *cluster*. Toda esta tercera

sección los saxofones están en coincidencia rítmica y el final es en un acorde en ***ppp*** de carácter no conclusivo (Fig. 235).

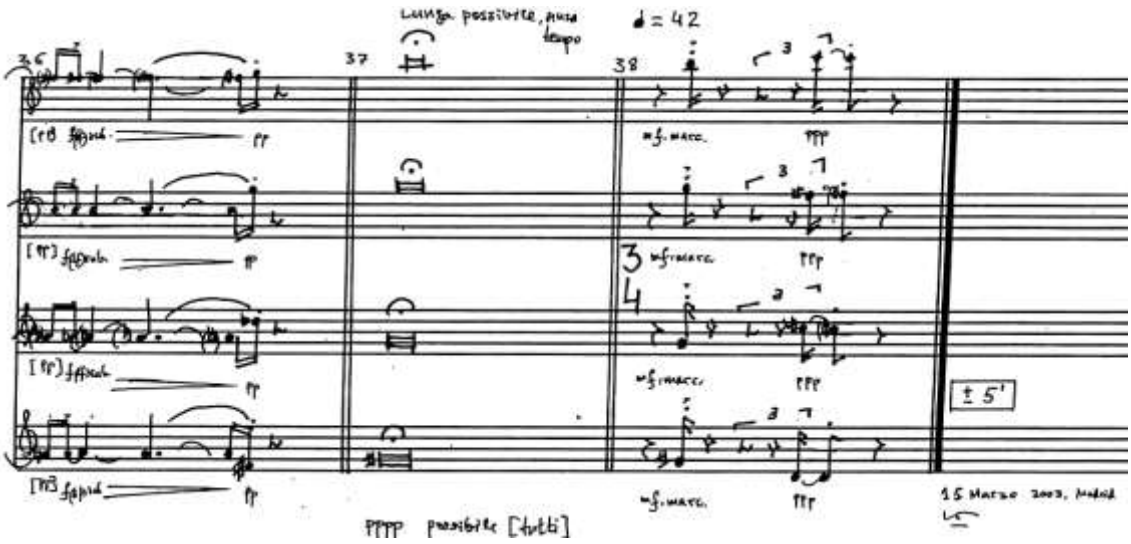


Fig.235. *Rumia*, "Enigma": Subsección C, Final del movimiento.

La duración de 38 compases no coincide con los 65 de la pieza de orquesta, pero sí hemos observado que el saxo barítono termina en el compás 38 su intervención en *Sententia*, y es a partir de ese momento cuando se inicia la intervención de las voces. Además, las notas del saxo barítono y del saxo sopranino[408] —que son los que intervienen hasta ese momento en la pieza de orquesta— utilizan los mismos sonidos al inicio de cada una de sus intervenciones temáticas, tanto en *Sententia* como en *Rumia*.

La conclusión más destacable después del análisis de este cuarteto, es la influencia en la pieza del planteamiento inicial de tiempo lento, tiempo rápido y tiempo lento. En parte, esta disposición, desde luego tiene que ver con la elección de los materiales de base de la obra, como ya hemos comentado. Sin embargo, ¿podría haber puesto el allegro de las "Pizcas" al final? Sin duda la elección del título y material del tercer movimiento tienen que ver algo en ello. El título de "Enigma" es dramático, como el de "Sententia", de donde provienen los materiales originales, pero aparte de reflejar ese dramatismo, el término de la obra en matiz de ***ppp*** tiene algo que ver en acentuar el suspense del final del tercer tiempo, ya que de ningún modo es un final resolutivo. Queda pues patente la decisión del autor de presentar un tiempo lento final de carácter

[408]En Rumia corresponden a los saxos barítono y soprano.

suspensivo y "enigmático" frente a la otra opción, que hubiera sido el terminar de un modo brillante, colocando el segundo movimiento al final.

9.3.3. Análisis de los parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

Lo más destacable en esta obra de Luis de Pablo es el que no haya cambios de saxofones, cosa muy habitual tanto en las obras precedentes de cámara[409] como en otras obras de orquesta —con participación del saxofón—o de la misma época: *Los Novísimos* y la ópera *La señorita Cristina*.

El ámbito de los cuatro saxofones (Fig. 236) no sobrepasa el registro normal de los mismos, concretamente en cada uno de los saxofones su extensión abarca:

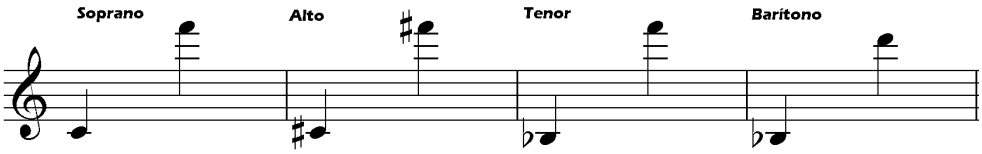


Fig. 236. *Rumia:* Ámbito sonoro de los cuatro saxofones.

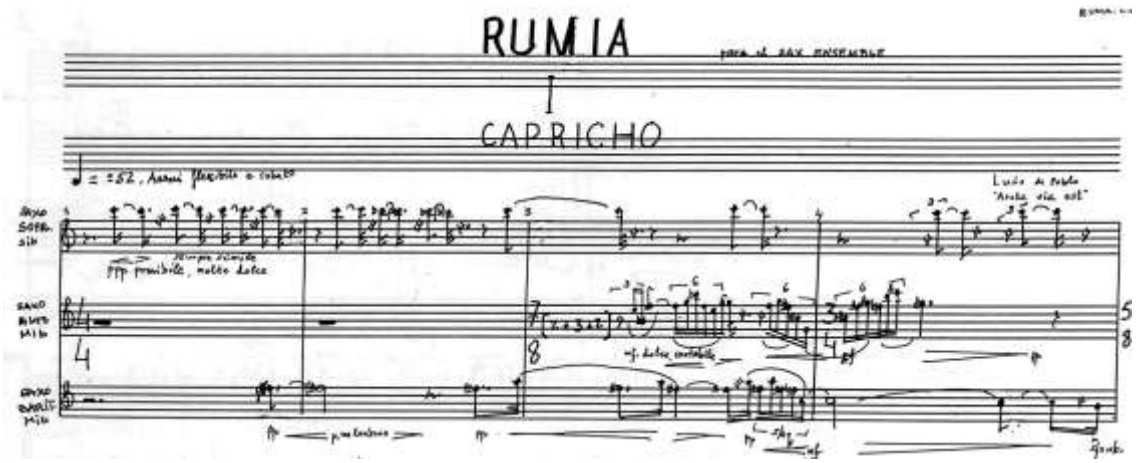


Fig. 237. *Rumia*: Sección A del primer movimiento. Predominio de los matices piano.

En la dinámica predominan más los matices piano que fuertes, como por ejemplo el principio (Fig. 237), pero abarca el rango normal en el compositor desde las ***pp*** hasta las ***ff*.**

[409] *Siete Pizcas, Corola* y *Obertura a la francesa* son obras de cámara precedentes con saxofones, en las que uno o varios intérpretes efectúan cambios de saxofones.

Los pasajes más complicados a nivel de interválica ritmo y articulaciones, aparecen de modo diferente en cada uno de los tiempos. En el primero es la dificultad de notas junto con el encaje rítmico que está presente en todo el movimiento; dentro de este aspecto son destacables las páginas 7 y 11 (Fig. 238). En el segundo movimiento, la rapidez, el cambio constante de pulso ternario a binario y el engarce de la melodía entre unas voces y otras representan una notable dificultad. En el tercero, los matices al principio en notas graves y los reguladores nota a nota, también presentan dificultad interpretativa.

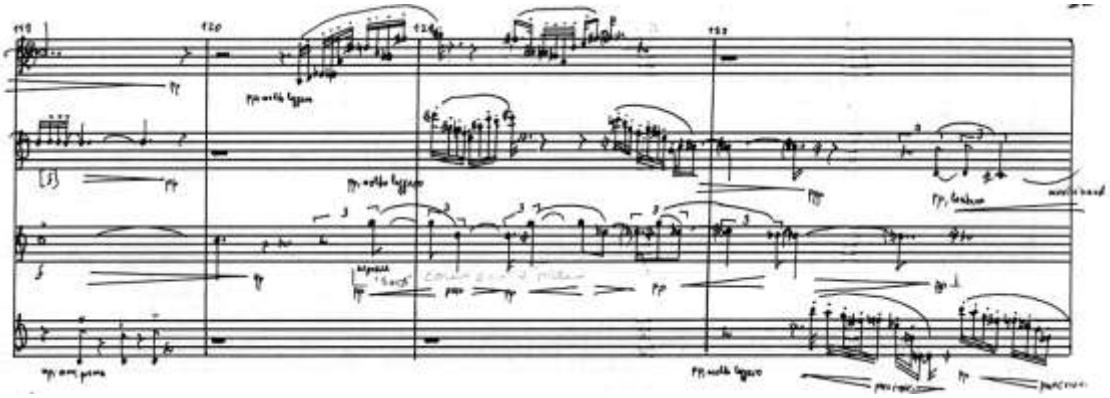


Fig. 238. *Rumia*: Página 11 del primer movimiento.

El *tempo* de la obra es prácticamente unitario en cada movimiento, teniendo una estructura de *andante, allegro, lento*. En cada tiempo el metrónomo es:

♩ = 52; ♩ = 120-100 ♩ = 42

El fraseo melódico más destacado es el final del primer movimiento (Fig. 238), donde el discurso expresivo se encadena entre varios saxofones. En cuanto a frase en articulación picado y en tempo *allegro*, la más destacable es la primera intervención del saxofón tenor en el segundo movimiento "Pizcas" (Fig.239).

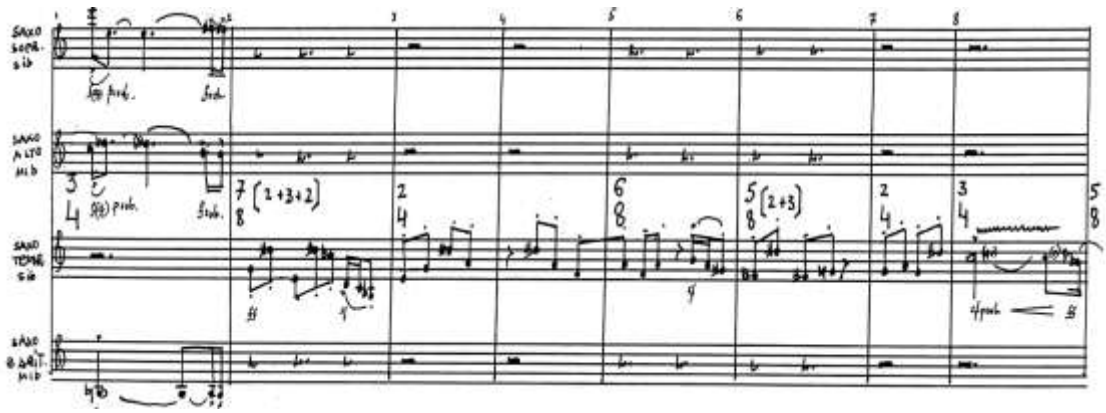


Fig. 239. *Rumia*: Frase inicial del tenor en el segundo movimiento.

El único efecto sonoro es el *slap* entre los compases 98 al 104 del primer movimiento (Fig. 240).

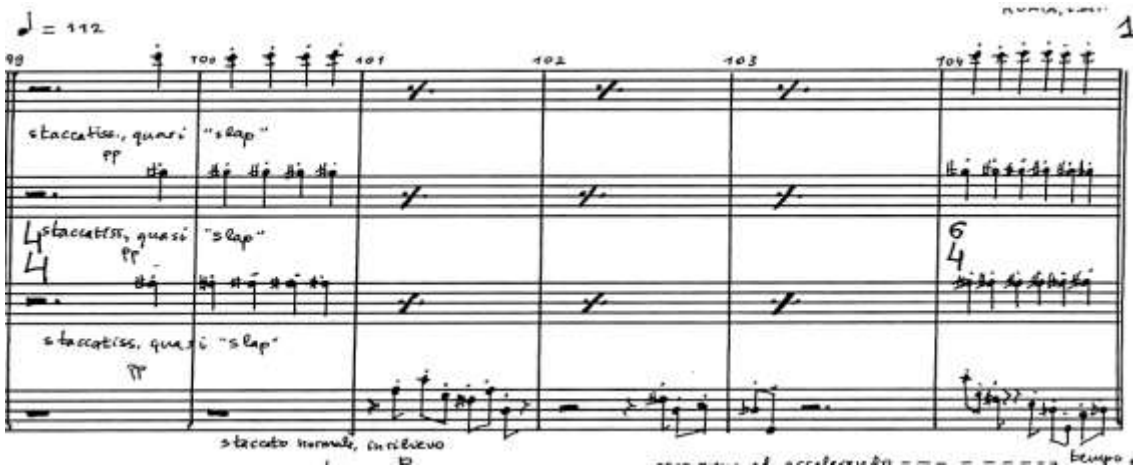


Fig. 240. *Rumia*: *Slap* en los saxofones soprano alto y tenor.

El tipo de escritura es complejo, con dificultades métricas y con compases de 7/8, 2/4, 3/4 y 3/8 y 5/8, a los que se añade en esta ocasión el 6/4 y el 9/8. Es destacable cómo en la página 9 y 10 unos saxofones van en ritmo binario en compás de 2/4 y otros en ternario en compás de 3/8.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro es de un grado 3. En cuanto a la dinámica, tempo y fraseo, el grado de dificultad es de un 4. Interválica y articulaciones, estructuras rítmicas, efectos sonoros y escritura están en el grado 5.

La media aritmética (4,38) nos sitúa por debajo del grado 5. La evaluación global de dificultad entonces es el número entero más cercano y por tanto es un grado 4.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica				**X**				
Interválica, Articulaciones					**X**			
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo				**X**				
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,38**	**4**

Tabla de graduación de dificultad 23.

9.4. *Corola.*

***COROLA* (1998) para grupo instrumental (13´).**
. - Partitura impresa. (35 p.); 37 cm. Para cuatro saxofones (Tenor 1º que interpreta sucesivamente saxofón tenor, soprano y sopranino, Tenor 2º que interpreta sucesivamente, saxofón tenor y alto, tenor 3º y barítono) piano y timbal.
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - London, 5.12.1998 – Grupo Sax-Ensemble, Dir. José de Eusebio.
. - Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Ficha de catalogación 20.

9.4.1. Contexto general de la obra.

Corola, para cuarteto de saxofones, piano y percusión, fue escrita en 1998 por encargo del CDMC y estrenada en Londres por sus dedicatarios, el Sax-Ensemble, el 6 de diciembre de dicho año. Poco después (el día 23), fue estrenada en España por los mismos intérpretes, en un concierto celebrado en el Auditorio Nacional de Música bajo la dirección de José de Eusebio.

> Es una página que tiene mucho de moderno "divertimento": el compositor explota a modo los recursos del saxofón, utilizando a estos instrumentos en una amplísima gama que va desde su propia "caricatura" hasta sus posibilidades más finas, haciéndoles pasar por dificultades inclementes, como son los pasajes al unísono o el riesgo de la última larga nota a solo; un piano y un timbal colorean la sonoridad con eficacia propia de mano maestra. En palabras del propio Luis de Pablo, *Corola* "consiste en un solo movimiento extremadamente virtuoso que superpone varios *tempi* con pulsos regulares contra otros libres, y pasajes al estilo recitativo (en ocasiones al unísono) con otros de gran complejidad contrapuntística. La obra tiene una forma libre y el timbre juega una parte esencial en el discurso musical. El título de la obra es una metáfora visual, pero no descriptiva[410].

A estas palabras de García del Busto hay que añadir que la obra tiene una instrumentación un tanto particular: el primer saxofonista interpreta los saxofones tenor, soprano y sopranino sucesivamente, el segundo el tenor y el alto, el tercero el tenor y el cuarto el barítono. Esto hace que en la primera parte de la obra, con tres tenores y un barítono, la fuerza y la gama de matices que se consigue sea sustancial.

---

[410]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Notas al programa". En: *Programa de concierto grupo Sax-Ensemble*, 13/10/2007. Madrid, Fundación Sax-Ensemble, 2000, p. 9.

La parte central es un divertimento excelente de constante diálogo con el piano, que se ve reforzado rítmicamente por un timbal, único instrumento de percusión de la obra. A partir del compás 309 vuelven los tres saxos tenores y la obra termina con una *cadenza* del saxofón tenor primero y un último pasaje final con un grupo de notas ascendente a un *mi* bemol agudo largo y a *niente* por parte del sopranino, única intervención de este instrumento.

Toda esta extraña instrumentación a la vez tan resultante, tiene una fácil explicación: La obra es una relectura e instrumentación de la pieza *Ritornello* para ocho violonchelos de 1992, que el Conjunto Ibérico de Violonchelos estrenara en el Festival de Música Contemporánea de Alicante de 1993. A la pregunta de si es una simple transcripción de esta obra, el compositor nos responde:

> Yo creo que son cosas muy distintas porque te puedes imaginar que no es una transcripción literal. ¡No puede serlo! Yo he tomado un material como punto de partida y lo he reescrito de cabo a rabo, teniendo en cuenta no solamente las características del saxo, sino cambiando también la naturaleza misma de la música, ¿verdad? O sea, ese final que es tan difícil para el sopranino en *Ritornello* apenas si se escucha, es como escaparse en el cielo porque son los armónicos naturales de violonchelo, y tiene un sentido completamente distinto. La razón es bastante evidente: la naturaleza de los instrumentos no es la misma [...][411].

9.4.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El ámbito de los saxofones es el extremo de su registro normal llegando únicamente al registro armónico el saxofón barítono con un *sol*.

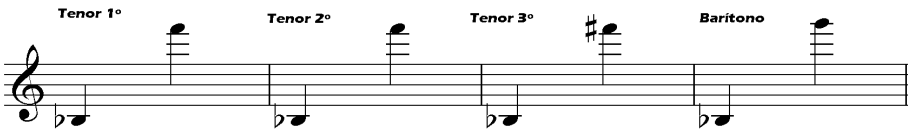


Fig. 241. Extensión de los saxofones en la obra.

Los matices exploran todas las posibilidades dinámicas, hacia el extremo del fuerte como del piano (Fig. 242). Toda la obra es un pasaje complicado, tanto por las intervenciones rítmicas como por el encaje en grupo, en pasajes donde los instrumentos van desplazados unos de otros en una semicorchea.

---

[411]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

Luis De Pablo

COROLA

para 4 saxofonistas, piano y timbal

Fig. 242. Primera página de la edición impresa. Obsérvese que sólo en un sistema hay 4 matices diferentes.

Los saltos interválicos son amplios y frecuentes en toda la obra como puede verse en las figuras 242 y 243. Las articulaciones aparecen cambiantes constantemente. El tempo oscila entre ♩ =40, y ♩ = 108. Los cambios de pulso ♩ a ♪ son frecuentes como puede verse en los ejemplos de esta página (Fig. 242 y 243).

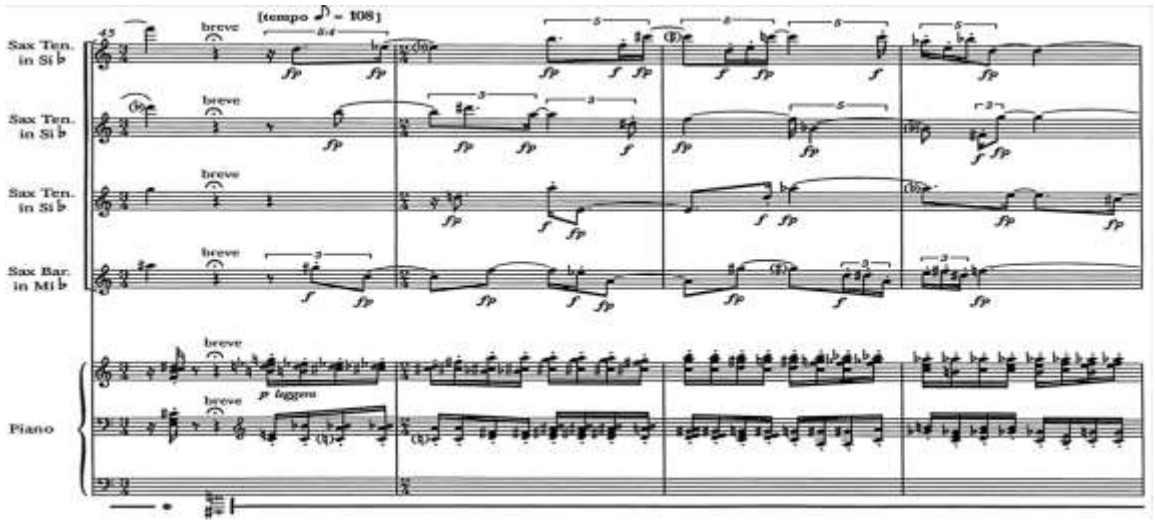


Fig. 243. Pasaje de los saxos, en la pág. 5, donde cada uno tiene un ritmo diferente, produciendo una amalgama rítmica.

Las estructuras rítmicas también son complejas, tanto por medidas irregulares, como por ritmos que se producen por la amalgama de todas las voces (Fig. 243).

El fraseo es melódico en muchas partes de la obra y el solo más destacado es el del final de la obra a cargo del primer saxofonista, pasando del saxofón tenor al sopranino (Fig. 244).

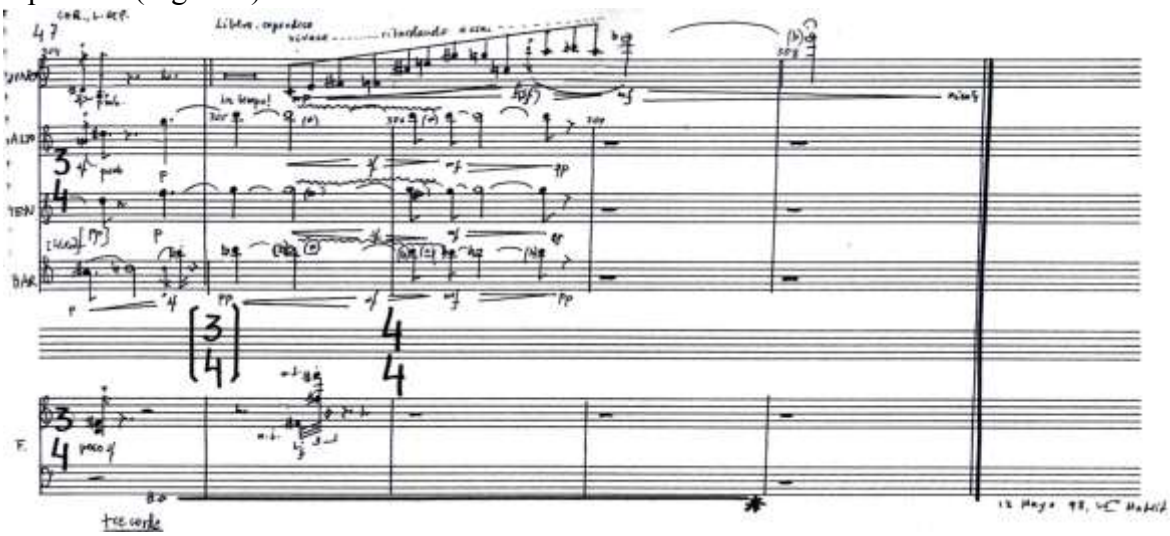


Fig. 244. Últimos compases de la obra con el solo de sopranino, copia del manuscrito[412].

Los efectos sonoros están presentes con el *frulatti* y sobre todo el *slap* con varios pasajes al unísono con todos los saxofones en *slap*, lo que crea mucha fuerza en el material musical. También hay pasajes donde al contrario, los *slaps* producen acentos desplazados unos de otros, a distancia de una semicorchea (Fig. 245).

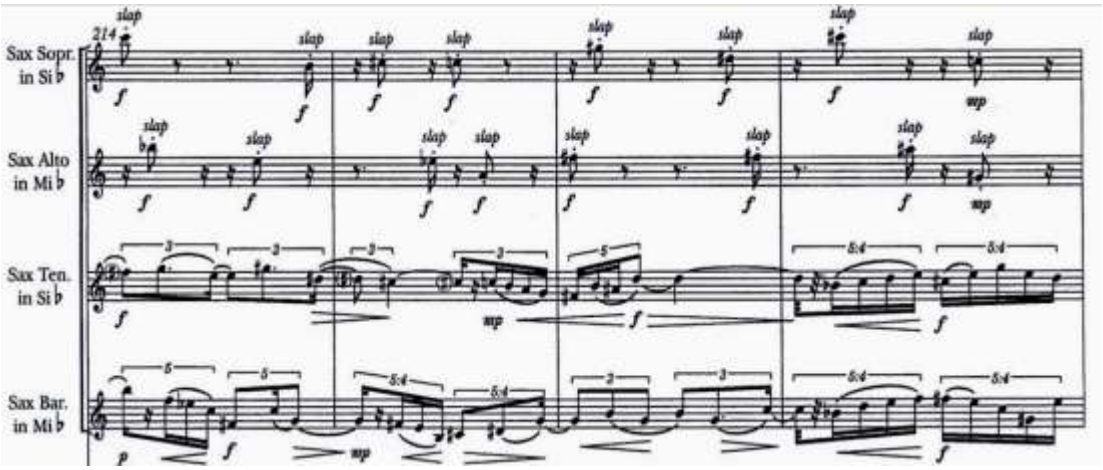


Fig. 245. Pasaje con *slaps* de los compases 214 a 217.

[412]Se estudió la partitura editada y el manuscrito para observar posibles diferencias. En el caso de esta obra disponemos de ambas versiones, ya que formamos parte del grupo que la estreno, y el autor nos dio primeramente el manuscrito antes de que la obra fuese editada.

Los pasajes melódicos están ordenados frecuentemente en un modo hetereofónico o bien contrapuntístico, como en el compás 276 en adelante (Fig. 246).

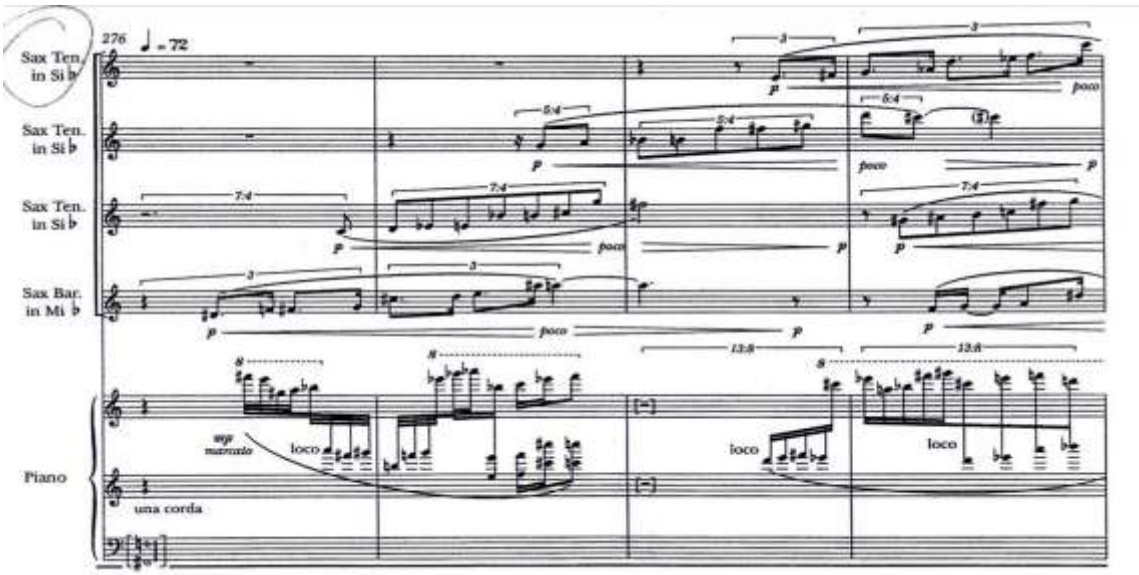


Fig. 246. Pasaje melódico en contrapunto del final de la obra.

La notación es tradicional, llena de equivalencias rítmicas y con un constante cambio de compases entre 2/4; 3/4; 4/4; 3/8; 6/8; 3/16; 9/16.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro es de un grado 4. En cuanto a la dinámica, interválica, tempo y velocidad, fraseo, efectos sonoros y escritura, el grado de dificultad observando la tabla modelo, es un 5. Las estructuras rítmicas, alcanzan el grado de dificultad 6, debido a los cambios de compases frecuentes y con intervalos abiertos. La media aritmética (5) nos sitúa en una evaluación adecuada, por tanto la evaluación global de dificultad entonces, es de un grado 5.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro				**X**				
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones					**X**			
Tempo y Agógica					**X**			
Estructuras rítmicas						**X**		
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**5**	**5**

Tabla de graduación de dificultad 24.

9.5. *Siete pizcas.*

***SIETE PIZCAS* (2000) para cuarteto de saxofones (4' ca.)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (6 p.); 21 cm. Cuarteto de Saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
.- Madrid, 18 de diciembre 2000. Grupo Sax-Ensemble. Dir. J. de Eusebio. Teatro Monumental de Madrid.
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
.- Realizado como nexos de unión de las obras que le dedicaron 10 compositores para el concierto realizado en su homenaje y como cierre del ciclo "En torno a Luis de Pablo", organizado por la Fundación Sax-Ensemble.

Ficha de catalogación 21.

9.5.1. Contexto general de la obra.

La Fundación Sax-Ensemble organizó en el año 2000 un ciclo de conciertos, dedicado a festejar el setenta aniversario de Luis de Pablo, denominado "En torno a Luis de Pablo" en el cual se estrenó la obra *Siete Pizcas*, para cuarteto de saxofones. Esta obra, compuesta de siete fragmentos de muy corta duración, surgió porque el concierto final del mencionado ciclo consistió en un homenaje en el cual 10 compositores le dedicaron otras tantas obras, que se estrenaron en dicho concierto. Luis de Pablo nos habla del objeto de las piezas en su momento:

> Tuvieron la función de unir todas las obras que todos los amigos nuestros, escribieron con motivo de mi setenta aniversario, pues yo pensé que realmente un concierto que estuviese hecho de piezas muy breves, y que entre cada una de ellas hubiese aplausos, se iría al garete, pero, vamos, al cabo de muy poco tiempo. Entonces se me ocurrió pues, hacer unos puentecitos entre ellas, y de esta manera la cosa iría más fluida […][413].

Las piezas tienen una brevedad y desconexión temática entre ellas evidente, al mismo tiempo que muestran una viveza y carácter alegre, que las hace funcionar como puente entre dos piezas en cualquier tipo de concierto.

La primera pizca es un solo de barítono que se interpreta como primera y última pieza de la obra, ya que se repite en el octavo lugar. La segunda es para cuarteto de saxos, pero de alto, dos tenores y barítono y la tercera para trío de soprano alto y tenor. También son para trío las siguientes, que en la cuarta está formado por sopranino, tenor

[413]PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.

y barítono; en la quinta por soprano, alto y barítono; en la sexta, por soprano alto y tenor (como la tercera) y la séptima repite la formación de la pizca anterior.

Como ya hemos comentado, posteriormente el autor utilizó esta obra para realizar el segundo movimiento de la pieza *Rumia*, cuyas principales diferencias con esta pieza son relativas a la instrumentación.

9.5.2 Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El ámbito sonoro, debido quizás a la brevedad de las piezas, es sin duda, más reducido que en otras obras de Luis de Pablo:

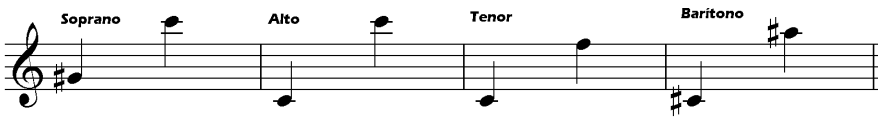


Fig. 247. Extensión del registro de los saxofones.

Los matices son en *forte* en las cuatro primeras, ya que, para distinguirse de la obra precedente y posterior del concierto es necesario dicho cambio dinámico. En las tres últimas el compositor juega con un entramado armónico y unos acentos que dibujan las partes melódicas (Fig. 248).

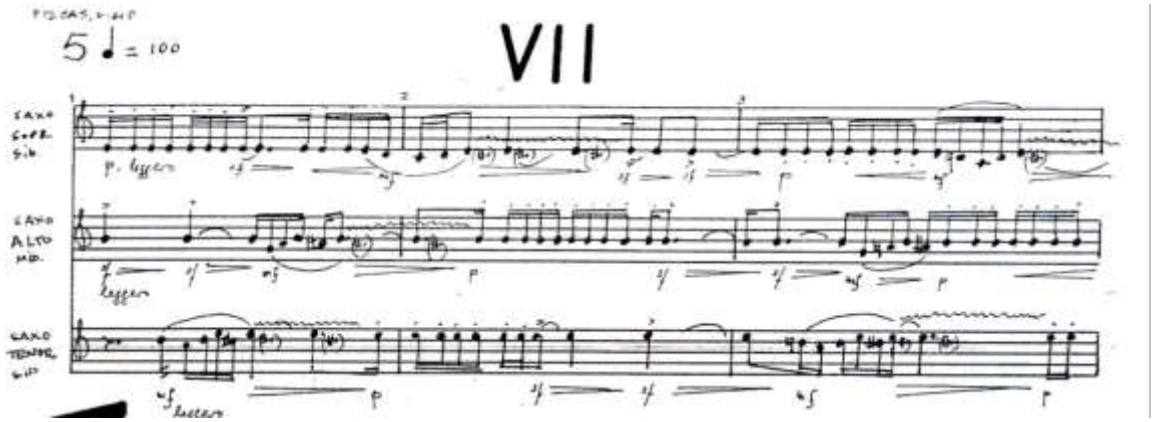


Fig. 248. La pizca VII es la más repetitiva y a la vez más larga.

La interválica es abierta en cuatro de las pizcas con frecuentes intervalos de séptima y novena. Las articulaciones en cambio, son más sencillas, con profusión de notas staccato (Fig. 248) y ligaduras de 2 y 3 notas.

El *tempo* siempre es rápido y alternativamente en cada pieza se distribuye de la siguiente manera:

♩ = 120; ♩ = 100; ♩ = 120; ♩ = 120; ♩ = 100; ♩ = 100

Las estructuras rítmicas, son siempre las subdivisiones directas de la negra en los compases habituales del autor (Fig. 249); la figuración más pequeña es la semicorchea.

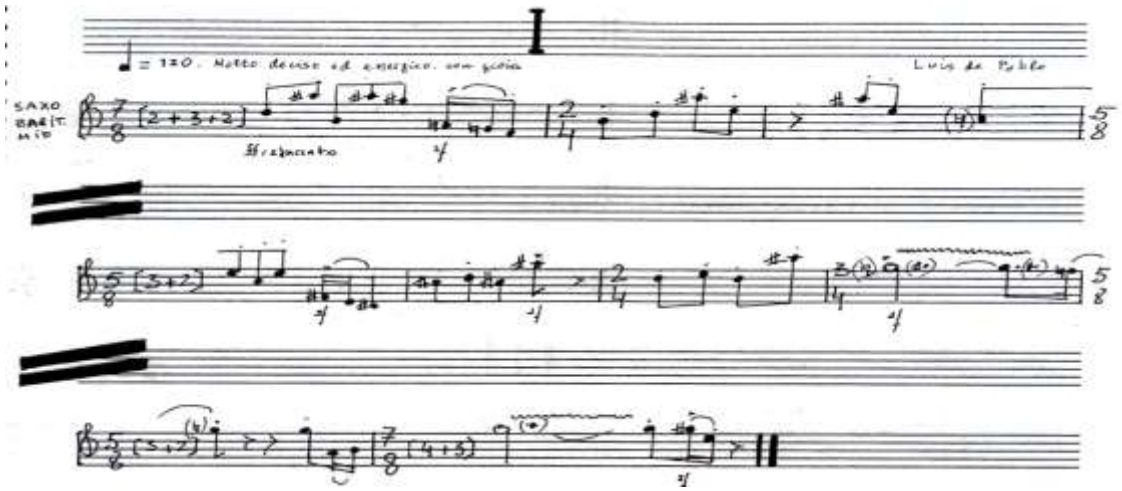


Fig. 249. "Pizca I" del barítono que se repite en octavo lugar.

La articulación casi siempre es en *stacatto* y por lo tanto el fraseo es ágil y con grandes intervalos en la mayoría de las pizcas (Figs. 249-250), excepto en la última y más larga, donde el trío lo que hace es una especie de trémolo continuo por el engarce entre los diversos instrumentos (Fig. 251) de una nota a unísono repetida, mezclada con trinos y grupettos de forma alternativa.

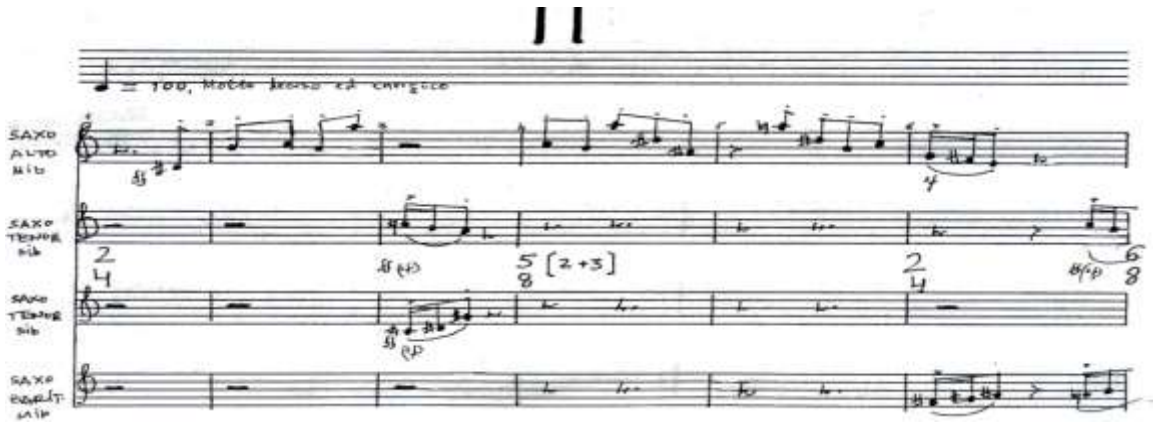


Fig. 250. "Pizca II". La línea melódica en el alto acompañado por 2 tenores y un barítono.

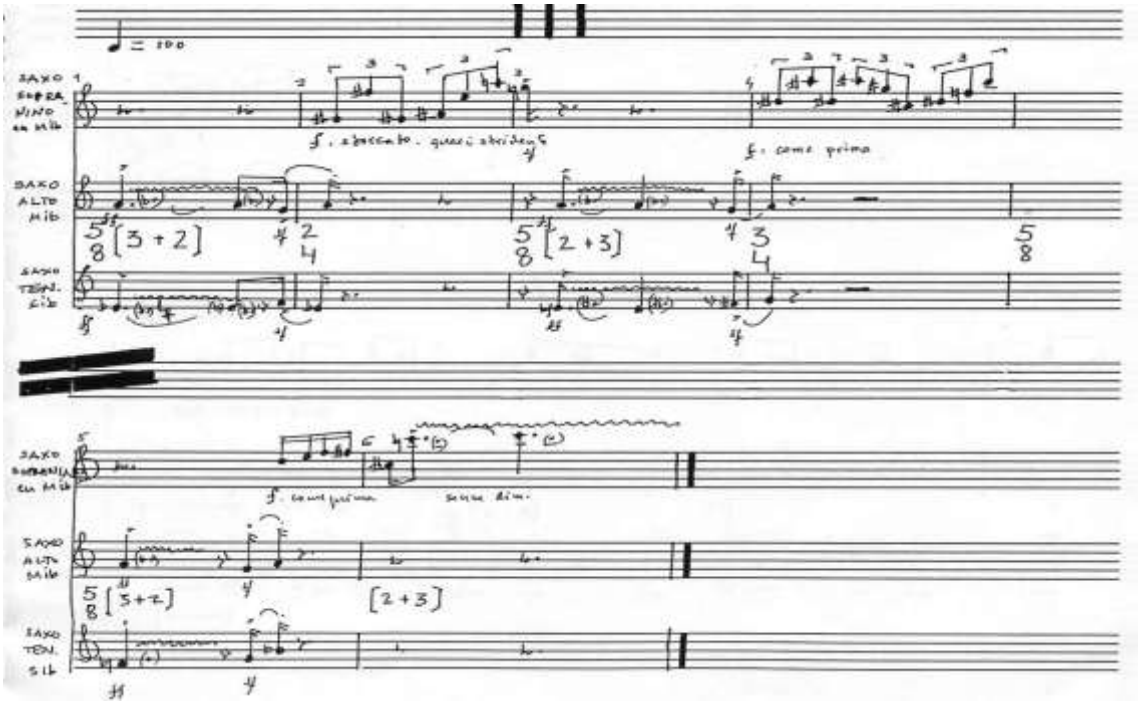


Fig. 251. “Pizca III”. La única con la participación del sopranino.

Los efectos sonoros se reducen al *slap* del saxofón soprano en la quinta pizca.

El tipo de escritura es el tradicional del compositor con compases de 7/8, 2/4, 3/4 y 3/8 y 5/8.

El grado de dificultad es diverso, en cuanto a ámbito sonoro y dinámica, es un grado 2. El tempo, estructuras rítmicas y fraseo se sitúan en un grado 3. Interválica, efectos sonoros y escritura son de un grado 4. La media aritmética (3,13) nos sitúa un poco por encima del grado 3. La evaluación global de dificultad entonces, es el número entero más cercano a la media de la calificación de los parámetros, por tanto de un grado 3.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro		**X**						
Dinámica		**X**						
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica			**X**					
Estructuras rítmicas			**X**					
Fraseo			**X**					
Efectos sonoros				**X**				
Escritura y Notación				**X**				
TOTAL							**3,13**	**3**

Tabla de graduación de dificultad 25.

9.6. Aportaciones al repertorio saxofonístico.

Estas cuatro obras son quizá las más importantes del estudio y, junto con *Fandango*, son muy válidas en cuanto a su aplicación en el campo de la enseñanza. Permiten el trabajo tanto en la clase de saxofón como en la clase de música de cámara. A la vez, por la época compositiva a la que pertenecen estas obras, nos presentan un lenguaje propio, distinto y diferente al empleado por otros autores y con unas características muy interesantes en cuanto a dinámicas, ataques, efectos contemporáneos y dificultad. Por lo tanto aportan unas piezas de gran valor tanto musical como pedagógico[414].

En *Ouverture à la française*, la primera aportación es la concepción del dúo en cuanto a instrumentación. Existen muy pocas piezas para flauta y saxofón, es un dúo que funciona muy bien tanto tímbricamente como estéticamente, y esta obra está llamada ser una referencia de este repertorio. El interés se multiplica porque la pieza es para varias flautas y varios saxofones sucesivos: ello aporta una amplitud de registro mucho mayor y una gran variedad tímbrica.

El valor pedagógico de la pieza lo representa el estudio de las dificultades métricas y de registro, como el cambio de instrumentos y los ataques en *slap,* que resultan bastante difíciles cuando van precedidos de notas.

Para el saxofón *Rumia*, es una obra muy interesante. Posee un gran trabajo tímbrico a realizar para su interpretación, así como para el ajuste de la superposición de voces. *Rumia* es la última obra de Luis de Pablo escrita para saxofón, y destaca por ser la primera vez que aborda una plantilla estándar del repertorio: el cuarteto de saxofones formado por soprano, alto, tenor y barítono.

Dentro del campo de la enseñanza, la obra aporta una igualdad de diálogo entre todas las voces, lo que obliga a un trabajo de igualdad tímbrica y dinámica entre los saxofones, para que cuando el discurso pase de unas voces a otras parezcan un único instrumento. También es interesante porque plantea un nivel técnico para los intérpretes

[414]Ya hemos comentado la particularidad de *Oculto* en cuanto su aplicación a la enseñanza, debido a su extrema dificultad.

del cuarteto muy exigente en todos los instrumentos, lo que no es habitual en el cuarteto de saxofones, donde generalmente son más difíciles las voces agudas.

Métricamente es también complicada, aunque en ciertas partes tenga un aire de improvisación, las rupturas rítmicas generalmente a cargo del soprano o del barítono deben engarzar correctamente con todos los demás instrumentos. La obra exige un gran trabajo de conjunción y de enlace entre las voces.

Al repertorio español del saxofón aporta una obra de cuarteto de gran dificultad, de tímbrica original y una ordenación de las voces muy atractiva, pasando el discurso solista por todos lo saxofones. También presenta una gran oportunidad de interpretar una obra de uno de los más grandes compositores españoles del siglo XX. Esto no es habitual en la literatura musical del siglo XX y la parte transcurrida en el XXI, donde el saxofón ha sido hasta 1990, un instrumento minoritario y con poco repertorio de los compositores más destacados en la historia reciente de la música española.

Corola nos muestra la escritura más compleja que Luis de Pablo ha empleado para saxofón, no sólo por el constante cambio de saxofones, sino por la complejidad rítmica de pasajes de medida irregular, que son muy abundantes, y por conseguir la resultante rítmica de la amalgama de voces que requiere un gran trabajo.

Es sin duda la mejor obra de cámara de Luis de Pablo con saxofones; el resultado sonoro es espectacular, así como la diversidad rítmica y de materiales sonoros. Las ideas musicales se suceden continuamente mediante la variación constante de los materiales temáticos bien diferenciados en las tres secciones principales de la obra.

Las *Siete pizcas* aportan poco al repertorio del instrumento, sino es por su originalidad. Es curioso a pesar de lo cortas que son cada una de ellas, como adquieren identidad propia entre dos piezas musicales, ya que la singularidad temática y tímbrica las distinguen fácilmente.

Capítulo X.

Análisis y estudio del saxofón en la ópera.

10.1 Introducción.

Luis de Pablo siempre ha tenido una especial predilección por la música teatral. Antes de la ópera había tenido aproximaciones y experiencias en el campo de la música y la palabra, con obras teatrales —o con acción— como *Protocolo, Por diversos motivos*, *Masque, Berceuse*, *Sólo un paso y Very Gentle*, todas ellas del periodo entre 1968 y 1974. Más amplia es la relación de composiciones con voz solista o con coro y una agrupación instrumental[415], entre las que cabría destacar *Viatges i Flors* (1981-84), *Antigua Fe* (1990), *De la América pretérita* (1991), *Sonidos de la guerra* (1980) o, *Tarde de poetas* (1985-86), hasta un número de 33 obras. Pero las primeras, o sea la música con acción, son lo que hoy podríamos decir, un prefacio de su decisión de introducirse en el mundo de la ópera.

Una de las razones que le llevó a componer ópera fue que siempre había tenido un gran deseo de promover la lengua española en el campo de la música. En el texto siguiente, muestra su interés por la lengua castellana y por la búsqueda de un texto para su primera ópera, *Kiu*:

> [...] todo lo que yo he hecho en diálogo con la palabra ha sido fundamentalmente profundizar todo lo que yo he sido capaz en las posibilidades musicales de la lengua castellana. Eso yo tengo que subrayarlo con lápiz rojo. Yo pienso que la lengua castellana en tiempos modernos ha estado infrautilizada, salvo en el folklore. La música popular ha encontrado soluciones admirables para el pueblo, pero en la música llamada culta desde hace 200 años aproximadamente parece que los compositores no se han interesado en servir a la lengua española con la misma profundidad que otros compositores se han servido a la lengua de sus países[416].

---

[415]Se incluyen obras con acompañamiento de orquesta o conjunto instrumental.
[416]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

Sobre la música vocal de Luis de Pablo, José Luis García del Busto escribe en una de sus últimas publicaciones:

> [...] En la música vocal de Luis de Pablo no sólo se observan las lógicas correspondencias expresivas que se derivan del contenido textual, sino algo más hondo en pura música como es el hecho de que el compositor busca abiertamente una *vocalitá* —"la" *vocalitá*— propia de la lengua sobre la que trabaja. Por otra parte, si bien a De Pablo le repele cualquier planteamiento musical descriptivista, es cierto que gusta en ocasiones de componer al hilo de situaciones literarias, poéticas y hasta escénicas que imponen una determinada ordenación y fisonomía al discurso musical, sea o no perceptible tal cosa para el oyente[417] [...].

La primera ópera *Kiu*, estrenada en 1983 en el teatro de la Zarzuela, a ésta le siguieron *El viajero indiscreto*, *La madre invita a comer* y *La señorita Cristina.* Estas tres últimas son las que nos interesan para nuestro estudio[418], puesto que todas ellas emplean el saxofón. A estas óperas les siguió la titulada *Un parque*, del año 2005, y que no incluye saxofón.

La última acción del compositor al respecto de sus óperas ha sido la revisión completa de *El viajero indiscreto*. Esta revisión afecta sobre todo a su duración que se ha visto reducida aproximadamente en una cuarta parte. El autor terminó esta revisión en el año 2010 y no la hemos podido tener disponible para su estudio, ya que se está efectuando su publicación en estos momentos.

En este capítulo vamos a efectuar un análisis completo de *La Señorita Cristina* y del empleo del saxo en *El viajero discreto* y *La madre invita a comer*, ya que en estas tres óperas el compositor utiliza el saxofón y, además, de una manera relevante como veremos a continuación.

---

[417]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2007, p. 107.

[418]Como se comentó en la metodología, se estudia primero *La señorita Cristina* ya que es un análisis completo y se continúa por orden cronológico en las otras dos: *El viajero indiscreto*, *La madre invita a comer.*

10.2 *La señorita Cristina.*

***LA SEÑORITA CRISTINA* (1997/99) ópera en tres actos sobre libreto de Luis de Pablo, realizado con una adaptación de "La señorita Cristina " de Mircea Eliade. (120´)**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (284 p.); 57 cm. (3.3.3.3. 1 Sax [sp.alt.bar].- 4.3.3.1. - Pf. - Ar. - Cel. - 3 Tp. [1 es.] - 5 Perc.[Manico d'ombrello, 3 Tot., 3 Cv., Xyl., Tamb. s.c., Tal., Trg., 2 Flex., Gc., Glock., Cp., Steel Drum. Ps., N., Quijada, 2 Tt., Mr., Fl. De Jazz, Vibr., Tbl., Tamb. con o sin bordon, Bg., Son., Plancha de metal] - 2 Ocarina - A.: 12.12.10.8.6.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1999.
. - Estreno en febrero de 2001 en el Teatro Real, Sinfónica de Madrid. Dir. José Ramón Encinar. (Encargo del Teatro Real de Madrid con motivo de su 150 aniversario)
. - Dedicada a Mario Bortolotto.

Ficha de catalogación 22.

10.2.1. Contexto general de la obra.

El 10 febrero del 2001 se estrena en el Teatro Real de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar, *La Señorita Cristina,* la cuarta ópera de Luis de Pablo, con libreto propio sobre la novela homónima de Mircea Eliade. Ópera en tres actos y diez escenas, la dirección escénica estuvo a cargo de Francisco Nieva. El encargo fue con motivo del 150 aniversario del Teatro Real de Madrid y de todas las óperas de Luis de Pablo ésta es la de mayor montaje escénico y una de las de mayor duración[419].

La partitura especifica que un solo intérprete debe tocar los saxofones soprano y barítono, pero analizando la partitura hemos observado tres intervenciones del saxofón alto. La mayor parte de la obra está escrita para el saxofón barítono, ya que sólo hay, aparte de las mencionadas apariciones del saxofón alto, una única en varios solos, del soprano en la escena segunda. Preguntado al autor sobre el papel del saxo, nos respondió lo siguiente:

> El saxofón de alguna forma es el instrumento que encarna a Cristina en la mayor parte de las veces. Hay un cierto material temático que acompaña a las alusiones y a la presencia de Cristina y eso está fundamentalmente dado siempre por el saxo. Por otra parte, el saxo es el que termina la obra, porque lo último que se dice en la obra es la exclamación de Egor, el protagonista, que dice: ¡Ah, Cristina! No me atrevo a decir que el saxo conduzca la acción, porque sería excesivo, pero aparece la mayoría de las veces en las que se alude a Cristina[420].

---

[419] *El viajero indiscreto* es la ópera de mayor duración, hasta la última revisión que está por estrenar.
[420] PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

10.2.2. Análisis de la obra.

La obra está dividida en tres actos. Cada uno de ellos tiene una introducción y, además, cuatro escenas el primero, tres el segundo y tres el tercero.

La introducción de la ópera, de 36 compases de duración, corre a cargo de la cuerda de la orquesta: La obra comienza por un solo de siete compases de los violonchelos, (Fig. 252) a un *tempo* de ♩=132.

Fig.252. Solo de Violonchelos al inicio de la obra.

Después de un acorde en el compás 8, continúa el discurso de esta introducción con una melodía al unísono por parte de toda la cuerda de la orquesta (Fig. 253), con la cual el compositor quiere introducir una nota de suspense sobre el devenir del argumento.

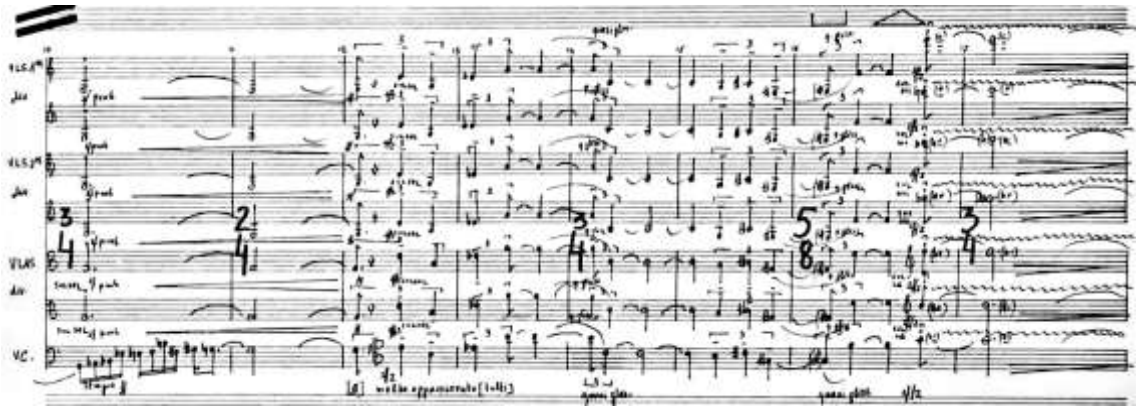


Fig.253. Melodía al unísono de la introducción por la cuerda.

Al respecto de esta introducción el compositor nos comenta:

> Esa gran melodía de la cuerda al unísono es como un preludio para introducir algo que no se sabe muy bien qué va a ser, es claramente un recitativo, eso podría haberlo hecho una voz evidentemente cambiando de tesitura haciéndola vocal, no instrumental como es, como una especie de: Y ahora se va a abrir el telón y veremos a ver lo que pasa [...][421].

[421] *Ibidem.*

No es una obertura al uso operístico: no olvidemos el propósito constante del autor de reinventar la forma musical. En el caso de las óperas, el autor nos comenta que la música está al servicio de la acción dramática:

> Entonces hay, como debe haberlo en cada ópera, una cierta correspondencia entre la acción dramática y la música. Esto no quiere decir que la música sea una servidora de la acción dramática, sino que lo que es… es una potenciadora de la acción dramática en un plano mucho más fuerte que lo que pueda dar la palabra sola[422].

Esquema formal, 1º acto.

Introducción	**Escena 1º**	**Escena 2º**	**Escena 3º**	**Escena 4º**
Introducción muy corta y a cargo de la cuerda de la orquesta. Comienza con un solo de violonchelos y unísonos en la cuerda.	Esta escena aparecen 6 de las voces. Toda la escena esta orquestada solo con la cuerda. Intermedio de 20 compases.	Dialogo entre Egor y Nazarie, Participación de toda la orquesta. Aparece el saxo soprano en primer lugar y el barítono después. Intermedio de 31 compases.	Escena en el desayuno. Dialogo entre Nazarie y Simina. Orquestación buscando el diálogo entre grupos orquestales y la alternancia tímbrica. Abundancia de unísonos. Intermedio de 22 compases	Dialogo entre Egor y Nazarie. La instrumentación es más densa con dinámicas mayores que buscan una descarga de la tensión en el acorde final.
1 36	37 325	1 215	1 225	1 253
1 (compases)				1018

La primera escena transcurre en el comedor de una vieja casa de campo en los años 30, no lejos de un río. La casa ha debido ser lujosa hacia 1900. Principios de otoño del siglo XX[423].

Es una descripción del argumento y del entorno social. La primera intervención de las voces es a cargo de Sanda (Fig. 254). En esta escena aparecen seis de las ocho voces: Sanda, Egor, Moscu, Nazarie, Simina y Sirvienta. Los metrónomos son muy variables en función de las necesidades de las voces y de la acción dramática. Hay diferentes velocidades a ♩=132, ♩= 60, ♩= 84, ♩= 112, ♩=100, y ♩= 58.

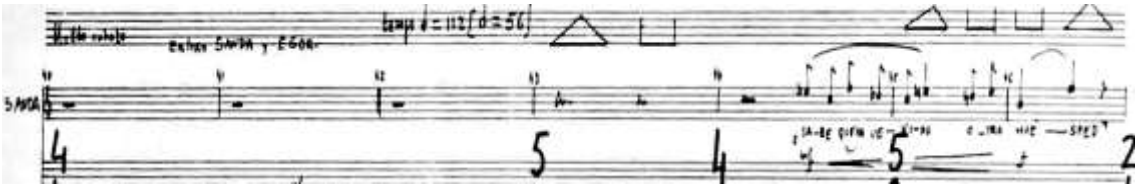


Fig. 254. Primera intervención de las voces a cargo de Sanda.

---

[422] *Ibidem.*

[423] PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera *"La señorita Cristina". Libreto.* Madrid, Teatro Real, 2001, p. 24.

Toda la primera escena está orquestada con instrumentos de la sección de cuerda. El compositor, según nos comenta, ha dispuesto un esquema previo de instrumentación por escenas:

> Una parte importante de la obra es el reparto de instrumentos en cada escena. El arranque de la obra no tiene más que cuerda y, sin embargo, se alude a Cristina, quien todavía no se sabe quién es, pero el saxo no está presente porque en el reparto de ese número esta solo la cuerda[424] [...].

Las voces cantan alternativamente haciendo una presentación de los personajes, tanto de los presentes como de los ausentes. No hay momentos de tensión ni en el argumento ni en la música, no hay dinámicas extremas. Al final de la escena, 20 compases de intermedio orquestal permiten la preparación de la siguiente escena.

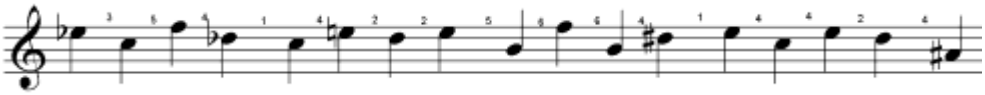


Fig.255. Estudio de las sucesiones interválicas de Sanda en su primera intervención.

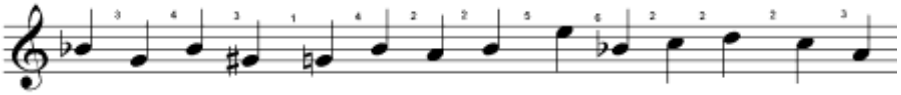


Fig.256. Estudio de las sucesiones interválicas de Egor en su primera intervención.

En el tratamiento de las voces abundan los intervalos de tercera mayor y menor, cuarta, algunas quintas y segundas (Figs. 255-256). La ordenación vertical se mueve en el principio con bastantes unísonos, o en acordes de agregados como en la introducción, que presenta en el compás 53 un acorde con la citada técnica propia de Luis de Pablo (Fig. 257), habitualmente de tercera mayor y quinta justa y terceras menores. Estos acordes sumados en esta interválica carecen de función tonal alguna. De ahí lo de la denominación de agregados.

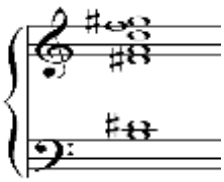


Fig. 257. Acorde del compás 53.

---

[424]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

La segunda escena transcurre en la habitación-dormitorio de Egor:

> Es una habitación de invitados de una casa de campo con las mismas características que el comedor de la escena I. Tiene una gran ventana que da al jardín. La puerta de acceso a la habitación da a un pasillo invisible. Es de noche[425].

En esta escena intervienen únicamente las voces de Egor y Nazarie. Las intervenciones de cada voz tienen siempre un inicio recurrente por los mismos intervalos. En el caso de Nazarie, siempre empieza sus intervenciones con una nota repetida para las dos primeras sílabas (Fig. 258).

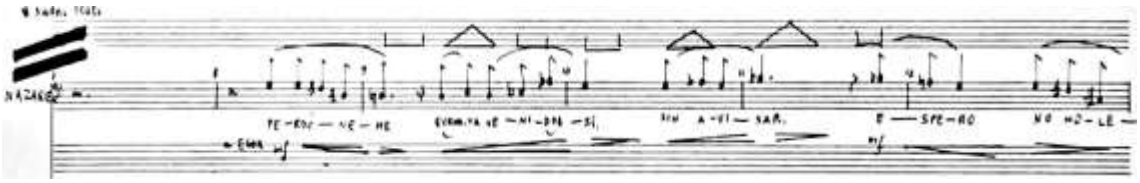


Fig. 258. 1º intervención de Nazarie en la segunda escena.

En el caso de Egor, siempre empieza sus intervenciones con una segunda menor descendente y una tercera menor descendente (Fig. 259).

Fig. 259. 1º intervención de Egor en la segunda escena.

En esta escena ya aparece toda la orquesta y el saxo también se presenta por primera vez en su función dramática:

> En esta escena, el saxo está presente y es un instrumento que representa a un personaje en lo que el instrumento es: su sonido su color y su material temático, unos ciertos intervalos que son recurrentes, etc. El saxo como materia tímbrica es muy reconocible y eso sí que se puede poner en valor, el saxo es muy protagonista del personaje en todas su manifestaciones[426] [...]

---

[425]PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera… *Op. cit*., p. 26.

[426]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

La primera aparición es del saxo soprano en el compás 117 (Fig. 260). En el compás 142 a 144 el saxo soprano efectúa un acompañamiento a la voz de Nazarie (Fig. 261).

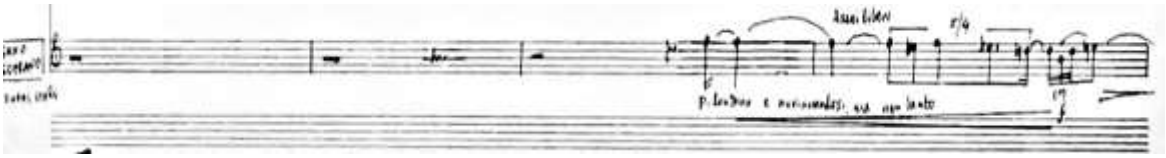


Fig. 260. Primera intervención del saxo soprano en la obra en el compás 117.

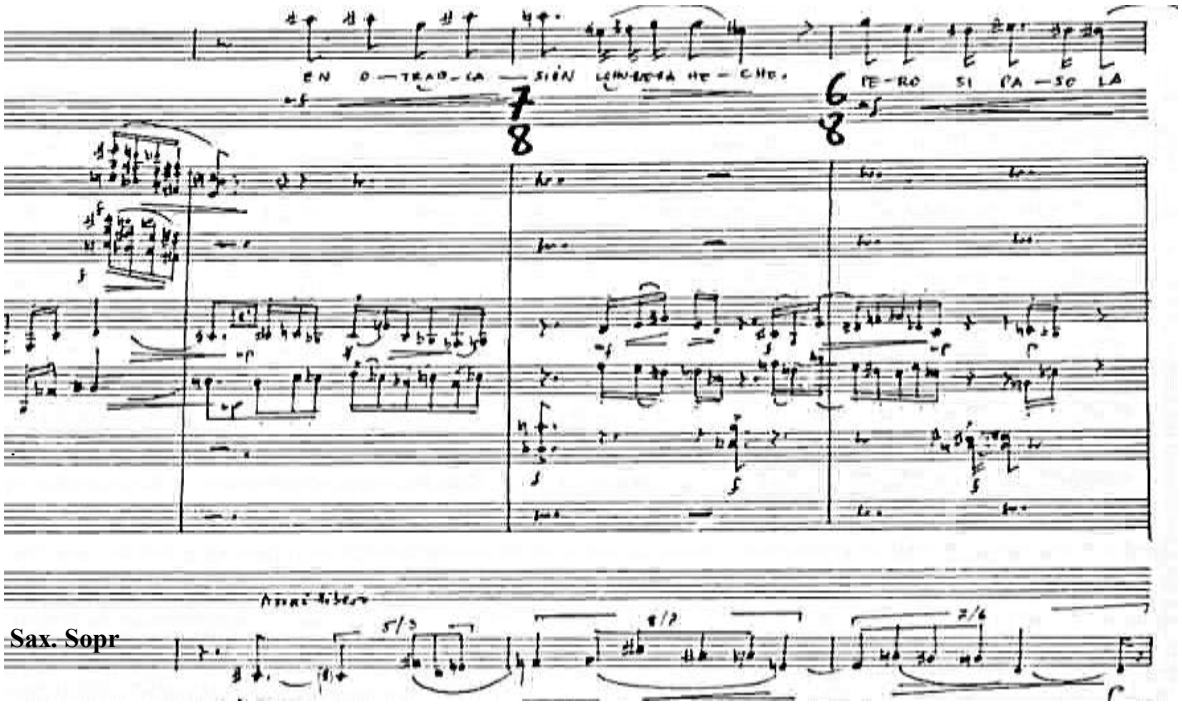


Fig. 261. Intervención del saxo soprano en los compases 142 a 144, acompañando la voz de Nazarie en disposición de hetereofonia.

El acompañamiento es de carácter hetereofónico. Esta técnica nos la comentó Luis de Pablo en una entrevista, y ya ha sido citada anteriormente en el capítulo VI [427].

Todos los *tempi* se sitúan entre ♩=54 y ♩= 100, excepto un vals a la francesa a ♩= 120 en el compás 164. Desde el compás 181 al 212 aparece el intermedio de la orquesta para el cambio de escena, que esta vez es mucho más largo que el anterior.

---

427 "[...] una línea melódica en el registro grave de la orquesta… que va haciendo lo mismo que otra, en el mismo registro, que no es exactamente lo mismo, sino que hay desfase" (PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V).

La tercera escena transcurre en el comedor. La mesa está preparada para el desayuno. Nazarie entra por la izquierda y Simina por la derecha[428]. La escena es principalmente un diálogo entre Simina y Nazarie, aunque intervienen también la Sra. Moscu y Sanda.

La orquestación es más elaborada, buscando la intervención de pequeñas formaciones al principio, con una función de alternancia tímbrica, pero pronto aparecen unos unísonos repetidos por parte de toda la orquesta, principalmente sobre las notas *fa sostenido* y *sol*. Estos unísonos aparecen en las páginas 46, 47, 48 y 49. En la página 50 se resuelve esta tensión después de una intervención de Simina en un *tutti* fortísimo en unísono en *fa* sostenido.

Según narra José Luis Téllez en el programa del estreno, las notas musicales podrían estar asociadas a personajes[429]:

> La presencia ausente y las sucesivas materializaciones de esta enigmática mujer se asocian de modo inequívoco al *sol* natural, y ocasionalmente a su cuarta, *do* natural (que cambia a *re* en la última escena), que se escuchan simultáneamente en la cuerda grave en el instante que Simina pronuncia su nombre por vez primera al final de la escena que inaugura la obra… *Sol* será la nota con que Egor identifique el perfume de violetas de la mujer. [...]

El compositor desmiente dicha teoría, que sí ha sido aplicada a óperas anteriores, pero no en ésta:

> En *Kiu* sí hay un predominio no tanto de un intervalo cuanto un predominio de alturas. Los personajes tienen una altura predominante. Por ejemplo, el protagonista Simón pues es un *si*, quizá por el nombre que tiene ¿verdad?, Foster es un sol, Holmes es un *do*, y así sucesivamente. Esto no sucede en La señorita Cristina [430].

El saxofón barítono aparece en el compás 40, y además el saxofón alto tiene dos intervenciones en las páginas 47 y 48 (Fig. 262). El empleo del saxo en este tiempo transcurre en cortas intervenciones que se añaden al grupo de viento principalmente, o en algún caso de manera aislada, proporcionando colorido tímbrico en determinados momentos.

---

[428]PABLO COSTALES, Luis de: Libreto del Programa de la ópera… *Op. cit*., p. 27.
[429]TELLEZ, José Luis. *Los vampiros son los otros… Op. cit*., p. 57.
[430]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

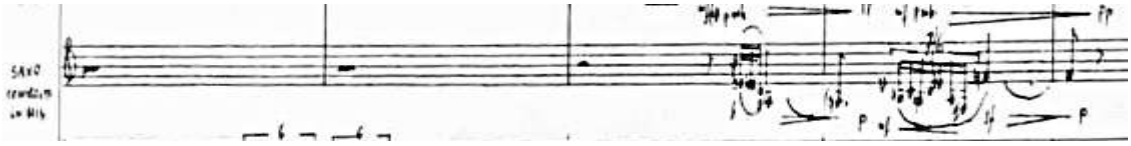


Fig.262. Intervención del saxo alto en la página 47.

Todos los *tempi* se sitúan entre ♩ =76 a ♩ = 92. Cuando la subdivisión es ternaria, los tiempos oscilan entre ♩.= 60 a ♩.= 100. El intermedio al final de este acto está en la página 51 y sólo tiene 22 compases de duración.

La cuarta escena tiene lugar en la habitación de Egor, es de noche y están en escena Egor y Nazarie. Esta escena, como en la segunda, transcurre con un diálogo entre los citados personajes. La orquestación de la pieza es más densa, las dinámicas más altas y la tensión va *in crescendo* hacia el último acorde de la página 82. No hay intermedio[431], y el suspense con el que termina el libreto en este acto se mantiene hasta el siguiente.

Los saxos tienen una participación destacada en esta escena, principalmente el barítono, cumpliendo la función de la Cristina omnipresente que el compositor nos ha comentado, y que comienza en el compás 39 (Fig. 263).

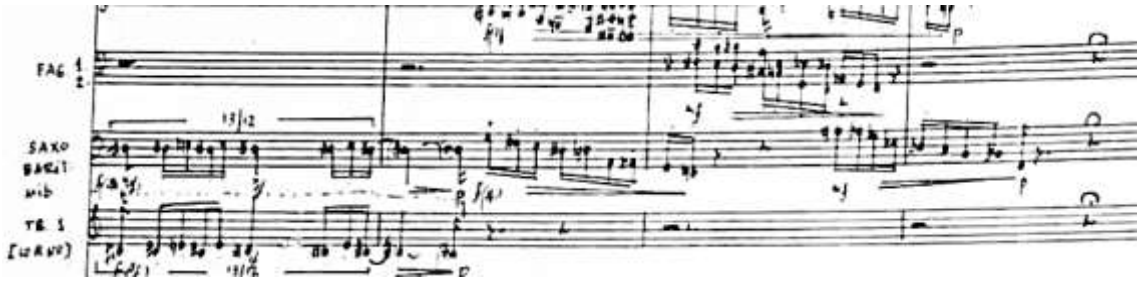


Fig. 263. Inicio del saxo barítono en el compás 39.

En el *agitato* que comienza en el compás 159, el barítono también tiene una participación importante: en un tiempo de ♩=92 a ritmo de semicorcheas aparecen unas evoluciones en escalas alternadas y el barítono participa en este diseño con el viento madera (Fig. 264).

[431]La falta de intermedio, se debe al descanso entre acto y acto.

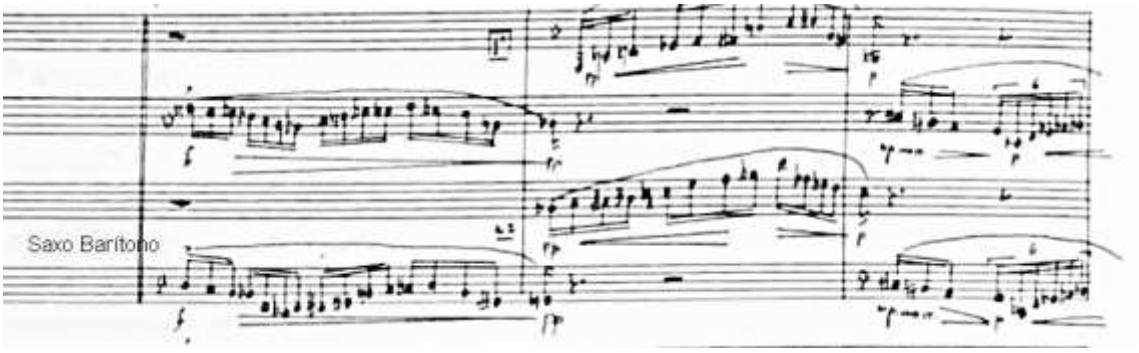


Fig. 264. Intervención del saxo barítono en el compás 159.

Desde el compás 186 hasta el 201 es el saxo soprano el que participa, primero junto con las trompetas a trío, siendo protagonista en los tres últimos compases de esta intervención, que es la última en el transcurso de este acto (Fig. 265).

Fig. 265. Intervención del saxo soprano en el compás 201.

Todos los metrónomos se sitúan entre ♩=72 a ♩= 112. Cuando la subdivisión es ternaria, los tiempos oscilan entre ♩.=60 a ♩.= 92. El punto de máxima tensión dramática transcurre desde los compases 159 a 200, y precisamente el momento más fuerte está ubicado entre los compases 192 y 196, donde acabamos de comentar que el saxo soprano hace un trío con las trompetas (Fig. 266). Después se va disolviendo todo hasta un solo de clarinete bajo en el compás 203, que cierra la sección. Esta tensión coincide con la tensión dramática en el momento que Nazarie narra a Egor lo acaecido con la muerte de La señorita Cristina .

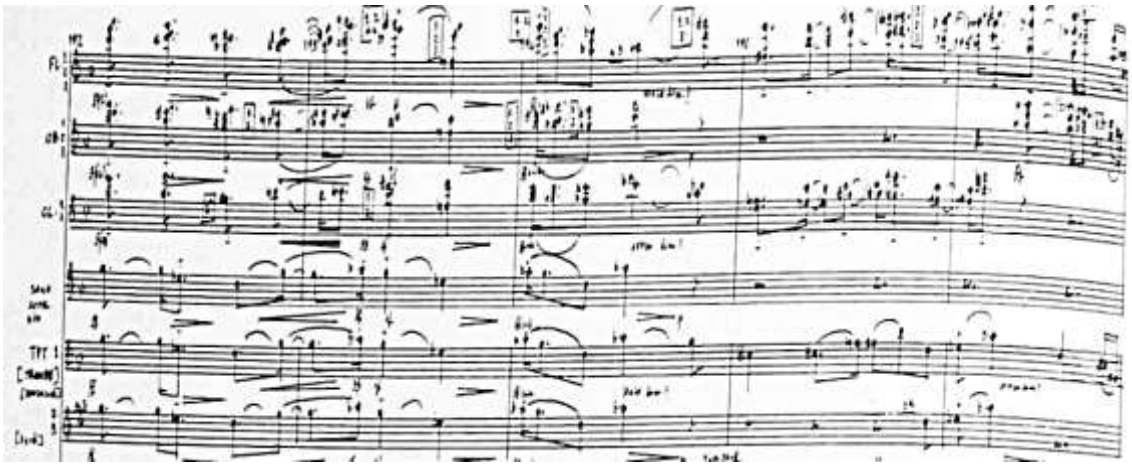


Fig. 266. Intervención del saxo soprano en el compás 192.

A continuación, la última sección de la escena de 52 compases está más descargada musicalmente, porque cuenta el desenlace macabro de la muerte de la protagonista, Cristina, hecho que aconteció años atrás. Pero otra vez aparecen los unísonos con las mismas notas recurrentes en toda la obra, y precisamente la última intervención de la orquesta transcurre en un unísono *fa* sostenido que resuelve en un fortísimo y corto sol (Fig. 267).

Preguntado el autor sobre la recurrencia de los unísonos a los momentos de mayor tensión, responde lo siguiente:

> ¡Ah, sí! Bueno eso es que son esenciales, son cosas que he utilizado y seguiré utilizando por razones… ¡Que no son razones! Eso es que en un momento determinado necesitas enfatizar una cosa y la única manera de enfatizarla es o bien servirte de un unísono o bien de octavas. En el arranque del *Concierto de violonchelo*, después de dos minutos más o menos, hay un unísono de casi toda la orquesta en *do* natural. Es la única nota que faltaba para toda una estructura que antes se ha oído, y para completarla la dejo sola[432].

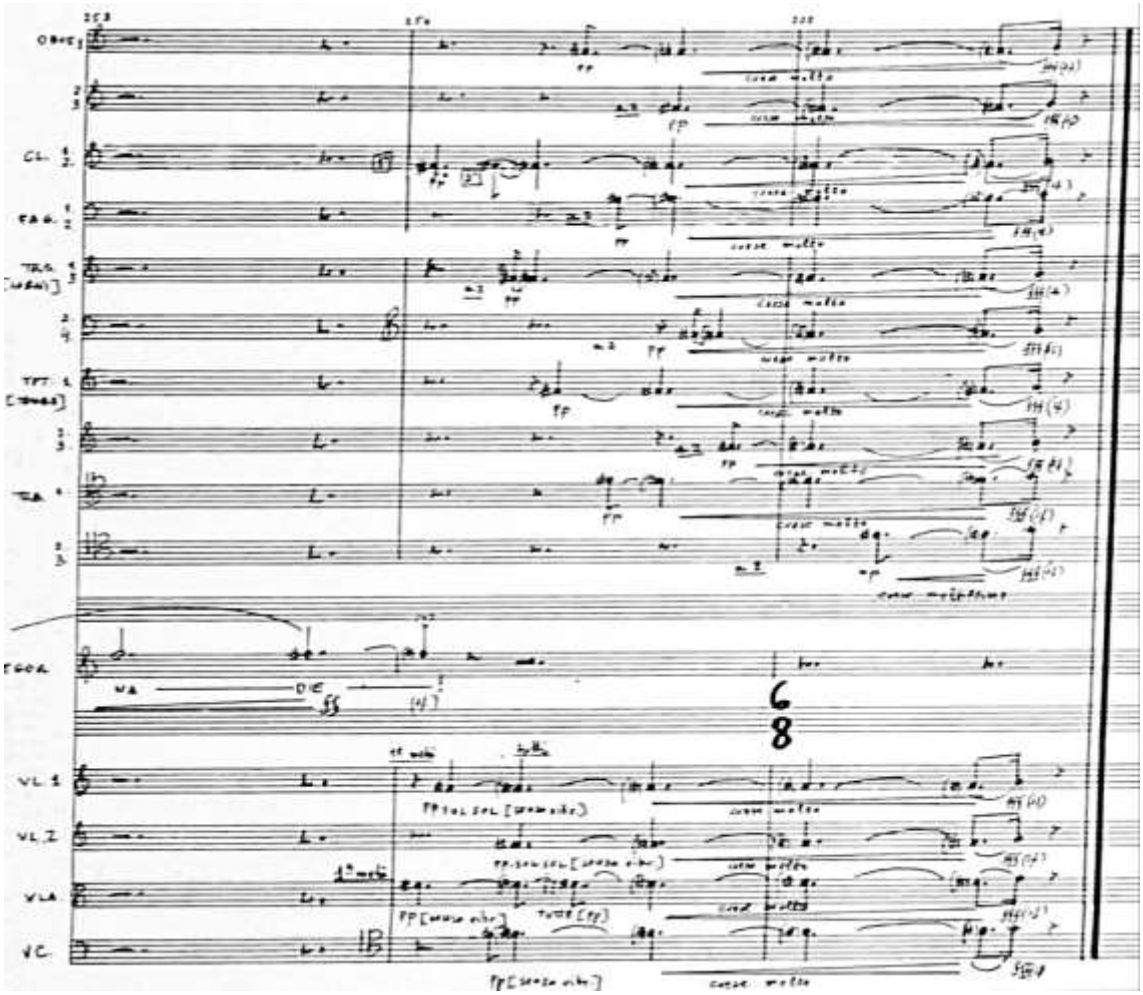


Fig. 267. Acorde final del primer acto.

[432]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

Este final en suspense obedece a necesidades dramáticas del libreto, que, recordemos, es del propio Luis de Pablo. Precisamente, el acto termina después que Nazarie cuenta cómo fue la muerte de la señorita Cristina (aunque nunca se encontró el cadáver), y el libreto cierra el acto con[433]:

(PAUSA. NAZARIE MIRA POR LA VENTANA: LA NOCHE EN EL JARDÍN. ATERRORIZADO SEÑALA ALGO FUERA).

NAZARIE

¡Mire! Algo viene por allí…

EGOR

(MUY ROTUNDO Y ENÉRGICO)

¡No viene nada ni nadie!

El segundo acto tiene tres escenas, y la primera de ellas transcurre en la habitación de Egor. Envuelto en un ambiente onírico se le aparece Radu, antiguo compañero suyo de colegio que murió en un accidente, para prevenirle sobre Cristina. Será la escena más larga, en la que Cristina quiere hacerle comprende a Egor que le ha elegido como esposo.

Esquema formal, 2º acto.

Escena 1	Escena 2	Escena 3
Aparición de Cristina, es la escena de mayor duración. Introducción de la orquesta de12 compases. La escena es la más larga y también el intermedio de 42 compases de duración.	Sanda en su habitación enferma. En esta escena aparece muy poco el saxo. Únicamente el saxo barítono efectúa un pequeño solo entre los compases 203 a 208. No hay prácticamente intermedio en esta escena.	Larga introducción de 55 compases (telón bajado). La escena transcurre en la habitación de Egor, donde se aparece Cristina e intenta seducir a Egor. La mayor participación del saxo hasta el momento en la obra e importantes solos de barítono y alto.
1 331	1 227	1 316
Compás 1	a	874

El acto se inicia con una introducción corta de doce compases a cargo de la cuerda de la orquesta como en el primer acto. En los compases once y doce se agregan flautas y flautín, que son los que toman el discurso melódico al inicio de la escena. La introducción comienza con una superposición de agregados donde predomina la nota sol, y ese polo armónico se mantiene durante toda la introducción (Fig. 268).

[433]PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera *Op. cit.*, p. 30.

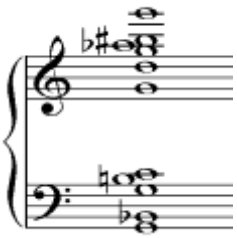


Fig. 268. Acorde inicial a cargo de la cuerda.

Rítmicamente, la escritura fluye de la subdivisión binaria a la ternaria en función del discurso melódico o del fraseo de las voces. Ésta es una técnica constante en Luis de Pablo. Todos los tiempos se sitúan entre ♩=54 a ♩= 72, pero cuando la subdivisión es ternaria los tiempos oscilan entre ♩.=72, ♩.= 108 y ♩.=80, ♩.= 120.

El primer punto de tensión ocurre en el compás 64, donde participa también el saxo barítono (Fig. 269). Es el momento en el que aparece Cristina.

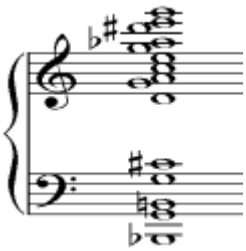


Fig. 269. Acorde en el compás 64 del segundo acto.

Hay dos secciones centrales donde la música y la acción manifiestan más tensión, y que coinciden con las dos intervenciones más largas y apasionadas de Cristina. En ellas, los compases de amalgama y las figuraciones rápidas están presentes. En la primera, del compás 118 al 153, el tempo marcado es ♩.=72 y ♩.= 108. En la segunda ocasión que interviene el personaje de Cristina, aparece esta orquestación entre los compases del 203 al 227 y del 263 al 285, y el tempo llega a una máxima velocidad de ♩.=80, ♩.= 120.

El saxo barítono es el que utiliza en más ocasiones el compositor, durante todo el transcurso de la ópera. En este tiempo, en total son seis las participaciones del saxo, todo ello es debido a que en él interviene Cristina.

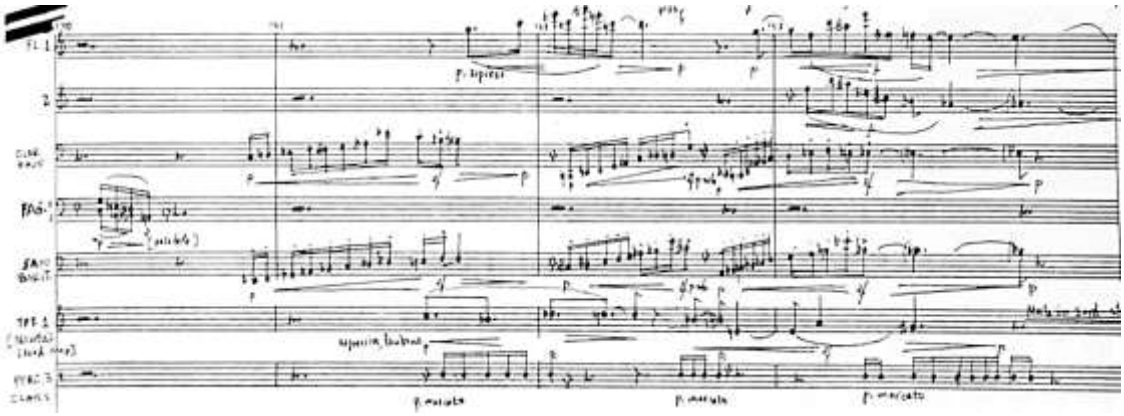


Fig. 270. Intervención del saxo barítono con el clarinete bajo, junto con otros instrumentos.

En la primera de ellas, el saxo, efectúa unas evoluciones en forma de escalas a distancia de sextas y de séptima con junto con el clarinete bajo (Fig. 270). También ocurre algo parecido entre el trío de clarinete bajo, fagot y saxo barítono en el compás 212 (Fig. 271).

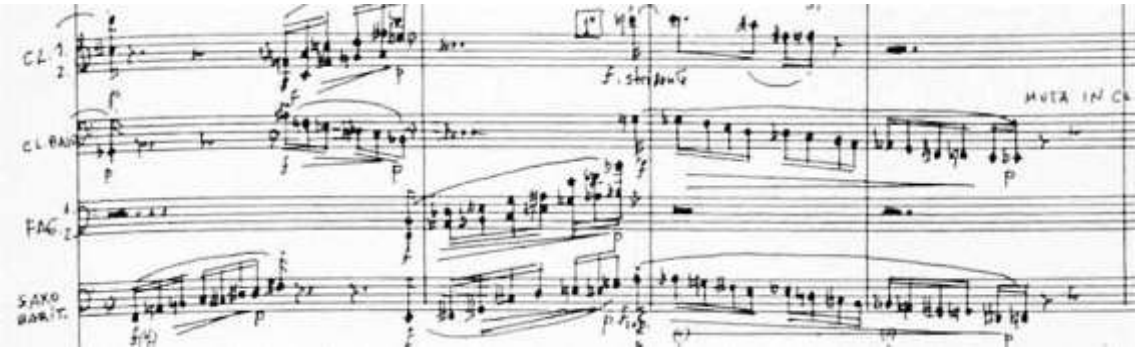


Fig. 271. Intervención del saxo barítono en el compás 212.

En cambio, en el compás 280 la intervención del barítono (Fig. 272) es un pequeño solo que funciona como nexo entre el último punto de tensión y la despedida del personaje de Cristina, con lo que entramos en el intermedio final.

Fig. 272. Intervención del saxo barítono en el compás 280.

Esta escena es uno de los clímax de la obra, y justo en un momento en el que Cristina toca a Egor y entra una enorme mariposa nocturna, aparece el saxo barítono con el solo en el compás 280 (Fig. 272), con una intervención breve, pero dividida en tres cortas escalas rápidas.

El intermedio de 42 compases de duración es más relajado de densidad sonora. Participa sólo la parte de viento durante los 12 primeros compases y se agregan violas primero, cuerdas y percusión en un final de ambiente tonal, y que tiene muchos puntos de apoyo o *polos armónicos*, en el acorde de *do* como nota predominante y a veces en unísonos de la nota *do*.

La segunda escena transcurre en la habitación de Sanda, que yace en el lecho enferma. Egor la acompaña, también la señora Moscu y Nazarie. Sanda y Egor coquetean, y la Madre de Sanda, la señora Moscu propone leer unos versos, mientras unos mosquitos interrumpen la lectura, Egor le dice a Sanda que la quiere y la señora Moscu despide la escena.

La escena se inicia con la señora Moscu agradeciendo casi *a capella* la presencia de Egor y Nazarie en la habitación de Sanda para visitarle. Únicamente dos violines con un agregado de cuarta justa acompañan a la Sra. Moscu. La orquesta se incorpora poco a poco. A partir del compás 6 aparece el resto de la cuerda, a la que en el compás 17 se añaden fagot, oboe y clarinete y un acorde de metales en el compás 22 y 23. La cuerda es el conductor del sustrato sonoro en todo momento con un punto de tensión entre los compases 53 a 57, instante en el que Sanda le dice a Egor: "Tú eres el único que puede salvarme...", y la intervención de Egor se solapa con la de ella diciéndole: "No temas, Sanda. No te va a pasar nada. Yo estoy aquí a tu lado[434]".

La armonización de la cuerda, que es la conductora del discurso en esta escena, se mueve muy frecuentemente en cuartas, mientras que otros instrumentos colorean las voces, como es el caso de la trompeta y Sanda en el ejemplo que exponemos en la página siguiente (Fig. 273).

En el compás 67 un solo de violonchelo interrumpe el ambiente cariñoso entre Sanda y Egor y anticipa la atención que requiere la Señora Moscu, que propone leer

[434]PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera… *Op. cit*., p.33.

unos versos de Alejandro Dumas y de Mihail Eminescu: “Las finas cuerdas de mi pecho por tu amor me lastiman, tus ojos me hacen daño y tu mirar me quema[435]”.

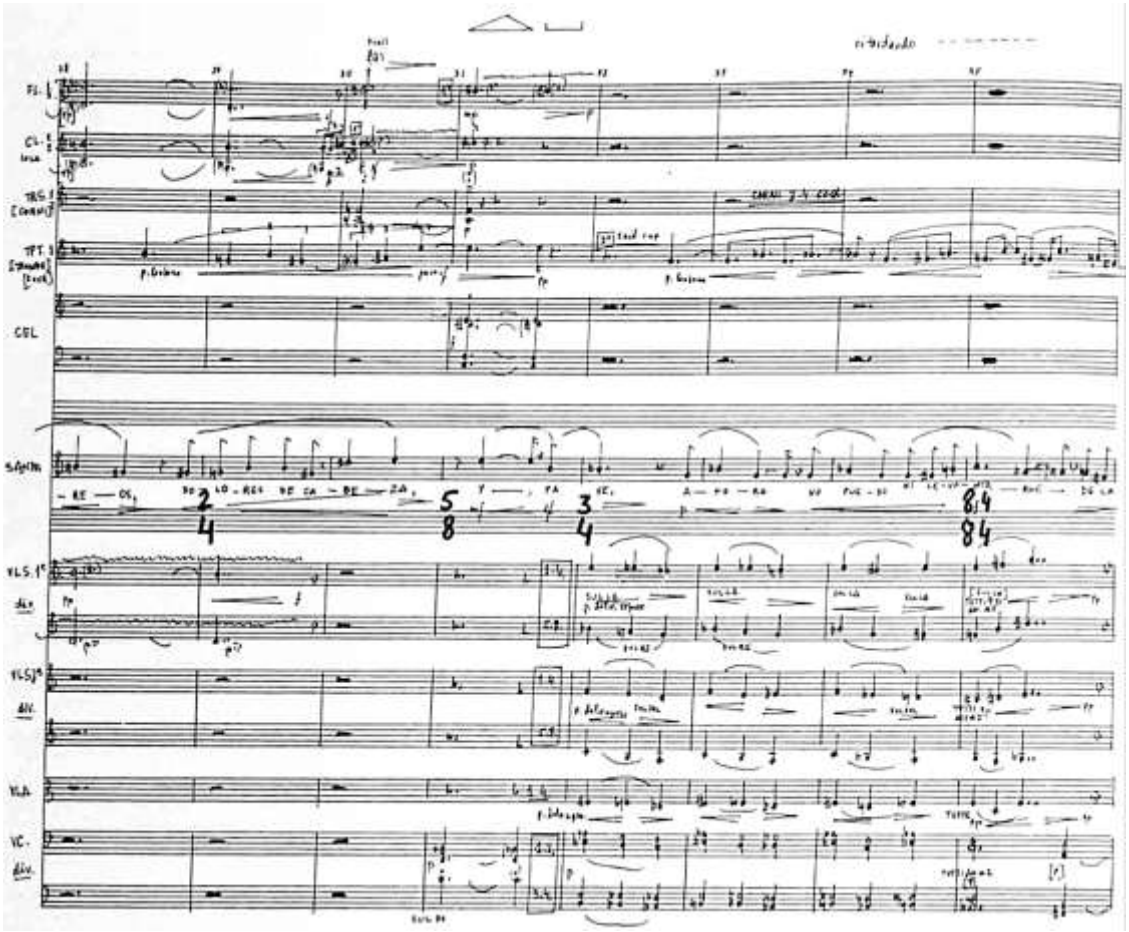


Fig. 273. Compases del 28 al 36 de la segunda escena del segundo acto.

Los tiempos de la escena fluyen entre ♩=56 y ♩=120. La irrupción de los mosquitos, que interrumpen la lectura de la Sra. Moscu, implica el momento de mayor velocidad en el metrónomo y de la escritura en notas más rápidas, ya que es el punto culminante de la escena. Es el momento en el que Egor consigue declararle su amor a Sanda. El saxofón barítono aparece en esta escena en el compás 177, pero con muy pocas intervenciones, ya que Cristina no participa en esta escena. La más destacable es un solo entre los compases 203 y 208 (Fig. 274), justo cuando la señora Moscu habla de los mosquitos, exclama: “¡Ya nada nos queda…[436]!” (Suena el solo de saxo barítono) “¡Cierren enseguida las ventanas!”. El compositor sugiere que en ese momento la Sra. Moscu piensa en la señorita Cristina, que realmente es la culpable de todo.

---

[435] *Ibidem.*
[436] *Ibid.,* p. 34.

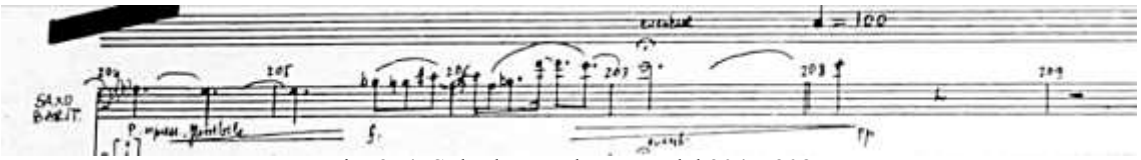


Fig. 274. Solo de saxo barítono del 204 a 208.

La escena termina con una pequeña coda de la orquesta de 7 compases. Poco a poco desaparecen todos los instrumentos, quedándose solas las ocarinas en un acorde que da fin a la escena. No hay intermedio en esta escena porque una larga introducción en la siguiente reportará esta función necesaria para los cambios de decorados.

La tercera escena transcurre en la habitación de Egor. Cristina quiere que Egor baile con ella, y éste la rechaza, lo que produce la ira de Cristina. Esta escena tiene una dedicatoria a la Universidad Complutense, por lo que pensamos que haya podido ser interpretada como pieza de concierto, y le preguntamos al autor al respecto:

> Esa escena está dedicada a la Universidad Complutense por una razón muy sencilla: porque en ese momento la Universidad nos hizo Doctores *Honoris Causa* a Cristóbal, a Carmelo, a Tomás y a mí. Con este motivo se hizo un concierto con cuatro obras que nos pidieron y yo les dije que lo sentía mucho, pero no podía hacer nada nuevo porque estaba hasta aquí de trabajo debido a la ópera, pero que con mucho gusto les regalaba esta escena. Y esa escena pues se tocó y se grabó, está grabada en disco con las otras tres obras. Como también se grabó la escena de Simina en el último acto, la que precede al final, que también lo tienes ahí. Estos dos fragmentos que te he dicho los tienes grabados en disco… Que podemos oírlos ahora si quieres… Son cada uno de la duración de una escena de ópera, unos diez o doce minutos[437].

La orquesta realiza una introducción de 55 compases a telón bajado y la primera intervención de Egor se produce en el compás 68. El inicio corre a cargo de los violonchelos y contrabajos que constantemente sustentan el discurso con algunos puntos de color por parte de clarinetes, fagots y viento metal. A partir del compás 29 se incrementa la densidad y se añaden los violines y gradualmente el resto de plantilla de la orquesta.

Los tiempos de la escena oscilan casi siempre entre ♩=100 y ♩=120, con algunos pequeños fragmentos más lentos, pero de corta duración que están a ♩=54 y ♩=42. La segunda sección del tiempo es cuando se inicia la acción dramática y va desde el compás 65 al 100. Ésta sección corresponde únicamente a la primera aparición de Cristina, en la que se abraza a Egor, precedida de una conversación de Egor con Radu.

---

[437]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

Un fragmento de arpa y cuerda de 5 compases parece mostrar la sorpresa de Egor por la aparición de Cristina. Otra sección transcurre desde el compás 106 al 154, la cual se corresponde con otra parte de la acción en la que Cristina intenta embelesar a Egor. En esta sección aparecen los "steel drums" como timbre llamativo que a veces conversan con la cantante solista.

Una cuarta sección de la escena iría desde el compás 155 al 228, que terminará con la Negativa de Egor a amar a Cristina: "¡Quiero a Sanda e imploro a Dios[438]!" En ese momento, el tiempo se ralentiza y la contestación de Cristina se hace esperar durante sólo 14 compases. Se inicia en el 242, donde comienza una larga intervención llena de ira en la que describe lo que le hubiera podido hacer, y predice que conseguirá que la ame. El tiempo se ralentiza poco a poco, hasta llegar al momento más lento y triste de la escena, con un tiempo de ♩ = 42, "Pero a ti no quiero matarte, amor mío, te he elegido como esposo…[439]". El texto sigue hasta el final de la escena y no hay intermedio, puesto que termina el acto. El acorde final de este segundo acto lo constituye esta vez un unísono *re* que resuelve en un *mi* bemol corto (Fig. 275).

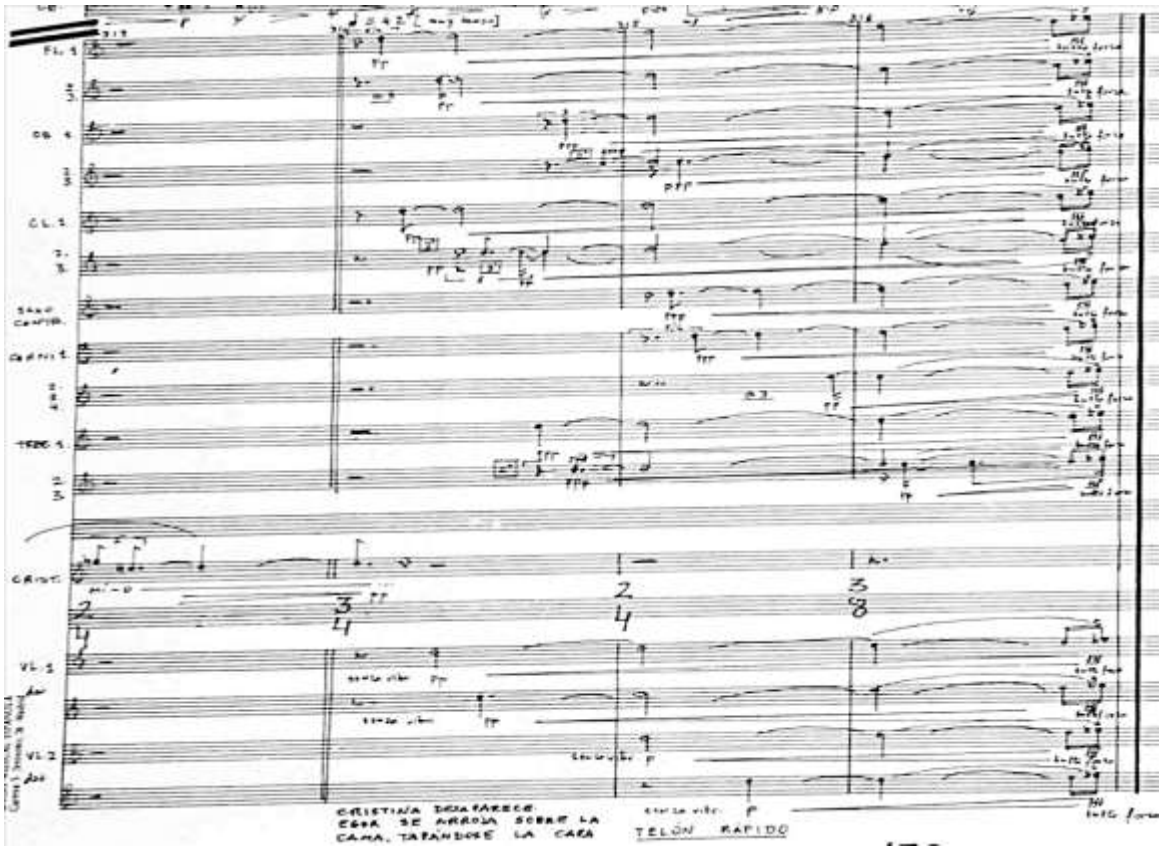


Fig. 275. Acorde final del segundo acto.

[438]PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera *Op. cit.*, p. 35.
[439]*Ibidem.*

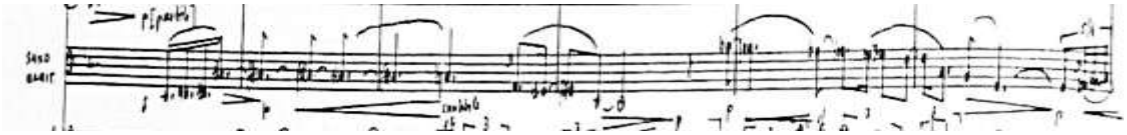


Fig. 276. Intervención del saxo barítono en el compás 14.

El saxofón barítono aparece muy pronto en el compás 14. El saxofón va a tener mucho protagonismo en esta escena, puesto que Cristina está presente (Fig. 276).

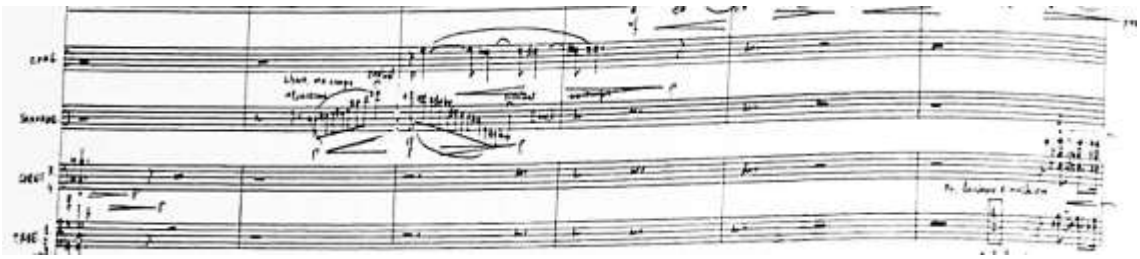


Fig. 277. El saxo barítono en el compás 85.

Hay intervenciones como las del barítono en los compases 85 y 132, que son pequeños solos libres en forma de cadencia (Figs. 276-277-278).

Fig. 278. El saxo barítono en el compás 132.

En este tiempo, el compositor utiliza el saxofón alto también (Fig. 279), ya que la tesitura prevista para los solos es demasiado aguda para el barítono.

Fig. 279. El saxo alto en el compás 185.

Los fragmentos de estas intervenciones de saxofón barítono y alto en esta escena técnicamente son los más difíciles de interpretar, y resultan muy interesantes para descifrar el lenguaje saxofonístico de Luis de Pablo.

En el caso del saxofón alto el registro sólo llega al *do* agudo[440] (Fig. 279), y en el caso del barítono llega al *re* agudo. Son pasajes rápidos y virtuosos, pero no son incómodos de digitación ni hay saltos importantes (Fig. 280).

Fig. 280. Solo de saxo barítono desde el 243 a 249.

El tercer acto, como el anterior, tiene tres escenas, pero se inicia con una introducción de la orquesta de 43 compases de duración. Los dos primeros acordes, a distancias de terceras y cuartas, están dispuestos por el sistema de agregados propio del autor. Se mueven en un intervalo descendente de semitono en movimiento contrario al acorde *re*, *mi* bemol en unísono con el que terminó el segundo acto (Fig. 281).

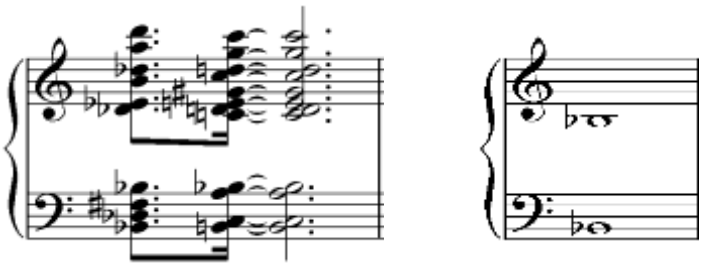


Fig. 281. Acordes de inicio del segundo acto, primero y cuarto compás.

Es un modo de resolver la cadencia inconclusa con la que finaliza el segundo acto. Este acorde se mueve a un unisonó en octavas de *si* bemol al cuarto compás (Fig. 281). Los unísonos, serán frecuentes durante toda la primera escena, cuando las voces están dispuestas verticalmente en acordes. Es un recurso que emplea de modo habitual, como nos ha comentado el autor, con fines dramáticos.

[440]Téngase en cuenta que el saxofón alto es un instrumento transpositor. El *mi* bemol negra con calderón es un do agudo en el alto (Fig. 258).

Otra disposición habitual es que las voces se muevan en unísonos o en distancia de cuarta en células melódicas, que más adelante se sucederán desplazadas, a distancia de un compás, unas voces de otras (fig. 282).

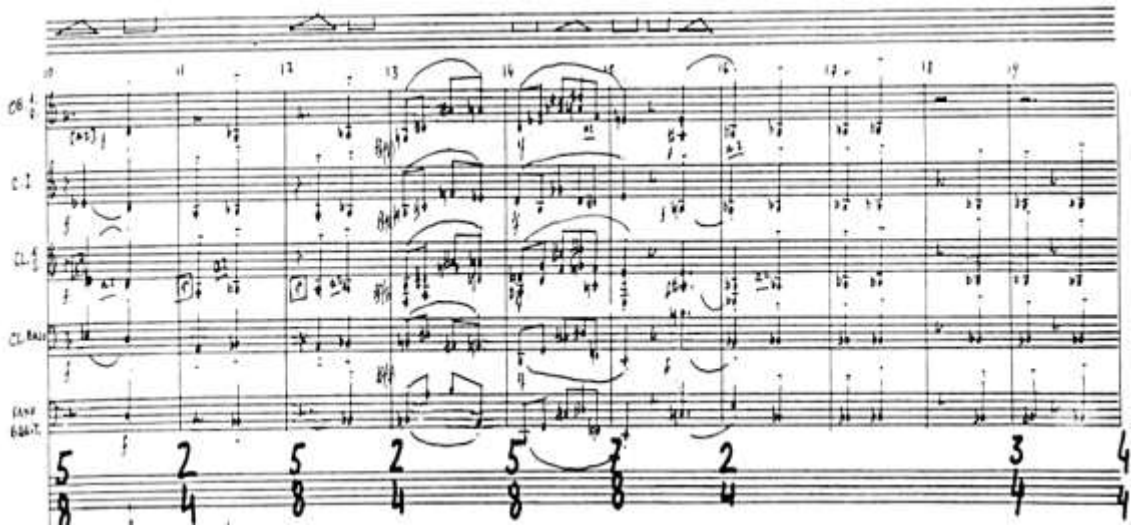


Fig. 282. Células melódicas al principio del tercer acto.

Después de la introducción de la orquesta, comienza la primera escena en el compás 43 y transcurre en la habitación de Sanda. En esta escena Egor y Sanda se prometen, y en pos de proteger a Sanda de Cristina, Egor decide que deben marcharse inmediatamente de la hacienda.

Esquema formal, 3º acto.

ESCENA 1	Escena II	Escena III
Habitación de Sanda. Introducción de 43 compases. Participa el saxo barítono. En esta escena se desarrolla un dueto de amor entre Egor y Sanda y aquel le promete cuidarla y deciden marcharse de la casa.	Sótano de la casa. Introducción de 10 compases. Las voces entran en el undécimo compás . Egor y Simina acaparan todo el argumento. Del 229 al 316 hay una larga intervención de la orquesta.	Habitación de Egor y salón de baile. Se divide en tres secciones: una primera en la que Egor espera a Cristina, otra central en la que hay un dueto de amor entre ambos y una tercera de desenlace en la que Cristina desaparece de su mundo vampírico maldiciendo a Egor con una muerte joven, por añoranza de ella.
1 292	1 316	1 407
1	a	1015

La escena es más rápida de lo habitual en el segundo acto, y se divide en tres secciones: la primera de ellas desde el compás 43 al 182. El tempo se mueve entre 𝅗𝅥=132, 𝅗𝅥 = 96, y en la acción lo que ocurre en esta sección es que la señora Moscu no encuentra a Sanda en su habitación, entra Egor y la encuentra sumida en un trance.

El saxofón a partir de la introducción participa poco, ya que en esta escena Cristina no está en el libreto (recordemos que éste personaje siempre está presente en la casa de algún modo). Suele dialogar en sus intervenciones con el clarinete bajo o discurrir al unísono con éste.

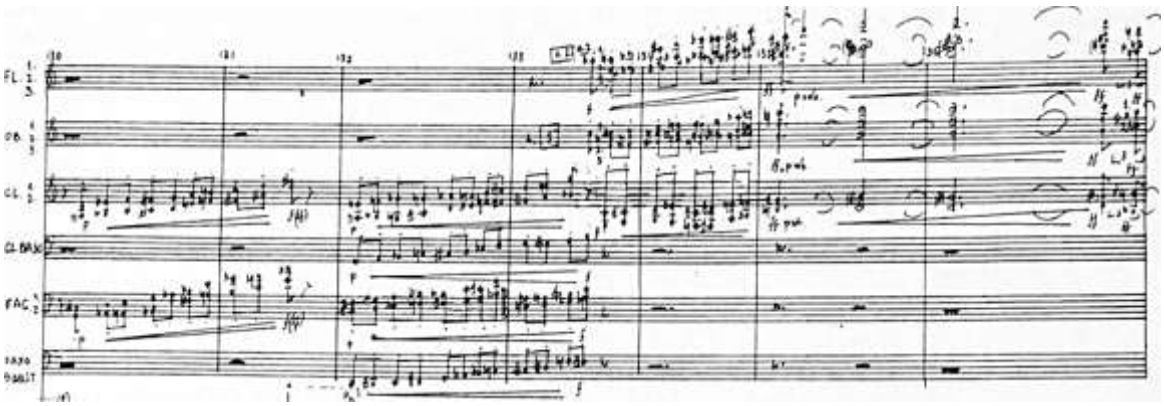


Fig. 283. Participación del saxo barítono en el compás 132.

Otras veces las intervenciones discurren en trío, añadiéndose el fagot, como en el ejemplo de la (Fig. 283).

La segunda sección de la escena es un *duetto* de amor entre Egor y Sanda, después de que éste cierre la puerta con llave para estar solos, y termina cuando Egor la abraza y le promete defenderla. El dueto se mueve tanto en movimiento directo como en movimiento contrario, en frecuentes terceras e unísonos (Fig. 284).

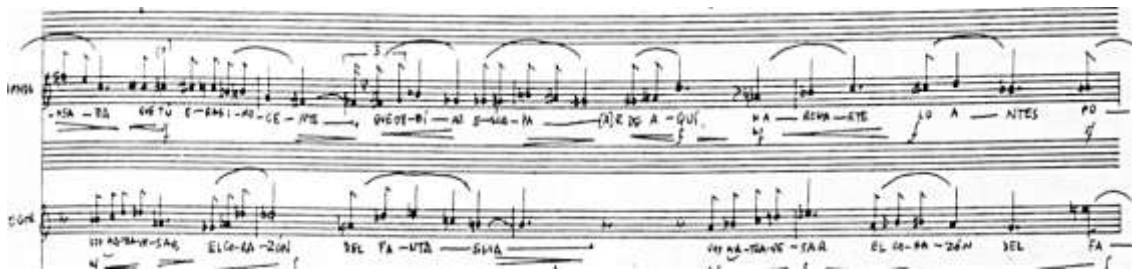


Fig. 284. *Duetto* de Egor y Sanda.

La tercera sección es el momento en el que Egor anuncia a la señora Moscu que se ha prometido con Sanda y ésta le pide que la defienda, por lo que deciden marcharse en ese momento. La instrumentación es menos densa, la sección es más corta y los unísonos son frecuentes en las notas *si* y *sol*. Desemboca en un intermedio de 22 compases para cerrar la escena. Los tiempos son más lentos y oscilan entre ♩=50 ♩=66. Participan mayoritariamente las flautas y ocarinas, con algún solo por parte de estas, junto con percusiones agudas (glockenspiel), celesta, trompetas y la sección de cuerda, iniciándose la segunda escena sin ningún acorde de preparación ni interrupción.

La segunda escena del tercer acto transcurre en: "Sótano de la casa. Lóbrego, techos bajos. Largos pasillos. Muchas viejas botellas cubiertas de polvo. Escena vacía. Entran Egor y Simina[441]".

Egor acompaña a Simina para coger una botella de vino en el sótano. La escena se divide en dos secciones principales y un largo interludio al final.

La primera sección se inicia tras 10 compases de introducción por un solo de flautas de pico, el cual es el instrumento que representa la personalidad de Simina. A continuación, ésta inicia una larga intervención que sirve para describir por qué Egor le acompaña al sótano. A partir del compás 28 se produce un diálogo entre flautas de pico y Simina hasta el compás 43 (Fig. 285), en el que Egor le interroga: "¿Por qué te envía tu madre al sótano si en el patio hay muchos criados[442]?"

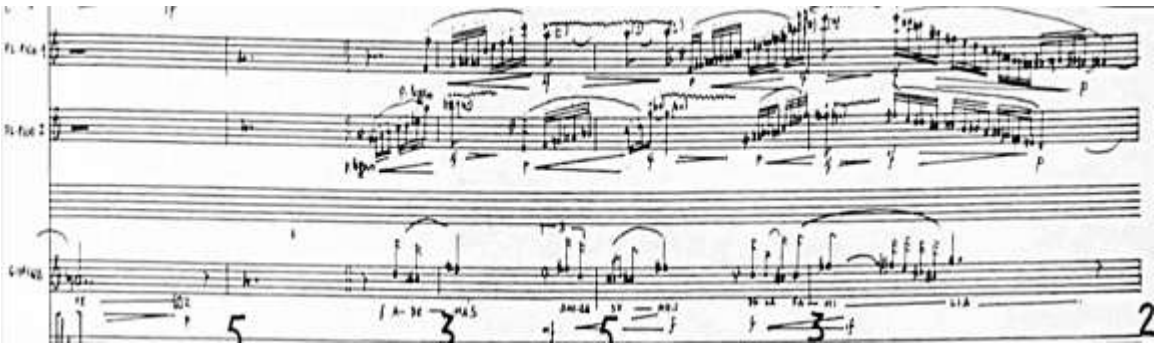


Fig. 285. Intervención de las flautas de pico junto con Simina.

La segunda sección, la más prolongada, es aquella en la que Simina se convierte en una suerte de bruja y trata cruelmente a Egor. En realidad, todo es un ardid para distraer a Egor mientras muere Sanda. El saxo barítono participa varias veces en frases de dos a cuatro compases, pero sobre todo cuando Egor le pregunta: "Ella está aquí, ¿verdad?[443] "

Esta sección termina en el compás 229, donde cae el telón y se inicia un largo interludio de 87 compases antes del desenlace final en el tercer acto.

Los cambios de tempo son frecuentes, ensalzando el dramatismo del argumento y oscilan entre ♩= 54 a ♩=132, procurando un intercambio entre agitación y tensión, ya que es una escena muy trágica. La instrumentación es muy cambiante, con grupos

[441]PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera *Op.* cit., p.37.
[442]*Ibidem*.
[443]*Ibid*., p. 38.

rápidos y casi siempre ascendentes, buscando la tensión del registro agudo en los instrumentos de viento.

Los pasajes tanto de los cantantes como de otros instrumentos, como a veces el saxo, están reforzados de un modo dramático. Así ocurre con el saxo barítono, que en el compás 199 su frase está apoyada con una métrica exacta por un tom-tom (Fig. 286). Es un momento de tensión en el que Simina le reprocha a Egor su cobardía.

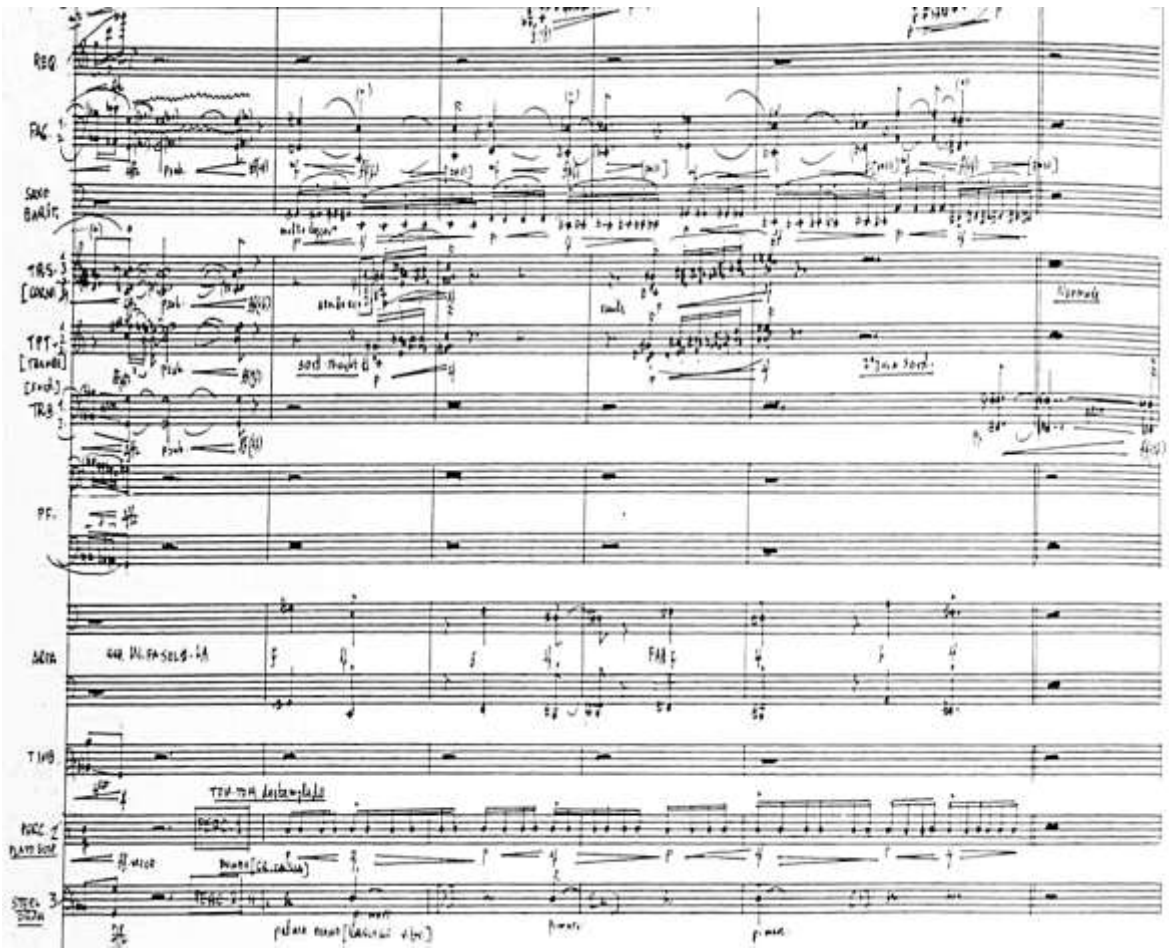


Fig. 286. Intervención del saxo barítono junto con el tom-tom en el compás 199 a 202.

La cuerda se mueve entre acordes dispuestos como agregados y octavas, pero con el mismo nerviosismo que los vientos. El inicio del interludio se confía otra vez a Simina de una forma figurada mediante un solo de flautas de pico. El final del interludio desde el compás 290 se confía a la cuerda, con el añadido de dos solos, el primero de ellos de trompeta y el segundo y mucho más destacado del violín en el compás 295 (Fig. 287), cerrándose el interludio con un enigmático trino *in crescendo* de la cuerda con el que se abre el telón de la tercera escena. El saxofón no participa en el interludio.

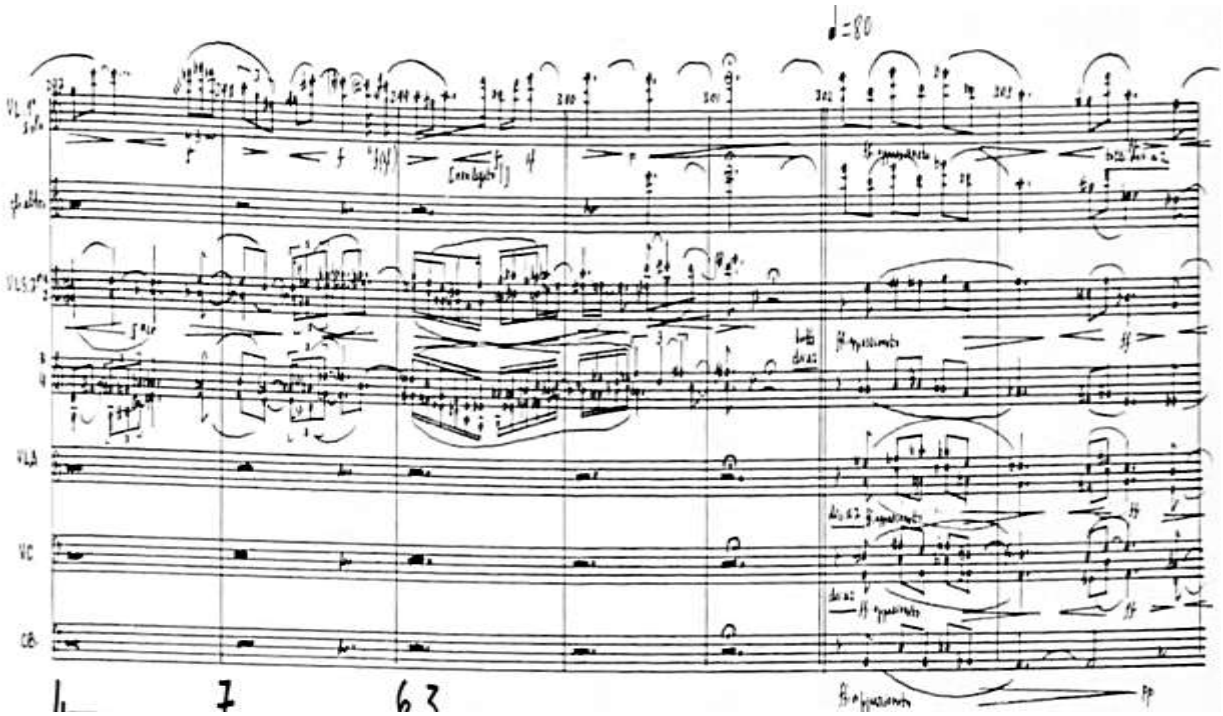


Fig. 287. Solo de violín al final del interludio.

En la tercera escena se produce el desenlace con la participación casi exclusiva de Egor y Cristina: "Habitación de Egor. Ambiente Realista. Es de Noche, Egor solo"[444].

La escena se inicia con un dúo de fagotes hasta el compás 17. Egor comienza a cantar en el compás 13. El monólogo de Egor, que está esperando la aparición de Cristina, se desarrolla hasta el compás 48 dudando entre la realidad y el sueño, entre la vida y la muerte. Este momento de duda está instrumentado por Luis de Pablo como si fuese una corta marcha fúnebre de ocho compases.

A continuación se oyen los pasos de Cristina, el tempo se acelera y aparece un solo de saxo barítono entre los compases 62 a 65. La puerta se abre y unísono en octavas de la nota *fa*, que resuelve en un agregado con el *sol* como nota predominante, da paso a la aparición de Cristina en el compás 81 (Fig. 288).

---

[444]PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera… *Op.* cit., p. 39.

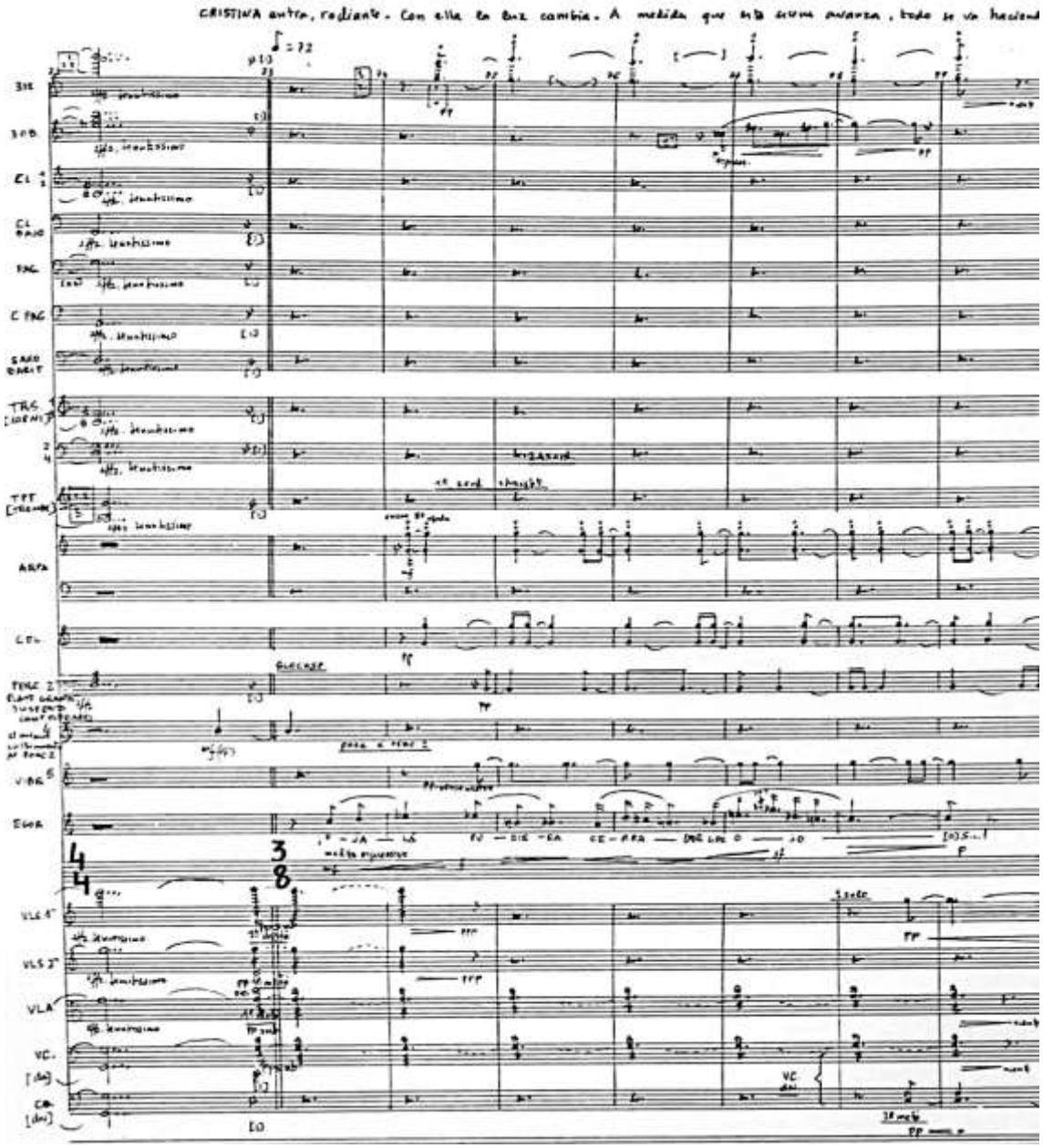


Fig. 288. Acorde en el compás 73. Entrada de Cristina.

A partir de este momento, se inicia una segunda sección en la que se presenta uno de los instantes sustanciosos en cuanto a elaboración y longitud. Se trata del *duetto* entre Cristina y Egor (Figs. 289-290). Éste se desarrolla acompañados solamente por la cuerda, desde el compás 116 al 222, oportunidad en la que se abrazan y Egor descubre la herida de Cristina, porque se mancha de sangre.

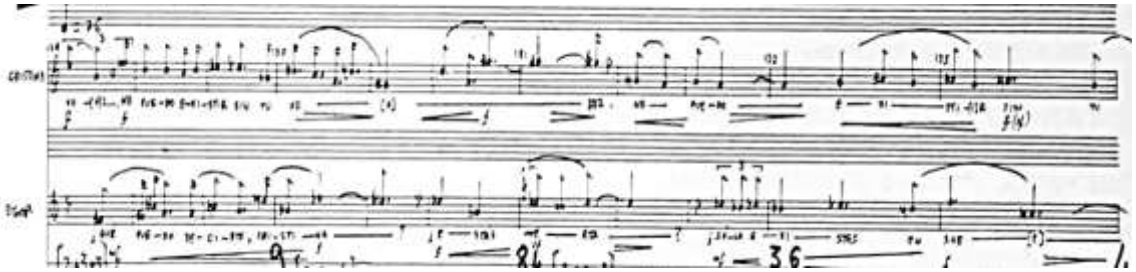


Fig. 289. Dueto de Cristina y Egor.

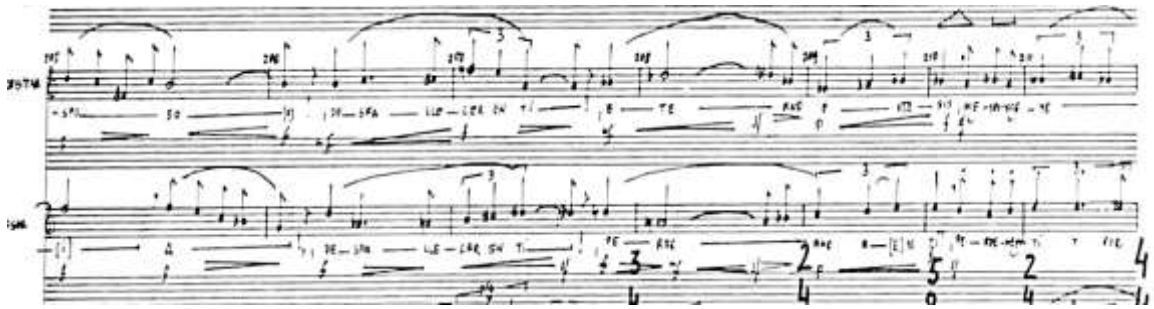


Fig. 290. Dueto de Cristina y Egor.

En este punto se produce el máximo clímax en la obra, y la orquesta está compuesta por toda la cuerda, metales y percusión, destacando el empleo en esta ocasión, de los sonoramente incisivos "still drums".

Egor descubre que Cristina está muerta y la escena de amor se convierte en miedo, y Egor le lanza un candelabro encendido a Cristina en el compás 284. Se produce un incendio, Cristina desaparece y hay un interludio orquestal, hasta el compás 298, de dieciséis compases[445] de duración que sirven para un decorado nuevo en la escena: la sala de baile del segundo acto, pero ahora en ruinas.

En ese momento aparece Radu llevando de la mano a una Sanda pálida e inconsciente (por estar muerta), y le recuerda a Egor, acompañado por el saxo barítono, de que ya le advirtió sobre Cristina (Fig. 291).

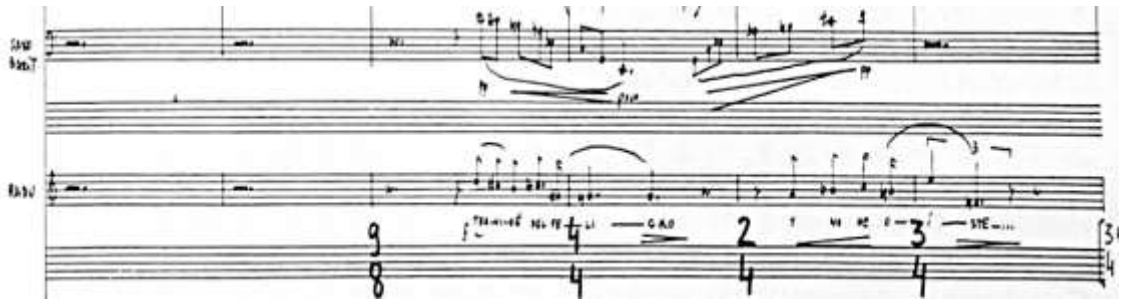


Fig. 291. Intervención de Radu junto con el saxo barítono.

[445]Hay seis compases repetidos en la partitura con numeración b (añadidos posteriormente, se entiende).

Cristina aparece otra vez cantando la poesía de Eminescu que la señora Moscu recita en el segundo acto: "Las finas cuerdas de mi pecho, por tu amor me lastiman[446]…"

Cristina le vaticina una muerte joven de añoranza por ella, y desaparece. Y la obra termina con una exclamación de Egor: "¡Ah, Cristina!" Y con una última nota a cargo del saxo barítono (que sugiere a Cristina), termina la ópera (Fig. 271).

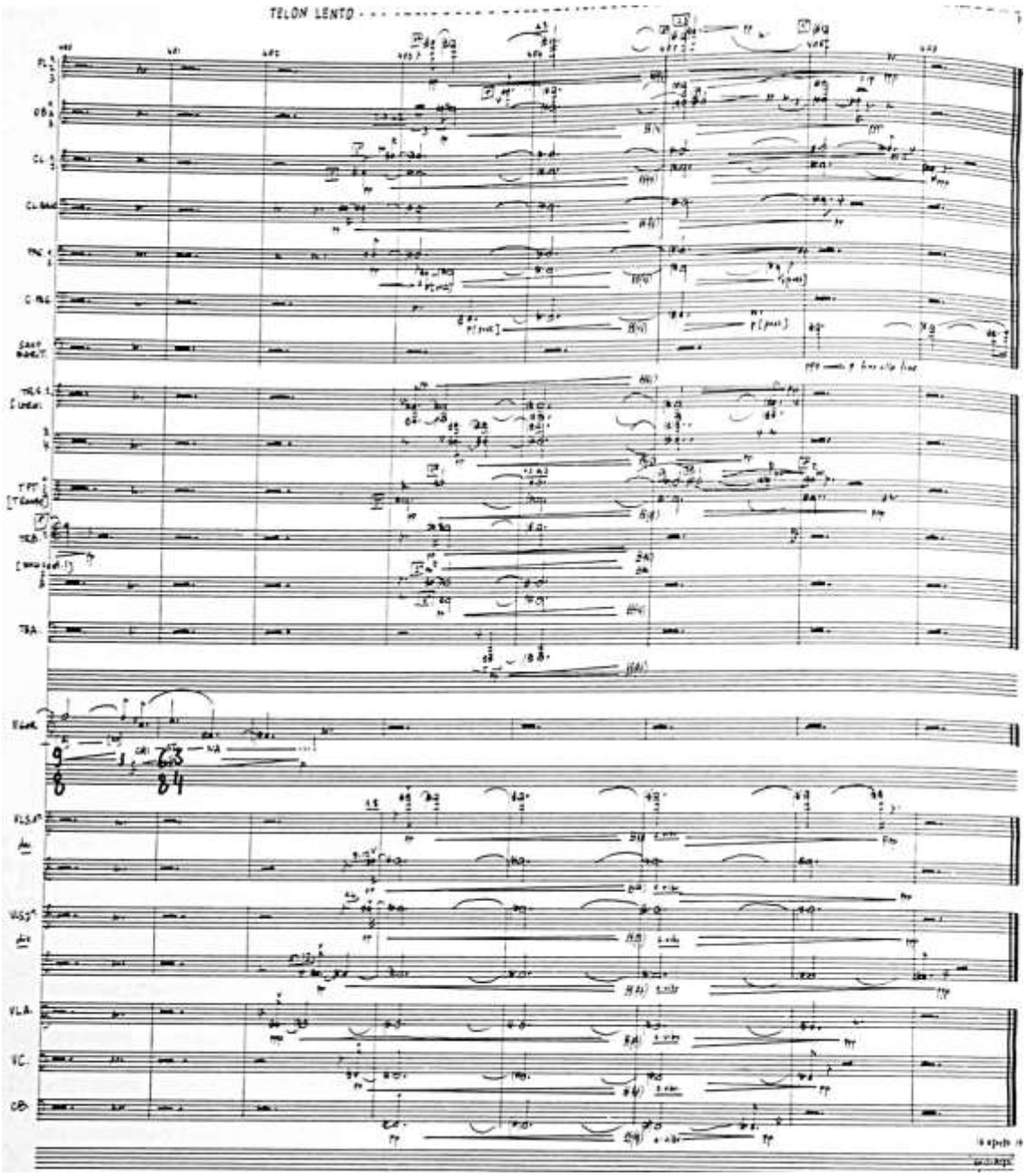


Fig. 292. Final de la obra en el que el barítono se queda sonando y es quien termina la ópera.

[446]PABLO COSTALES, Luis de: Programa de la ópera… *Op.* cit., p. 41.

Los tiempos oscilan entre ♩ = 60 y ♩ = 120. El saxofón tiene una participación en la escena únicamente con el saxo barítono cumpliendo la función dramática de una Cristina ausente. Queremos decir que cuando ella está presenta el saxo no lo está, pero cuando ella está ausente y se la nombra, o se piensa en ella, entonces aparecen solos, como el que canta con Radu, o el del compás 62 (Fig. 293).

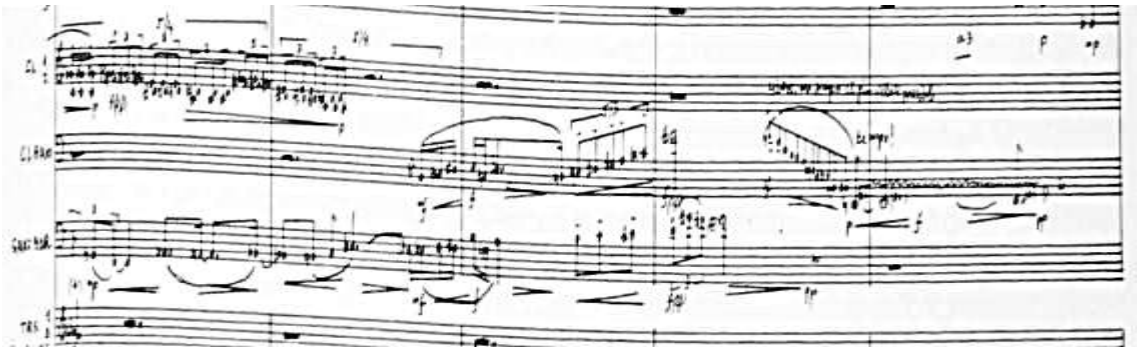


Fig. 293. Intervención del saxofón en el compás 62

En esta primera intervención la línea melódica se completa con el clarinete bajo. Otras intervenciones del saxofón son simple refuerzos de las líneas melódicas del viento madera, pero no parece que tengan una importancia dramática, salvo la presencia como timbre en la orquesta.

En los momentos más dramáticos, el compositor echa mano habitualmente del repetitivo recurso de unísonos en octavas.

Las voces tienen un tratamiento diferente. Por ejemplo, Simina, en el segundo acto, presenta una interválica más abierta en determinados momentos de tensión en el argumento, mientras que el *duetto* entre Egor y Cristina se mueve en terceras y cuartas y muchas veces en movimiento contrario, y con una conjunción bastante consonante entre las dos voces.

Preguntado el compositor sobre qué parecido hay entre sus diferentes óperas, nos destaca la diferencia entre sus *óperas* de números (o sea de estilo italiano) y sus óperas sin interrupciones estilo Wagner. *La señorita Cristina* es de este último apartado:

> [...] así como *Kiu* y *La señorita Cristina* son óperas en las que toda la música fluye de cabo a rabo sin dividirse en partes, están divididas en escenas ¿verdad? Pero que no hay números, me refiero a arias y recitativos, y en *La madre* y *El viajero* sí los hay, y es que yo me he servido de las dos técnicas. Concretamente, en *El Viajero Indiscreto*, como es una obra que pasa en cualquier tiempo, como en *La madre invita a comer*, si tú has visto la partitura verás que la obra está dividida en una serie de números que están titulados además en italiano, en un italiano además que no es que sea churrigueresco, pero que las cosas que dice no son las ortodoxas, está escrito en un italiano que creo que es correcto, pero que

no se suele emplear. Por ejemplo: *antica aria espagnola con oboe obligato*. Es una cosa bastante extraña que se llame así una parte de una obra, cosas de este estilo, pero eso yo me lo he inventado, eso no ha existido jamás, ¿verdad? Y está dividido en cosas de esa manera. En *Kiu* no es así, en *Kiu* va de cabo a rabo todo en un trazo, y en *La señorita Cristina* también es así, todo fluye[447].

10.2.3. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

Como ya hemos descrito se emplean los saxofones soprano, alto y barítono, si bien este último es el que aparece mayoritariamente a lo largo de toda la obra.

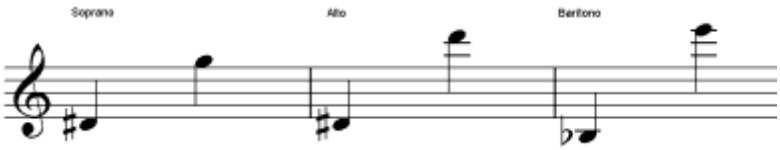


Fig. 294. Extensión de los saxos en *La señorita Cristina* .

La tesitura empleada en cada saxo se ubica dentro de un ámbito normal, e incluso no está llevada hasta el extremo en el agudo.

La dinámica en una obra tan larga lógicamente cubre los parámetros normales desde el piano al fuerte, desde ***pp*** a las ***ff***, y en el caso del saxo barítono se llegan a las ***fff***.

La interválica es normal y los pasajes más abiertos son una quinta para el soprano, una octava en el alto y novena en el barítono.

Los tiempos más lentos son ♩= 42, y los más rápidos ♩= 132. En el fraseo, los pasajes de velocidad mayor son de tresillos ♩ =100 en el soprano, semicorcheas en ♩ =100 en el alto y grupos irregulares lo más rápido posible de 13=8 en el barítono.

Las estructuras rítmicas en algunos momentos son complejas con cambios de compases y grupos irregulares. Las combinaciones rítmicas más complejas están escritas con los habituales grupos irregulares 8 ♪=7 en el soprano 7 𝅘𝅥𝅯= 6 en el alto, y 13 𝅘𝅥𝅰=8 en el barítono.

---

[447]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

Los fraseos melódicos son constantes en toda la obra como hemos destacado durante el análisis.

En cuanto a efectos sonoros y técnicas contemporáneas, hay constantes cambios de timbre, y el empleo de diferentes saxofones.

El tipo de escritura está basado en el lenguaje habitual de Luis de Pablo de cambios de compás y de pulso constantemente.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro es de 3. En cuanto a la interválica y tempo de las intervenciones del saxo, el grado de dificultad, observando la tabla modelo, es de un 4. En la dinámica, estructuras rítmicas, el fraseo, los efectos sonoros y la notación el grado de dificultad es el grado 5. La media aritmética (4,50) nos sitúa a medio camino del grado 4 y del grado 5. Los dos parámetros situados en grado 4 no desmerecen la complejidad de los grupos rápidos y estructuras rítmicas, fraseo y la escritura, que tienen gran dificultad.

La evaluación global de dificultad entonces la tenemos que aproximar a la cifra superior de la media, no sólo por la dificultad de los parámetros que están en grado 5, sino sobre todo por la complejidad y gran importancia del papel del saxofón en esta ópera.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,50**	**5**

Tabla de graduación de dificultad 26.

10.3. *El viajero indiscreto*.

***EL VIAJERO INSDISCRETO* (1984-88) ópera en dos actos sobre textos de Vicente Molina-Foix. (180´).**
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (299 p.); 42 cm. (1.1.2.2. - 1 Sax [sp.ten.bar]. - 1.1.1.0. - Pf. - Clav. - Cel. - Ar. - Chit. - 2 sintetizador - Tp. - 5 Perc. [2 Glock., Cp. piccole, Tamb. accordato, Reclamo de Buho, Vibr., Gc., 3 G., 2 Cp., Xyl., Reclamo de Perdiz, Fl. jazz, Mr., Gong acuático, Still drum basso] - A.: 6.6.4.4.2.).
(3 Soprani, 2 Tenori, Baritono) (Coro: 3.3.3.3.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1989-2010.
Madrid, Teatro de la Zarzuela, 12.3.1990 - dir. J.R. Encinar (Encargo del Ministerio de Cultura)
. - Dedicada a José Ramón Encinar (Ed. Suvini Zerboni, Milán).
. – Consultado un ejemplar copia del autógrafo del autor en Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores, 2009.

Ficha de catalogación 23.

10.3.1. Contexto general de la obra.

El viajero indiscreto es la segunda ópera que escribió Luis de Pablo y la primera en la que participa el saxofón[448]. Ópera escrita en el periodo de 1984 a 1998, se compone de un prólogo, dos actos y un epílogo. Para el libreto, Luis de Pablo se asocia con un escritor de conocida y excelente reputación, como Vicente Molina Foix. Fue un encargo del Ministerio de Cultura, y está dedicada a José Ramón Encinar que fue a su vez el director musical. La obra fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 12 de marzo de 1990. La dirección escénica fue llevada a cabo por Simón Suárez.

De Pablo emplea los saxos tenor, soprano y barítono según su orden de aparición, si bien los cambios de instrumento son constantes por parte del intérprete. El papel del saxofón es importante con varios solos a lo largo de la obra, y digamos que en total el saxofón suena durante un tercio del total de la obra.

10.3.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

En la partitura el compositor especifica que un sólo ejecutante interpreta el saxo tenor y soprano, pero en la página 19 aparece también el saxofón barítono, que no está especificado en la plantilla al inicio de la partitura.

---

[448]La primera ópera fue *Kiu*, escrita entre los años 1979 y 1982, con libreto del propio Luis de Pablo, basado en *"El cero transparente"* de Alfonso Vallejo.

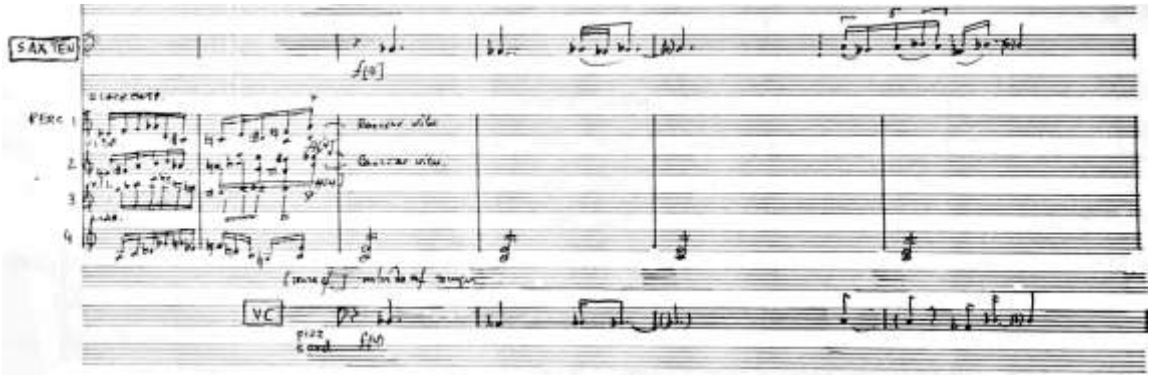


Fig.295. Primera intervención del saxo tenor en página 9.

El primero de los saxofones en aparecer es el saxofón tenor en la página 9. Su intervención transcurre haciendo un solo junto con el violonchelo (Fig. 295).

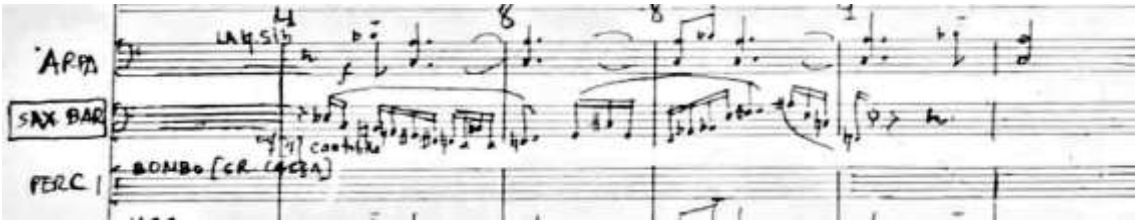


Fig. 296. La primera intervención del saxo barítono aparece en la página 19.

La primera intervención del saxo barítono de la página 19 (Fig. 296) es una evolución rápida en semicorcheas. Aparecerá en una o dos ocasiones más, y ya desaparece de la obra.

Esta obra se escribió después del concierto *Une couleur*... y denota que Luis de Pablo ya ha alcanzado gran maestría en el empleo del saxofón. En esta ópera es utilizado en muchos momentos, reforzando a las voces al unísono, como en este caso en una de las primeras intervenciones del saxo soprano (Fig. 297).

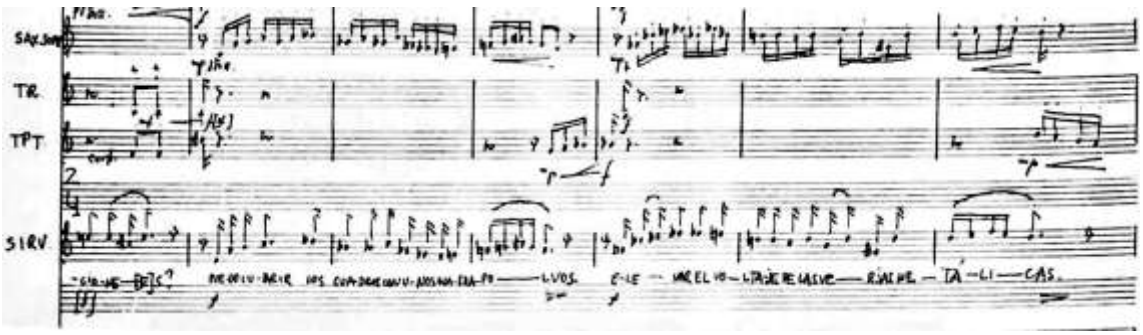


Fig. 297. Intervención del saxo soprano en la página 31, acompañando al unísono al personaje de la sirvienta.

De todos modos, el saxo que más ha utilizado De Pablo en esta obra es el tenor, el cual en la parte central del primer acto (Fig. 298), tiene un solo muy largo y que quizá sea de los más importantes de la obra. Durante 77compases el saxo tenor efectúa un dúo con el protagonista de la obra, el viajero.

Fig. 298. Fragmento del solo de tenor con la voz solista del viajero[449].

En otros momentos, pero más breves, también otras voces están dobladas por el saxo como en este pasaje, en el que el saxo dobla octava baja una frase de la voz solista (Fig. 299).

Fig. 299. El soprano dobla a octava a la voz del viajero durante un instante.

[449] Transcrito de la partitura original para condensar su espacio.

En otras ocasiones, el saxo inicia un cambio de tiempo, como en este caso un ritmo de tango. (Fig. 300). El modo en que está escrito, con un grupeto de anticipación y un ritmo de tango acentuado en fuerte, sin duda es un elemento de transformación muy destacado para distinguir un cambio en el discurso del argumento.

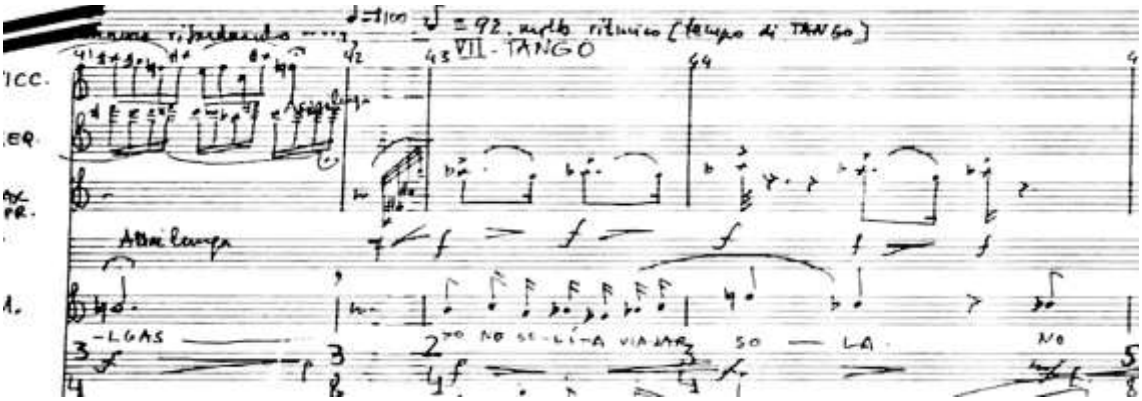


Fig.300. Entrada del tempo de tango anunciado por el soprano.

El proceso de doblar las voces solistas se repite tanto en la práctica, que incluso llega el caso de que, en un cuarteto de voces, cada una de ellas esté doblada por un instrumento de viento. Esto ocurre al final de la obra en la página 286 (Fig. 301).

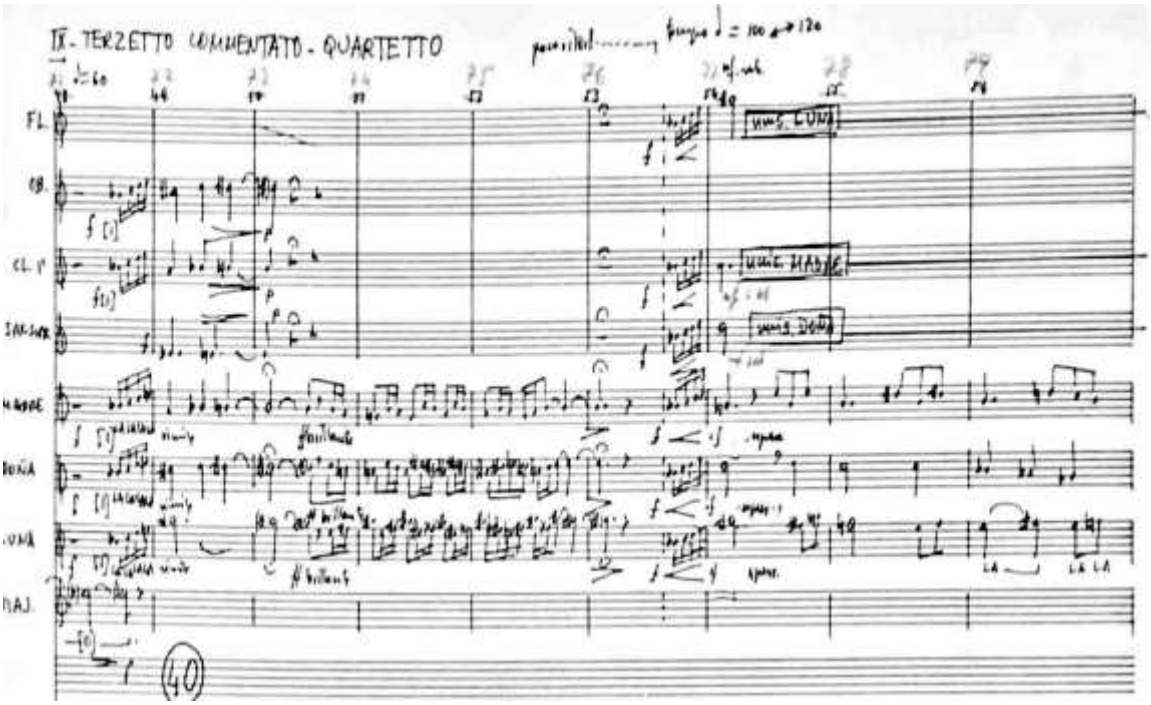


Fig. 301. Doblando a la voz de Doña en el doble cuarteto al final de la obra.

Evaluando ya de forma concreta los parámetros técnicos del saxofón, en el primero de ellos, el ámbito sonoro, la extensión de los saxos se emplaza dentro del registro normal del instrumento, sin llegar al registro armónico en ningún caso (Fig. 302).

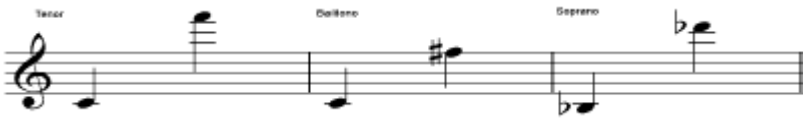


Fig. 302. Extensión de los saxos

La dinámica en una obra de tanta duración, es lógico que pase por todos los registros, desde ***ppp*** a las ***ff***. Únicamente el saxo barítono, debido a lo corto de su intervención (al principio del primer acto), su dinámica sólo va del ***f*** al ***mf***.

Las intervenciones de mayor calado son los solos expuestos, sobre todo el del tenor, desde la página 98 a la 100 (Figs. 298 y 303).

Fig. 303. Pasaje del solo de tenor, de máxima tensión hacia el agudo.

Pero también hay otros pasajes de dificultad media de notas *staccato* y rápidas, como este pasaje del soprano (Fig.304). Estas intervenciones se repiten varias veces, tanto por parte del soprano como del tenor.

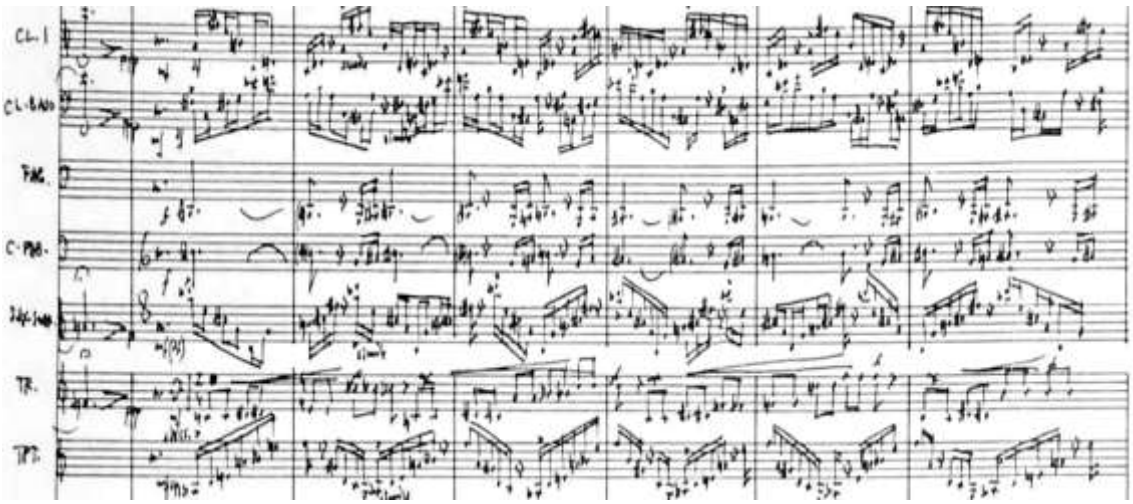


Fig. 304. Pasaje del soprano junto con todos los vientos de la orquesta en la página 273.

En cuanto a la interválica y las articulaciones, en la mayor parte de las ocasiones están al servicio del fraseo que discurre mayoritariamente en *legatto* y en intervalos no muy abiertos, aunque sí hay pasajes con distancias extremas.

Los *tempi* en una ópera de 2 horas de duración varían constantemente en función del diálogo, de la trama de la obra, de la acción y de la orquestación, siempre en función de estos elementos. En el caso de Luis de Pablo, tanto el tiempo como la métrica fluyen constantemente en función de las necesidades del texto. Hay fragmentos en los que ♩=130, y otros en los que la ♪= 35.

Las estructuras rítmicas más complejas están escritas a ritmo de semicorcheas, en las figuraciones irregulares típicas de Luis de Pablo, con grupos de 7 ♪=9 y 9 ♪= 12 y los compases de amalgama habituales en su música.

El fraseo es complejo, tanto por los momentos que evoluciona junto a las voces, con las dificultades de afinación y dinámica que esto implica, como por los grupos irregulares descritos. El empleo del saxo no es sólo por motivos de timbre, como en otras obras, sino que desempeña la función importante de colorear a las voces, casi con tintes de personaje escénico.

En cuanto a efectos específicos de los nuevos lenguajes del saxo, el autor emplea como en la obra anterior el cambio de saxos y los cambios de timbre que ello conlleva.

La orquestación del instrumento durante el transcurso de la obra se distribuye en pasajes acompañando voces, pasajes a solo —bien como primera voz o como elemento de cambo tímbrico en el contexto— y en muchos casos pasajes a *tutti* con la orquesta, ya sea con coincidencia armónica y en cuanto a movimiento o en pasajes hetereofónicos donde el pulso rítmico pasa de unos instrumentos a otros.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro, es de un grado 3. En cuanto a interválica, tempo y velocidad de las intervenciones del saxo, el grado de dificultad

observando la tabla modelo, es de un 4. La dinámica, las estructuras rítmicas, efectos sonoros, el fraseo, y escritura, el grado de dificultad es el grado 5.

La media aritmética (4,50) nos sitúa a mitad de camino del grado 4 y 5. Por la amplitud y la importancia de los solos del saxofón merece un redondeo al alza como en obras anteriores. Realmente, no podemos decir que ningún parámetro tenga una dificultad menor que en *La señorita Cristina* .

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,50**	**5**

Tabla de graduación de dificultad 27.

10.4. *La madre invita a comer*.

LA MADRE INVITA A COMER* (1991-1992) ópera en 5 actos sobre libreto de Vicente Molina-Foix. *(75´).
. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (167 p.); 42 cm. (1.1.2.2. – 1 Sax [ten.bar]. - 2.1.1.0. - Pf.e Cel. (1 es.) - Ar. - Tp. - 2 Perc. [Mr., Rototom, Rag., Cp., 2 Tamb., Pt., Tot., Gc., Tt., Quijada, Guiro, Vibr., Flex., 3 Tbl., Bombo a pedal, Maquina de viento, 2 Cv., Glock., 4 Steel drums, Tam Tam acuático, Tamb. c.c., Tab., Flauto jazz, Plancha metálica, Bombo preparado, Trg.] - A.: 1.1.1.1.1.) (Soprano, Contralto, Tenor, Contratenor, 2 Baritono, Bajo) (3 actores).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1992.
. - Venecia, Biennale Musica, 19.6.1993 - Gruppo Strumentale Carme. Dir. Guido Guida (Ed. Suvini Zerboni, Milán). (Encargo del Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura de España).
.- Dedicada a Mario Messinis.

Ficha de catalogación 24.

10.4.1. Contexto general de la obra.

Escrita durante 1991 y 1992, *La madre invita a comer* surgió por encargo conjunto de la Bienal de Venecia y del Ministerio de Cultura español. Ópera en cinco escenas, también con libreto de Vicente Molina Foix, se estrenó en la Bienal de Venecia en 19 de abril de 1993 en el Teatro Goldoni, con dirección escénica de Roberto Anda y dirección musical de Guido Guida. El estreno en Madrid tuvo lugar el 15 de octubre de 1994 con dirección musical de José Ramón Encinar, dirección escénica de Gustavo Tambacio, y escenografía de Alberto Corazón. Dividida en cinco escenas, tiene una duración de 80 minutos.

La madre invita a comer argumentalmente nació como una introducción a *El viajero indiscreto* y con la idea de completar una trilogía junto con Molina Foix como libretista, pero el proyecto nunca se llevó a cabo. La razón ha sido la siguiente:

> Vicente escribió un esbozo que se llama *La luna del desenlace* y… es un texto literario muy bonito, muy hermoso y que da pie para hacer algo escénico… Pero, desde luego, no una ópera, tal y como yo veo que es una ópera. Sería una serie de escenas, con un sentido más o menos simbólico, pero apenas (yo no sé qué le pasó a Vicente) los textos son textos cantables, porque son textos que son casi incomprensibles, de una poesía muy compleja, muy difícil, que no tiene ningún impulso dramático. Con esto resulta muy difícil hacer una ópera[450].

[450] PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI.

Luis de Pablo emplea el saxofón tenor y barítono, y su participación también es importante a lo largo de toda la ópera. Es una ópera de cámara en cinco escenas y tiene pocas diferencias con el viajero, como nos cuenta el compositor:

> Pues no tantas. Hay la diferencia de que una es una ópera de cámara, *La madre*, y otra es una ópera de reglamento. Es decir, por definición, *La madre invita a comer* es una ópera breve. Dura hora y pico, una cosa así, mientras que *El viajero*, en su versión original, pasaba de tres horas. Figúrate. Pero, de todas maneras, la música se parece mucho, y además la plantilla también se parece mucho. Es más rica la de *El viajero*, ¡claro!, pero la materia temática y cosas de éstas es casi la misma[451].

10.4.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón.

El saxofonista inicia la obra con el saxofón tenor (Fig. 306) y va a cambiar de un saxo a otro varias veces, pero es el primero, el tenor, el que más se utiliza durante toda la obra. El saxo forma parte del grupo de viento madera y participa regularmente con pasajes integrados en dicho bloque o conversando con el material temático de una forma alternativa, gran parte de las veces con el clarinete (Fig. 306).

El ámbito de la extensión de los saxofones es cómodo y no presenta ningún problema interpretativo (Fig. 305).

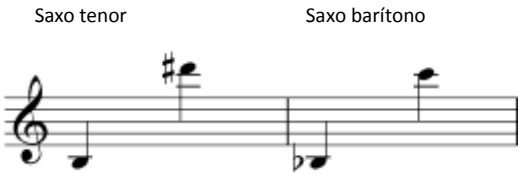


Fig. 305. Extensión del registro de los saxofones.

Los matices abarcan una gama dinámica habitual que se desarrolla desde las ***pp*** a las ***ff***. De todos modos los cambios dinámicos constantes y rápidos durante el fraseo melódico.

La interválica y las articulaciones mayoritariamente están al servicio del fraseo que discurre casi siempre en *legatto.* No hay una interválica abierta, excepto un único

[451] *Ibidem.*

intervalo de novena en el saxo tenor y todos los discursos melódicos, en negras, giran alrededor de segundas, terceras y cuartas normalmente.

Los metrónomos oscilan constantemente en función del discurso melódico sin ningún esquema prefijado, como es habitual en el autor, y los ritmos están tanto a la negra como a la corchea y se mueven entre ♩ = 54 y ♩ = 144, y en el pulso a corchea de ♪ = 100 a ♪ = 168.

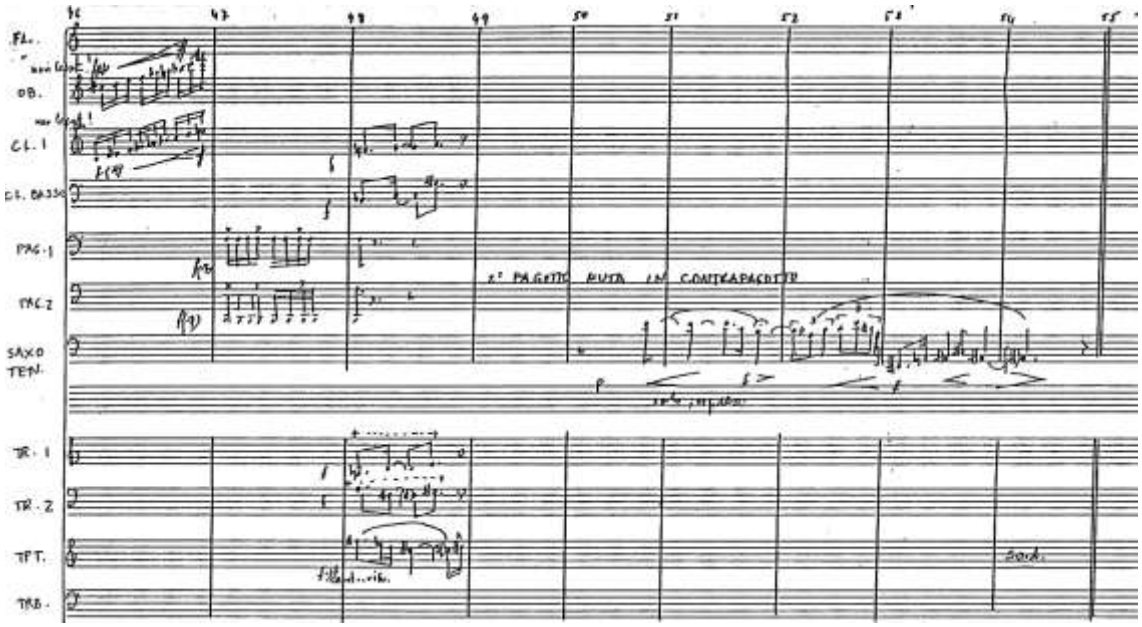


Fig. 306. Primera intervención significativa del tenor en la página 7.

Los compases cambian regularmente de simples a compases de amalgama, 2/4 a 5/8, o de 4/4 a 9/8 etc. Las estructuras rítmicas son complejas muchas veces con grupos irregulares, y además se produce el habitual empleo de cambios de compás constantemente.

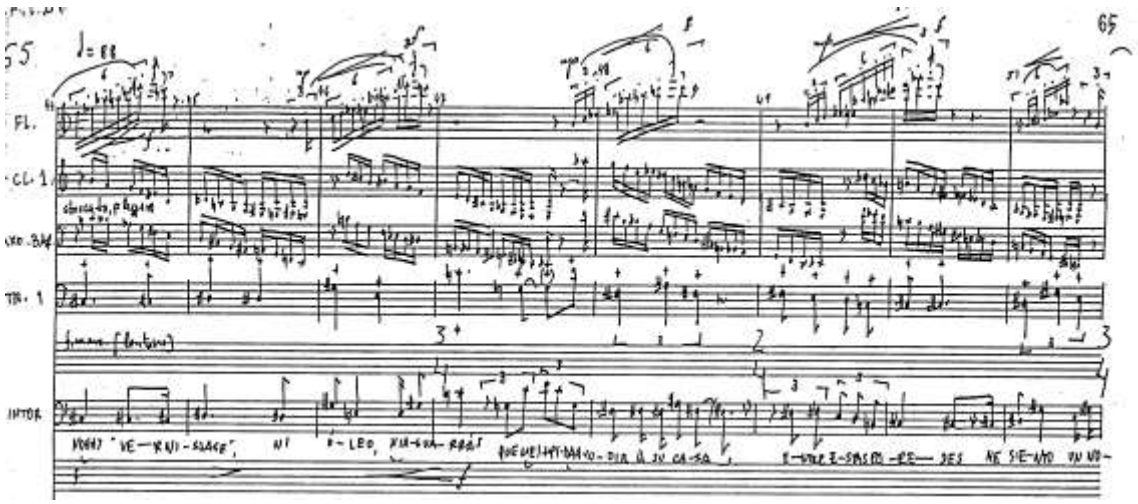


Fig. 307. El barítono dialoga o marcha junto con el clarinete habitualmente.

El fraseo se desenvuelve en figuras rítmicas con una figuración que puede llegar a ser más rápida de la fusa, en grupos repetidos, y con pasajes de métrica complicada, donde diferentes ritmos se engarzan dentro del bloque del viento madera.

Las frases más destacadas son las del saxo tenor en el solo de las páginas 82 y 110, (Fig. 308-309) donde conversa con oboe y violines en la primera ocasión y con La Madre y la parte de cuerda en la segunda. El saxo tenor también participa en el último pasaje de la obra junto con los demás vientos (Fig. 311).

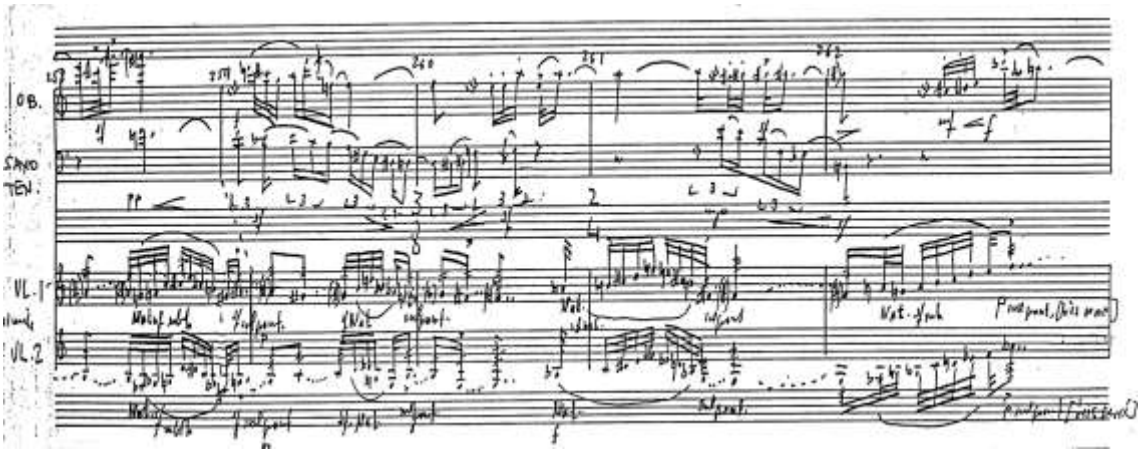


Fig. 308. Pasaje melódico de la página 82 del tenor.

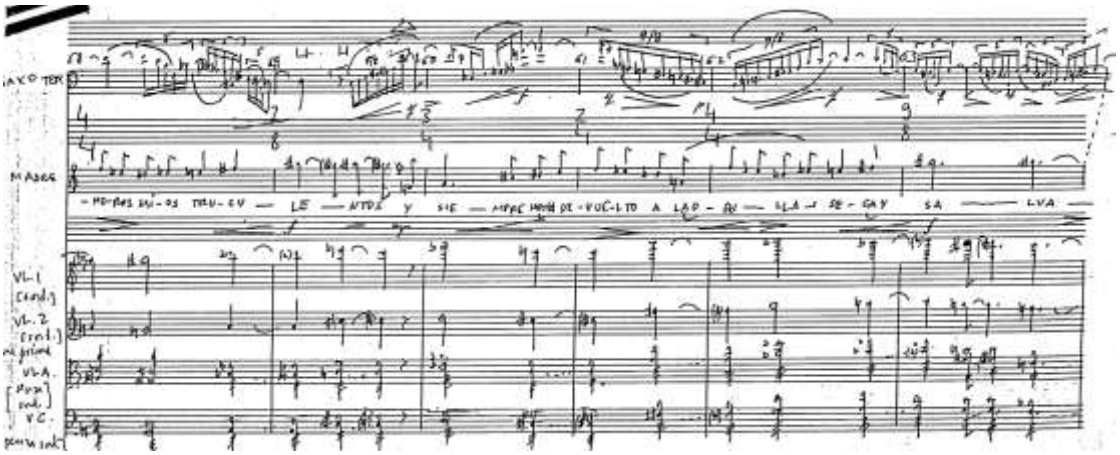


Fig. 309. Pasaje melódico de la página 110 del tenor.

Como efecto sonoro hay que destacar el *glissando*. Se emplea 2 veces y es la primera vez que el autor lo utiliza dentro de su catálogo saxofonístico (Fig. 310).

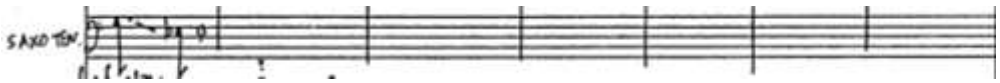


Fig. 310. *Glissando* de la página 13 del tenor.

El tipo de escritura es el lenguaje propio del autor con ritmos irregulares unas veces y con ritmos repetitivos otras.

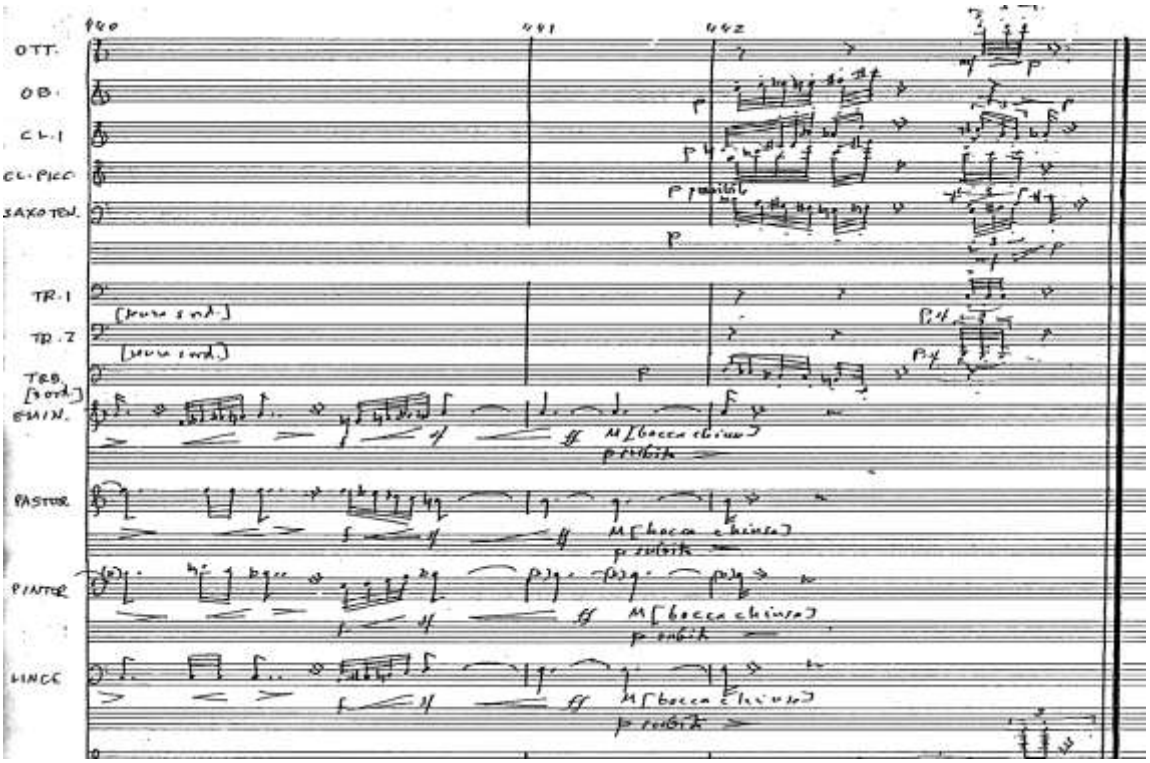


Fig. 311. El tenor interviene junto a los vientos con el último pasaje de la obra.

El grado de dificultad en cuanto a ámbito sonoro es de un grado 3. En cuanto a interválica, tempo y velocidad de las intervenciones del saxo el grado de dificultad observando la tabla modelo, es un 4. Las estructuras rítmicas, dinámica, efectos sonoros, el fraseo, y la escritura, el grado de dificultad es el grado 5. La media aritmética (4,50) nos sitúa a mitad de camino entre el grado 4 y el 5, No obstante por la importancia de la obra como en las anteriores óperas el redondeo lo efectuamos al alza. Por tanto, situamos la dificultad de los parámetros técnicos en un grado 5.

Parámetros técnicos	**Grado 1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Media Arit.**	**Puntuación**
Ámbito sonoro			**X**					
Dinámica					**X**			
Interválica, Articulaciones				**X**				
Tempo y Agógica				**X**				
Estructuras rítmicas					**X**			
Fraseo					**X**			
Efectos sonoros					**X**			
Escritura y Notación					**X**			
TOTAL							**4,50**	**5**

Tabla de graduación de dificultad 28.

10.5. Aportaciones al repertorio saxofonístico.

Las óperas de Luis de Pablo son una aportación importantísima al repertorio internacional del saxofón. Si el concierto de saxofón y orquesta es una propuesta nueva en cuanto a la forma de la obra y en cuanto a la concepción del saxofón total, las ópera*s* son una aportación capital en la historia de la música. Si en el siglo XIX las óperas de Massenet o de Bizet ofrecían un *rol* de personaje colorista de corta intervención en el conjunto de la obra, Luis de Pablo ofrece una participación destacadísima en todo el transcurso de la obra en todas estas tres óperas. En una como *La señorita Cristina* en funciones dramáticas, y en otra como en *El viajero* en interesantes dúos con las voces. Este empleo es novedoso y le otorga un papel importante para la historia del saxofón y para el futuro del repertorio de este instrumento.

La orquestación del instrumento durante el transcurso de *La señorita Cristina* se distribuye en los pasajes dramáticos, donde podríamos decir que interviene como personaje, ya que son solos cuya función es la de recordar la presencia de Cristina, o como elemento de presencia tímbrica en el contexto en muchos casos de pasajes a *tutti*, o principalmente con los instrumentos de viento. El empleo tanto de modo tímbrico como de fraseo es muy brillante y muy destacado en toda la ópera.

El viajero indiscreto aporta una excelente obra lírica para el saxofón. Lo que nos enseña esta partitura es a cantar junto a las voces, ponernos a su altura dinámica y prestar mucha atención a la afinación y a las articulaciones para estar a la altura de la textura y versatilidad de la voz humana. Sin duda, es una de las más importantes partituras del repertorio de Luis de Pablo. La experiencia para el intérprete puede ser de gran altura y emotiva por la belleza de los solos y a la vez por lo comprometidos.

La madre invita a comer aporta un lenguaje donde el saxofón se contempla con normalidad dentro del grupo orquestal, pero un lenguaje de atril excepto en los dos solos narrados. El intérprete tiene que vigilar que la potencia sonora del saxofón no sobresalga demasiado sobre el resto de instrumentos. Es la ópera con menos importancia en el reparto, diríamos, pero, en cambio, tímbricamente, destaca mucho el saxo, aunque las intervenciones solistas sean escasas, por efecto de la plantilla de orquesta, que es reducida, al ser una ópera de cámara.

Capítulo XI.

El lenguaje del saxofón en Luis de Pablo.

11.1. Introducción.

Hemos dividido —para el análisis— las obras con saxofón de Luis de Pablo en seis grupos diferentes según, la instrumentación: grupos instrumentales, obras de orquesta, transcripciones, el concierto para saxofón, la música de cámara y la ópera. De este modo se hace mucho más ágil la comparación del empleo del saxofón, dentro de una misma plantilla instrumental, que de un modo heterogéneo. Vamos entonces a reunir todas las aportaciones al repertorio saxofonístico para efectuar una comparación entre ellas, y una búsqueda de las características principales de su lenguaje.

Por otra parte, es también muy aconsejable acometer un recorrido cronológico por la obra para saxofón de Luis de Pablo, y comprender la evolución de su lenguaje, que como hemos visto, tiene unos cambios radicales en el transcurso del tiempo, tanto en la escritura, como en su utilización dentro de las plantillas instrumentales.

También es necesario realizar una comparación de su obra con el resto de la literatura saxofonística del siglo XX. Ésta no sólo debe hacerse teniendo en cuenta únicamente la cantidad, sino que vamos a utilizar el marco teórico expuesto en el capítulo segundo, e intentar contrastar características de los parámetros técnicos saxofonísticos entre los diversos autores.

Por último, es preciso observar la ubicación que tiene la aportación de Luis de Pablo a la literatura del instrumento, observando si hay algún avance respecto al repertorio principal del mismo y su ubicación dentro de las diferentes corrientes estéticas del siglo XX.

El caso es que, con este estudio, intentamos revelar por qué a nuestro compositor le llama la atención el saxofón. A este respecto, José Luis García del Busto opina:

> Yo creo que a Luis de Pablo el saxofón, como otros instrumentos, le ha llamado la atención como una forma de lograr una sonoridad propia y distinta: es su obsesión por el timbre, por el color sonoro, del mismo modo que muchas veces utiliza los instrumentos convencionales de una manera *contra natura*. Se trata de buscar aspectos sonoros nuevos [...] A veces la mezcolanza sonora que surge de ahí es fascinante, a veces turbadora, porque estás oyendo algo y no sabes lo que estás oyendo, eso es un grado más de sorpresa y de interés de la música de Luis de Pablo. Pues bien, para ese tipo de efectos el saxofón, tan peculiar, se presta

mucho y eso creo que es el por qué, de un modo natural, se ha sentido interesado por él.[452]

11.2. El lenguaje en los grupos instrumentales.

Polar, que corresponde a la etapa de la apertura, es una obra que surge desde la plasticidad de la pintura, desde lo abstracto de las cifras y desde la planificación para la creación de conflictos sonoros. En ella no hay nada parecido a una ordenación melódica y vertical de modo tradicional. Dicha función la realizan: la posición espacial de cada sonido en la partitura, la colocación de los instrumentos en el escenario, los contrastes dinámicos, las tensiones entre los diferentes grupos, el caos ordenado desde una perspectiva previamente planificada, y lo que muchas veces se olvida: la forma de la obra, resultado de la ordenación de los puntos de tensión y distensión, en los diferentes momentos de la partitura, acumulando y diluyendo dichas tensiones. Tampoco se busca una ordenación previa de los acontecimientos con una relación numérica o simétrica exacta, puesto que no es ése su planteamiento estético. A este respecto el autor comenta:

> Hemos dicho innumerables veces a lo largo de este trabajo nuestra creencia de que el eje motor de la estética de la música actual, tal y como nosotros lo concebimos, es una radical ambivalencia o, si se prefiere, ambigüedad. El uso del número con un valor estructural parece contradecir tal cosa. Creemos, sin embargo, que no es así, porque a nuestro juicio la objetividad abstracta del número, al entrar en colisión con la imprecisión del lenguaje musical, conferirá a éste su calidad de medio de comunicación imprevisible y conmovedor, que es, a fin de cuentas, nuestra meta. Será pues preciso —y éste era el lugar que esperábamos para decirlo— encontrar las excepciones a la regla creada por uno mismo, excepciones que otorguen, por contraste, todo su valor a la primitiva idea numérica, de la misma manera que la imprecisión de lo musical sumergido en un tiempo irrecuperable adquiere unos contornos, al socaire del orden buscado, capaces de incidir sobre nuestra sensibilidad. Ninguna de nuestras ordenaciones será pues simétrica, regular o exacta, con la exactitud del cálculo preciso, sino más bien un casi ajustarse a la norma, con el vacío intermedio entre esta y la obra derivada de ella, vacío que creemos que la hará habitable por el auditor[453].

Esta posición estética de Luis de Pablo sobre la ordenación de los acontecimientos musicales, huye de la precisión de la simetría y de la relación numérica estricta. Según este texto de Luis de Pablo, que es 10 años posterior a esta obra, y lo

[452]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Entrevista* (realizada el 08/03/2010), DVD Anexo.
[453]PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética Op.* cit., p. 57.

escribe sobre *Polar* y otras obras del mismo período, la ordenación de los materiales de *Polar*, que recordemos eran puntos, líneas, y elementos neutros, está planificada previamente, pero sin rigidez dejando también espacio para el "vacío de la norma" y a la "imprecisión del lenguaje musical", para buscar una relación entre lo planificado y lo que surge del fluir de los acontecimientos. La experimentación sobre la forma es lo que le preocupa en el momento de escribir esta obra, y aquí exactamente ésta surge de la combinatoria y suma de los distintos elementos formales puestos en juego. En suma experimentar con los elementos, pero en una etapa postserial donde se intenta buscar una fluidez sonora al caos experimental de elementos sonoros, y en el caso de Luis de Pablo experimentar con todo menos con el intervalo —propio del lenguaje dodecafónico weberniano—, más bien su voluntad era anular el intervalo.

Cinco Meditaciones, Serenata y *Notturnino*, son del período comprendido entre los años 84 y 87. Representan al Luis de Pablo de un estilo personal y definido que nada en la consonancia a veces y también en la experimentación tímbrica. Pero a la vez investiga en los ritmos como lo hiciese en el pasado Strawinsky, pero con una función diferente, la de anular la regularidad del pulso rítmico. Es la época de los ochenta donde se forjará su lenguaje definitivo. En ellas destaca la participación del saxofón tenor, preferido de Luis de Pablo cuando se trata de elegir un único saxofón. *Serenata* es un encargo atípico y posee también una formación atípica. Lo que más llama la atención de esta obra para banda y coro es la exactitud de la cantidad de voces, lo que quiere decir que Luis de Pablo tiene prefijada una idea de las grandes proporciones de la masa sonora.

En cuanto a las aportaciones al repertorio saxofonístico, la contribución es muy original en el caso de *Polar*: la interpretación dentro de un grupo tan heterogéneo, y adaptarse tanto en cuanto a emisión, como a las dinámicas de los instrumentos que rodean al saxofón, es una novedad en el momento de la composición de esta obra. Es un ejercicio pedagógico muy bueno para aprender la lectura de escritura aleatoria y el lenguaje sonoro de un grupo instrumental reducido, donde la sonoridad del saxo tiene que adaptarse al volumen que pueda producir el violín, por razones obvias. Siempre hablamos de *Polar* en su primera versión, porque la revisión posterior casi podríamos decir que la obra se transporta a otra época compositiva del autor, ya que no deja lugar a la "imprecisión del lenguaje" ni a la "imprecisión de lo musical sumergido en un tiempo irrecuperable" que el autor nos comenta en la cita anterior. El empleo de saxofones

diferentes del alto, en este caso el soprano, no es novedad, pero sí es salirse de la norma —como también lo es el violín un tono alto—, ello significa una promoción del instrumento como familia.

La utilización del saxo tenor en *Notturnino* y *Cinco meditaciones* representa una investigación de combinaciones tímbricas con otros instrumentos muy relevante y original. Esta aportación, constante y novedosa por parte del autor, surge de la instrumentación: *Notturnino* tiene una plantilla de viento formada por flauta[454], clarinete, saxo tenor y dos trompas; En *Cinco meditaciones* el grupo de viento está formado por clarinete bajo, contrafagot, saxo tenor y fliscorno. Es una búsqueda de diálogo según nos manifiesta Luis de Pablo:

> Bueno, en algunos casos el saxo dialoga. Estoy pensando en alguna obra como las *Cinco Meditaciones*. El saxo tiene una parte importante, pero está en diálogo con dos instrumentos igualmente inusuales. Justamente por eso lo he puesto ¿verdad? Justamente el otro es el [...] El fliscorno, que, claro, es un timbre no fácil de reconocer, (bueno, esto qué es, es una trompeta baja, es un trombón tenor… no se sabe muy bien lo que es) y entonces eso hace mucho más clara la posibilidad de un diálogo, no se destaca tanto de los otros [...][455].

Serenata representa un hito para la interpretación en si misma por la enorme plantilla instrumental. No es habitual encontrar partituras con 16 saxofones formando parte de un grupo instrumental, con solos de 4 saxos barítonos a la vez, ni siquiera dentro de las obras de bandas de música. Es un caso único en literatura saxofonística, y por ello, también es una aportación significativa al repertorio. También es un caso único en el catálogo del autor ya que es su única obra para banda de música, aunque esto no deja de ser una utopía, no sólo porque también es para coro, sino porque la plantilla que necesita la obra está al alcance de pocas bandas de música, tanto por lo numerosa[456] como por lo dispar, ya que no es habitual tampoco el empleo de 6 tubas, 4 fliscornos y 4 cornetas, en una plantilla de 96 intérpretes. En el caso del coro permite dos opciones, 48 o 96 voces.

---

[454]Nos referimos a la combinación tímbrica entre los vientos, pero las dos obras también tienen cuerda y percusion en su plantilla.
[455]PABLO, Luis de: *Entrevista III,* Anexo III.
[456]196 intérpretes contando al coro.

11.3. Las obras de orquesta.

La búsqueda del timbre es el objetivo del empleo del saxofón en sus primeras obras para orquesta *(Imaginario II, Éléphants ivres I, Éléphants ivres II y Éléphants ivres IV)*. En la primera emplea el alto, el soprano y el tenor, y en las otras tres, sólo está presente el saxofón tenor. La elección en un primer momento fue la utilización del saxofón como un sonido nuevo, aunque este instrumento no figurara en las plantillas orquestales. Ello suponía el riesgo de ser menos interpretadas sus obras, por representar un inconveniente el añadir instrumentos a la orquesta[457]. Es cierto que la dificultad instrumental no es muy elevada en la mayoría de estas obras de su catálogo. Sin embargo cabe destacar efectos ya novedosos para el saxofón en la época: en *Imaginario II* (1967) escribió el empleo de *frulatti* soplando por el tudel y además "tocar sólo con la boquilla del instrumento". Estos efectos ni siquiera eran habituales en el repertorio más avanzado del instrumento antes de 1970. *Viatges i flors* es la primera obra posterior a la estancia en América de nuestro autor. La esencia de la obra es la poesía, y el lenguaje musical está al servicio del resultado que se desea alcanzar con la música y la palabra. *Senderos del aire* corresponde al Luis de Pablo de la época de los ochenta en plenitud de su carrera y de su inspiración. La participación del saxofón tenor, aunque destacada en momentos como el principio, no es de solista, sino de amalgama tímbrica dentro del grupo de viento de la orquesta. "[...] Sin embargo, la obra empieza con el saxo y otros instrumentos para formar una amalgama… Ahí el saxo sí que es la base, es decir: las notas que se te quedan en el oído, son las del saxo[458]". El sonido del saxo está casi siempre audible, aportando un timbre particular a la obra.

Chiave de basso también es especial, porque el saxofón figura de una forma testimonial. En cambio, *Los Novísimos*, representa una exaltación del papel de solista del saxofón dentro de la orquesta, un único intérprete presenta a cuatro saxofones de la familia y el juego tímbrico y melódico es de gran riqueza, tanto a solo como dentro del entramado orquestal. Un solo de saxofón sopranino lo que inicia la pieza y un solo del tenor lo que la termina. La aportación en el empleo del saxofón en la orquesta es importante y variada.

---

[457]Supone un inconveniente económico y a veces logístico en la época, encontrar varios saxofonistas capaces de comprender el lenguaje contemporáneo como exigía *Imaginario II*.
[458]PABLO, Luis de: *Entrevista IV,* Anexo IV.

Imaginario II es un excelente ejercicio para la práctica de la escritura aleatoria y la forma móvil, además de ser la obra que aporta más recursos tímbricos antes de que se pusieran de moda. Estos recursos, como tocar con partes del instrumento, en su momento fueron una novedad, ya que no se usaba esta escritura en el repertorio sinfónico y ninguna obra del repertorio solista o de cámara las incluía en ese momento. Estas técnicas se empezaron a utilizar a partir de los años ochenta y son precisamente las que rechazaría Luis para su concierto de saxofón solista *Une couleur*... .

Los elefantes aportan como novedad el empleo del saxofón formando un quinteto de viento sin la trompa[459], o sea el empleo del saxo para cerrar el quinteto de viento, dentro de la familia del viento madera. Este empleo es inusual, por lo que representa una contribución muy importante al repertorio, en línea con su búsqueda constante de nuevas experimentaciones tímbricas. En cuanto al trabajo de participación del saxo en la orquesta, de factura delicada, propone un trabajo de fusión tímbrica con los instrumentos de viento, combinado con algún solo.

En *Viatges i flors* destaca la labor de fraseo del saxo soprano, de carácter solista y melódico. Aquí el trabajo de amalgama tímbrica está dirigido —además de sus diálogos con el clarinete bajo— a integrarse y fundirse con las voces, y la interválica empleada en dichas intervenciones solistas está más cerca de los giros melódicos de la voz que de los instrumentos, lo que es una evolución en su lenguaje para el saxofón[460]. No olvidemos que esta obra se escribió al mismo tiempo que su ópera *Kiu*, momento en el que un discurso melódico comienza a forjarse y, a la vez, a aplicarse en otros instrumentos.

Senderos del aire es un excelente ejercicio de atril para el saxo, en el que hay que dosificar la dinámica para conseguir una amalgama tímbrica equilibrada. Es una obra donde el saxofón no es solista, pero se escucha perfectamente en casi todo el transcurso de la misma como si lo fuera. La razón es que el saxofón es muy difícil hacer que pase inadvertido dentro de un grupo orquestal. Sobre esta circunstancia Luis de Pablo nos comenta:

> [...] El saxo —tú lo sabes mejor que yo— es una voz fuerte, una voz personal, una voz que no puede pasar desapercibida. O si pasa desapercibida tiene que ser

[459]Sí conocemos esta instrumentación en obras de cámara para quinteto, pero muy escasas: Wladimir Vogel escribió *Ticinella Quintette* para flauta, oboe, clarinete, saxo alto y fagot en 1941. En las investigaciones publicadas sobre bibliografía para saxofón solo aparecen esta obra y otra de Richard Ascough.
[460]PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.

volviéndote loco para ver con qué lo mezclas, y la mezcla entonces será distinta porque el saxo está ahí, aun en los casos en los que has conseguido que no sea protagonista, que no es fácil verdaderamente [...][461].

Los *Impromptus* aportan un excelente diálogo del saxo tenor con el fagot[462], que no es utilizado hasta el momento en el repertorio —que sepamos— y por lo tanto es una novedad. La obra es contemporánea de *Une couleur…,* y en ésta también se emplea el dúo de saxofón contrabajo y contrafagot. Estas parejas instrumentales que el compositor utiliza no son más que amalgamas tímbricas buscando nuevos resultados sonoros, y suponen un empleo del instrumento como elemento de mezcla sonora, muy propio del autor y poco utilizado antes de los años cincuenta, ya que el empleo orquestal que del saxofón se hacía hasta entonces era de "nota de color tímbrico aislada", como es conocido en obras de compositores como Ravel, Bizet, o Massenet. En los *Impropmtus*, además, el saxofón tiene un especial protagonismo que el compositor nos confirma: "[...] donde también tiene mucho protagonismo el saxo es en los *Impromptus*. Muy protagonista, aunque sea en dos números nada más. Aquí pasa también un poco lo mismo, pero sí, son obras donde, desde luego, el saxo tiene mucha presencia"[463].

Chiave di basso es una obra donde la participación del saxofón es testimonial. Como nos ha comentado el compositor, su intervención más bien es estratégica en cuanto a rellenar con todo el viento la cuerda de la que carece en la instrumentación de la obra. Como el hueco de la cuerda está en el registro medio, en determinados momentos el timbre del saxo, representado por el saxofón alto y barítono, participa en esa labor de relleno.

Los Novísimos, en cambio, supone la exaltación del saxofón como solista en la orquesta, un sólo interprete para cuatro saxos, que son los que llevan el discurso sonoro en muchos momentos decisivos. El saxo inicia y despide la obra. Es un tratamiento original en cuanto a aportaciones, ya que es un papel relevante con constantes cambios de saxofón, y donde la voz del saxo destaca como solista en todo momento. Aquí aparece la concepción de "saxofón total" que el compositor comenzara a utilizar en *Une couleur…* y que es una de sus más importantes contribuciones al repertorio saxofonístico. Preguntado el autor sobre si el saxofón cumple una función especial en su música, parte de la respuesta se refiere a esta obra:

---

[461] PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.
[462] Como también ocurre en *Senderos del aire*.
[463] PABLO, Luis de: *Entrevista V*, Anexo V.

> [...]Eso, por ejemplo, lo tienes en una obra mía como *Los Novísimos*, que tiene una parte de saxo que es esencial, absolutamente esencial, y que sirve de puente entre distintos pasajes, sobre todo del primer movimiento, que, bueno, eso no puede hacerlo más que el saxo, es imposible que lo pueda hacer otro instrumento[464] [...].

11.4. Las transcripciones.

Oculto, de la etapa de la consolidación del lenguaje, surge de un lenguaje más aleatorio, pero lleno de guiños a la ordenación numérica. La obra es como una conversación a dos voces, ya que inicialmente así estaba planeada[465], después se quedó para un único instrumento, y la otra voz parece que está oculta entre el discurso bitemático en cada sección. El diálogo está ahí, está dentro de la obra con la oposición entre el elemento melódico generador y el elemento rítmico opuesto. En comparación con *Polar*, *Oculto* es un torrente de ideas. La inestabilidad métrica queda patente en todo momento, en oposición al tema rítmico *ostinato* de ventiún sonidos repetidos, y la originalidad y sorpresa del transcurso de los acontecimientos musicales, deja al oyente pegado a la campana del saxofón.

Fandango es la última obra con saxofón, por el momento, de Luis de Pablo. Como ya hemos mencionado, es una transcripción del famoso "fandango" de Glück. En ella, lo que Luis de Pablo quiere sugerir es que el saxofón tiene dos vías para buscar el aprecio del público: la primera de ellas, el estreno de obras de autores contemporáneos para formar un repertorio propio, actual y numeroso, y la segunda la adaptación de piezas históricas de gran calidad musical, como ésta de Glück y otras innumerables, que dotarían al repertorio saxofonístico de una música más cercana al gran público y, por lo tanto, de un repertorio más abierto y susceptible de complementar al repertorio contemporáneo en los conciertos.

Umori es un ejercicio camerístico de gran nivel una vez transpuesto para el saxo. Si bien el discurso musical de *Umori* y *Oculto* no está pensado para el saxofón, al estar destinados para instrumentos de viento en origen, su lenguaje se adapta muy bien a este instrumento. Además, *Oculto* es la única composición de Luis de Pablo para saxofón,

---

[464]Anexo I. Entrevista realizada el 20 de enero de 2006

[465]Hemos especificado en el análisis, que estaba planteada en origen como una obra para clarinete y cinta magnética, pero, realmente, en el primer manuscrito el autor presenta dos voces con recorridos alternativos.

que se puede interpretar en instrumento a solo, lo que la hace muy interesante para la enseñanza y versátil para la programación en conciertos.

La aportación del autor en las transcripciones es importante. *Oculto* es una obra brillante de extrema velocidad rítmica, así como de gran agilidad interválica, y proporciona un gran desarrollo del registro armónico del instrumento. El único inconveniente es que técnicamente es muy difícil y no es apta para todos los intérpretes, sino más bien para unos pocos.

Fandango aporta una visión de un compositor del siglo XXI de una música del siglo XVIII, necesaria para enriquecer el repertorio del saxofón. Su contribución más importante es el valor intrínseco del arreglo de la pieza y el incremento de un repertorio que por naturaleza no posee el saxofón.

Umori es una pieza en la que el trabajo camerístico es muy importante. La plantilla de quinteto de saxofones también la hace apta para la enseñanza y añade un desarrollo del registro armónico también, como *Oculto*, pero en menor medida en cuanto a dificultad. Aparte de los retos técnicos que comporta, también es importante señalar que son pocas las obras para quinteto de saxofones, por lo que es muy interesante la aportación de nuestro compositor a plantillas de escaso repertorio.

11.5. El concierto para saxofón y orquesta.

Une couleur… es la obra que fue el desencadenante, como ya hemos visto, del cambio que Luis de Pablo llevó a cabo en su lenguaje saxofonístico, escribiendo para varios saxofones sucesivos y un sólo intérprete. Este recurso lo continuaría empleando de un modo habitual desde entonces. Esta diferencia sustancial en el tratamiento compositivo del saxofón por parte de Luis de Pablo es debida al contacto con el saxofonista Daniel Kientzy, gran investigador de las posibilidades del saxofón en cuanto a efectos sonoros y tímbricos[466] y peticionario del concierto para saxofón y orquesta *Une couleur…* Así fue como utilizó por primera vez el "slap". En la entrevista del Anexo I el compositor nos dice que a pesar de todas las posibilidades sonoras mostradas por Kientzy, decidió que iba a tratar el saxofón de un modo totalmente

[466]Ya hemos comentado que, a pesar de que Daniel Kientzy le mostró una gran cantidad de efectos posibles en los siete saxofones, Luis de Pablo optó por no escribir ninguno de ellos, excepto el cambio de saxofones en la misma pieza por un sólo interprete, lo que, sin saberlo, ha sido su mayor aportación al repertorio.

tradicional. Pero no tiene nada de tradicional que un sólo músico interprete sucesivamente cinco saxofones en una pieza. Daniel Kientzy opina al respecto de los cambio de saxofones en *Une couleur…*:

> Si escuchamos la pieza en la grabación no es fácil descubrir qué saxofón está sonando en cada momento. Es evidente que hay cambios grandes de tesitura, un violín puede en un momento tocar en lo más grave y luego saltar dos o tres octavas por encima, esto es posible en cualquier instrumento, pero en todo caso lo ideal sería, en concierto, escucharla con los ojos cerrados, porque además de ser la primera pieza en emplear el contrabajo, también lo es con la idea del saxofón total[467].

A partir de entonces el escribir varios cambios de saxofón para un sólo ejecutante sería una norma bastante habitual, sin duda debido a la influencia de este saxofonista en de Luis de Pablo. La escritura de un concierto para solista hizo que De Pablo profundizara más en el conocimiento del saxofón e incluso que lo utilizase más a menudo. Hemos de destacar que el concierto para saxofón se escribió un año antes que el de flauta —el cual también tiene cambios de instrumento—, por lo que no cabe considerar influencia de éste último en el concierto de saxofón, sino más bien al contrario.

García del Busto opina sobre el concierto:

> Lo encuentro en la línea de todos los demás Conciertos, porque una de las partes de su catálogo que más me gusta es precisamente la de la música concertante. Creo que Luis nos está dejando una colección de Conciertos para instrumentos y orquesta deslumbrante. Los tres Conciertos para piano, tan profundamente distintos, luego el de violín, el de violonchelo es de una belleza enorme, el reciente para arpa, el de guitarra, el de flauta, etc. Pues, en esa línea, el de saxofón me parece una obra magnífica, porque utiliza el instrumento en profundidad utilizando sus recursos e incluso intuyendo alguno que no había sido suficientemente explotado, pero, además, el Concierto de saxofón, como el de flauta, son muy deslumbrantes, virtuosísticos y espectaculares visualmente, pero lo más importante es que musicalmente dicen cosas. La coherencia formal, la riqueza de los ambientes sonoros que crea a lo largo de la obra, te hacen ver que no estás ante una obra para el lucimiento del solista exclusivamente, sino que estás escuchando música grande, música con mayúsculas[468].

Las aportaciones de esta obra son varias. Es la primera obra de orquesta que utiliza el saxofón contrabajo y también es la primera obra de orquesta que utiliza cinco saxofones diferentes para el solista. Luis de Pablo, como acabamos de señalar, sería el primero en aplicar la concepción de "saxofón total" en el repertorio solista con orquesta

[467]KIENTZY, Daniel: *Entrevista*, DVD Anexo.
[468]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Entrevista,* DVD Anexo.

y en la ópera. El proceso formal de la obra, con interludios que unen los tiempos de una forma continuada, también es una propuesta muy novedosa para el repertorio. Es una de las aportaciones españolas más importante al repertorio del saxofón; después se han escrito otros conciertos para este instrumento, pero ninguno con la originalidad de éste, sobre todo por la calidad del mensaje estético y sonoro que transmite, lo que lo hace muy representativo de la literatura actual para saxofón a nivel internacional, y sobre todo, por la importancia de Luis de Pablo como compositor.

11.6. La música de cámara.

Ouverture a la française y *Corola,* son realmente las primeras obras de cámara para saxofones[469] de Luis de Pablo. En ellas explota toda la fuerza sonora de los mismos, como su agilidad de emisión y su facilidad para los pasajes rápidos. Asimismo realza su faceta lírica en el dúo de saxo y flauta, donde un sólo intérprete toca tres saxofones sucesivamente. En *Corola* dos de los saxofonistas también hacen cambios de instrumentos. *Ouverture a la française* aparte de ser una pieza muy original[470], tanto por la instrumentación como por los cambios de saxos, también tiene un gran valor pedagógico por ser una plantilla asequible, y por presentar retos técnicos favorables para la enseñanza. Las *Pizcas* son de muy corta duración para no entorpecer el desarrollo del concierto al que estaban destinadas, como intermedios entre obra y obra. *Rumia* que es una obra de la etapa de la consolidación y además reciente, es el "encaje de bolillos" hecho música. El primer movimiento es un constante fluir de melodías y ritmos contrapuestos, que en la resultante final, forma una amalgama a la vez delicada y sin estridencias, pero puntiaguda, en la que lo complejo parece natural, a pesar de la acumulación de estructuras métricas opuestas, y lo natural a veces es complejo de hacer, por la delicadeza que exige.

La aportación de estas obras al repertorio es diversa. *Ouverture a la française* es una contribución capital al repertorio de saxofón y flauta, que es escasísimo a pesar de las similitudes que ambos instrumentos tienen en cuanto a tesituras y familia instrumental. El valor de la pieza lo incrementa los cambios de instrumentos en ambos intérpretes, lo que le da una interesante riqueza tímbrica y valía para la enseñanza, puesto que es la única pieza para este dúo que los tiene. La importancia de la obra —en

[469]Aunque en la *Ouverture a la française* sea solo para un intérprete de saxofón, éste utiliza tres saxofones sucesivamente (soprano, sopranino y tenor).
[470]El dúo saxo y flauta es muy poco habitual.

un plano musical estricto— es muy grande, ya que pocos dúos con saxofón presentan una música tan cambiante tímbricamente y tan atractiva para el oyente.

Rumia aporta una obra para cuarteto de saxofones de gran dificultad, de tímbrica original y una ordenación de las voces muy atractiva, pasando el discurso solista por todos lo saxofones. El empleo de la melodía en registro diferentes al medio y agudo, que es otra de las búsquedas compositivas de Luis de Pablo, se realza en esta pieza donde el discurso melódico en los dos primeros tiempos, está muchas veces confiado a los instrumentos graves. La contribución también es muy destacable en cuanto a un hecho singular, puesto que es la única obra de Luis de Pablo confiada a una plantilla estándar de repertorio de saxofón: el cuarteto de saxofones que es la formación que más literatura posee, junto con el saxofón y piano.

Esto último la convierte en la más interesante para la pedagogía, ya que la formación es estándar y la pieza asequible para la interpretación a partir del grado superior de la enseñanza del instrumento.

Corola es sin duda la mejor obra de cámara de Luis de Pablo con saxofones: el resultado sonoro es espectacular, así como la diversidad rítmica y de materiales sonoros. Las ideas musicales se suceden continuamente mediante la variación constante de los materiales temáticos. Esta obra nos muestra la escritura más compleja que Luis de Pablo ha empleado para saxofón, a lo que se añade el constante cambio de saxofones. El ser una reelaboración de otra pieza previa —para ocho violonchelos— quizás haya llevado al compositor a encontrar unas combinaciones tímbricas y de fuerza dinámica muy interesantes, por la amalgama de tres saxofones tenores y un barítono, junto con el piano. La plantilla de la obra, con cuatro saxofones —con cambios de instrumentos— piano y timbal, es única, es una gran aportación al repertorio, ya que no existe otra igual y ello es debido al Grupo Sax-Ensemble, que fue pionero en el mundo en esta formación[471].

Pizcas es una pieza que aporta al repertorio del instrumento su originalidad. A pesar de lo cortas que son cada una de ellas, adquieren identidad propia y muestran una viveza y agilidad sonora destacables. Como suite de piezas, quizá sean cada una de éstas demasiado escuetas, pero con su función de intermedios, pueden articularse perfectamente en el planteamiento de cualquier concierto en el que el saxofón sea el eje sonoro principal.

[471]La plantilla del grupo Sax-Ensemble original era de cuarteto de saxofones, piano y percusión. Actualmente es la de un grupo pluriinstrumental.

Estas obras nos presentan un lenguaje propio, distinto y diferente al empleado por otros autores, y con unas características muy interesantes en cuanto a dinámicas, ataques, efectos contemporáneos y sobre todo planteamientos estéticos novedosos, con plantillas muy originales. Por lo tanto constituyen unas piezas de gran valor, tanto musical como pedagógico.

11.7. Las óperas.

El viajero indiscreto es la segunda ópera de Luis de Pablo, y la primera ocasión en que el discurso interválico del saxofón se une a la voz en beneficio de la melodía. Es una excelente partitura lírica que nos enseña a cantar junto a las voces, ponernos a su nivel de dinámica y prestar mucha atención a la afinación y a las articulaciones para estar a la altura de la textura y versatilidad de la voz humana. También representó una evolución en su lenguaje saxofonístico al coincidir con el concierto para saxofón. Fue la segunda vez en que empleó el cambio de saxofones para un sólo intérprete. En *La madre invita a comer*, la utilización de los saxofones presenta un papel igualmente importante[472], y emplea varios saxos para un sólo ejecutante como en la anterior ópera. *La señorita Cristina* ya denota una gran preferencia por el uso del saxofón[473]; los pasajes solistas son numerosos. El papel del saxofón es realmente de primer solista y el cambio de saxofones, como es norma, está presente para un solo intérprete. El saxofón, realiza ya funciones de personaje dramático en la obra, y el empleo tanto en el fraseo como en la combinación tímbrica es muy brillante y muy relevante.

García del Busto opina en estos términos sobre las óperas de De Pablo:

> Las 5 óperas son esplendidas, muy distintas entre sí en planteamientos y en resultados: desde el punto de vista teatral y musical, son obras singulares y todas ellas importantes, hermosas y logradas [...] son absolutamente competitivas con las de cualquier otro maestro de nuestros días[474].

La aportación al repertorio internacional del saxofón de las óperas de Luis de Pablo es de gran valor. *El viajero indiscreto* aporta una utilización lirica del saxofón, cantando junto a las voces, con una gran belleza en las intervenciones principales. *La*

[472]José Ramón Encinar dice en su entrevista que la ópera más importante de Luis de Pablo en cuanto al saxofón es la *La madre invita a comer* (ENCINAR, José Ramón: *Entrevista* (realizada el 19/11/2009), DVD Anexo. En cambio Luis de Pablo opina que el papel del saxofón es más importante en *La señorita Cristina* (PABLO, Luis de: *Entrevistas I* y *VI*. Anexos I y VI).
[473]El saxofón es el principal instrumento solista de la ópera.
[474]Entrevista grabada en video a José Luis García del Busto, anexa a esta tesis.

madre invita a comer aporta una orquestación del saxofón como timbre principal en la orquesta, ya que al ser ésta de plantilla reducida el saxofón destaca mucho, aunque no sea un papel de gran solista. *La señorita Cristina*, aporta un empleo brillante y destacado con *rol* de personaje.

Ya sea en funciones dramáticas como en *La Señorita Cristina*, o en interesantes dúos con las voces, como en *El viajero Indiscreto*, este empleo del saxofón es novedoso, sobre todo en lo que se refiere al uso de varios saxofones, el fraseo y las combinaciones tímbricas, y le otorga una nueva función en la historia del saxofón, y para el futuro del repertorio de este instrumento.

11.8. La evolución de su lenguaje, según sus etapas compositivas.

En estas veinticuatro obras, podemos apreciar una evolución de su lenguaje paralela a las etapas delimitadas en su biografía, pero no coincide exactamente con ellas. Las dos primeras obras (*Polar* e *Imaginario II*) presentan un tratamiento compositivo como material tímbrico únicamente, pero sin ninguna particularidad propia de un lenguaje instrumental. Estas dos obras serían las primeras piezas con saxofón, de un compositor español destacado[475], en la segunda mitad siglo XX. En las cuatro siguientes, correspondientes a la etapa de la consolidación (los tres *Éléphants ivres y Oculto*), el empleo tímbrico del instrumento cambia de un modo progresivo a un uso más melódico, y que culmina en *Oculto*.

En la etapa de la consolidación del lenguaje hay tres períodos diferenciados. El primero de ellos, desde *Viatges i flors* hasta *Impromptus*, donde el empleo del saxofón busca una integración en la masa sonora orquestal, como ejercicio de equilibrio y de dominio de la fuerte personalidad del saxofón[476]. El segundo período transcurre desde *El viajero indiscreto* hasta *Corola*[477]. En este período surge, después del contacto con Daniel Kientzy, el empleo de varios saxofones para un único intérprete, como recurso para enriquecer la tímbrica y la tesitura del instrumento, pero a la vez como medio de otorgarle un papel de solista cada vez mayor. *Une couleur*... donde su *rol* solístico es

[475]Hay otras piezas de importantes compositores de la primera mitad de siglo como Ernesto Halffter, que escribiera una *Cavatina* para orquesta con la intervención de un saxofón alto.
[476]El compositor habla de ello en la entrevista de enero del 2006 (PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I).
[477]Desde 1988 hasta 1998.

evidente, supone la obra culminante de este período y coincide también con el momento de mayor cambio de instrumentos[478].

En el tercer período, las obras para cuarteto de saxofones (*Pizcas, Rumia* y *Fandango*) —formación que no ha sido abordada en su catálogo hasta el año 2000— representan un cambio fundamental con respecto a etapas anteriores, ya que estas plantillas no se habían abordado hasta ahora. De todos modos, el *rol* de solista en la orquesta con intérprete que ejecuta varios saxofones en este período sigue estando patente en *Los Novísimos*, donde es el principal instrumento.

Estos períodos se corresponden casi en décadas si observamos las fechas de composición de las obras en el catálogo: de 1959 a 1969 la etapa de la apertura, de 1969 a 1980 la etapa de la consolidación, de 1980 a 1988 el primer período de la etapa actual —la etapa del estilo compositivo propio— de 1990 al 2000 el segundo período, y el tercer período desde el año 2000 a la actualidad.

Sobre la evolución del lenguaje de Luis de Pablo José Ramón Encinar opina:

> Con el tiempo su música se ha ido clarificando y ganando en importancia melódica. No al uso tradicional pero las líneas melódicas han ido cobrando más importancia en ese sentido. Entre otras, obras como *Cesuras* y *La señorita Cristina* o *El viajero* y *Los Novísimos* hay notables diferencias, es una música menos cerrada, menos abigarrada desde el punto de vista armónico, más diáfana donde las líneas vocales tienen mucha mayor presencia y mucha mayor importancia. Es el caso del comienzo de *Los Novísimos* donde es el saxo precisamente, el instrumento preponderante en una línea melódica que se abre, que se vuelve a cerrar sobre sí misma, y hasta la entrada del coro, es la línea melódica en la que se sustenta todo el discurso musical[479].

11.9. Comparación de los parámetros técnicos de su lenguaje saxofonístico con el repertorio del siglo XX.

La valoración de los parámetros técnicos del saxofón en las obras analizadas nos ha permitido comparar como en las cuatro obras escogidas del repertorio del siglo XX avanzan las dificultades, tanto en pasajes veloces, como en extensión del registro, y en saltos interválicos más amplios. La aparición de los efectos sonoros, como cuartos de tono y multifónicos en 1970, en la *Sonata* de Denisov, marcan otra dirección en el

[478]En *Une couleur…* ya hemos comentado que el intérprete toca sucesivamente los saxofones: sopranino, soprano, tenor, barítono y contrabajo.
[479]ENCINAR, José Ramón: *Entrevista,* DVD Anexo.

lenguaje que ciertos compositores utilizarían y ampliarían a continuación. Pero lo más difícil de dicha *Sonata* no son esos efectos: es la medida de los pasajes en grupos rápidos irregulares de siete semicorcheas que equivalen a cuatro, nueve a ocho, compases de pulso binario y ternario, y la amplitud del registro hacia el armónico. El encajar verticalmente con el piano —sobre todo los fragmentos de grupos irregulares, como los citados anteriormente, que no tienen una correspondencia vertical, sino todo lo contrario— es sin duda lo más complejo.

Esto también se ve en Donatoni. Aunque no emplea efectos sonoros en ningún momento, la rítmica es muy compleja: motivos en acordes —todos juntos— de una fusa en cada pulso de corchea, siempre en una ubicación diferente de las cuatro posibles en cada pulso; motivos en canon desplazados a distancia de una fusa cada una de las cuatro voces; motivos monódicos en los cuales cada fragmento lo lleva un instrumento diferente y sin seguir ningún patrón igualitario. Esta evolución de las complejidades en Denisov y Donatoni es lo que ha marcado el transcurso del lenguaje para saxofón del siglo XX.

De los parámetros técnicos estudiados, observamos que Luis de Pablo no arriesga ampliando la tesitura[480], y lo que busca es la sonoridad propia del saxofón clásico[481], ya que no tiene temas que se puedan asociar al Jazz u otros estilos, apartados del purismo sonoro del saxofón. Sus experimentos sonoros son anteriores en una década a los de Denisov, ya que el tocar solo por la boquilla, en el tudel o el *frulatti*, los empleó en *Polar* e *Imaginario II*, en los años sesenta.

La dificultad de su música no está en la técnica propia del saxo sino en su propio lenguaje. De las obras de conjunto instrumental y orquesta podemos apreciar que la aportación de Luis de Pablo no es una dificultad técnica instrumental: es una aportación estética. La instrumentación en obras como *Éléfants ivres*, *Cinco meditaciones*, *Senderos* o *Impromptus*, aporta numerosas amalgamas tímbricas, según con quien combine el saxo. Es muy habitual la confluencia de solos con clarinete bajo, fagot y contrafagot. En otras obras la propia plantilla es ya una novedad, como en *Serenata* y *Chiave di basso*.

[480]El registro armónico del saxofón no es una técnica fácil, requiere mucha maestría y estudio. No en vano se han tardado cincuenta años en que sea una práctica habitual en la enseñanza desde que Sigurd Rascher la empleara.

[481]Se entiende como "saxofón clásico" el que aborda el repertorio contemporáneo o clásico de este instrumento, que en oposición al Jazz, cuya técnica instrumental y sonora son diferentes.

Oculto nos permite disponer una obra de estudio de alto nivel, porque su lenguaje es muy brillante, variado en ataques, dinámica y fraseo, y le conviene muy bien al saxofón. A partir de *El viajero indiscreto* y el concierto *Une couleur…*, el lenguaje saxofonístico cambia totalmente aunque no fuera la intención de Luis de Pablo[482]. Aparece el *slap* como novedad a partir de entonces en cuanto efecto sonoro. Él declara en la entrevista del anexo I que no le complace emplear los efectos sonoros del saxofón de los que Kientzy era un maestro[483], pero, sin quererlo, adopta la principal aportación de Kientzy al repertorio del saxofón: el saxofón total[484]. Ésta es la principal innovación de Luis de Pablo en la evolución del lenguaje saxofonístico. Esta concepción se refleja a partir de entonces en todas sus obras en las que quiere que el saxofón tenga un protagonismo. Por supuesto, aparte del concierto de saxofón, esto se aplica a sus tres óperas y a *Los Novísimos*. Pero no sólo en obras de gran plantilla: ocurre lo mismo en *Ouverture à la française* y en *Corola*.

En todo caso con igual importancia hay que tratar sus investigaciones tímbricas, efectuando combinaciones diversas del saxofón con otros instrumentos. Esto se aprecia perfectamente en *Senderos del aire*, donde el saxofón casi nunca es solista, sino que casi siempre está presente modificando la combinación sonora resultante, según la suma de instrumentos que suena en cada momento.

De todo lo estudiado hasta ahora podemos deducir que Luis de Pablo ha marcado una evolución desde la época de Denisov, no sólo por abandonar las técnicas compositivas seriales y no emplear numerosos efectos saxofonísticos de la música contemporánea típica de cierta escuela francesa del instrumento, sino por la utilización de combinaciones instrumentales más originales. Hemos visto que Denisov utilizó al piano y al violonchelo como combinación instrumental para sus dos *Sonatas* y la obra *Dos piezas*; luego emplearía al cuarteto de saxofones y piano en su *Quinteto*. Luis de Pablo utilizó el dúo de saxo y flauta para *Ouverture à la française* y al mismo quinteto de Denisov le añadiría un timbal convirtiéndolo en sexteto (*Corola*), pero con

[482]Como ya hemos citado Luis de Pablo después de conocer todo el universo sonoro mostrado por Kientzy con sus técnicas contemporáneas, le dijo: "Daniel, me ha gustado mucho todo lo que me has mostrado con el saxo, pero yo te voy a escribir de una manera totalmente tradicional […]" (PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I).

[483]Utilizó el *slap* en el concierto por sugerencia de Kientzy. En cambio como oposición a este hecho, Luis de Pablo utilizaría el tocar solo con la boquilla o el instrumento sin boquilla en *Imaginario II*, temporalmente antes del desarrollo técnico aportado al saxofón por Kientzy.

[484]Como ya hemos citado la idea del saxofón total le surgió a Kientzy en nuestra entrevista: "Para mí, como se escucha el saxofón en esta pieza es […] una especie de *saxofón total*, es una idea que me ha venido ahora, pero que está concretizada en esta obra". (Entrevista realizada a Daniel Kientzy que se acompaña en video junto a esta tesis).

sonoridades más atrevidas[485]. Denisov aportaría más originalidad en su *Concerto Piccolo* para saxo solista, en el cual se interpretan cuatro saxofones sucesivos, acompañados por una agrupación de seis percusiones, siendo uno de los pocos precedentes al "saxofón total" de Kientzy. En cambio, las combinaciones instrumentales del compositor bilbaíno en las *Cinco meditaciones*, *Notturnino* e *Impromptus* son más atrevidas y con un resultado sonoro más novedoso.

En cuanto a la escritura, supone un avance con respecto a Donatoni, no sólo por su mayor libertad métrica, aplicando continuas heterofonías y una mayor evolución temática en todas sus composiciones. También la obra de Luis de Pablo es muy original en cuanto a la forma. De ello el concierto *Une couleur*... es un ejemplo. José Ramón Encinar opina al respecto:

> Luis no es catalogable en el apartado de compositores que buscan sonoridades extremas o apartadas al uso habitual del instrumento. Es decir, yo creo que está en las antípodas de Lachenmann, por ejemplo. La novedad de la música de Luis estriba muchas veces en la parte constructiva, en la parte formal. La sonoridad ha ido ganando exquisitez y refinamiento, pero es la construcción yo lo que creo que más le importa, la forma, por eso a veces recurre a sonidos que no sean convencionales porque yo creo que lo que le importa más es la arquitectura[486].

El empleo del saxofón en la ópera, y su concepto de "saxofón total", supone un eslabón más avanzado en la evolución repertorio de final de siglo XX. Podemos observar que es una continuación de propuestas como la *Sonata* de Denisov y *Rasch II* de Donatoni, donde el saxofón se nutre del jazz, de la complejidad de escritura y de la complejidad rítmica. De Pablo mantiene el nivel de empleo de estos parámetros técnicos muy alto, pero utiliza el cambio de saxos para no tener que recurrir al registro armónico, y además, la interválica y la dinámica en constante cambio, y una naturalidad melódica intrínseca al instrumento, con el objetivo de destacar sus cualidades naturales y ofrecerle en la ópera, papeles incluso de personaje teatral, o de solista muy destacado como en *Los Novísimos*.

También en cuanto a la comparación de su lenguaje con Denisov y Donatoni García del busto afirma:

> Una de las características más notables de la música de Luis de Pablo es el amor primordial, el profundo interés, con el que trata el aspecto tímbrico de los instrumentos, hasta el punto de que muchas veces los instrumentos en su música teatral son personajes, tienen una misión teatral no sólo de foso, y el saxofón por

[485]El objeto del timbal no es otro que transformar la sonoridad del piano en ciertos momentos de la obra.
[486]ENCINAR, José Ramón: *Entrevista,* DVD Anexo.

ese timbre tan definido que tiene, tan distinguible, tan aislable del contexto de la orquesta, yo creo que es una de las características por las que Luis lo ha tratado con tan especial esmero, sirviéndose especialmente de él para decir cosas y para dar pistas auditivas al que sigue la obra, mirando solamente al escenario. Sobre Denisov, Donatoni y De Pablo, los tres compositores tienen un lenguaje propio y no creo que haya tanta evolución, como maneras distintas de tratarlo, yo creo que el especial interés que Luis pone en resaltar los valores tímbricos y hacer de la propia sonoridad o sea del timbre un factor más expresivo y hasta estructural de su música, creo yo que en eso se distingue de sus colegas que hayan podido hacer un tanto más convencional. Dentro de sus respectivos lenguajes, creo que es más investigativa la labor de Luis[487].

Por lo tanto, podemos finalizar diciendo que el lenguaje para saxofón de Luis de Pablo representa una nueva forma de tratamiento del instrumento, tanto en cuanto a la tímbrica como a su concepción de "saxofón total", y su ubicación es, simplemente, como otra forma de tratamiento compositivo, paralela a las empleadas por Denisov y Donatoni.

11.10. Ubicación de Luis de Pablo en la evolución estética del lenguaje musical europeo del siglo XX.

Es este apartado vamos a repasar las diferentes corrientes estéticas del siglo XX que se han fraguado en Europa, destacando las que han generado literatura saxofonística. El objetivo es analizar el lugar que ocupa la obra saxofonística de Luis de Pablo en el contexto del desarrollo estético de su lenguaje, dentro de la evolución que el pensamiento musical ha tenido durante el siglo XX y primera década del XXI.

No es el momento de demostrar que el pensamiento musical y la composición musical[488] han sufrido una transformación radical durante el siglo XX, comparándolos con los anteriores. Es evidente que la tonalidad llegó a un agotamiento de sus posibilidades con Wagner y Debussy. Luis de Pablo comenta al respecto: "Con Debussy, Wagner, etc., este edificio se tambalea. En Strawinsky, desde *Petruchka* (1911), el proceso se invierte[489]".

[487]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Entrevista,* DVD Anexo.
[488]Nos referimos al "pensamiento" como concepto estético y a la composición como el resultado de las diferentes escuelas compositivas transcurridas en el pasado siglo.
[489]PABLO, Luis de: *Una historia de la música… Op. cit.*, p. 26.

A partir de entonces, y hasta la primera mitad del siglo, la renovación de las artes y especialmente en la música del siglo XX, se proyecta desde los ámbitos germánico y francés, el primero de ellos desde los focos de Viena y Berlín y el segundo exclusivamente desde París. De este modo, los acontecimientos del pensamiento musical y estético después de Debussy evolucionarán en Alemania hacia el expresionismo, con Wassily Kandinsky en el plano pictórico y Arnold Schönberg en el musical, y en Francia hacia el cubismo con Pablo Picasso y una posición más clásica en el plano musical con Igor Strawinsky, como puntas de lanza del movimiento de renovación cultural[490].

El caso es que el saxofón es un instrumento eminentemente francés[491], y por tanto durante la primera mitad del siglo recibe una mayor influencia del área francófona. La primera obra importante del siglo XX fue la *Rhapsodie* de Claude Debussy. Es la obra de mayor importancia de la primera mitad de siglo, tanto por su estética impresionista como por la importancia del autor y su gran influencia en la historia de la música, aunque otros impresionistas como André Caplet[492] también escribieran para este instrumento. En el ámbito francés fueron muchos más los compositores que le dedicaron su esfuerzo al saxofón, incrementándose el repertorio enormemente. El más importante de ellos, que no por su pensamiento musical, sino por la importancia de su obra, fue Alexander Glazunov. De origen ruso, como Strawinsky, y establecido en la capital parisina mucho más tarde que éste último, su estética neoclásica o más bien neorromántica, continuación de las propuestas estéticas de Tchaikovsky y Rimsky Korsakov, es lo que se refleja en su *Concierto en mi bemol* y en su *Cuarteto de saxofones*. Strawinsky, en cambio, sólo utilizaría al saxofón en su *Ebony Concerto* de 1945.

Darius Milhaud sería el otro puntal, en el período que comprende hasta 1945, que dedicase su pluma al repertorio saxofonístico. La *Creación del Mundo* es su obra más importante para este instrumento por su planteamiento compositivo y estético. Como parte del "Grupo de los Seis", "militaba en un antiimpresionismo, y una música más divertida y ligera, la estética del circo o del music-hall y el propio jazz [493]". Fruto de su inmersión en este último estilo musical, fue su *Creación del Mundo* (1922-23), con un planteamiento tímbrico interesante, eliminando a la viola del cuarteto de cuerda

[490]MARCO, Tomás: *Pensamiento Musical y siglo XX.* Madrid, Fundación Autor, 2002, p. 24-25.
[491]Aunque el constructor es belga se instaló en París justo antes de realizar la invención del saxofón.
[492]André Caplet escribió una pieza también para saxofón y orquesta de título *Legende* (1918).
[493]MARCO, Tomás: *Pensamiento Musical… Op. cit.*, p. 138.

y supliéndola por el saxofón alto. "Ocasionalmente practicó el nacionalismo turístico[494]", y fruto de dicho planteamiento, a raíz de su estancia de tres años en Brasil, surgió su concierto para saxofón y orquesta *Scaramouche* (1937). En esta pieza además de temas folclóricos de este país, hay hasta un ritmo de samba que es la base rítmica de todo el tercer movimiento.

Vincent D´Indy, también de estética neoclásica, aunque coetáneo de Debussy, escribiría en 1903 un *Choral varié* para saxofón alto y orquesta y fue otra de las importantes obras de principios de siglo en el ámbito referencial de París. Florent Schmitt escribió en 1918 una *Legende op. 66* (1918) para saxofón alto y orquesta. Esta obra, que tiene ciertas influencias impresionistas, es también muy relevante en el repertorio concertístico francés de la primera mitad del siglo XX. Otro de los compositores del denominado grupo de los "Los Apaches[495]" que dedicó su atención al saxofón fue Ravel, en su *Bolero* y la orquestación de *Los cuadros de una exposición*. No son más que unos solos de orquesta, pero que, por la dimensión del compositor, han dado a conocer el saxofón en todo el planeta. No hay orquesta de música clásica que no haya interpretado estas dos obras de Ravel; en cambio muy pocas lo han hecho con la *Rhapsodie* de Debussy.

Por otra parte no está muy clara la filiación impresionista de Ravel. Según Tomás Marco:

> Hasta hace poco, el recurso más cómodo era el de retrotraer la estética de Ravel hasta los impresionistas lo que, además de un cierto anacronismo, significaba una flagrante falsedad. Sabemos que a Debussy le desagradaba que le llamaran impresionista, casi tanto como que se hablara de "debussysmos". Pero, aceptemos o no el término, sí tenemos bastante claro lo que designa en el terreno de la técnica y de la estética de la composición. Y desde luego nada de eso es aplicable a Ravel cuya técnica y estética tiene poco que ver con las de Debussy o con las de Dukas, Caplet o cualquier otro que insertemos entre los epígonos de la tendencia[496].

Así pues, partiendo de la propuesta de este autor, Ravel sería más neoclásico que Strawinsky, ya que el neoclasicismo nada tiene que ver con la regresión, sino con la búsqueda de la perfección y el gusto por las estructuras equilibradas, entre las cuales se encuentra la forma musical[497]. También de esta tendencia musical dedicarían en la primera mitad del siglo su atención al saxofón Frank Martin que escribiría su *Ballade*

---

[494]*Ibid*., p. 139.
[495]Florent Schmitt también formaba parte de este grupo, junto con Maurice Delage, Edouard Benedictus, Ricardo Viñes, como músicos, y los críticos musicales Émile Vuillermoz y Michel Dimitry Calvocoressi.
[496]MARCO, Tomás: *Pensamiento Musical… Op. Cit.,* p. 132.
[497]*Ibid*., p. 134.

(1938), Jacques Ibert su *Concertino da camera* (1936), el sueco Larss Erik Larsson su *Concierto op. 14* (1932) y Jean Françaix su *Petit Quatuor* (1935).

En esta época en el ámbito germánico, sólo contamos con una obra de Anton Webern; el *Cuarteto op. 22*[498], escrito entre 1928 y 1930. Alumno de Schönberg, Webern llevó el dodecafonismo un paso más adelante que aquél, serializando timbre y dinámicas además de las alturas. Esta obra, sin duda, es muy relevante para la historia del saxofón y su repertorio. En cambio, es la única que tiene que ver con una estética de vanguardia y con un compositor relevante en el ámbito germánico hasta 1930. En la década siguiente, y dentro de la corriente del neoclasicismo, Paul Hindemith escribió su *Konzertstück* (1933) y su *Sonata* (1943). Además, este compositor empleó el saxo en otras obras orquestales, pero dentro de una corriente neoclasicista.

A partir de 1945, la estética musical predominante es el dodecafonismo, que, como sabemos, hasta Strawinsky lo adopta en sus últimas obras, a partir de 1953 más o menos[499]. Sobre la aportación de Webern, García Laborda comenta: "Fue después de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, cuando esta obra comenzó a aportar a los jóvenes músicos precisamente lo que les faltaba en la música de la generación que les había precedido[500]". Pero la evolución de esta técnica, —por la cual también pasó Luis de Pablo en su obra *Invenciones* (1955), lo mismo que haría Cristóbal Halffter en *Sonata para violín solo* (1959) —, va a dar paso al serialismo integral y al estructuralismo.

Esta estética, que tiene como núcleo de irradiación los afamados cursos de la escuela de verano de Darmstadt, supone una evolución del dodecafonismo de Webern, en el cual la serie ya no es un material temático. En Francia los mayores representantes fueron Oliver Messiaen y su alumno Pierre Boulez, en Italia Luigi Nono y en Alemania Karlheinz Stockhausen. Luis de Pablo, si bien asistió a estos cursos y convivió con muchas de estas personalidades, la música de esos años trata de experimentar en mayor medida lo que se refiere a estructuras y serialización de dinámicas, duraciones, etc., pero en ningún caso en lo que se refiere al intervalo, ya que una de sus obsesiones en la década de los sesenta fue la anulación de éste y la acumulación del mismo como elemento tímbrico. A esta época corresponden en nuestro estudio *Polar* e *Imaginario II*. Como ya se ha comentado, estas obras son un exponente importante europeo de

[498]WEBERN, Anton: Quartet op. 22. Viena, Universal Edition, 1934.
[499]MARCO, Tomás: *Pensamiento Musical… Op. Cit.,* p. 200.
[500]GARCÍA LABORDA, José María: *La música moderna y contemporánea través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla, Editorial Doble, 2004, p. 177.

experimentación en la forma, concretamente de la forma móvil de la que *Imaginario II* es el paradigma. También experimentó en el ámbito de la forma con los módulos, escribiendo cinco obras para diferentes formaciones con el título de *Módulos*.

Luigi Nono fue uno de los primeros en escribir para el saxofón en su obra *Polifonica, Monodica, Ritmica* (1950), en el marco del serialismo. Esta obra tiene un valor intrínseco por ser de las pocas, con la de Webern, que el saxofón posee de esta estética, concretamente utilizando la ya citada técnica weberniana de la melodía de timbres o "Klangfarbenmelodie".

Oliver Messiaen y Pierre Boulez, desgraciadamente, no escribieron para el saxofón, pero sí Stockhausen. Este compositor ha escrito numerosas obras para saxofón cono *In Freundschaft* (1977), para saxofón solo, y *Linker Augentanz* (1992), para grupo de saxofones. Además, tiene otras piezas de orquesta o de grupo con la participación del saxofón. Henri Pousseur, máximo exponente del serialismo en Bélgica, escribió tres piezas para saxofón: su cuarteto *Vue sur les jardins interdits* (1973), su pieza para saxo y orquesta *Caprice de Saxicare* (1994) y su *Duel de Capricares* (1996). La estética de Pousseur en estas dos últimas obras del periodo, es la misma de Luis de Pablo en cuanto a la forma móvil[501], permitiendo varios posibles transcursos en sus obras, llegando al punto culminante en la ópera *Votre Faust* (1967), donde el público votaba para decidir la trama de la obra y el desenlace final.

Otro autor del serialismo integral y renovador de la música soviética que jugó un papel relevante en el devenir del saxofón fue Edison Denisov[502]. Su estética serialista influyó más de lo que él esperaba en su *Sonata para saxofón alto y piano* (1970). En su ansia de serializar todo, desde los sonidos hasta los matices, buscó diferentes timbres para serializar también los acontecimientos de su segundo movimiento, con cuartos de tonos, multifónicos, trinos y baterías[503]. Esta obra, que se estrenó en Chicago, se hizo muy apreciada en el repertorio francés e inspiró enormemente a los compositores de la época. Denisov escribió otras cuatro piezas de cámara para saxofón y un *Concierto para saxofón y orquesta* (1992). En Francia se originó también la escuela espectral promovida por Gérard Grisey y Tristan Murail, que, aunque estos no escribieran para saxofón, si lo hicieron algunos de sus discípulos. Entre ellos, los españoles José Manuel

[501]Y la misma de Stockhausen en su Klavierstück (1956).
[502]Que, por cierto los últimos años de su vida residió en París, falleciendo en esta ciudad.
[503]Trinos muy abiertos en los que también se tiene en cuenta el ruido de llaves.

López (*El margen de indefinición, Con cadencia de eternidad*) y Joseba Torre (*Lo saben mis palabras* (1999), han sido de los más destacados.

Esta estética, que también se denomina nueva complejidad, tuvo en Italia dos exponentes destacados que son Franco Donatoni y Salvatore Sciarrino. Donatoni, procedente del serialismo, militaría más tarde en una compleja aleatoriedad, y después en la escucha no intelectualizada[504] a la que pertenecen las últimas obras que escribiría para saxofón: *Rasch* (1990) y *Rasch II* (1995). En Sciarrino, la microforma y la variación tímbrica tienen cabida, siendo un autor mucho más personal, sutil, y a la vez postmoderno. *La bocca, i piedi, il suono* (2004) para cuatro saxofones contralto y 100 saxofones, ya representa una complejidad en sí misma para interpretar por la plantilla; también ha escrito *Pagines* (2006) para cuarteto de saxofones.

Surgido en el serialismo integral y con un modo particular de utilizar el sonido y el timbre, Luciano Berio es otro de los puntales de la música para saxofón del siglo XX. Además de sus dos *Sequenze*[505], varias de sus obras orquestales con participación del saxofón, y su *Chemin* para saxofón y orquesta, su obra más original en cuanto a la búsqueda sonora fue *Canticum Novissimi Testamenti* (1989). Su instrumentación novedosa de una plantilla formada por octeto de voces, cuatro clarinetes y cuatro saxofones, aporta un mundo sonoro diferente para el repertorio del saxofón.

Sofía Gubaidulina, con *In Erwartung* (1994), es otro de los máximos exponentes estéticos del final del siglo XX que ha escrito para saxofón. Precursora de la música concreta en Rusia, su estética navega entre las vanguardias y la tradición rusa, y es una de las pioneras de la evolución de la música rusa en los últimos años del siglo XX.

Si Mauricio Kagel en los momentos de la nueva complejidad experimentó con instrumentos no convencionales, antiguos o exóticos, en *Les inventions d´Adolphe Sax* (2004-2005) —cantata para cuarteto de saxofones y coro— nos presenta una música donde el argumento[506] y la voz, unida al elemento tímbrico de los saxofones, llevan el hilo conductor de su estética.

Otro autor postmoderno que también escribió para saxofón fue Iannis Xenakis. Con su obra *Xas* (1990), para cuarteto de saxofones, aporta su estética postserial basada en la "revolución de los pensamientos estéticos formales sugiriendo a través de teorías exteriores a la música y proponiendo a través de sus obras una infinidad de

---

[504]MARCO, Tomás: *Pensamiento Musical…Op. Cit.,* p. 398.
[505]*Sequenza VIIb* para saxofón soprano y *Sequenza IXb* para saxofón alto.
[506]El argumento narra las peripecias de procesos judiciales e intentos de asesinato que el inventor del saxofón Adolphe Sax, experimento en primera persona.

concepciones formales muy diferentes[507]". Stoianova sugiere que en Xenakis los principios de organización micro estructurales están siempre en relación con los macro estructurales.

De la estética de la postmodernidad, Luis de Pablo, no ha formado parte de su vanguardia, ya que después del serialismo él desencadena su lenguaje propio y personal que no está imbuido de ninguna estética enmarcada en lo vanguardista.

Sobre la estética musical, Luis de Pablo, en su publicación de 1968, dice:

> […] la estética debe proporcionar un punto de referencia general a la obra musical, a través de la cual ésta encuentre una justificación o validez, claro está que desde el punto de vista moral, con arreglo a un código heredado, sino representativa, consecuencia lo más fiel posible del contexto de cada momento histórico, sociológico y en general humano[508] […]

Está claro, pues, que el autor objeto de nuestro estudio ha estado siempre muy interesado en los planteamientos estéticos, y en el momento de la publicación de la obra en cuestión, está inmerso en el final de su etapa denominada "la búsqueda de un lenguaje propio[509]". En dichas páginas subraya la necesidad que la obra musical tiene de un punto estético de referencia que justifique su validez, dentro de una estructuración como lenguaje con un sentido comunitario, pero renunciando a la perdurabilidad:

> Reconociendo la provisionalidad de las estéticas que están en constante cambio, ámbito en el cual la afirmación personal es una libertad necesaria para que la obra adquiera su máximo valor representativo. Si el artista renuncia al contenido ético inherente a la creación estética convierte su obra en un producto suntuario[510].

Más adelante, después de dar un repaso a la evolución de la música hasta la escuela de Viena, plantea que:

> […] no hay otro camino que la constante toma de conciencia del problema de la creación —renovada en cada obra— y la puesta en entredicho de cualquier sistema que se presente con pretensiones de tal, para lo que es bueno intentar examinar cuáles serían sus últimas consecuencias, […] Así pues no cabe duda que partiendo de tales bases, las realizaciones de hecho —los criterios técnicos— no pueden tener otro valor que el cúmulo de soluciones de hecho,

[507]STOIANOVA, Ivanka: *Entre détermination et aventure, Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX*^{ème} *siècle*. París, L. Harmattan, 2004, p. 161.
[508]PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética…Op. cit.*, p. 15.
[509]Denominada así por el propio autor en la Entrevista realizada el 20 de enero de 2006 (PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I).
[510]PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética…Op. cit.*, p. 31.

correlativas o paralelas a la serie de eslabones de que se compone la cadena evolutiva , cadena sin término conocido[511].

En la citada publicación presenta además sus "microformas y macroformas" y su posible relación entre las mismas, que va desde la causalidad total o parcial hasta sus relaciones internas, y su correspondencia con la forma resultante de la obra.

Como consecuencia del reconocimiento de la evolución constante en las técnicas compositivas, y la toma de conciencia del "problema de la creación" en cada obra, es a partir de esta década cuando en Luis de Pablo se va fraguando su propio lenguaje. Éste no es más que una evolución de lo vivido en su tiempo, y lo experimentado en primera persona con el serialismo, como lo hicieran Webern y Berg, la forma aleatoria y módulos (Stockhausen), móvil (Pousseur), música con citas del pasado (Stockhausen), micro estructura y macro estructuras (Xenakis) y, finalmente un postmodernismo cuyos patrones de referencia son la búsqueda del timbre y la flexibilidad métrica[512] del que considera a Debussy un paradigma, y la evolución del ritmo cuyo otro paradigma es Stockhausen, además de la admiración que siente por su radiante personalidad[513].

Su estética actual —que considera apartada de la "nueva complejidad" y de la nueva "simplicidad[514]"—, comprende el empleo del gesto[515] como tipificación de la materia sonora, o creación de personajes sonoros; la importancia visceral de la melodía como punto central de su discurso musical a partir del cual se elaboran los demás parámetros[516]; el rechazo al desarrollo musical y al empleo de técnicas tradicionales de composición centroeuropeas[517]; la búsqueda de una propuesta formal diferente para cada obra[518], y explotación de los registros como valor formal[519] y la creación del sistema compositivo o regla y sus contradicciones para dar la mayor riqueza a la obra[520].

---

[511]*Ibid.*, p. 36
[512]VOLDER, Piet de: *Encuentros con Luis de… Op. cit.*, p. 144.
[513]*Ibid.,* p. 145.
[514] "Me temo que para la gente de la "nueva complejidad" mi música será demasiado simple y demasiado compleja para la de la "nueva simplicidad". *Ibid.,* p. 148.
[515] "Para mí, gesto no quiere decir "tema". Tampoco supone un trabajo temático, es más bien tipificación de la materia sonora". *Ibid.,* p. 157.
[516]Lo tenemos clarísimamente expuesto en la comparación entre manuscritos que hemos realizado en esta tesis de la obra *Une couleur…* . Capítulo VIII.
[517]VOLDER, Piet de: *Encuentros con Luis de… Op. cit.*, p. 158.
[518]*Ibid.,* p. 159.
[519]*Ibidem.*
[520]*Ibid.,* p. 165.

Sobre la estética de Luis de Pablo y las particularidades de su música instrumental, Jesús Villa Rojo opina:

> Es un compositor muy valiente porque aborda temas y complejidades instrumentales e interpretativas de gran agudeza y que abre campos al mundo instrumental que pueden ser realmente de gran valor. Su estética es muy variable y es lógico con un compositor que inicia su carrera en los años cincuenta teniendo en cuenta todo lo que ha ocurrido en estos periodos. Ha estado inmerso en lo aleatorio, en la electroacústica de la que ha sido un pionero en nuestro país. Ha sido un compositor que ha ido pasando y evolucionando según los procesos que han transcurrido en la en la segunda mitad del siglo XX y lo que ya tenemos del siglo XXI. Por lo tanto, no deberíamos encasillarle en lo que hace en una época determinada sino que hay que valorarle en toda su dimensión. Como he tenido la fortuna de interpretar muchas de sus obras, principalmente de pequeño formato, conozco obras que son de un virtuosismo endiablado y extraordinario. En Luis de Pablo la mayoría de sus obras están concebidas para alguien, para las características interpretativas y técnicas de cada instrumentista y muy encajadas en el campo y en la labor que cada intérprete estaba haciendo en ese momento. Están muy bien concebidas para quien considera que es el intérprete ideal y perfecto para ese proyecto inmediato suyo[521].

En su estética, el poner música a la palabra quizá sea el rasgo diferencial más importante con muchos de los compositores de su generación. No es que otros no lo hayan hecho, pero en su caso ocupa gran parte de su producción con sus cinco óperas, sus seis partituras con acción, y sus cuarenta y dos piezas con voz entre obras de coro, o voz solista, o voces con orquesta. "Su vocación por musicar la palabra, esa personal investigación donde convergen expresión oral y expresión musical[522]", es la que le conduce a la búsqueda de ensalzar el uso de la lengua española dentro de la música culta, pero con un objetivo de que el texto se entienda claramente:

> Bueno, a mí me interesa que, si me sirvo de un texto, que ese texto se pueda comprender. Quiero decir: puede no interesarme en un caso puntual. Cuando se trata de una obra de coro en la que estás jugando con un cruce de textos, ya sabes de antemano que no se va a entender nada, bueno, pues haces una obra de esas características. Pero si lo que quieres es poner de relieve la posibilidad de que nuestra lengua dialogue con la música, no puedes hacerlo así. Eso todo depende del propósito de cada cual, pero, vamos, hay cantidad de textos que no se van a entender[523].

---

[521]VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista,* DVD Anexo.
[522]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo*. 2007… *Op. cit*., p. 107.
[523]PABLO, Luis de: *Entrevista VI,* Anexo VI

Para ubicar mejor su estética musical, vamos a exponer dos opiniones, la primera del musicólogo que más conoce su obra, y la segunda del director de orquesta que más la interpreta, y a su vez más obras le ha estrenado.

Sobre dónde ubicar el lenguaje de Luis de Pablo en el transcurso del siglo XX, García del Busto opina:

> Yo ubicaría a Luis de Pablo, en el panorama europeo, en primera línea, entre lo más representativo y lo más brillante, hondo y duradero del panorama europeo de nuestro tiempo, sin lugar a dudas. Luis está inserto en él, desde muy al principio de su carrera. Cuando aquí era muy discutido en los conciertos, y fuera de ellos no le conocía nadie (años 60, 70), en los festivales de música centroeuropeos estaban estrenando sus obras los Kontarsky, Maderna, Bour, Boulez, Gazzeloni… Desde el principio de su carrera, Luis es uno de los compositores más destacados de su generación en Europa. Berio, en los últimos años de su vida estuvo en contacto con Luis y le pidió varias obras para los conciertos que él dirigía. Además, por cuestiones de calidad, la música de Luis de Pablo es de una riqueza excepcional y de una calidad de factura tan acabada, tan esplendida que, sin duda alguna, me parece que su catálogo está a la altura de los mejores compositores europeos de su generación[524].

También, José Ramón Encinar opina en estos términos al respecto de las aportaciones de Luis de Pablo:

> No creo que haya aportado algo idiomático para el saxo. Quizás lo que más ha aportado es "muy buena música" para el instrumento. Quizás su mayor aportación es *Une couleur*... porque está concebido específicamente para el saxofón. No en cuanto a la explotación de las posibilidades del instrumento fuera de lo convencional, es más sino todo lo contrario, buscando unas coloraciones tímbricas muy exquisitas como es todo Luis. Por ejemplo, en *La madre invita a comer*, donde hay una fusión del saxo con otros instrumentos, al final parece que la orquesta suena como un gran saxofón. Por eso la aportación de Luis es estrictamente musical, teniendo en cuenta la riqueza tímbrica por medios absolutamente convencionales que se puede obtener con el instrumento[525].

Por último, para situar en la evolución de acontecimientos futuros el pensamiento musical de Luis de Pablo, veamos lo que piensa sobre el camino que van a tomar las tendencias compositivas en el siglo XXI, y además esta opinión es de muy reciente publicación, ya que pertenece a su último libro titulado *Una historia de la música contemporánea*:

---

[524]GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Entrevista,* DVD Anexo.
[525]ENCINAR, José Ramón: *Entrevista,* DVD Anexo.

Hasta aquí he intentado resumir las líneas maestras que, a mi juicio, parecen mover los intereses compositivos de hoy. Las repaso brevemente:

1. Cruce de culturas musicales, ahora —y por primera vez— en ambos sentidos, al menos en ciertas áreas culturales. En Japón y Corea empezó hace más de cincuenta años; en otros países no ha hecho sino dar sus primeros pasos, pero se está extendiendo de forma fulminante. Sólo este fenómeno merecería una atención larga y profunda. Sin duda está ya teniendo innumerables consecuencias, no todas positivas para los más frágiles. Por desgracia aún predomina la dirección única: Occidente fagocita otras culturas y éstas corren el riesgo de desaparecer, no conociendo de la nuestra más que los subproductos del consumo.
2. Continuación de nuestra tradición, viajando dentro de ella libremente, con alguna preferencia por el pasado lejano. Será más fácil encontrar compositores del "Ars subtilior" que en la escuela de Viena (no se excluyen entre sí).
3. Consideración del sonido/ruido en su entidad física como materia de base para la creación. Esta línea que se subdivide en diversas ramas supone desde hace tiempo nuevas técnicas vocales e instrumentales.
4. La tecnología como parte inseparable del proceso compositivo.
5. Formas híbridas de las cuatro anteriores (éste es el caso más frecuente)[526].

[526]PABLO, Luis de: *Una historia de la música… Op. cit.*, p. 65.

Chapter XII

Conclusions

After becoming familiar with the existing studies on the saxophone repertoire and Luis de Pablo, we can conclude that research work like this one was deemed necessary to fill a gap, for the time being, on music for saxophone in Spain. We hope this work will act as a stimulus so that other musicians and researchers interested in the saxophone may continue this task.

Focusing on the study of the saxophonistic production by Luis de Pablo, it was necessary to compile all of his scores including this instrument, dedicated bibliography, programme notes, recordings, numerous concert programmes, as well as several interviews with the composer and with other musicians who have helped us understand the importance of his figure. The first thing we perceive is the influence of all his biographical experiences in his works, as they are responsible to a great extent for the originality and versatility[527] of this composer[528].

That is why we have devoted a chapter to the wide biography of the author, which has led him to compose 265 works so far, of which 202 scores survive[529] and 24 of them include the saxophone. However, the most outstanding of the biographical chapter is not the number of works, but the musical and personal experiences it implied for Luis de Pablo to receive numerous commissions from so many countries, to have his music listened to by such a varied audience, and since the eighties, to be recognised as an international figure in three continents. This exceptional situation of great recognition as a composer gives more value to the large number of works he has composed for the saxophone. Furthermore, this experience acquired in so many trips[530] provides a feedback of the need to use the saxophone. In the sixties, this instrument was not taught in the conservatories of our country, nor was it present in the musical life. In other European countries, it had been taught for more than 20 years and it participated

[527]"In this sense, history will remember Luis de Pablo, without doubt, as one of the most imaginative and versatile composers of the history of Spanish music". TEMES, José Luis. "La percusión en la obra de Luis de Pablo". *Op. cit.,* p. 197).

[528]"His biography is a constant trip, it is like a geographical music influenced by the environment, for example for me the period he was in Canada reflects the amplitude of the large open spaces […] (ENCINAR, José Ramón: *Interview,* DVD Annex).

[529]According to the composer, the scores of cinema and theatre music have not survived.

[530]Nowadays, at the age of 80, he keeps travelling to attend his premieres as well as other engagements.

in concerts, as well as in chamber and symphonic music. He would have surely never used it either if he had not lived so many experiences outside our borders.

We have analysed the whole of his saxophonistic works, by dividing them in six different sections: instrument ensembles, orchestra, transcriptions, concerto with soloist, chamber music and operas.

In the ensembles and the orchestra he adds novelties to the groups, aesthetic approaches[531], instrumental combinations and novel writing, ahead of his time as regards the saxophone, with abundant timbral research and the exaltation of the saxophone role as a soloist.

In chamber music and the transcriptions, he adds innovative formations, new timbres, a personal language and produces brilliant works both because of their originality and their magnificence, and because of the melodic use of his discourse, typical of his last period.

In the concerto for saxophone and orchestra and in the operas, he uses a new approach, as regards the musical form as well as the concept of the "total saxophone".

In the case of operas, he uses a melodic distribution of the saxophone with the same treatment as the voice, and very often holds a dialogue with the latter in the same level. The character role and the prominence, without forgetting his obsession with timbre, are constant features of his operatic music.

With this analysis, we understood better the use he makes of the saxophone, which is always based on a need within the field of the formal conception of the work and of the timbral experience. He has always used the saxophone normally within any grouping as any other instrument. He has never treated it as a special instrument, as it was done in 19th century opera or in many works in the early 20th century, when it was used as an exotic touch of colour. For example, in *Pictures at an Exhibition* or in Ravel's *Bolero*, the traditional use of the saxophone consists of a momentary solo to catch the attention with a new timbre full of personality, within a great melody, but otherwise unpretentiously.

Likewise, the various changes in the compositional language can be observed in the analysis. From the mobile form and the random writing where one of the aims is the interval override, in the late eighties his style evolves towards a deepening of the melody, the timbre and the form of the work, the writing thus acquiring greater

[531]The *Mobile* form, for example.

performance difficulty. From that moment, his melodic and harmonic organisation, as he himself says[532], could be wrongly understood as pseudo tonal, but in fact its function is the addition of consonant intervals, like sound aggregates, in a search for sound addition through pre-established distances. This compositional system allows him to use the saxophone with great freedom in the melodic level, which is highlighted in operas, where its evolutions accompany voices in a natural way. It can also be observed that rhythmic organisation after *Oculto* is more and more complex, and this usually triggers the difficulty in his music.

As regards de Pablo's language for the saxophone, two aspects can be differentiated: firstly, the inclusion work in the orchestra or in chamber groups in an unpretentious way of "individual solo", but just to make music like the other instruments. Secondly, the moment where the saxophone discourse gains more prominence in his work, as it happens from 1989 with the appearance of the concerto for saxophone and orchestra, the operas and the works for chamber groups.

The first conclusion is that he has used the saxophone because it was a need within his sound world, because of the timbre and the personality of the instrument's voice. Out of the interviews we have held, both these things can be deduced, and especially the challenge it involves for the author the fact of using the saxophone not only as a soloist, but within the orchestral language, treating it in such a way that its sound nature does not superimpose the other voices, producing timbral combinations that are different each time.

The author declares in one of the interviews: "My music is only music[533]". This is one of the facts denoting he is a composer who decides what he wants to do, away from the trends of the moment. Another symptom of this personality is that, far from fashion consisting in turning the saxophone into a musical effects encyclopaedia, he only uses the *frulatti* in his first work for saxophone *Polar*, and in the second one, *Imaginario II*, the "trumpet sounds[534]" and playing through the mouthpiece. But this also in anticipation to said trend, as we already mentioned. However, he starts using "*slap*" in *Une couleur*… at the suggestion of the interpreter who premiered this concert, in the late eighties. In fact, his language does not stand out because of the massive use of sound effects, but because of the melodic discourse reasoned at the service of music.

---

[532]PABLO, Luis de: *Interview I*, Annex I.
[533]*Ibidem.*
[534]Playing without the mouthpiece, by blowing into the neck.

Another conclusion is the great pedagogical interest of his orchestral language for the saxophone in the 60's and 70's, which is very interesting for the study work of students, who, in addition, are not used to participating in such formation. This way it becomes a valuable pedagogical tool which allows working with the student, both with the score and the recording of the work and with the sax part. Furthermore, it allows the practice of contemporary effects such as the *frulatti,* the "trumpet sounds" and playing with the mouthpiece. Besides, the practice of reading contemporary complex writing, such as in the piece *Imaginario II*, or not so complex such as in *Polar*, is a good opportunity to teach the students the musical writing of the sixties. What should also be highlighted in the works from this period is that all the sound effects mentioned were used before Edison Denisov wrote his *Sonata for saxophone and piano* in 1970, which is of crucial important in the historical evolution of the saxophone musical language, as he is one of the first —among the great composers of the 20th century— to use it with a modern language.

From the nineties he starts using the saxophone as a chamber instrument in small formations in *Ouverture à la française* and in *Corola*. This denotes that his preference for the instrument has increased and so he confirms later with *Rumia y Fandango* and by suggesting the transcriptions of *Oculto e Umori*. His production then becomes very useful for the teaching of the saxophone in advanced levels. This is obvious, since the soloist part of the "concerto" can be used, as well as the parts from operas and other orchestral scores. Furthermore, chamber works may also be performed in conservatories as concert pieces, which implies an essential pedagogical experience in this discipline.

From the concerto for saxophone and orchestra (*Une couleur…)* and the opera *El viajero indiscreto*, we can see his technical knowledge of the instrument increases and also his preference for the instrument and therefore its soloist role in his three operas including the saxophone and in *Los Novísimos*. Since then, he is one of the few composers commonly using instrument changes for one interpreter, what we have called the "total saxophone". The purpose is, on the one hand, the search for the maximum amplitude in the range and, on the other hand, the small changes in the timbral personality provided by each of the instruments of the saxophone family. Likewise, the instrument change is an excellent proposal for the pedagogical task, given the difficulties it involves as regards the embouchure, timbre and sound range. It is without doubt one of the most interesting saxophone repertoires to practice the instrument change in teaching. Furthermore, in the study of the technical parameters we have

observed the main difficulties of each piece and have given a grading in the table presented in the methodology, which is a descriptive factor helping to choose his music when using it in teaching establishments.

The value of his catalogue extent is undeniable, and that is linked to the need to use the saxophone as a prominent timbral element. Let us compare his production with that of Villa-Lobos, who was one of the most prolific composers of the 20th century. He wrote 79 pieces with saxophone out of 1,500 (5.266% of the total production). Luis de Pablo wrote 24 out of 202 (11.88 % of the total production).

This leads us to the conclusion in which we state that the volume of Luis de Pablo's saxophone catalogue is extraordinary, if we compare it with the main composers of the 20th century we exposed in chapter III, and as regards the proportion in his works, which is very high even comparing it with the aforementioned Villa-Lobos. In fact it is the largest production, by far, of the main European composers of the 20th century.

His repertoire is a contribution as regards the highly-advanced language for the 20th century. In compositional terms, it is at the level of the works by other great masters such as Denisov, Berio and Donatoni. Furthermore, he provides great aesthetic novelties as regards the group formations, the timbral use, the use together with the voice, its instrumentation in chamber groups, the importance of its role in the orchestra and in opera, his aesthetic conception of the concerto for saxophone and orchestra, and his conception of the use of several saxophones played by one interpreter (the total saxophone).

We must say that for a saxophone soloist, or for a chamber group, not having any of his works in their repertoire means not knowing the repertoire. His legacy for this instrument, as a whole, constitutes the most important work in our country, and separately each of his works has a high musical value.

Finally, for all the above reasons, this great production for saxophone in his catalogue –coming from a composer with great personality– is without doubt essential for the saxophone repertoire. He is a composer with his own language, with works covering from the sopranino saxophone to the double bass, from the concerto for soloist and orchestra to the solo saxophone, including many heterogeneous formations. The great importance of his operatic production in 20th century Spanish music is also reflected in the saxophone, for in three of his five operas this instrument undergoes an artistic development that cannot be compared with other works of this musical genre.

The whole of this catalogue is very useful in pedagogy, because of the importance of the collection, the artistic contribution to the saxophone repertoire and the possibilities it provides in teaching as it makes available scores of all musical genres and for all currently existing saxophones.

We humbly hope we have contributed to a better knowledge of the saxophone repertoire as well as the works by Luis de Pablo.

Bibliografía

ALCINA FRANCH, José: *Aprender a investigar. Métodos de trabajo para redacción de tesis doctorales*. Madrid, Compañía Literaria, 1994.

ALONSO BERNAOLA, Carmelo: *Sobre el género sinfónico / discurso del Académico Electo Carmelo Alonso Bernaola.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

ALONSO GÓMEZ, Miguel: "Pablo, Luis de". En: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* / director Alberto Basso. Torino, Utet, 1989, pp. 481-482.

ANDREANI, Eveline *et al*.: *L´Idee Musicale (textos reunidos y presentados por Christine Buci-Glucksmann y Michael Levinas).* Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

ANDÒ, Roberto: "Una gastro-metafísica saturnia". En: *La madre invita a comer* (Programa de la ópera). Venecia, Teatro Goldoni, 1993, pp. 11-12.

AÑÓN, Manuel - BARJA, Juan - PANISELLO, Fabián - TÉLLEZ, José Luis: *Luis de Pablo. A contratiempo*. Entrevistas y Documental en DVD. Ed. Arte y Estética. Madrid, Círculo de Bellas Artes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. *Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su Opus oficial*. Trabajo de investigación. Granada, Universidad de Granada, 2009.

ASTRAND, Hans: "Pocket Zarzuela - Opereta de bolsillo (un caso transpirenaico)". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 23-41.

ASTRAND, Hans: "¡Que indiscreción! Un compositor y, por si fuera poco de óperas…". En: *El viajero indiscreto* (programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1990, pp. 24-25.

ASTRAND, Hans: "Cronología biográfica". En: *Luis de Pablo*. *Catálogo*. Milán, Suvini Zerboni, 1998, pp. 1-12.

AULESTIA, Gotzon: *Técnicas compositivas del siglo XX*. Madrid, Alpuerto, 1998.

BARRIERE, Jean-Baptiste: *Le Timbre, Métaphore pour la composition*. París, Ircam, 1991.

BAS, Julio: *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1981.

BEUSEN, Paul: "Luis de Pablo". En: *Ciclo de música española contemporánea*. Madrid, Fundación March, 1975, pp. 4-13.

BILLARD, François et Yves: *Histoires du Saxophone*. París, Joseph Clims, 1986.

BLEUEL, John Stephen: *A Descriptive Catalog of the Solo and Chamber Saxophone Music of Lucie Robert.* Tesis doctoral. Athens, University of Georgia, 1998.

BORTOLOTTO, Mario: "Agudeza y arte de teclado (sobre las obras para piano de Luis de Pablo)". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 43-61.

BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves: *Révolutions Musicales, La Musique Contemporaine depuis 1945*. París, Minerve, 1993.

BOSSEUR, Jean-Yves: *Musiques Contemporaines. Perspectives analytiques 1950-1985*. París, Minerve, 2007.

BURNETT, James: "Luis de Pablo, compositor español (una valoración inglesa)". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 139-157.

Catalogo Generale 2005. Milán, Edizioni Suvini Zerboni, 2005.

CAVIA NAYA, Victoria: *Arnold Schonbërg (1874-1951), Europa y España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

CHARLES SOLER, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*.Valencia, Rivera Editores, 2001.

CHAUTEMPS, Jean-Louis - KIENTZY, Daniel - LONDEIX Jean-Marie: *Le Saxophone*. París, Salabert, 1987.

COMETTANT, Oscar: *Histoire d´un inventeur au dix-neuvième siècle, Adolphe Sax ses ouvrages et ses luttes*. París, Pagnerre, 1860.

COURNET, Francis: *Le "Thesaurus" du saxophoniste*. París, Billaudot, 1992.

CRESTA, Gianvicenzo: *L´ascolto del pensiero, scritti su Luigi Nono*. Milán, Rugginenti, 2002.

CSIKSZENTMIHALY, Mihaly: *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención.* Barcelona, Paidós, 1998.

DELUME, Caroline - MERLET, Ann-Dominique: *La musique du XXe siècle, de Arnold Schoenberg à nos jours.* Courlay, J.M. Fuzeau, 2001.

DENISOV, Edison: *Sonata para saxofón alto y piano*. París, Alpnonse Leduc, 1973.

DONATONI, Franco: *Rasch II*. Milán, Ed. Ricordi, 1995.

DURST, Aaron M.: *A Descriptive Catalog of the Saxophone Compositions of Robert Lemay*. Tesis doctoral. Athens, Universidad de Georgia, 2008. Consultado en febrero 2010 en Proquest (www.proquest.com).

ECO, Humberto: *Cómo se hace una tesis*. México D.F., Gedisa, 2004.

FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: "Consideraciones en torno a la obra reciente de Luis de Pablo". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 63-93.

FISCHERMAN, Diego: *La música del siglo XX*. Buenos Aires, Paidos, 2004.

FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Análisis musical (traducción de Pedro Purroy Chicot).* Cornellá de Llobregat, Idea Books, 2003.

FRIDORICH, Edwin: *The Saxophone: A Study of Its Use in Symphonic and Operatic Literature*. Tesis doctoral. Columbia University, 1975.

FRYER, Cheryl A.: *An Annotated Bibliography of Selected Chamber Music for Saxophone, Winds and Percussion with Analyses of Danses Exotiques by Jean Françaix, and Nonet by Fisher Tull*. Tesis doctoral. Dallas, University of North Texas, 2003.

FUBINI, Enrico: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid Alianza, 1994.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid Alianza, 1988.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo.* Madrid, Espasa Calpe, 1979.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo aquí y ahora". En: *Pauta, cuadernos de crítica y teoría musical*. Méjico, 1986, vol. 19, pp. 29-40.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo a través de sus senderos orquestales". En*: VII Festival de música de canarias*. Las Palmas, Sociedad Canaria de las artes escénicas y de la música, 1991, pp. 183-198.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Crónica de vida y obra". En: VOLDER Piet de: *Encuentros con Luis de Pablo*. Madrid, Fundación Autor, 2004, pp. 9 - 47.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "La aportación de Luis de Pablo a través de sus obras concertantes". En: VV.AA.: *X Premio de Música Fundación Guerrero 2004.* Ed. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid 2004, pp. 29-47.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo Costales". En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Director: Emilio Casares Rodicio. Madrid Sociedad General y Autores, 2001, vol. 8, pp. 319-331.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "La andadura vital de Luis de Pablo" En: *El viajero indiscreto* (programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1990, pp. 19-31.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Un diálogo con Luis de Pablo". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 8-22.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Sobre el segundo viaje a *Kiu".* En: *Kiu* (Programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1993, pp. 15-19.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. Catálogo de compositores españoles.* Madrid, SGAE, 1994.

GARCÍA DEL BUSTO José Luis: "Notas al programa". En: *Programa de concierto grupo Sax-Ensemble*, 12/05/2000. Madrid, Fundación Sax-Ensemble, 2000, pp. 5-8.

GARCÍA DEL BUSTO José Luis: "Notas al programa". En: *Programa de concierto grupo Sax-Ensemble*, 13/10/2007. Madrid, Fundación Sax-Ensemble, 2000, pp. 7-20.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Luis de Pablo, referencia ineludible para la música española contemporánea". En: *Quincena Musical de San Sebastián (Programa de la Quincena)*. San Sebastián, 2000, pp. 126-127.

GARCÍA DEL BUSTO José Luis: "En los 70 años de Luis y Cristóbal". En: *XX festival BBK "Música siglo XX"*. Bilbao, Fundación BBK, 2000, pp. 18-28.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2007.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid, Fundación Autor, 2009.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Edison Denisov, Music for Saxophone*. (Notas del CD) Grupo Sax-Ensemble, Francisco Martínez. Sello Verso, Madrid 2007, pp. 6-9.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *En torno a Luis de Pablo*. (Notas del CD) Grupo Sax-Ensemble, Francisco Martínez. Madrid, Sello Verso, 2005, pp. 5-8.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "Referencias al teatro en la música no operística de Luis de Pablo" En: *"La señorita Cristina" (Programa de la ópera).* Madrid, Teatro Real, 2001, pp. 66-73.

GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario: *Metodología de la Investigación científica*. Madrid, Cees, 1994.

GARCÍA LABORDA, José María: *La música moderna y contemporánea través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla, Editorial Doble, 2004.

GARCÍA LABORDA, José María: *En torno a la segunda escuela de Viena.* Madrid, Editorial Alpuerto, 2005.

GARCÍA LABORDA, José María: *La música del siglo XX (primera parte).* Madrid, Editorial Alpuerto, 2000.

GARCÍA LABORDA, José María: *Forma y estructura en la música del siglo XX.* Madrid, Editorial Alpuerto, 1996.

GARDNER, Howard: *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad*. Barcelona, Paidós, 1995.

GEE, Harry R: *Saxophone Soloists and Their Music.* Bloomington, Indiana University Press, 1986.

GLAZUNOV, *Alexandre: Concierto en Mi bemol para saxofón alto y orquesta op. 109*. París, Alphonse Leduc, 1936.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: *Diccionario de la Música*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

GWOZDZ, Lawrence: *Das Saxophon (The Saxophone- English Translation of Jaap Kool). Foreword by Sigurd Rascher*. Hertfordshire, England, Egon Publishers, 1987.

HAINE, Malou - KEISER Ignace de : "Les Sax de Bruxelles a París". En: *La facture instrumentale européenne : Suprématies nationales et enrichissement mutuel*. París, Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de París, 1986, pp. 207-218.

HAINE, Malou: *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*. Préface de François Lesure. Bruselas, Editions de l´université de Bruxelles, 1980.

HALBREICH, Harry: "Hacia una nueva consonancia: dos grandes páginas corales de Luis de Pablo". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 95-109.

HEINE, Christiane: "Pablo Costales Luis de". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Oxford University Press, Londres, 2002. *Vol.* 18, pp. 837-839.

HELFFER, Claude: "Un análisis del *Concierto nº 1* de Luis de Pablo". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 111-123.

HORWOOD, Wally: *Adolphe Sax 1814-1894-His Life and Legacy*. Baldock, England, Egon Publishers, 1983.

IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Etnología y lingüística en la obra musical de A. González Acílu*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1998.

IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *El fenómeno coral en el País Vasco*. Azpeitia, Kantuz, 1997.

IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Fronteras de la música vasca*, Internet, Revista Transcultural, diciembre 2004. Formato electrónico: ISSN: 1697-0101. En: http://readalyc.uaemex.mx

IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Ramón Lazkanorekin berbetan*. Donostia, Bitarte, 1997.

IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Ritos y mitos en la obra musical de A. Larrauri*. Donostia, Bitarte, 1997.

IBARRETXE TXAKARTEGUI, Gotzon: *Tropos, sinestesia y música*. *Música oral del Sur* 3.Granada, Junta de Andalucía, 1998.

INGHAM, Richard: *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

JAMBOU, Louis: "Apuntes en torno a *Polar* y *Sonido de la guerra*". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 125-137.

KALLESTAD, Scott D.: *An Annotated Bibliography of Selected Repertoire for Alto Saxophone and Piano for Developing College-Level Alto Saxophonists, with an Analysis of Yvon Bourrel's Sonate pour Alto Saxophone et Piano*. Tesis doctoral. Dallas, University of North Texas, 2005.

KIENTZY, Daniel: *Saxologie, du potentiel acoustico – expressif des 7 saxophones*. París, Nova Musica, 2002.

KIENTZY, Daniel: *Les sons multiples aux saxophones*. París, Salabert, 1982.

KLOSE, Hyacinthe Eleonore: *Método de Saxofón (Revisado y ampliado por Henry Clark).* Edición Española. Madrid, Editorial Música Moderna, 1968.

KLOSE, Hyacinthe Eleonore: *Método de Saxofón (Revisado y ampliado por R. Saraceno).* Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, 1967.

KOECHLIN, Charles: *Traité de L´Orchestration*. París, Ed. Max Eschig, 1955.

LEWIN-RICHTER, Andrés: "La Música Electroacústica en España". En: BRNCIC Gabriel: *Guía Profesional de Laboratorios de Música Electroacústica*". Madrid, Fundación Autor, 1998. Formato Electrónico, en: http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/electroacustica/electroacustica.htm

LONDEIX, Jean-Marie: *125 ans de musique pour saxophone.* París, Leduc, 1971.

LONDEIX, Jean-Marie: *Hello! Mr. Sax.* París, Leduc, 1989.

LONDEIX, Jean-Marie: *Musique pour saxophone, volume II.* Cherry Hill, Roncorp, 1985.

LOPEZ QUINTAS, Alfonso: *Inteligencia creativa*. Madrid, Bac, 2003.

LOPEZ YEPES, José, y otros: *Las tesis doctorales: producción, evaluación y defensa*. Madrid, Fragua, 2005.

LUCAS, Juan: "Aproximaciones a Kiu". En: *Kiu* (Programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1993, pp. 7-13.

MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1989.

MARCO, Tomás: *Iniciativa pública de la música*. Madrid, Fundación Juan March, 1991.

MARCO, Tomás: "Los Módulos". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 159-177.

MARCO, Tomás: *Luis de Pablo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.

MARCO Tomás: *Notas al programa*. Programa de concierto monográfico Berio. Grupo Sax-Ensemble. Madrid 10 de noviembre de 2003, pp. 4-5.

MARCO, Tomás: *Pensamiento Musical y siglo XX.* Madrid, Fundación Autor, 2002.

MARCOS Y MÁS, Juan: *Método completo y progresivo de saxofón y sarrusofón*. Madrid, Fernández de la Torre, 1888.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco: *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*. Trabajo de Investigación. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco: "Villa-Lobos y el saxofón". *ASE, Revista de la Asociación de saxofonistas españoles*. Madrid, Asociación de saxofonistas españoles, 1988, pp. 24-28.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco: *Notas al programa*. Programa de concierto. Grupo Sax-Ensemble. Madrid, Fundación Sax-Ensemble, 2 de diciembre de 2006, pp. 4-7.

MIJÁN NOVILLO, Manuel: *Investigación técnico-estética subyacente sobre el repertorio de saxofón "clásico" en España*. Trabajo de Investigación. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

MIJÁN, Manuel: *El Repertorio del "SAXOFÓN CLÁSICO" en España*. Valencia, Rivera Editores, 2009.

MILHAUD, Darius: *La création du monde*. París, Editions Max Eschig, 1929.

MIRA, Israel: *Didáctica musical para saxofón en grado elemental: Una propuesta de enseñanza-aprendizaje*. Tesis doctoral. Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

MULE, Marcel: *Entrevista*. Realizada por Francisco Martínez en su domicilio. (Cinta grabada). Sanary (Francia) 1985.

MUÑOZ RUBIO, Enrique: *El desarrollo de la comprensión musical del niño de E. Primaria: las estéticas del siglo XX*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma, 2003.

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

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

PABLO, Luis de: *Approche d´une esthétique de la musique contemporaine*. París, Presses de l´Université de París-Sorbonne, 1996.

PABLO, Luis de: *Contestación al discurso de Carmelo Alonso Bernaola en su acto de elección como académico*. Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

PABLO, Luis de: Programa de la ópera *"La señorita Cristina" Libreto.* Madrid, Teatro Real, 2001, pp.21-41.

PABLO, Luis de: "Componer en Madrid". En: GARCÍA LABORDA, José María: *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados).*Sevilla, Editorial Doble, 2004, pp.253-254.

PABLO, Luis de: *La ópera para De Pablo.* Madrid, Fundación March. Formato electrónico en: www.march.es/musica

PABLO, Luis de: *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*. Madrid, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

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

PABLO, Luis de: Músico, poeta y santo: Tyagaraja: sobre "Tyagaraja: Life and Lyrics", de William J. Jackson. En *Saber leer*. Madrid, Revistaleer, 1998, nº 111, pp. 6-7.

PABLO, Luis de: "El caso Stockhausen: sobre "Stockhausen, intervista sul genio musicale" de Mya Tannenbaum". En *Saber leer.* Madrid, Revistaleer, 1998, nº 20, p. 10.

PABLO, Luis de: "Conversaciones con Ligeti: sobre "Ligeti in Conversation" de Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel y György Ligeti". En *Saber leer*. Madrid, Revistaleer, 1997, nº 2, pp. 10-11.

PABLO, Luis de: *Notas al Programa*. Programa de concierto Diario Levante, 25 de abril de 1997. Valencia, p, 3.

PÉREZ DEL CASTILLO, Belén: “Entrevista con Luis de Pablo". En: *Cuadernos de Música Ibero Americana*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, vol. 5, pp. 185-196.

PÉREZ RUIZ, Antonio: *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

PERRIN, Marcel: *Le Saxophone: son histoire, sa technique, son utilisation dans l´orchestre.* Plan de la Tour, Francia, Éditions D´Aujourd´hui, 1979.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago: *Reglas y consejos sobre investigación científica. Los tónicos de la voluntad.* Madrid, Espasa Calpe, 1941.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *El Saxofón. Instrumento del Siglo XXI*. Valencia, Rivera Editores, 2004.

RASCHER, Sigurd: *Top Tones for the Saxophone.* Nueva York, Carl Fischer, 1941.

RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad y pantonalidad* (Traducción de Joaquín Homs). Madrid, Rialp, 1965.

RESTAGNO, Enzo: “Sonido de la guerra”. En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 179-193.

REGER, Max: *Contribuciones al estudio de la modulación. (Traducción de Ramón Barce).* Madrid, Real Musical, 1979.

ROMO, Manuela: *Psicología de la creatividad*. Barcelona, Paidós, 1997.

ROUSSEAU, Eugene: *Marcel Mule: sa vie et le saxophone*. Shell Lake, Étoile Music Incorporated, 1982.

ROY-GERBOUD, Françoise: *La musique comme Art total au XXe siècle*. París, L´Harmattan, 2009.

SALZER, Félix: *Audición estructural, coherencia tonal en la música*. Barcelona, Labor, 1990.

SCHÖNBERG, Arnold: *Tratado de armonía* (Traducción de Ramón Barce). Madrid, Real Musical, 1979.

SOREIO DE CARVALHO, Joâo: “Notas al programa”. En: *Kiu.* (Programa de la ópera). Lisboa, Teatro nacional de Sâo Carlos, 1987, pp. 8-12.

STOIANOVA, Ivanka: *Entre détermination et aventure, Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*. París, L. Harmattan, 2004.

STUCKENSCHMIDT Hans Heinz: *Arnold Schöenberg (Traducción al español de Luis de Pablo)*. Madrid, Rialp, 1964.

SUVINI ZERBONI, EDITORIAL: *Catálogo de obras de Luis de Pablo*. Milán,1988.

TÉLLEZ José Luis. "Los vampiros son los otros". En:*"La señorita Cristina"* (Programa de la ópera). Madrid, Teatro Real, 2001, pp. 52-65.

TÉLLEZ, José Luis: "Invitación a la memoria". En: VV.AA.: *X Premio de Música Fundación Guerrero 2004.* Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2004, p. 15-20.

TÉLLEZ, José Luis: "El viajero cercano". En *Musiker. Cudernos de Musica*. San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza. 2000, pp. 161-170.

TÉLLEZ, José Luis: "La tercera ópera: reflexiones de urgencia". En: *La madre invita a comer* (Programa de la ópera). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1994, pp. 15-21.

TEMES, José Luis: "La percusión en la obra de Luis de Pablo". En: *Escritos sobre Luis de Pablo*, GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Madrid, Taurus, 1987, pp. 195-217.

TIRRO, Frank: *Historia del jazz moderno*. Barcelona, Robinbook, 2001.

TOSI, Daniel y TOSI, Michèle: "Luis de Pablo: una audición panorámica de su obra". En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 219-265.

TURPEN, Jennifer Lyn Filer: *A Descriptive Catalogue of the Solo and Chamber Works for the Saxophone by Jindrich Feld*. Tesis doctoral. Athens, University of Georgia, 2000.

UMBLE, James C.: *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill (USA), Roncorp, 2000.

VV. AA.: *X Premio de Música Fundación Guerrero 2004.* Madrid, Ed. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2004.

VAGGIONE, Horacio: Polifonía de pulsaciones: *"Latidos"*. En: GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (recopilador): *Escritos sobre Luis de Pablo.* Madrid, Taurus, 1987, pp. 267-281.

VAGGIONE, Horacio: *Espaces composables, essais sur la musique et la pensée musicale.* París, L´Harmattan, 2007.

VIEIRA DE ALMEIDA, Pedro: " A nâo-viagem para *Kiu*". En: *Kiu.* (Programa de la ópera). Lisboa, Teatro Nacional de Sâo Carlos, 1987, p. 13.

VILLA-LOBOS, Heitor: *Fantasia, para saxofón soprano o tenor y orquesta de cámara*. New York, Southern Music Publishing Co., 1963.

VOLDER, Piet de: "Una música de cámara explosiva". En: VV.AA. *X Premio de Música Fundación Guerrero 2004.* Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2004, pp. 49-58.

VOLDER, Piet de: *Encuentros con Luis de Pablo*. Madrid, Fundación Autor, 2004.

VOLDER, Piet de: *Le théâtre musical de Luis de Pablo*. Milán, Suvini Zerboni, 2002.

VOLDER, Piet de: *Rencontres avec Luis de Pablo. Essais et entretiens.* Tesis doctoral, Gante, Universidad de Gante, 2000.

WEBERN, Anton: *Quartet op. 22*. Viena, Universal Edition, 1934.

WRIGHT, David Andrew: *The Saxophone Music of Karl Heinrich David.* Tesis doctoral. Hattiesburg, University of Southern Mississippi, 2005.

ZUBIAUR CARREÑO Francisco Javier: "Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular". En: Madrid, *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Editorial Complutense, 2004, nº 14, pp. 251-267.

ANEXOS

- ✓ **Anexo I:** PABLO, Luis de: *Entrevista I* (realizada el 20/01/2006).

- ✓ **Anexo II:** PABLO, Luis de: *Entrevista II* (realizada el 26/05/2006).

- ✓ **Anexo III:** PABLO, Luis de: *Entrevista III* (realizada el08/07/2008).

- ✓ **Anexo IV:** PABLO, Luis de: *Entrevista IV* (realizada el 23/05/2009).

- ✓ **Anexo V:** PABLO, Luis de: *Entrevista V* (realizada el 02/06/2009).

- ✓ **Anexo VI:** PABLO, Luis de: *Entrevista VI* (realizada el 02/01/2010).

- ✓ **Anexo VII**: Catálogo cronológico de obras con saxofón de Luis de Pablo.

- ✓ **Anexo VIII:** Libreto de la ópera la señorita Cristina.

- ✓ **Anexo XIX:** Traducción de los capítulos en lengua extranjera.
  - Capítulo II. Objetivos y metodología.
  - Capítulo XII. Conclusiones.

ANEXO I

Entrevista realizada el 20 enero de 2006.

P. ¿Qué etapas biográficas distinguirías en a cuanto tu música, si es que las hay?

R. Podría decir una etapa de aprendizaje en dos escalas; la primera, claro, se detiene —claro, ésta es aprender el oficio— hacia el año 52-53 grosso modo, y luego una etapa de aprendizaje y composición que llegaría hasta finales de los cincuenta. Es una etapa de aprendizaje dividida en dos momentos: uno en el que no hay obra que yo considere válida y en el segundo, donde si hay obras que considero válidas.

La otra etapa sería a grosso modo los años sesenta, hasta finales de los sesenta, en donde experimento fundamentalmente nuevas formas musicales sobre todo basadas en la forma "móvil". La década de los setenta (tómala con pinzas: empieza antes del setenta y termina antes del ochenta) es una época de apertura, de libertad, de utilizar cada vez un material más flexible y más imaginativo, y luego, a partir de finales de los setenta, es la gran adquisición de formas como la ópera, las grandes formas musicales del pasado que se transforman completamente siguiendo otras reglas, pues se recuperan los cuartetos de cuerda, todas las grandes formas de ese estilo en las que se pudiera hablar modestamente de un compositor que hace lo que le da la gana, porque ya ha llegado a la madurez.

P. ¿Y esta época empieza a partir de…?

R. Pues a partir de la segunda mitad de los setenta a grosso modo. Eso coincide con algo que es importante, que a mí me marcó mucho, que fue mi estancia larga en América, tanto en Estados Unidos como en Canadá, el vivir en estos países —no te sabría explicar muy bien por qué. Quizás sea tan sencillo como que la manera de vivir es distinta, que la gente reacciona de otra manera y que la reacción humana es muy distinta a la que pueda ser en Europa. Pues eso me marcó mucho. Si me preguntas en qué, pues no te sabría decir muy bien, pero sin duda me dio más libertad en el sentido de atreverme a hacer cosas que no había hecho nunca musicalmente hablando, o sea, por qué no puedo hacer esto si tengo ganas de hacerlo y puedo justificarlo de mil maneras

distintas. Esto que te voy a decir ahora mismo también tiene mucha importancia —te ruego también que lo sepas, pero no lo pongas—, es también la muerte de Franco, el cambio de España, que se convirtió en otro país. A partir del año 75, España entra en un proceso de transformación tremendo, vamos, terrible, y eso para mí fue algo verdaderamente muy importante. Y junto con la estancia en América hizo de mí una persona no sé si mejor o peor, pero desde luego distinta.

P. Estéticamente —ya sé que tienes escrito un libro sobre estética—, ¿también tienes varios periodos? ¿Coinciden con los anteriores?

R. Eso, sabes, resulta muy difícil de decidir para mí. Yo creo que es mucho mejor, honradamente, que opine una persona que me vea desde fuera; sabes tú que estas cosas no se hacen nunca de una manera tan deliberada. Quiero decir: Beethoven un buen día no se sentó a decir: "Ahora empieza el tercer periodo de mis cuartetos de cuerda", ¿comprendes? (risas). Tampoco puedes decir que Mozart un día dijo: "Voy a componer mis tres últimas sinfonías: la 39, 40 y 41". Él no sabía que eran las últimas, y cualquiera sabe lo que hubiera podido salir de allí. Es un poco lo que me estás preguntando. Yo no puedo decirte: "Cierro la estética tal con llave y abro la estética cual con otra llave distinta". No lo sé. Yo sé, y eso sí que te lo puedo decir, que durante un periodo al que ya me he referido, yo quería conocer todo lo que yo no sabía de las técnicas de la música de mi momento, y que las aprendí fundamentalmente entre Francia y Alemania y que las asimilé lo más rápidamente posible; y que, claro, ese periodo es un periodo fundamentalmente de aprendizaje, aunque hiciera obras que yo conservo. Son las obras que hice en los cincuenta. A qué estética corresponden, pues no lo sé, porque no había una estética en la que se entrara como uno entra en una sala de fiestas o en una iglesia, me da igual. Yo lo que quería era conocer la música que se estaba haciendo porque, después de muchas pruebas, sabía muy bien lo que no quería hacer, no tanto lo que quería, y quería saber la mayor cantidad posible de cosas para encontrar mi propio sitio y mi propia voz. Yo sabía que lo que yo había heredado de música llamada española, con todos los respetos hacia ella, no me atraía, y además tengo que añadir a eso, para que quede claro, que yo intenté de alguna manera continuar lo que admiraba tanto en el retablo o en el concierto de clave de Falla. Me atraía muchísimo como música de D. Manuel de Falla, pero no me atraía como forma de escribir mía. No me apetecía nada continuar esa línea porque me parecía que no tenía nada que ver con lo que yo sentía

que tenía que ser lo mío, y tenía que descubrir eso y lo descubrí… pues a través de otras cosas. Con esto no quiero decir que yo tenía que imitar a alguien, no; lo que yo tenía es que aprender otras cosas y luego hablar con toda libertad. Por eso te digo que hablar de las distintas estéticas… Tú sabes que una de las cosas más difíciles que hay en este mundo es el definir las distintas estéticas. Casi siempre se definen a posteriori, cuando los que las han fabricado a través de obras tienen unas malvas así de altas encima del ombligo, ¿verdad? Porque es lo normal. Habrá teóricos que podrán decir: "Oiga usted, está en la estética tal"… Eso no es nunca verdad. O sea, "el Romanticismo entró en la música italiana el doce de octubre o el treinta y uno de noviembre del año 1835". No me fastidie usted, ¿verdad? Esas cosas no son nunca así.

P. Y creativamente, ¿qué piensas que has aportado con tu música? Yo pienso personalmente que eres muy creativo.

R. Yo pienso que sí he aportado una manera distinta de hacer música y de comprender la música. Y hablando desde otro punto de vista que es limitativo, y de antemano lo digo, que quizá yo haya aportado una manera de escribir música desde España que es inédita. Es, en una palabra, específicamente nuestra, pero que, por otra parte, no existía antes de que yo me pusiese a hacerlo, ¿verdad? No son imitaciones de nada; es música de una persona que pertenece a la cultura española en el sentido más amplio de la palabra y que, por eso, añade una voz nueva dentro de la inmensa cantidad de compositores que existen en activo por ahí. Para las personas que se quieran meter en averiguaciones de lo que es mi música desde cerca, esto es, con la partitura en la mano, yo creo honradamente que he aportado soluciones distintas a la forma musical. Yo me he negado a utilizar las formas musicales tradicionales, me he servido de ellas sólo cuando tuve que hacer música de cine, todo hay que decirlo, ¿verdad? Pero no he hecho nunca ni una forma sonata, ni una forma rondó, ni una forma aria con variaciones como música propia. Me parecía una manera como otra cualquiera de no hablar con tu propia lengua en criterios formales de esta especie. También creo que he ofrecido la posibilidad de servirme de órdenes interválicos verticales y horizontales que no son los seriales, que no son los dodecafónicos en absoluto, sino que pertenecen también a otros criterios que, además, incluyen material que podría tomarse como pseudo tonal, porque hay terceras mayores, quintas justas, pero que no tienen el mismo sentido funcional. Dicho de otra manera, creo haber añadido otras posibilidades de función a la música,

esto es, de ordenar la música con arreglo a tensiones y a distensiones de otros criterios. Eso yo creo honradamente que lo he hecho y lo sigo haciendo el tiempo que me quede de vida, en fin, con propuestas que yo creo que son muy variadas. En fin, quien tenga la paciencia de meterse en ese mundo enseguida lo va a ver.

P. Con relación a *Une couleur,* quisiera que me contaras sobre esta obra cómo surgió, etc., porque las notas al programa que hay en España no son muy extensas.

R. La obra surgió de una petición de Daniel Kientzy, y nos pasamos bastante tiempo en su casa explicándome las distintas posibilidades del saxo. Tú conoces las técnicas de Daniel Kientzy, y sobre todo, del saxo contrabajo que acababa de comprarse y cosas de este estilo. Cuando después de todas éstas —que fueron varias y que hay mucho material gráfico de ellas, porque Daniel mandó venir a un fotógrafo que nos sacó 330 veces, ¿verdad?—, yo le dije a Daniel una cosa que no sé si le gustaría o no: "Mira, Daniel, me ha gustado mucho todo lo que me has mostrado con el saxo, pero yo te voy a escribir de una manera totalmente tradicional, no voy a servirme de despedazar el saxo en todas sus partes y empezar a tocar con el pabellón sólo o con lo que sea, no lo voy a hacer, voy a hacer una obra en donde el saxo toca como el saxo tiene por costumbre tocar y, eso sí, voy a poner casi toda la gama de saxos para que puedas trabajarlos con toda tranquilidad". Y él lo aceptó. Y nació *Une couleur*… .

La obra nació por este encargo y, luego, leyendo yo un texto de este poeta español exiliado, Juan Larrea, que era muy amigo de Juan Gris, el pintor, pues caí de morros en un poema que está dedicado a la muerte de Juan Gris. Juan Larrea era un personaje extraordinariamente particular, al que yo tuve la fortuna de conocer en Argentina. Él vivía en Córdoba, y estuve con él unos cuantos días. Una parte de su obra la escribió en francés, no por una rareza suya, sino por una postura que podríamos llamar surrealista. Él era un surrealista convencido; —te explico todo esto de la parte exterior de la obra porque tiene luego mucha importancia para la parte musical. Él pensaba que para que se produjese la poesía a través de medios como el lenguaje, el instinto poético del escritor tenía que estar lo más puro posible, que no hubiera filtros de ninguna clase de su propio lenguaje, de esos tics propios de nuestro lenguaje materno de los que no nos damos cuenta, "esas frases hechas". Entonces, la manera que a él se le ocurrió para evitar ese tipo de cosas que eran antipoéticas desde el punto de vista de la

poesía pura, era el no escribir en tu propia lengua y servirte de otra lengua que a lo mejor no conoces al cien por cien bien, pero en la cual ya no vas a tener ese freno porque no la conoces. Y entonces escribió en francés, que debería ser la única lengua –estaba casado con una francesa además— que debía conocer bien, además del castellano. Entonces, claro, el francés de Juan Larrea, claro, yo no puedo juzgarlo porque no soy francés, pero los franceses dicen que es un poco extraño, y eso es un poco lo que él quería.

Bueno, pues entonces yo cogí esos epígrafes, y la música también refleja eso. En una obra como *Une couleur*... existe eso, está llena de alusiones a gestos musicales que vienen, podríamos decir, de muchas músicas tradicionales, por ejemplo la forma de representar el movimiento de las aguas, o el ruido del viento, fenómenos sobre todo de tipo natural, y al final eso llega hasta el extremo, llega hasta un ritmo de tango. Al mismo tiempo, esas maneras de resolver esos problemas, esas alusiones que no están en el texto porque el texto es difícil de interpretar, están tan desplazadas que al final uno no sabe muy bien a qué pueden corresponder. ¿Son unas olas desatadas del mar o una especie de tsunami? ¿Son unas aves marinas que gritan encima de una tempestad tremebunda en el Pacífico Sur, o es una música de esas características como un poema sinfónico que nos está describiendo quién sabe qué? No, pues no es nada de eso, es simplemente música que se sirve de cierto tipo de gestos que provienen de ese mundo, pero que no están en ese mundo. ¿Cómo se hace esto? Pues se hace por procedimientos, por ejemplo, micrométricos, vamos a decir, escalas ascendentes que nunca son cromáticas y que están hechas no de un sólo elemento, sino, por ejemplo, de 2, 3, 4 elementos que se superponen y que están desfasados unos respecto de otros, que son las mismas alturas, pero que, en vez de ser tresillos todos, unos serán tresillos, otros semicorcheas. Si estás constantemente variando el número, lo que harás será una masa que unas veces será homogénea, porque a lo mejor todos están muy cerca los unos de los otros en cuanto a medida y además son los mismos instrumentos: por ejemplo, la cuerda *a divisi*; pero puede ser lo contrario: puede ser una gran diferenciación entre ellas y puede ser distintos instrumentos que funden mal deliberadamente, y de esta manera lo que estás oyendo son como estratos puestos unos encima de otros, y el saxo hace o bien el mismo tipo de materiales que están abajo y entonces se va a fundir, pero está escrito de una manera que tenga un valor protagonista, o bien va a destacarse de lo otro y va a cantar, y entonces toda esa masa que se está moviendo constantemente lo que al final produce es una especie de "acompañamiento" a una línea que puede tener otras

características. Todo eso, que es una aproximación así a la pata la llana, se te desdobla en cientos de posibilidades de combinar: ahora el saxo va a estar cercano a este grupo instrumental, ahora estará totalmente independiente; ahora va a sumergirse dentro de esto y va a servir de base a todo este movimiento, en otros momentos va a sumergirse en este movimiento para salir solamente de vez en cuando. En otras palabras, te das cuenta de que la relación entre el conjunto y el instrumento solista no tiene nada que ver con lo que es un concierto habitual. *Une couleur*..., desde este punto de vista, es una vez más lo que yo te decía hace un momento: una propuesta de formas nuevas, de formas en este caso de relación entre el solo y el *tutti*, y la posibilidad, claro está, de un diálogo tiene también otras posibilidades importantes que además ya están justificadas por el hecho de que el instrumentista cambia de instrumento y tiene que tener tiempo para hacerlo, y es que cada una de las secciones que divide la obra, aunque la obra se interpreta sin pausa, tiene intermedios pequeñitos donde el saxo no interviene para que lo pueda cambiar. Esto tampoco lo vas a encontrar en ningún concierto clásico. No hay evidentemente, que yo conozca, ninguna obra en la que los distintos *tempi* estén unidos por interludios que son completamente distintos al resto. Ahora, si pusieras juntos esos interludios te darías cuenta de que todos se parecen mucho. Esto es, que cada uno tiene un solista. Puede ser un violonchelo… lo que tú quieras, ¿verdad? El resultado es que hay unos pequeños pasajes en los que unos señores dialogan con lo que ha hecho el saxo antes o lo que va a hacer después. Ves que son formas que, a mi juicio, honestamente, son nuevas. Lo del tango tiene su explicación anecdótica, pero a mí me sirvió porque me parecía que daba juego, y es que a Juan Gris le gustaba muchísimo el tango y ganó un concurso de bailarines de tango aficionados. Era muy bailón Juan Gris, el pintor.

P. Si tuvieras que elaborar una tesis sobre ti mismo, ¿qué preguntas querrías responderte sobre tu música?

R. No sé qué preguntas me haría. Tendría que pensarlo. Yo te podría contestar que es una pregunta que va muy al fondo de lo que uno es, tendría que contestarme que por qué yo me he dedicado a ser compositor, y eso no lo sé, o sea, sé que hay una cosa que se conoce muy mal sobre la que hay doscientos millones de teorías, que es por qué una persona tiene una determinada vocación: la de compositor, la de médico, la de ingeniero de caminos, suponiendo que haya vocaciones de ingenieros de caminos, ¿verdad? No

digo un señor que estudia ingeniero de camino por las buenas o compositor porque sí, sino porque se siente llamado. Eso es lo que significa vocación, que viene de *evocare*, que es "llamar" en latín. O sea, que se siente llamado a hacer eso. Claro está que puede dejar de hacerlo. Si se empeña y no le dejan, pues evidentemente no lo hará, pero será más desgraciado que un perro sarnoso y será probablemente un tío insoportable que hará la vida a su familia imposible y que a lo mejor es de los de la violencia de género, porque es infeliz, porque no hace lo que quiere hacer.

Ese fenómeno de la vocación… si hablas con psicólogos, médicos, etc., te darán respuestas para todos los gustos, y si hablas con un creyente, te hablará de Dios. Si hablas con un marxista te dirá que las condiciones socio-económicas de donde tú naciste pues resulta que te llevaron inevitablemente a eso. Y ninguno de esos tendrá razón, a veces sigue siendo… Iba a emplear la palabra "misterio", pero en este caso no me gusta. Sigue siendo un enigma. O sea, en una palabra: no conocemos muy bien nuestros mecanismos. En mi casa concretamente no había nada que justificase que yo fuera compositor, o sea, a mi familia le gustaba la música, había discos en casa de los 78, había una gramola y había un piano vertical, pero eso lo había en cantidad de casas burguesas cuando yo era niño y no salieron músicos. O sea, que no te puedo decir por qué yo quise ser músico desde que yo era niño, niño de 3 ó 4 años, vamos, por lo que cuentan y por lo poco que yo me voy acordando después de esa edad, claro. O sea, que sé que responde a una necesidad muy profunda de hacer música y que esa necesidad profunda —claro, eso es el segundo capítulo, que es muy complicado— se produce en un lugar y en una época, y eso, naturalmente, hace que las cosas hayan sido así en lugar de ser asá, eso ya se puede analizar. El primer paso yo creo que no, honradamente.

¿Qué podría yo preguntarme? Sí, podría preguntarme cómo me las arreglé para salir a flote en una situación como aquélla de los años en donde yo era muchacho, que ser músico pues era una rareza seria, y que, entre otras muchas cosas, pues comprometía seriamente el porvenir económico de la gente que dependía de mí.

Respecto al sentido que la música mía pueda tener y toda esta serie de cosas, pues se me escapa absolutamente, y hablar de eso pues a mí me parece que es hablar por no callarse. Quiero decirte: yo no sé si mi música se seguirá oyendo una vez que yo me muera, si se oye dónde va a ser y qué efectos tendrá, cómo será interpretada, comprendida y vivida por lo demás, si es que lo es, ¿verdad? De eso no tengo ni idea, y no puedo en justicia decir nada porque yo soy suficientemente viejo como para haber visto aparecer y desaparecer nombres en la música en cantidades bastante considerables,

lo que era de repertorio cuando yo era muchacho en las pocas orquestas que había en España entonces. El repertorio no tiene nada que ver con lo que se hace hoy. Hay dos o tres nombres como mucho, o cuatro, vamos a decir, que siguen siendo los mismos. Compositores que se oían con mucha frecuencia entonces, vamos a decir como los rusos Borodin o Korsakov, han desaparecido completamente de los programas, o casi, ¿verdad? Y viceversa: había nombres que no se habían oído nunca y que, de repente, ahora, pues fíjate tú, Mahler hasta en la sopa, y, bueno, pues en aquella época dudo mucho que se conociese algo de Mahler, como mucho después de muchos años la cuarta [sinfonía], pues era todo lo que se podía escuchar. Así sucesivamente. O sea, esos vaivenes, ¿eh? Pienso luego, por otra parte, otra cosa fundamental y que cambia todo y que eso ya hace la respuesta perfectamente imposible: los medios de difusión. O sea, en fin, hay muchísima gente que es aficionada a la música y que no mete los pies en los conciertos: la música para ellos son los discos, tienen todos los CDs del mundo y a eso se atienen. O que van de vez en cuando a un concierto porque les interesa mucho alguna versión concreta que van a escuchar.

P. Incluso por Internet. El sello Naxos ya vende por Internet.

R. Claro. Entonces lo que quiero decirte con esto es que hablar en estas circunstancias del sentido de lo que yo hago me parece que es, no sé, pues hablar por no callarse, como te decía. ¡Ja, ja! Yo sí te puedo decir una cosa: que yo lo que he hecho lo he hecho con la mejor buena voluntad y el mejor deseo de hacerlo lo mejor de lo que soy capaz, y que luego eso sirva para que a otras personas les sirva a ellos, pues me pone muy contento. Pero eso yo no lo puedo decir.

P. Hablemos acerca del saxofón, ¿crees que el saxo como instrumento tiene un sitio especial en tu música?

R. Hombre, el saxo para mí es un instrumento muy seductor por muchas razones. A mí me ha gustado siempre mucho todo el trabajo de orquestación, y creo modestamente que tengo ciertas dotes para ello, y entonces añadir una voz como el saxo en ese contexto me ha parecido siempre extraordinariamente atractivo, muy atractivo y muy estimulante, más que atractivo solamente. El saxo —tú lo sabes mejor que yo— es una

voz fuerte, una voz personal, una voz que no puede pasar desapercibida. O si pasa desapercibida tiene que ser volviéndote loco para ver con qué lo mezclas, y la mezcla entonces será distinta porque el saxo está ahí, aun en los casos en los que has conseguido que no sea protagonista, que no es fácil verdaderamente. Eso ya lo hacía un desafío fascinante. Como a mí me encantan los desafíos en ese sentido, porque en otros sentidos yo soy muy poco violento, pero ahí sí que me gusta el ver si soy capaz de medirme con lo que sea. El saxo siempre ha sido una de mis constantes, y creo que te ofrece tantas posibilidades, todas ellas inéditas… La más evidente es que, al ser protagonista, le puedes confiar papeles donde el relieve está claro. Pero ese quizá sea el aspecto que a mí me interesa menos del saxo, porque está servido en bandeja. En fin, quiero decir, el saxo de *La Arlesiana* de Bizet, es lógico, canta. Qué va a hacer: pues cantar, lógicamente; el saxo de Ravel en el *Bolero* está donde tiene que estar, pero eso es una aproximación demasiado… iba a decir fácil. Demasiado obvia, diría. Lo que es maravilloso del saxo es pues, por ejemplo, que te pueda servir de sostén a un edificio armónico de otros instrumentos y que sea el bajo de un determinado pasaje, de manera que sostenga todo ese edificio y que ayude a los demás a hacer una mezcla que puede ser extraordinariamente atractiva por el uso insólito que estás haciendo de él, o, pongamos por caso, en un momento determinado el saxo puede convertirse en una voz absolutamente distinta de todo lo audible, ¿verdad?, simplemente porque lo llevas a un registro tan sobreagudo que tiene una capacidad de protagonismo casi como el de un payaso en un circo o algo parecido, ¿verdad? Es que toda la luz se la lleva él de una manera que ningún otro instrumento puede hacer. Si acaso, eventualmente, la trompeta, aunque la tímbrica no tenga nada que ver. Quiero decir que, por mucho que te empeñes, no hay manera de que, pongamos por caso, de que una viola… o tienes que callar a todo el mundo y que solamente sea ella ¿verdad?, una viola, una flauta, o incluso un oboe, o un corno inglés, pueda tener ese comportamiento *agresivo* —subrayo la palabra "agresivo"—. Eso, por ejemplo, lo tienes en una obra mía como *Los Novísimos*, que tiene una parte de saxo que es esencial, absolutamente esencial, y que sirve de puente entre distintos pasajes, sobre todo del primer movimiento, que, bueno, eso no puede hacerlo más que el saxo, es imposible que lo pueda hacer otro instrumento. Eventualmente, si te estrujas mucho la cabeza, puede a lo mejor hacerlo quizá un oboe, fíjate qué te estoy diciendo: instrumentos que no tienen nada que ver entre sí, pero la música que puedes escribir para un oboe protagonista tendrá que ser absolutamente

distinta de la que escribes para un saxo, porque el oboe no tiene la agilidad del saxo, ni tiene esa capacidad de articulación tan versátil del saxo; el oboe tiene una posibilidad de articulación extraordinaria, pero mucho más lenta, ¿verdad? El saxo reúne una serie de características muy contradictorias siempre con un denominador común: el protagonismo. Y si tú quieres que eso desaparezca y vaya a un segundo término, tendrás que trabajar mucho y la mezcla será maravillosa.

P. No sé si quizá entre los instrumentos de viento sea al que le has dado más protagonismo. Me refiero contando entre la música de cámara y la de orquesta.

R. Pues es posible que sí. Quizá el clarinete también. El clarinete, la flauta… También ha podido ser sobre todo la flauta en todas sus posibilidades; quiero decir cambiando de instrumento.

P. Sí, pero me refiero a…

R. A pasajes de protagonismo.

P. No. Me refiero… —lógicamente en la orquesta no puede ser, porque no lo tienes en todas las obras—. No, me refiero contando la música de cámara. Sé que tienes a la cuerda en primer lugar entre cuartetos, tríos y demás, pero después quizás me equivoco si el saxo acaso sea…

R. Bueno, en algunos casos el saxo dialoga. Estoy pensando en alguna obra como las *Cinco Meditaciones*. El saxo tiene una parte importante, pero está en diálogo con dos instrumentos igualmente inusuales. Justamente, pues por eso lo he puesto ¿verdad? Justamente el otro es el…

P. El fliscorno.

R. El fliscorno, que, claro, es un timbre no fácil de reconocer (bueno, esto qué es, es una trompeta baja, es un trombón tenor… no se sabe muy bien lo que es) y entonces eso hace mucho más clara la posibilidad de un diálogo, no se destaca tanto de los otros, de

todas maneras sí… Este… Sí, tienes razón. El saxo está muy presente en muchas de mis obras de una manera muy acusada. Vamos, concretamente en el primer movimiento de *Los Novísimos*, no sé si lo recuerdas, es muy claro.

ANEXO II

Entrevista realizada el 26 mayo de 2006, con motivo de hacer un cuestionario sobre el método Mihaly de Creatividad.

P. De las cosas que has hecho en la vida, ¿de cuál de ellas te sientes más orgulloso?

R. Todas estas cosas son tan americanas, que dan un poco de dentera, no tienen contestación, son preguntas como si te dijeran: "¿Cómo se elaboró usted su profesión?", ¿verdad? O: "¿Cuál es su color favorito?" Este tipo de cosas son preguntas que presuponen una psicología absolutamente inexistente, somos mucho más complejos los humanos que todo eso, o sea, yo no sé de qué me siento más orgulloso. En el fondo no me siento orgulloso de nada, o me siento orgulloso de todo, depende de cómo lo mires, ¿comprendes? Si yo hubiese sido, pongamos por caso, un médico famoso o algo parecido, ¿verdad?, podría contestarte de una manera relativamente aproximada. Pero un artista… Bueno, yo si te digo que me siento orgulloso de ser artista es que soy idiota, porque no lo he elegido, se me ha impuesto por las buenas. Ya un día probablemente se pueda descubrir —aunque desconfío mucho de tal cosa— que las capacidades artísticas dependen de vaya usted a saber qué traumas has tenido en la infancia, o qué sustancias químicas segrega tu cerebelo en un momento determinado, y cómo eso puede reflejarse en tu mayor o menor talento. No sé de qué me siento más orgulloso. En el fondo, yo diría que no me siento orgulloso de nada. He venido a este mundo sin que nadie me diera permiso para venir a este mundo, cómo decirte… sin que nadie me haya pedido permiso para venir. He venido porque una pareja hizo el amor y mi madre se quedó embarazada de mí, y luego en las cosas que pasaron en mi infancia yo no intervine o intervine mínimamente. Si yo te digo que me siento orgulloso de haber conseguido ser compositor, teniendo todo en contra para serlo, de alguna forma te estoy mintiendo, porque si no hubiera sido compositor es probable que me hubiera suicidado.

P. ¿A qué atribuyes el éxito como compositor? ¿A cualidades personales?

R. Suponiendo que yo haya tenido éxito, lo he tenido de una manera muy desigual, dependiendo de a quién me he dirigido en mi país, y sobre todo a los de fuera,

¿comprendes? No puedo decir que haya tenido globalmente éxito; he tenido éxito en ciertos ambientes y no he tenido ningún éxito en otros ambientes, o sea, tenía que ver… En Alemania es cierto que como compositor se me hizo mucho caso al principio. ¿Por qué? Porque era una novedad un compositor español que hacía música de nuestros días, porque pasaba en la que creían España, donde no estaba pasando nada, aparte del *Concierto de Aranjuez*, ¿verdad? Y, desde luego, de Falla en el pasado. En una palabra, tenían un concepto de lo que era la música española absolutamente nacionalista. Que un compositor español hiciera una música no nacionalista llamó mucho la atención. Pero eso mismo yo lo puedo decir de Francia; no lo puedo decir de Italia, y mucho menos de España, ¿comprendes? O sea, no te puedo contestar, como ves.

P. ¿Pero piensas que tienes algunas cualidades personales que faciliten la composición?

R. Probablemente, la tenacidad. La tenacidad, porque... Pero es una tenacidad especial, es una tenacidad qué viene de mi inequívoca vocación por ser compositor. Yo he tenido siempre la conciencia de qué no sirvo para otra cosa. Sí, otra cosa la puedo hacer hasta bien, pero sintiéndome terriblemente desgraciado, ¿comprendes? Lo pude hacer bien, yo creo que sí, en Iberia, pero tengo clarísimo que no era mi vocación, ¿comprendes? Yo he trabajado en muchísimas cosas en las que no me he sentido implicado, pongamos por caso de profesor de literatura cuando yo daba clases particulares. ¡Sí, claro! Pero, desde luego, no era ésa la ilusión de mi vida. Yo quería ser compositor y estaba intentando serlo; la tenacidad es no haber temido nunca a eso, y estaba decidido a expatriarme, cosa que tuve que hacer. Estaba decidido a hacer lo que fuese con tal de conseguir eso, vivir de la música, vivir de la música que yo quería hacer, eso es lo que yo considero. ¡Pero no lo puedo presentar como una virtud! Es un impulso. Yo no creo que nosotros podamos decir que es una virtud el que nos gusten las mujeres o los hombres, ¿verdad? ¡No es una virtud! ¡Es que somos hombres! Pero lo que quiero decirte es que yo tenía la conciencia absoluta, la conciencia imperiosa, de que yo lo que quería era hacer música, no tenía opción, salvo la opción muy desagradable de volverme neurótico perdido y terminar un día tirándome por el balcón. ¡Vamos!

P. De todos los obstáculos con los que te has encontrado en tu vida, ¿cuál fue el más difícil de superar?

Pues de todos los obstáculos que yo me he encontrado en mi vida el más difícil de superar era evidentemente el económico, esto es, el ganarme la vida como compositor. Eso yo lo he conseguido tarde, y durante mucho tiempo yo me ganaba la vida como profesor, o como compositor de películas, que es otra historia, ¿verdad?, que no tiene nada que ver con lo que yo quiero hacer como compositor, o como lo que tú quieras, ¿verdad? Pero el problema número uno fue el económico.

P. Y además de ese obstáculo económico como principal, ¿hubo algún otro obstáculo que no consiguieras superar?

R. Sí, muchísimos. Figúrate, yo me había propuesto, consciente o inconscientemente, no sé, que quería cambiar un poco el panorama de la música en mi país, ¿verdad? Que fuese más amplio, que fuese más abierto, que tuviese más interés, que no se conformase con sota caballo y rey, etc., etc. Y en mi escala, creo que un poquito, muy poquitín, poquitín, algo he conseguido, pero habida cuenta de lo que yo pensaba que podía hacer y de lo que verdaderamente he hecho, evidentemente no lo he conseguido.

P. ¿Ha habido algún proyecto o acontecimiento particular que haya influido significativamente en el rumbo de tu carrera profesional? En caso de que así sea, ¿podrías hablarnos un poco sobre él?

R. Sí, por ejemplo el contacto con algunos críticos. Por ejemplo, pues el contacto con Claude Rostand, el francés, el contacto directo con un ruso francés, Pierre Souvtchinsky, y haber conocido a Max Deutsch, han tenido una importancia grandísima en mi carrera, porque me ayudaron los primeros a publicar, ¿verdad?, a publicar mi música, y el otro a formarme como compositor, porque yo tenía una formación defectuosa, porque lo había hecho en buena parte por mí sólo. Con Max Deutsch, yo aprendí muchas cosas que han sido muy importantes.

P. ¿Cómo evolucionó a lo largo del tiempo ese contacto con estas personas?

R. En general, de una manera muy positiva. Yo tuve contactos constantes con esas tres personas que te he dicho hasta que murieron; y con otra que no puedo dejar de decirte también, más concretamente Juan Huarte. Haber conocido a Juan Huarte para mí fue esencial, ¿verdad? Porque, bueno, pues fue muy generoso, y aún lo sigue siendo, y es una persona que me ha ayudado muchísimo en tantas ocasiones… Él hizo posible Alea, por ejemplo, el primer laboratorio de música electroacústica que hubo en España, entre tantas otras cosas que se pudieron hacer gracias a su ayuda.

P. Esa relación, ¿cómo evolucionó a lo largo del tiempo? ¿Continúa?

R. Sí, pues continúa porque tenemos muy buena amistad. Los otros murieron... Bueno, podría citar más. No soy quizá justo por olvido de otras personas que me han ayudado mucho, a las que estoy profundamente agradecido...

P. ¿Sigues teniendo experiencias interesantes y estimulantes como las de esas grandes personas actualmente?

R. Pues vamos a ver… Han cambiado de signo, porque todas esas personas que te he citado fueron personas que me ayudaron, ¿comprendes? Cuando yo lo necesitaba mucho, me ayudaron. En las experiencias actuales han cambiado de signo, porque ahora soy yo quien ayuda, y entonces estas experiencias de ayudar yo, son también muy enriquecedoras para mí.

P. ¿Qué consejo darías a una persona joven que piensa iniciarse en tu esfera de actividad?

R. Pues lo único que le puedo decir es que trabaje todo lo que pueda, y que sopese muy bien qué posibilidades tiene de conseguir lo que está buscando en el ambiente en que vive, porque, si son excesivamente negativas, mi consejo es vete, vete donde te puedan ayudar. Mi consejo ha sido siempre ese y, bueno, pues hay muchos ejemplos. No te voy a dar nombres porque sería de mal gusto. ¡En fin…!

P. ¿Es así como lo hiciste tú? ¿En qué difiere esa perspectiva a como tú lo hiciste?

Es como yo lo hice sin duda ninguna, y difiere en que, a partir de cierta edad y de una carrera que es, bueno, que no es la de un fracasado, ahora puedo vivir un poco donde yo quiero, ¿verdad? Aunque tengo que reconocer que mis contactos como profesional no se detienen en el ambiente primero en el que yo vivo, sino que ese ambiente es internacional, y entonces yo tengo que estar viajando sin parar, porque no me queda más remedio. O sea, ha cambiado, repito, la situación, en lo que se refiere a mi actitud frente a esos ambientes. Yo me siento más seguro de lo que me podía sentir hace treinta años o cuarenta años, respecto de lo que es mi vida profesional.

P. En cuanto a la importancia del ámbito del artista, ¿aconsejarías pocos contactos sociales o muchos? ¿Tener mentores, compañeros o colegas?

R. Yo creo que nunca mentores en lo que se refiere a la creación artística; mentores al respecto de hacer una carrera solamente cuando empiezas, y después colegas, pues es normal. ¿Cuál era la tercera palabra?

P. Compañeros.

R. Compañeros o colegas… Hombre, yo creo pues que lo mejor es tener colegas. Depende también de a quién consideres tu colega. Yo no considero colegas a muchos compañeros, ¿verdad? Pero eso es otra historia. Lo que yo pienso es que la vida artística, sobre todo la vida de un compositor, es una curiosa mezcla de contrarios. Por un lado, una dosis de soledad es absolutamente imprescindible y, por otro lado, una dosis de relaciones con *alguna gente* es absolutamente imprescindible también. O sea, hay que saber dosificarse, y eso no es nada fácil, se pierde mucho tiempo en la vida social, que en el fondo no aporta nada, pero también un excesivo aislamiento puede hacer que se olviden de ti. Este mundo es terriblemente competitivo e ingrato.

P. Sobre este joven al que estamos aconsejando, ¿es conveniente que determine su identidad pronto o tarde?

R. No se puede decir... Hay cantidad de compositores que llegaron tarde a la madurez, y

hay otros muchos compositores que desde la Opus 1 estaban haciendo lo que querían. Esos son, diríamos, benditos mortales los que han tenido esa suerte. O sea, un compositor como Chopin desde el principio de su carrera fue muy apreciado en ciertos ambientes; otros señores tardaron muchísimo en convertirse en grandes compositores, como el caso clarísimo de Brahms y todavía más de Bruckner.

P. A esos jóvenes compositores, ¿les aconsejaría trabajar con organizaciones importantes?

R. En Estados Unidos eso tiene sentido, porque es el país de las fundaciones, y entonces una persona puede recibir una beca para trabajar tranquilo sin que nadie le moleste, sea escultor, sea compositor o sea un artista, pues pongamos por ejemplo por la Texaco Canadá, o lo que quieras. Hasta incluso fundar su propia fundación, si tiene el salero de encontrar a alguien que se lo pague, si eso puede suceder, ¿verdad? Pues Estados Unidos es el país para encontrar una protección de esa especie.

P. ¿Aconsejarías a un joven compositor especializarse pronto en un campo musical o trabajar en muchos a la vez?

R. Hay compositores que sí podrían decirlo, que puede hacer con el mismo gusto y la misma entrega una música para una película, o para un documental, que una obra para que la toque la Orquesta Nacional. Yo también he hecho mucha película y música para televisión, y sobre todo para cine, y en cuanto pude me la sacudí de encima. Hay diversas opiniones; yo, desde luego, te diría que no, que desde el primer momento tienes que tener claro lo que quieres hacer.

P. ¿Cómo explicaría a un joven por qué es importante dedicarse a la composición?

R. Pues de ninguna manera. Si el chico o la chica no han comprendido el sentido que puede tener ser un artista, yo no tengo nada que decirles, me parece pues que es una persona extraordinariamente insensible, que no ha comprendido el valor que tiene la experiencia estética y que, desde luego, no tiene ninguna idea de lo que es la historia, porque, vamos, si se pasa por ahí y se encuentra con una mole como la Catedral de

Burgos y piensa que eso es una chorrada, yo no voy a ser quien se lo explique ¿Cómo vas a explicar que dos más dos son cuatro? Yo no tuve que explicar nada porque justamente lo que quería era eso, y justamente ésa fue mi dificultad, porque la mayoría de la gente que me rodeaba podría aceptar que me dedicara a la composición como un hobby, pero no como una profesión. Pero eso diría de hecho que era social, no venía de una reflexión por parte de nadie, y es que en España, dedicarse a la creación artística es un hobby y no una profesión. Solamente se convierte en una profesión cuando ganas dinero, hablando lógicamente de la burguesía, que es a la clase social a la que yo pertenezco, ¿verdad?

P. ¿Crees que eso ha cambiado hoy en día? ¿Crees que ha mejorado?

R. Creo que cambiar es mucho decir, pero ha mejorado. Mi juventud corresponde exactamente a la posguerra española y a la posguerra mundial: yo tenía 15 años cuando terminó la Segunda Guerra Mundial. En unas circunstancias como ésas, y además teniendo como Jefe de Estado a un general de infantería, ¿qué quieres que sucediese? Y la mayoría de los ministros eran militares. ¿Qué podía esperarse?

P. ¿Ha habido momentos en los que lo que hacías se volvió menos atractivo, menos interesante o menos importante? ¿Puedes hablarnos de alguna ocasión especial?

R. Lo que yo hacía cuando era composición de verdad, quiero decir que no era música de cine, siempre me ha parecido interesante, si no, no lo hubiera hecho... (risas). Otra cosa es que me saliera mejor o me saliera peor. Yo puedo ser severo con mi propia música, pero tendríamos que ver el catálogo y, obra por obra, decir: ésta le parece más bien y esta le parece menos bien; ninguna podría decir que la tiraría, porque si lo he pensado alguna vez, la he tirado. Yo he quemado muchas obras mías, muchas.

P. Por cierto: las obras que en tu catálogo dicen que están fuera del catálogo, ¿ahora existen?

R. No existen. No es que estén fuera de catálogo, es que las he suprimido, ¡vamos!

P. ¿Pero las quemaste o no?

R. ¡Sí, sí, sí! No sé si las quemé, o las tiré a la basura, pero, en fin, yo no tengo ningún ejemplar de esas obras.

P. ¿Ha habido alguna persona o personas en tu vida que hayan influenciado o estimulado tu forma de pensar y tus actitudes al respecto de la composición? ¿Cuándo conociste a esas personas?

R. Sí ha habido gente que me ha influido muchísimo. Sobre todo, siendo joven, yo tuve un profesor en mi bachillerato que para mí fue capital desde ese punto de vista, y no era de música, era profesor de literatura y filosofía en el colegio. Era el padre Osvaldo Lira, un cura —de los Sagrados Corazones, la orden que tenía en mi colegio—, chileno, y que fue fundamental no solamente para mí, puedo decir que también para muchos chicos de mi clase, e incluso para clases de antes y después que yo. Fue muy importante.

P. ¿Cómo influyó en tu trabajo, en actitudes, por ejemplo en motivación, en valores personales, profesionales?

R. Esta persona pues influyó de una manera fundamental enseñándonos a pensar. Nos obligaba a pensar y a tener una opinión personal sobre las cosas, en el terreno que él enseñaba y también en otros, porque todo va unido, ¿verdad? Era una persona de las que no se veían muchísimas, que nos enseñaba literatura y que nos obligaba a trabajar la literatura en vivo, y el respeto del pensamiento en la filosofía. Esto fue para mí, y puedo decir que para muchos de mis compañeros, un estímulo de primer orden.

P. ¿Qué aprendiste de ellos? ¿La forma de decidir qué problemas abordar? ¿La política de relaciones y saber venderse bien?

R. Mira, fundamentalmente, lo que aprendí de todos los que me han enseñado, bueno, de algunos de ellos, es una cosa muy puntual y muy clara. Aprendí buena parte de la técnica musical que yo sé, ¿verdad? De otros aprendí fundamentalmente una cosa importantísima, creo que la puedo resumir, quizá un poco abusivamente, a pensar por

mí mismo dentro de lo que es posible, a tener una independencia de criterio. Y fue un gran estímulo porque eso lo que te enseña es a tener fe en ti mismo. Y, claro, eso para un creador es esencial, aunque muchos creadores han sido gente dubitativa, pero al final han acabado firmando una cosa, si no, no hubieran hecho nada, ¿verdad? Y Falla preguntaba hasta a su hermana y cosas de este estilo. Pero al final escribieron lo que escribieron, y eso se debe a un acto de autoafirmación y de fe en su propio criterio. Estas personas a las que yo me estoy refiriendo, y otras que se me han escapado sin duda, te ayudaban a eso sin duda, a tener tu propio criterio y a fundamentarlo en algo. Se trata simplemente de tener una opinión y, si es posible, una opinión fundamentada. No a tenerla por las buenas, sino que antes de tener una opinión, fórmate y decide qué piensas acerca de lo que vas a hacer; pero, una vez que lo has decidido, pues lo has decidido, y tener el valor incluso de cambiarlo aun cuando estás en camino, y reconocer: si me he equivocado, pues ya está, y ser también autocrítico. Eso es fundamental: tener la capacidad de criticarte a ti mismo.

P. ¿Para ti ha sido importante enseñar a jóvenes y trabajar con ellos?

R. ¡Sí ha sido importante! ¿Por qué? Pues por muchas razones, y quizá no todas son conscientes. La primera —que probablemente sí es consciente, puesto que te la digo, ¿verdad?—, pienso que sé algunas cosas y pienso que si un joven o unos jóvenes vienen a saber cosas, mi deber es decírselas, porque hay una cosa que se llama transmisión. He recibido mucho de los demás y ahora puedo dar también algo y lo doy muy gustoso.

P. ¿Por qué te interesa trasmitir todo eso?

R. Porque creo que tiene un valor, porque creo que tiene realmente un valor, y porque me parece además que esos valores no son fáciles ni de ver ni de conquistar, tienes que luchar por ellos, ¿verdad? Y entonces, pues allí donde tú puedes decir algo y, sobre todo, donde te lo piden, ¡Tú deber es decirlo! Lo que no está tan bien es decirlo sin que te lo pidan, ¿verdad? Porque eso entonces se llama presunción. Pero siempre que han pedido algo, y tú piensas que puedes contestar aunque sean mínimamente lo que están preguntando, ¡Tú debes hacerlo! ¡tú deber moral es hacerlo! Yo en este momento tengo cinco o seis, o incluso quizá más jóvenes, ¡que me vienen a ver! ¿Para hablar de la mar y de los peces? ¡De música, se entiende!

P. ¿Y cómo lo haces?

R. Charlando con ellos y viendo música y comentándola, incluso hasta con partitura, claro, ¡si se tercia!

P. Cuando trabajas con un joven estudiante, ¿a veces puedes estimar la posibilidad de que continúe con la composición, o que debe dejarlo? ¿Reconoces a la gente que tiene futuro en la composición y a la que no lo tiene? ¿Qué características presentan?

R. Vamos a ver, no es nada fácil contestar a eso, salvo en casos muy extremos, en casos muy, muy extremos de no tener ni idea, ¿verdad? Yo siempre pienso que, aunque a lo mejor ahora lo que está haciendo me parece que está mal, o que no tiene ningún interés, ¡eso puede cambiar! Me cuesta mucho trabajo tener que decir: déjalo, que no tienes talento. Yo lo más que puedo decir en ese terreno es: mira, yo creo que tienes que escuchar mucha más música, tienes que trabajar más, lo que haces es insuficiente. Pero eso no quiere decir que no te vayas a dedicar a eso, porque son tantas veces que las primeras cosas que has visto de una persona no valen nada, y luego resulta que esta persona tenía talento, que me ha pasado a mí y le ha pasado a 200.000 personas más. ¡Vamos! Lo único que yo puedo decir cuando se presenta una persona que manifiestamente, cómo decir, ¡es que no sabe nada!, no sabe nada porque, o bien es que se quiere dedicar a otra cosa y ha venido a ver qué, pues no se sabe muy bien por qué, ¡Esto también sucede, ¿verdad?! Esto también sucede y tiene bastante poca gracia porque te hace perder el tiempo...

P. ¿Observas diferencias entre los jóvenes estudiantes por ser chicos o chicas?

R. Yo he tenido muy pocas chicas que hayan trabajado conmigo en serio. He tenido muchas chicas que me enseñan sus partituras, de las cuales he opinado, pero nunca en el número de los chicos que he tenido. Ahora bien, ¿observo diferencias? Tengo que confesarte honradamente que no he tenido una experiencia suficientemente numerosa femenina como para tener una teoría al respecto. Han sido muchos más los chicos que han venido a trabajar conmigo que las chicas. Por eso no puedo decir si ha habido una gran diferencia. Los puntos más altos que yo he tenido como alumnos han sido siempre

varones, sin duda ninguna. Eso no quiere decir en absoluto que yo considere que los varones están más dotados para la música que las mujeres. ¡No! Simplemente, lo que pienso es que las mujeres, en líneas generales, pues no han venido a verme a mí, por las razones que sean. Pues trabajar en serio conmigo, no puedo decirte nada más que un caso, que es Marisa Manchado. Sin embargo, los chicos son una lista que no cabe en la guía de teléfonos.

P. ¿Qué consejo darías a una persona joven para mantener el equilibrio entre su vida privada, es decir, la familia, etc., y la composición?

R. Pues el consejo que yo le daría es que si quiere dedicarse a la composición viviendo en un país como España deje el hecho de formar una familia y aledaños para cuando sea mayorcito, que pase una serie de años en que esos problemas los resuelva de otra manera. Me apresuro a decir que el consejo puede ser cruel. Hoy en día no lo es, y la razón salta a la vista. Hoy en día se pueden tener historias amorosas sin necesidad de casarse con una gran facilidad. Cuando esta misma situación se producía cuando yo empezaba a ser profesor allá por los años sesenta, era muy cruel, porque fuera del matrimonio no se podía hacer nada salvo marcharse de putas. ¡Así de claro! O bien marcharse fuera de España. Entonces era una crueldad aconsejar a un joven que llevase una vida amorosa irregular, podríamos decir, si quería hacer una vida...

P. ¿Es así como lo hiciste tú?

R. Es así como lo hice yo, está claro, por eso lo digo.

P. ¿Tu perspectiva actual difiere en algo o sigue siendo la misma?

R. Esto ha supuesto una serie de situaciones que no son agradables, ha supuesto una soledad durante un cierto tiempo, ciertas renuncias a una serie de cosas a las que no había por qué haber renunciado, si no fuese porque nuestro país en ese sentido es un país bastante cruel. Tiene otras compensaciones, quiero decir que el hecho de renunciar a una familia vulgar y corriente —ponerla entre paréntesis, vamos a decir— tiene la compensación de estar haciendo lo que en profundidad quieres hacer. Ya sé, sí, ha habido compositores que no lo han hecho y que se han casado jóvenes, ¿verdad? Pero

—esto es una opinión personal— la gran mayoría lo han pagado caro.

P. ¿En algún momento de tu vida han sido influyentes tus compañeros a la hora de configurar tu identidad personal o profesional?

R. No, no lo creo; realmente no. Si yo hubiera vivido en otro lugar, a lo mejor hubiera sido pensable, pero no, no...

P. ¿De qué manera piensas que tu contexto familiar fue especial a la hora de ayudarte a convertirte en compositor?

R. Mi familia —no veas en esto una censura, porque no lo es, porque no puedo censurar a unas personas que tenían problemas inmediatos que resolver, y que ellos pensaban que haciendo lo que yo hacía no se iban a resolver, ¿verdad?— no puedo censurarlos, pero yo considero realmente a mi familia una víctima de la situación que le tocó vivir en España, ¿verdad? No me ayudaron en absoluto. Pero repito que no se lo reprocho, ni veas en esto la más mínima de las censuras; creo que no podían pensar de otra manera, ni actuar de otra manera. Creo también que no puedo imaginar qué hubiera sido si mi padre hubiese vivido, porque, no lo puedo imaginar, no sé qué actitud hubiera tomado.

P. Sí, efectivamente, esa es una variable que hubiera cambiado toda tu vida.

R. Hubiera cambiado absolutamente todo y todavía más si hubieran vivido mi padre y mi hermano mayor, porque a los dos les mataron en la guerra. No sé qué es lo que hubiera sucedido, no puedo imaginarlo, yo era el pequeño de tres hermanos. No sé si hubiera podido aceptar que el pequeño fuese el holgazán, el que no hacía una carrera como era debido, ¿verdad?, el que estaba metido en otro rollo. No sé si lo hubieran podido aceptar y que me hubieran hecho ser notario o yo qué sé, no tengo ni idea. Lo que sí sé es pues que la situación en mi casa era difícil, y que hice el bachillerato con mucho gusto, las cosas como son, pero la carrera de Derecho no la hice con gusto, la hice porque había que hacerlo...

P. Además, tú querías hacer la carrera de Químicas, no la de Derecho, ¿no?

R. Sí, yo había pensado ser ingeniero químico porque la química me gustaba mucho, pero no fue así, el resultado fue que las circunstancias no me ayudaron, y repito una vez más que no se lo reprocho.

P. ¿Cómo pasabas tu tiempo libre de niño? ¿Qué actividades te gustaba realizar? ¿Empleabas ese tiempo con compañeros, con padres, solo?

R. Mis amigos eran compañeros de colegio, y después compañeros de carrera, puesto que fueron los mismos, pues como es lógico, la mayoría se dedicaron a estudiar Derecho, que era casi obligado, ¿verdad? Yo tenía muy buenos amigos a los que he querido mucho y sigo queriendo, aunque los veo de uvas a peras; algunos se han muerto, y otros se han marchado fuera, cosa que también es bastante sintomática. Uno de ellos vive en Alemania, desde hace muchos años, casado con una española, pero sus hijos tienen muchos problemas con el castellano, hablan casi sólo alemán, ¿En qué consistían nuestros esparcimientos? Pues hablar de todo lo divino y humano, y paseatas, ¿verdad? Pero tengo que añadir inmediatamente algo que para mí ha sido muy importante, y puesto que la pregunta cala un poquito más hondo, fueron excursiones en un radio vamos a decir de unos 200 kilómetros en torno a Madrid, grosso modo, ¿verdad? Y luego cuando íbamos fuera de Madrid, pues íbamos al norte, a la Cornisa Cantábrica, por Santander, por Asturias, por el País Vasco con una mochila y tal. Eso muchas veces lo he hecho solo, muchas veces lo he hecho solo, y otras veces lo hacía con amigos.

Muchos de estos sitios seguramente, si fuera ahora, no los reconocería. Por ejemplo, la parte trasera del monte Abantos, Peregrinos, etc., que eso lo he andado muchas veces, la primera vez cuando tenía 17 años.

P. ¿De qué modo ha influido tu cónyuge en tu carrera profesional?

R. Positivamente, claro. Hablamos de todo, discutimos de todo. Yo cuando la conocí en el año 64 —hace muchos años—, ella era una cría, no tenía 20 años todavía.

P. ¿De dónde sacas en general las ideas para el trabajo de composición? ¿De la lectura, de otras personas, de tus trabajos anteriores, experiencias de vida…?

R. Hombre, de la lectura yo soy bastante omnívoro, como dicen los zoólogos; yo leo de todo, y quien se tome la molestia de mirar un poquito lo que es mi biblioteca, lo verá enseguida. Yo puedo leer en bastantes lenguas; hablar no tanto, pero, en fin, leer sí, y eso me ha enriquecido de una manera importante. Por ejemplo, en inglés —que tuve la obligación de aprender inglés ya teniendo mis años, pues el inglés no fue mi primera lengua extranjera; la primera que conocí fue el francés y después el alemán— me ha abierto cantidad de caminos que de otra manera no hubiera conocido. El inglés lo hablo hace más de 30 años, pero los otros idiomas los empecé de niño. Leo de todo, evidentemente; leo mucho sobre libros musicales, leo literatura, leo mucha poesía, leo incluso ciencias, y leo también mucha Historia. Me interesa mucho la Historia. Creo que la respuesta puede sonar pretenciosa para quien no conozca mi biblioteca, pero mi biblioteca es una biblioteca de más de 8.000 volúmenes, o sea, que, en fin, es una biblioteca bastante nutrida, y eso se tiene que notar en mi diversidad de gustos.

P. ¿Qué es lo que determina el dedicarte al proyecto siguiente cuando acabas de terminar el anterior? ¿Ha habido ocasiones en las que ha resultado difícil qué hacer a continuación?

R. Sí.

P. ¿Qué has hecho en esos casos?

R. Sí, pues trabajar, trabajar; no estoy esperando a que venga la musa, lo que puede suceder si es lo que pide lo que estoy haciendo, eso también sucede. Me acuerdo que en algunas situaciones muy difíciles que yo he tenido que pasar, por ejemplo mi primera larga temporada en Estados Unidos, yo estaba solo, absolutamente solo, me fue muy duro, y entonces aquello se tradujo en algo que no sé si sería una depresión; no me paralizó, pero sí estaba muy mal, estaba francamente mal, muy depresivo. Y sobre todo una cosa que sabes que es muy dura. Espero que no la hayas tenido que pasar nunca y que no te suceda nunca, pero tiene muy poca gracia, que es tener la evidencia de que en tu país no vas a hacer nunca nada por tiempo indefinido, o sea, que no te van a aceptar en ningún lado. Sencillamente, me había quedado sin los trabajos que estaba haciendo, por ejemplo, en Radio Nacional de España, por ejemplo, en el propio Conservatorio, lo que yo estaba organizando en Alea se había terminado porque...

P. Pero ¿te habías quedado sin los trabajos por la decisión de marcharte a Canadá?

R. No, no. Yo simplemente lo había aceptado, había provocado marcharme a Estados Unidos. Además, te cuento la historia en dos palabras. Yo conocía mucho y era muy amigo del primer señor al que se le ocurrió utilizar el ordenador en música, Jerry Hiller, que era compositor y, sobre todo, científico. Nos habíamos conocido hacía muchos años en Alemania e hicimos muy buenas migas. Este hombre amablemente me dijo: cuando tú quieras, puedes venir a Estados Unidos, yo estoy ahora en Buffalo y tenemos un programa estupendo para invitar a quien nos parezca bien. Dímelo con antelación suficiente y te invitamos. Yo le dije: ¡Jolín, qué suerte! Y así quedó la cosa.
Este hombre vino a los encuentros de Pamplona invitado por mí y entonces me volvió a repetir lo mismo. Este hombre, para que te hagas una idea, la primera vez que se hizo algo en ordenador y música fue hecho por él en la Universidad de Indiana (Illinois) en el año 55. Entonces, pues después de los Encuentros de Pamplona yo me quedé sin Alea, porque ETA raptó a Felipe Huarte. Los Huarte tuvieron que pagar un rescate enorme y decidieron no aparecer por el momento en la escena pública. Bueno, y además, aparte de lo de ETA, que fue fundamental, te puedes imaginar, también la Iglesia empezó a atacar a los Huarte porque decían que no atendían a las reivindicaciones de sus obreros, aunque ayudaban a la Iglesia económicamente en las misiones. Entonces cargaron contra Alea y todos los artistas a los que ayudaban, que eran bastantes. Eso por un lado; por otro lado, yo me convertí en el responsable de aquello y entonces yo me quedé sin todo lo que podría tener en Radio Nacional de España, porque no me volvieron a renovar contrato. Yo fui el organizador de los encuentros de Pamplona. Los Huarte querían hacer algo muy gordo por su ciudad, Pamplona, y yo fui el organizador de todo aquello. Vamos, el que hizo el programa y el que estuvo dando el callo, ¿comprendes? Y luego, lo de Alea tres cuartos de lo mismo, yo era también el director. La colaboración de Radio Nacional de España me daba algún dinero. Esos discos que tú ves ahí, que son todos de músicas no europeas, yo los fui presentando poco a poco, ¿verdad?, en una serie que duró muchísimo tiempo y me quedé sin ella. El Conservatorio se acabó, por descontado, o sea, yo estaba en una lista negra, sencillamente. Lo típico de la época de Franco, ¿no? Y sobre todo la posibilidad de estrenar. ¿Dónde iba a estrenar, si no había otro sitio para estrenar, de música de cámara se entiende, que la Orquesta Nacional, que de vez en cuando presentaba alguna obra

mía, muy de uvas a peras. Empecé a pensar seriamente, en meterme otra vez en la música de cine. No podía hacer otra cosa, no tenía otra salida que volver otra vez donde Elías Querejeta, la productora, y entonces yo me acordé de lo de Jerry Hiller. Y me marché. Yo volvía a España a pasar las vacaciones.

Por otra parte, yo tenía una casa muy agradable, cuyas fotos te puedo enseñar, hecha por Antonio Fernández Alba en una urbanización cerca de Madrid. Tenía que pagarla, tenía parte pagada y parte sin pagar, porque Fernández Alba es un hombre serio. Entonces la casa sólo me costó el doble de lo que me debería haber dicho. Si hubiera sido Fernando Higueras, hubiera sido veinte veces, ¿verdad? Tenía que pagarla de alguna manera y no tenía dinero. Entonces me fui a Estados Unidos y estuve allí bastante tiempo. Bueno, pues yo me tuve que exiliar por tiempo indefinido, y cuando desde Estados Unidos me ofrecieron la posibilidad de ir a Canadá, no lo dudé: me marché a Canadá y estuve viviendo… pues tres años. O sea, quiero decir con esto que en esos momentos es cuando te encuentras que en tu propio país no te puedes comer una rosca. Yo volvía a pasar las vacaciones, pero nada más y donde viajaba pues era donde se me seguía haciendo caso, pues era a Francia, era a Alemania, a Bélgica… Pero, vamos, en España yo no podía hacer nada.

P. ¿Qué importancia tiene en tu trabajo la racionalidad en comparación con la intuición?

R. Pues son complementarias, porque lo primero es la intuición. Primero tú tienes que tener la intuición de algo que estás oyendo y quieres darle la forma. Luego llega el momento de darle la forma y es ahí donde interviene la razón para poner las cosas en su sitio y hacer que esa intuición sea lo más eficaz posible en la escucha. Son dos periodos.

P. ¿Te desconectas en los tiempos de ocio, o alguna vez has tenido intuiciones importantes en esos momentos y te has tenido que poner a trabajar?

R. Mira, la intuición puede venir en los lugares más inverosímiles. Yo cuando era gimnasta y esas cosas, cuando estaba haciendo barras y cosas de ese estilo, que evidentemente hay más riego sanguíneo en el cerebro porque lo estás haciendo, ¿verdad?, se me ocurrieron muchísimas cosas y, bueno, yo no he ido nunca a un gimnasio, vaya por delante, esas cosas las hacía aquí, que tenía muchos aparatos y cosas

de ese estilo. O puede ser que has tenido sueño y, de repente, en mitad del sueño, se te ocurren cosas. Eso pasa con cierta frecuencia. Luego la segunda parte es sacar eso y ponerlo en orden y hacerlo transmisible.

P. ¿Cuántas horas sueles dormir?

R. Yo suelo dormir grosso modo un mínimo de unas seis horas, y si puedo más, pues más. Lo que ocurre es que con la edad se necesita dormir menos, ¿verdad? Pero, bueno, yo creo que duermo entre seis y ocho horas, grosso modo.

P. ¿Sueles hacer el trabajo mejor por la mañana temprano o a última hora de la noche?

R. No, siempre por la mañana temprano y por la mañana en general.

P. ¿Alguna vez has tenido alguna idea útil estando en la cama o en sueños?

R. (No contesta).

P. ¿Cómo sueles proceder a la hora de llevar adelante una idea o proyecto? ¿Escribes borradores, esbozos…? ¿Con cuánta frecuencia los vuelves a escribir?

R. ¡Ay! Yo borradores y esbozos, a punta pala, vamos, mínimo tres o cuatro veces de cada idea, mínimo.

P. ¿Publicas tu trabajo en seguida o esperas algún tiempo?

R. Salvo que tengan una prisa tremebunda los señores que me lo encargan, lo dejo reposar un mínimo de un mes algo así.

P. ¿Sobre tu método de trabajo, ¿decides qué cartas responder, qué entrevistas conceder, etc.?

R. En cuanto a las cartas, contesto siempre a todas las cartas. Ahora de un tiempo a esta

parte tardo más en contestarlas, porque el trabajo es terrible.

P. En conjunto, ¿en qué difiere tu método de trabajo hoy respecto a cómo trabajabas hace veinte años?

R. Veinte años. ¡Ah! No hay ninguna diferencia. La hay y muy gorda de lo que yo trabajaba en los años cincuenta y a principios de los 60 a ahora, porque en aquella época yo tenía muchísimas más cosas que hacer que ahora. Ahora trabajo casi únicamente en la composición musical, y antes tenía que hacer 200.000 cosas más. Por ejemplo, durante años, en los años que trabajé en Iberia, yo empezaba a componer a las cinco de la tarde, cosa que para mí ahora sería imposible, pero es que era la hora que tenía libre.

P. ¿Has experimentado algún cambio paradigmático en tu trabajo? Explícalo.

R. Bueno, lo que te acabo de explicar, pero eso es muy antiguo. De cuando yo tenía 30 años o veintitantos a ahora, que tengo setenta y seis, evidentemente la cosa es bastante distinta. Pero así un cambio drástico, no, desde hace muchos años no lo tengo. Ni siquiera cuando tuve el infarto, que estuve cuatro meses sin hacer nada. Pero cuando volví al trabajo volví al ritmo anterior.

P. ¿En la actualidad la composición es la tarea que consideras más importante para ti? ¿Es la tarea que te absorbe la mayor parte del tiempo?

R. Evidentemente, es el trabajo de la composición y es lo que para mí es mi profesión, es mi vocación.

P. ¿Compones por sentido de la responsabilidad o porque disfrutas haciéndolo?

R. Evidentemente, por necesidad, y por necesidad se convierte en un disfrute. Aunque es un disfrute muy de doble filo, porque hay veces que no vienen las cosas como tú quisieras y entonces, pues sufres intensamente hasta que das con lo que quieres hacer.

P. ¿Y cómo ha cambiado esto con los años en cuanto al disfrute y la responsabilidad?

R. Con los años, con la práctica esto se convierte en un hábito, y ese hábito no quiere decir que mecanice nada, sino que ese hábito se convierte en una absoluta necesidad. Los días que no lo haces te sientes mal, te falta algo, estás como incómodo, ¿comprendes?

P. ¿Y sientes alguna modificación en el grado de actividad con el que trabajas?

R: Normalmente no. Sí, vamos, sí lo hago, pero es un cambio relativamente superficial, cuando nosotros nos vamos a San Sebastián y la vida es para nosotros muchísimo más tranquila, no asistimos a acontecimientos, vemos menos gente y cosas así, ¿verdad? Yo meto más horas y me cunden más las horas. Estoy más tranquilo que aquí, pero, vamos, está todo dentro de la misma línea. Lo único que hay es que soy más productivo.

P. Si hubiéramos hablado contigo hace 30 años, ¿qué opiniones diferentes del mundo y de ti mismo nos habrías expresado?

R. ¡Caray! Hace 30 años, esto es, en los años setenta… Yo en los años 70 probablemente hubiera sido mucho más rígido en lo que se refiere a política, hubiera estado mucho más a la izquierda, más próximo a un régimen relativamente comunista, que ahora ya no lo estoy. Hubiera tenido más simpatías por la Unión Soviética de lo que tuve poco tiempo después. Hubiera sido mucho más comprensivo con China que ahora, que me parece que ha sido un régimen monstruoso, porque lo conozco mejor y tengo más datos de juicio, ya que en aquellos momentos tenía muy pocos. Había estado en Cuba y todo aquello me parecía maravilloso; ahora no me lo parecería. Yo estuve en Cuba pasando una temporada en los años 60 cuando todavía no tenía cuarenta años. Igualmente, en lo que se refiere a la música, tenía muchas opiniones que hoy en día me parecen completamente equivocadas. Por ejemplo, yo soportaba muy mal el período neoclásico de Strawinsky, y esto me recuerda que verdaderamente yo era un gilipollas, ¿verdad? Porque es tan bueno como cualquier otro. Tenía demasiados dogmas en la cabeza. En una palabra, si se puede resumir todo: era mucho más intransigente y menos realista.

P. ¿Ha habido algunas metas personales que hayan sido especialmente significativas para tu carrera profesional? En caso afirmativo, ¿podríamos hablar

de alguna de las más importantes?

R. Sí, ha habido por ejemplo el hecho de estar editado, ¿verdad? Para mí fue fundamental disponer de mis partituras de una manera… en fin, normal, ¿verdad? Ha sido también importantísimo, y evidentemente ha cambiado mi vida, el tener un infarto, está claro. Ha sido también importantísimo en mi vida casarme como yo quería casarme, esto es, por lo civil, después de luchar bastante tiempo por ello, porque no nos daba la gana de pasar por la iglesia, ¿comprendes? Y, bueno, pues éstas han sido cosas que han sido muy importantes para mí. Ya sabes que nosotros nos casamos en Canadá por esa razón y luego lo convalidamos en España.

P. ¿Cuánto tiempo has estado en Canadá realmente?

R. Tres años.

P. ¿Tres años en Canadá y uno en Buffalo?

R. No, dos en Buffalo.

P. Es que eso no queda claro en las biografías de José Luis García del Busto.

R. Pues yo creo que fue dos años en Buffalo. Fui a Buffalo justo después de Pamplona, que fue en el 72. En total deben de ser cinco años, ¿verdad?

P. Dentro de tu lenguaje actual, ¿tienes un esquema compositivo?

R. Bueno, pues no es fácil de decir, porque una de las cosas que han llamado más atención de lo que yo hago, a los señores que han tenido la bondad de interesarse por ello, es que yo soy bastante libre o imaginativo a la hora de enjaretar procedimientos de composición. Una vez así, otra vez asao, pero una vez dicho esto, sí que hay cosas que vuelven casi siempre. Por ejemplo, la utilización de elementos que son deliberadamente contrapuestos; y para que quede claro te pongo un ejemplo: oponer líneas que pueden ser líneas hasta melódicas con una métrica extraordinariamente flexible, que no se sabe muy bien en qué tipo de compás están escritas. Por ejemplo, pues el arranque de una

obra como *Las Orillas* con ciertos pasajes de *Tarde de Poetas*, que son pues como una isla, podríamos decir contrapuestos a pasajes casi siempre de tiempo mucho más rápido, en donde la pulsación es constante a una pulsación de semicorchea. Jugar con esos supuestos también en el terreno de la interválica. Por ejemplo, si entre las líneas hay una presente constante de cambios de interválica, casi siempre rozando lo consonante, terceras mayores y menores, quintas justas o disminuidas, etc., etc. Sin embargo, lo otro se trata de intervalos a distancia muy pequeña de segunda mayor y menor a las entrañas del espectro sonoro en posición muy estrecha. En una palabra, se ven en la misma obra elementos que son contradictorios como para generar una dinámica por oposición, ¿queda claro? Pues es una característica de mi música que la puedes encontrar en muchas obras mías. Por ejemplo, en el concierto de violín, si comparas el primer tiempo con el segundo, está clarísimo. En el concierto de violonchelo, tres cuartos de lo mismo. En fin, en muchas obras desde hace ya bastantes años.

P. Me da la impresión de que tienes un sistema de trabajo en el cual lo que buscas es la riqueza de comparación de esas líneas que pueden ser tanto rítmicas, o tímbricas, como más estrechas en cuanto a movimiento o más adosadas, etc. Pero que ese trabajo es un entrelazamiento de líneas horizontales, que hay poca verticalidad en tu música.

R. No tanto, porque sí la hay, por ejemplo, en una obra como *Umori*, que tú has transcrito, ¿verdad?, hay pasajes en donde prácticamente la escritura puede recordar la de una coral, ¿verdad?

P. Utilizas mucho, recuerdo, la novena en cuanto a distancia.

R. Sí, pero, vamos, no siempre. Serán novenas si tú ves las voces extremas del acorde o del agregado, pero si ves las voces internas está cambiando constantemente, y eso mismo lo llevas al exceso en el final de una obra como *Portrait Imagine*, si hay un trabajo armónico que está cambiando de densidad constantemente. O bien también lo contrario: un trabajo armónico en el que lo que predominan son marchas paralelas. Pero nunca duran demasiado tiempo esas marchas paralelas; se pueden convertir en un movimiento contrario o se pueden convertir en unas marchas paralelas de distintos intervalos. No es lo mismo una marcha paralela de cuartas que una marcha de novenas,

etc., etc. En una palabra, creo que lo que sí es casi una regla —no sé si llamarlo así o es demasiado exagerado—, si algo se encuentra muy frecuentemente en mi música es el cambio constante de material, ¿verdad? El cambio constante de material hace que muchas veces mi música pues pueda sonar a un ritmo casi apresurado, podríamos decir. Es decir, de cambios, ¿verdad? Eso es una cosa que yo creo que es consustancial a mi manera de escribir, como pueda ser a mi físico la calvicie, vamos, o algo así, ¿verdad? Se ha producido así y vete tú a saber por qué.

P. Oye, cuando hablamos históricamente y relatamos cosas históricamente de ti, sacas mucho a colación a Alea. Lógicamente, es tu creación, tu proyecto musical, ¿Pero qué hay del grupo Nueva Música, del 58?

¡Ah, no! Nueva Música fue otra cosa. Alea fue lo más importante. Nueva Música es que era otra cosa. Nueva Música fue un grupo de compositores que lo único que buscaban era decir: estamos aquí; por favor, hacednos caso. Eso fue Nueva Música. Por eso fue un grupo de compositores, de músicos podríamos decir, puesto que entre nosotros casi no había ninguna afinidad. O sea, piensa que estaba Ramón Barce, Antón García Abril, Enrique Franco, Fernando Ember, Alberto Blancafort, este… Cristóbal Halffter, etc. Un servidor, con algunos más, hicimos algunos conciertos y el grupo no tenía como tarea principal el hacer conciertos, sino el hacer conciertos en la medida de darnos a conocer. Pero, vamos, no era porque tuviésemos algún dinero. El primer concierto lo financió Juventudes Musicales, algún otro concierto El Ateneo. O sea, el grupo Nueva Música lo que era, era decir: bueno, aquí estamos un grupo de compositores que tenemos menos de 30 años —hasta Manolo Buendía estaba, figúrate tú— y que queremos que se nos haga caso, estamos haciendo música. El que era redundante era Cristóbal porque Cristóbal ya en sí había estrenado mucho y había presentado muchas obras suyas él solo. Pero él se unió a la comitiva porque también le pareció que podría ser interesante, y tenía razón.

P. Funcionó durante mucho tiempo.

R. No, enseguida cada uno tiramos por nuestro lado. Lo primero que funcionó por lo que a mí se refiere y organizado por mí como un grupo que hacía conciertos, y eso sí lo

subrayo con lápiz rojo, *hacía conciertos*, se llamó Tiempo y Música, y eso lo financió el SEU de Madrid. El SEU era el Sindicato Español Universitario, ya sabes de qué iba, era el sindicato vertical de la universidad, era eso, ¿verdad? Sabes que los estudiantes de la universidad por obligación teníamos que pertenecer a Falange, para ser del sindicato tenías que pertenecer a Falange. Falange cobraba un dinero por la inscripción en el sindicato, y era el único sindicato que había. Entonces el SEU de Madrid dio un dinero para hacer esos conciertos. El primero de todos debía de ser en el 59 ó 60, y se hizo en el María Guerrero un concierto que dirigió Odón Alonso, de cuyo programa no te puedo garantizar que me acuerde de todo, pero sí de parte. Estaban las *Dos improvisaciones de Mallarmé* de Boulez, la primera versión; quizá algunas *Canciones* de Webern, el *Quinteto* a la memoria de Antón Webern de Henri Pousseur, y una obra mía: los *Comentarios a los textos de Gerardo Diego*, que fue el estreno en Madrid porque se había estrenado antes en Barcelona. Después, en el propio Tiempo y Música se estrenó el *Martillo sin dueño*, y Tiempo y Música terminó como el rosario de la Aurora. Tuve la suerte de que me puse en contacto con una extraña institución que se llamaba el Servicio Nacional de Educación y Cultura, que era una especie de servicio mixto que estaba entre la Secretaría General del Movimiento. ¿Tú llegaste a conocer ese edificio que está en la calle de Alcalá antes de que empiece la Gran Vía, justo ese edificio que está enfrente de la iglesia de San José? Había un edificio que tenía unas enormes flechas en la fachada. ¿Has visto tú esas flechas? ¿No las llegaste a ver en ese edificio anterior al Círculo de Bellas Artes?

P. Sí. Ese edificio pertenece ahora precisamente a la Generalitat de Cataluña y tiene una librería.

R. Sí. En ese edificio estaba la Secretaría General del Movimiento y tenía unas enormes flechas en la puerta, enormes, a lo largo de toda la fachada, vamos, no era una tontería, desde donde hablaba Serrano Suñer, que era el jefe de esas cosas. Dependía una parte de la Secretaría del Movimiento y otra parte del Ministerio de Educación. Y allí continuó Tiempo y Música pues durante dos años. Organicé la primera y última Bienal de Música Contemporánea en el 64, y entonces fue cuando tuve la inmensa suerte de encontrar a los Huarte.

ANEXO III

Entrevista realizada el 8 de julio de 2008.

P. En *Imaginario II*, ¿quién decide las partes *ad libitum* que se interpretan?

R. De acuerdo con las reglas, quien lo decide es el director, o sea, cuando se pone una parte *ad-libitum* es él quien lo decide y eso es una parte de libertad que yo doy para que él la utilice. En la versión que yo tengo grabada, la de Ernest Bour, lo tocaron todo.

P. No bajo el punto de vista sonoro, puesto que eso sé que lo tienes resuelto, sino estéticamente, ¿cómo funciona que media orquesta toque y la otra media no?

R. Eso está pasando constantemente a lo largo de la obra, en todas las secciones menos en una, si no recuerdo mal, que ésa es obligatoria y ya está. Pero en muchas otras, efectivamente, va a ocurrir que se toca todo como hace Ernest Bour o la ausencia de algunas cosas. ¿Cómo lo veo eso estéticamente? Muy sencillo, lo que yo estaba buscando era escribir una determinada música de características tales que permitiese una asociación libre de sus elementos, sin que por otra parte padeciese la lógica interna del discurso sonoro. Esto viene de lo que yo estaba haciendo en aquellos años y esta obra es el final de este periodo. Esto te obliga a un determinado tipo de escritura que tuve que irme inventando a medida que lo practicaba, lo mismo que a encontrar relaciones que, que yo sepa, no habían existido nunca, entre la duración, la tímbrica y el registro. Para que, de alguna manera, cualquier combinación posible, siempre te diese un resultado convincente desde un punto de vista sonoro y que el mínimo exigible sería que por lo menos se oiga. Esto me llevó muy lejos, y la obra más ambiciosa de este periodo sin duda fue *Imaginario II*, donde la libertad es grande.

P. De todos modos, pienso que la obra está muy amarrada.

R. Sí, está muy amarrada, pero de todos modos no puedo ir en contra de lo que es la sustancia de mi idea, esto es, que aquello sea libre de una cierta manera, ¿verdad? Que tenga una dosis de combinatoria flexible.

P. Una curiosidad, utilizas en esta partitura los sonidos reales, o sea, no transportados. ¿Cuándo empiezas a cambiar esto?

R. Pues no lo sé, pero de una forma relativamente reciente. Pues a lo mejor no hará ni quince años de eso, no me atrevo a asegurártelo. Para mí en aquel momento era fundamental estar trabajando con sonidos reales para saber en cualquier momento por dónde andaba para no equivocarme, como ha sucedido en algunas partituras clásicas, ¿verdad?, que resulta que está escrito en mi bemol y tenía que estar escrito en si bemol.

P. Imagino que en esto tendrá mucho que ver la utilización de tus agregados. ¿no?

R. ¡Claro!, ¡Claro!

P. Aquí todavía no aplicas esto, ¿no?

R. No, aplico otra cosa que salta bastante a la vista. En esta obra, como se trata de una orquesta entera y en una orquesta la dosis de libertad es siempre muy peligrosa, yo lo que había intentado —y lo había intentado previamente, pero creo que aquí está bastante conseguido— es intentar borrar el intervalo. Borrarlo y dejar que el intervalo deje paso como factor de forma a la tímbrica.

P. En *Elefants Hivres* creo recordar que me has comentado alguna vez que utilizas un motete. ¿Está expuesto claramente?

R. No, el motete está transformado. En primer lugar, el tiempo es variable porque pido que no todos los compases sean de la misma duración. El motete está expuesto con su duración, pero las alturas están embarradas porque están traspuestas a distancias diversas y también está expuesto en transposición consigo mismo, o sea, fragmentos del

motete que se rompen y se superponen, pero que se reconocen por el tipo de escritura. A lo largo de la pieza los fragmentos del motete sirven como de pilastras de un puente, y entre pilastra y pilastra está el arco, y éste es de composición absolutamente libre. El motete sólo aparece casi entero al final de la obra. De los cuatro números de los *Elefantes*, el primero nació como pieza sola. El segundo también es como una especie de versión de cámara del primero. El tercero y el cuarto se configuran algo así como un lento rápido, y al final sale como una especie de sinfonía.

P. ¿Se han llegado a interpretar juntos los cuatro alguna vez?

R. Sí, se habrán interpretado como un par de veces, no más. Los ha grabado José Ramón Encinar, y luego fragmentos del segundo, tercero, cuarto, etc. se han oído bastantes veces.

P. ¿Qué diferencias compositivas hay entre esta obra e *Imaginario II*?

R. Hay un paso importante entre una obra y otra porque *Imaginario II* es el fin del periodo aleatorio y aquí se da paso a otro elemento, que es una cita que sirve de factor de forma, y que viene de una reflexión que yo me hice, que es que, cuando llegas a cancelar de una manera tan destructiva el intervalo, como sucede en *Imaginario II*, uno se puede preguntar: ¿por qué no servirte de una disposición interválica de una música que está hecha, para generar otra música? Puesto que ya llegabas a un momento en el que el intervalo no se oye como tal, se oye de otra manera, y a mí se me ocurrió que la manera más evidente de mostrar eso es con la música que está más alejada de este sentir, que es la polifonía, donde la interválica está controlada a la diezmillonésima de milímetro y que hay que cumplir las normas de una manera radicalmente exacta.

P. ¿Cómo es el planteamiento de *Viatges i flors*?

El arranque de la obra es una confusión muy ordenada de la métrica, ¿verdad? Y cada grupo, que son bastante densos, tiene una métrica distinta, para, de alguna manera ir creando un ambiente que esta equidistante de la magia, del mundo rural, del cuento infantil, y una serie de cosas de este estilo. Es un mundo muy sui generis, el mundo de Mercè Rodoreda. Hay una proporción que es interesante hacer notar, que es que la

duración de cada tiempo es en proporción inversa a su tiempo: cuanto más lento es, más largo es; cuanto más rápido es, más breve es, y esto se repite todo a lo largo de la obra. La razón no te la puedo decir, pero quizá tenga que ver en lo que se dice en cada caso en el texto. En las partes rápidas son textos muy breves y muy intensos. Entonces, al ser textos breves y muy intensos, la música no debe durar mucho, porque te los cargas, pero, sin embargo, tienes que subrayar mucho ese aspecto de rapidez, casi como un relámpago que viene y que desaparece, con la duración y con la orquestación de la obra. La obra, por descontado, teniendo como tiene varias capas, hay una presentadora, hay una cantante, hay un coro. Presento todos esos materiales de todas las maneras posibles, en el hablar, hasta líneas melódicas en el texto. Y el coro, pues tres cuartos de lo mismo.

P. ¿Por qué la exactitud en cuanto al número de instrumentos en *Serenata*?

R. Esta obra se escribió para un concurso de bandas de música amateurs en Francia. Yo pedí que me mandasen toda la plantilla de instrumentos disponibles y de ahí elegí lo que me pareció más adecuado. No respeto, como puedes ver, la estructura de la banda tradicional.

P. A eso me refiero.

R. Yo tomé eso como una información y después hice la música que me vino en gana. No quise escribir para una banda tradicional, entre otras muchas razones porque la plantilla de la banda francesa no es la española.

P. La escritura no me recuerda a ninguna otra obra tuya.

R. Aquí es un trabajo mucho más tradicional.

P. Incluso más contrapuntístico.

A lo que más se parece es a una obra que es contemporánea, que es *Fiesta*, para orquesta de cuerda. Son obras que yo quise deliberadamente que fueran muy directas sin cambiar mi lenguaje, que ya era otro porque habían pasado muchos años, y que entonces estaba metido dentro de una investigación armónica muy particular con los intervalos de quinta y cosas de ese estilo, y al mismo tiempo la recuperación del valor

melódico, etc. Estas dos obras están compuestas después de haber hecho mi primera ópera, y yo quise que esto tuviese su esencia. Se puede decir que, a partir de finales de los años sesenta y principios de los setenta, hay una clara recuperación de ciertas cosas del pasado, vistas a través de todo lo que yo había podido escribir y en eso estoy aquí sin duda ninguna. Pienso que en esta obra eso es bastante patente y, por otra parte, no creo que sea la obra más arriesgada que yo haya podido escribir en aquellos años, porque era una obra que está pensada, repito, para conjuntos de aficionados.

P. Aun así, hay compases de amalgama.

R. Es lo único que me he permitido realmente, los compases, alguno de pie quebrado para que tengan que hacer algo de solfeo (risas).

P. ¿De dónde viene el título de las *Cinco Meditaciones*?

R. Esta es una obra que está hecha a la medida de un conjunto francés: el 2E2M; podría llamarse también cinco imágenes. Son cinco maneras de servirse de una plantilla absolutamente insólita, esto es, volver a esa búsqueda de los años cincuenta o sesenta de plantillas inusuales que probablemente partan de obras como la *Historia del Soldado* o *Pierrot Lunaire*. Entonces busqué una forma adecuada tímbrica y, sobre todo, desde el punto de vista métrico de toda la obra, que fuese lo más libre posible, e intentar que la música fluyese con un pulso constantemente cambiante, que obligaba evidentemente también, a imaginar una música que de alguna forma también tenía esas características. Hay una cosa que salta mucho a la vista que es una broma, que es que en el arranque del primer número "El pasado efímero" es una caricatura de lo que fue el serialismo integral llevado al extremo del final, donde sobre una nota tenida se le pide al director que acelere. Que si es una nota tenida da igual que acelere o que no, porque es un nota tenida y punto.

P. Es un solo de batuta en ese caso.

R. Pues es muy curioso lo que te voy a contar, pero, como viene acelerando de antes, el acelerando de la nota tenida se oye, se ve sobre todo. Se ve muchísimo. Oírse… casi, casi te diría que sí. Podemos hacer la prueba porque está grabado en disco, ¿verdad?

Porque viene de un acelerando general que sí que se escucha, entonces de repente llega esto y, al final, pues esa especie de crescendo, un tanto histérico, se oye también con un acelerando. Fue una experiencia que para mí fue bastante divertida.

ANEXO IV

Entrevista a Luis de Pablo. 23 de mayo de 2009[535].

P. *Cinco meditaciones* es una obra ya de una de tus etapas caracterizadas por un lenguaje compositivo propio, ¿no? Me refiero a aquellas en las que dividimos el trabajo, no sé si las recuerdas: la etapa de la apertura, la etapa de la consolidación y la etapa de la creación de un estilo propio.

R. Bueno, sí. Pero eso es una cosa relativa, quiero decir, yo he intentado elaborar un estilo propio desde que empecé a componer. Hombre, otra cosa es que se pareciese más o menos a quien sea, pero yo las obras (ayer lo dije además), las obras que eran reminiscentes porque yo lo que estaba es aprendiendo cómo habían construido las obras algunos compositores que me interesaban, ésas yo las hice desaparecer, o sea, las que yo conservo de los años 50, por ejemplo, son aquellas que me parece que, si bien utilizaba los procedimientos que eran relativamente comunes en aquella época, procuraba decir algo que fuese mío. Eso en la sonata de ayer, que era del año 58 ó 59, se notaba bastante. Evidentemente, había una serie y había unos ritmos, pero eso yo creo que nadie que tenga las orejas en su sitio lo va a confundir con *Messiaen*, ¿verdad? A eso me refiero.

P. ¿Esta obra es postserial también, como señalan en algún comentario que he leído?

R. No, no, no… Esta obra ya es del año 84, y el serialismo como tal yo lo había dejado casi… Bueno, ya, *Tombeau*, que es del año 60- 61, *Polar* que es del año 60… No había series. Evidentemente, había un orden de los intervalos, pero no era un orden serial un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, etc. ¡No, no, no! De eso yo no me serví… Ni siquiera en la sonata está… En la sonata está la serie dividida en fragmentos y luego los fragmentos empiezan a cambiar y mezclarse entre ellos, ¿verdad? O sea que serialismo yo lo que he hecho es aprenderlo. Lo que me venía muy bien naturalmente, como todas las técnicas

[535] Esta entrevista se realizó al día siguiente de la presentación del vídeo *Luis de Pablo a contratiempo* en el Círculo de Bellas Artes, con motivo de lo cual se le efectuó una entrevista durante la presentación. A ello se refiere en más de una ocasión el compositor en esta entrevista.

aquellas, porque eran unas técnicas muy parecidas a las del contrapunto, pero tampoco eran tan rígidas. Quiero decir, si tú querías hacer música serial, ¿verdad?, los modelos eran muy distintos entre sí, como también puede suceder con el contrapunto. En una palabra, en el serialismo ha habido personas que han querido hacer un tratado serial con todas las posibilidades que se pueden utilizar, pero eso no ha durado, oye, Francisco… Y así como ha habido un tratado de contrapunto que es como un resumen de lo que han hecho los polifonistas clásicos, eso no se puede decir del serialismo como tal, esas cosas sólo se pueden hacer —cómo decirte— cuando tienen muchos siglos, ¿comprendes? Cuando ha pasado mucho tiempo y entonces ha decantado una determinada manera de componer. Por fortuna, eso no pasó con la música serial. O sea, sería… ¡En fin! Tienes un libro: el que más se parece al deseo de hacer una escuela es Leibowitz[536], eso es evidente ¿verdad? Y *La música de los doce sonidos* es un libro que tiene y que yo tengo ahí… que es de los cuarenta, antes de que Schönberg se muriese. Lo que trata es de convertir en dogmas los procedimientos de Schönberg, pero, desde luego, no de Webern, por la poderosa razón de que buena parte de la obra de Webern todavía estaba por publicar. ¡O sea, que ya me dirás cómo se podía hacer! Y, por otro lado, Alban Berg seguramente le interesaba menos porque era mucho más heterodoxo... Tomo como punto de referencia concretamente en esta obra las *Variaciones Opus 31*, que era por aquel entonces pues… por así decirlo, el canon.

Quizá las obras que yo he trabajado más, analizándolas para apoyarme en esas técnicas y luego suprimir la obra en sí, son algunas cuantas obras de Webern. Y recuerdo algunas; por ejemplo, el *Cuarteto Opus 28*. Por ejemplo, el *Concierto Opus 24*… es más de serialismo puro y duro, pues yo creo que, vamos a ver… Pues sí, las *Variaciones Opus 30*… Y también analicé obras predodecafónicas de Webern y de Schönberg, sobre todo de Webern: las Opus 10 y las *Bagatelas Opus* 9. Pero… repito… eso fueron ejercicios, ¿no? Ya no le di más importancia que aprender una técnica, como si hubiera cogido, diríamos, un motete de Orlando di Lasso y me hubiese dedicado a mirarlo por rayos X para saber cómo conduce las voces, dónde pone las disonancias, etc. La disposición del acorde —y se aprende un porrón de cosas haciendo eso, naturalmente—, eso es lo que yo hice… Yo música serial… como tal… así que yo pueda citar… puedo citar algunas obras de los cuarenta, ¿ves? ¡Y no tienen saxo! Que

[536]LEIBOWITZ, René (1913-72). Compositor, tratadista y director de orquesta ruso polaco. Es considerado como el más profundo investigador y tratadista del dodecafonismo. En su aportación teórica es autor de *Introducción a la música de doce sonidos* (1949) y *El artista y su conciencia* (1950).

son el *Coral*... para septimino de viento, que emplea también ciertas técnicas que vienen directas de *Messiaen*, la sonata que oímos ayer, las sinfonías para 17 instrumentos de metal, una especie de fanfarria y las invenciones para orquesta de cámara. Ya cuando se llega a... a los años sesenta, yo creo que no hay ninguna obra que yo pueda decir que sea serial. Yo había cerrado ese periodo y estaba intentando encontrar un orden interválico que correspondiese a lo que yo quería hacer que verdaderamente… Ayer lo dije… Si viniste lo tuve que decir en el DVD... Que en los años sesenta, al principio, yo lo que quería era ¡atacar el intervalo! Prescindir del intervalo.

P. Sí, como lo que me comentaste con respecto a *Imaginario II* precisamente.

R. Esto es. Y buscar… Sí, pero *Imaginario II* es mucho más tardío que eso… Tiene saxos, desde luego.

P. Sí, pero me hablabas precisamente de querer anular el intervalo.

R. ¡Claro! Pero eso empieza prácticamente en *Polar* en el año 60, 61. Yo no quiero ordenar el intervalo en un orden serial. Entonces, ¿qué hacemos con el intervalo? Pues convertirlo en timbre, ¿comprendes? Pero en esta obra esto no es así, esta obra ya es mucho más tarde, en esta obra existe un orden interválico que no es el de terceras y quintas… Pues eso vino… no, sí que vino en esa época, sí que tiene que haber algo de eso aquí, porque vino a finales de los setenta, sí. En el setenta y nueve, ochenta empiezo yo a servirme de esos procedimientos de utilizar el intervalo al cien por cien. ¡Mmm! La obra, pues… es una obra muy libre, son como cinco imágenes.

P. Yo el material lo veo organizado como en tres bloques: los vientos, la percusión (metiendo como tal al arpa) y la celesta.

R. Sí.

P. Y en lo que concierne a las cuerdas, incluso veo una utilización diferente… No opuesta, sino que, estrictamente, se utilizan como bloques.

R. Eso en el primer número puede que sea así, pero, si vas a los siguientes, te vas a encontrar con una mezcla tímbrica muy… muy desarrollada. Yo pienso… estoy hablando… tendría que… tendría que acordarme exactamente, puesto que esta obra tiene ya sus años. Tiene ya veintitantos años… este… Y lo que hice fue fundamentalmente una obra ¡no descriptiva¡ sino, de alguna manera, que tuviese un cierto ambiente. No era una obra puramente musical, sino que esas músicas eran… En ese sentido podría acordarse uno de Debussy, aunque la técnica no tiene nada que ver con la de Debussy… Se podría haber llamado *Imágenes*, ¿verdad?, porque, de alguna forma, tienen un cierto ambiente cada una de ellas… Tienen un cierto ambiente muy marcado. Por eso es por lo que hablo del *Estanque*… y del *Pasado efímero*, y cosas de ese estilo, ¿verdad? Cada número tiene unas características musicales muy acusadas y muy distintas entre sí. Hay, por ejemplo, en *De la piedra,* el uso del contrafagot, que es… es… bastante sui generis. No conozco una obra en la que el contrafagot lleve siempre la voz cantante y el que sea siempre el punto de referencia para los demás instrumentos, ¿verdad? Tengo que decir, sin embargo, que esta parte que se llama *De la piedra* con el contrafagot como protagonista me ha servido para hacer muchas obras de orquesta… porque… de alguna forma, esa idea de dar al contrafagot un papel de protagonista viene de aquí, nace en esta obra que yo recuerde, eh… no solamente como solista, sino como un instrumento que se amalgama con otros para cambiar el timbre, en una técnica que podríamos llamar de "hetereofonía", que es (eso en *Senderos del aire*, por ejemplo, se ve muy claro) una línea melódica en el registro grave de la orquesta… que va haciendo lo mismo que otra, en el mismo registro, que no es exactamente lo mismo, sino que hay desfases… ¿Comprendes? Que hay desfases entre una y otra, están haciendo prácticamente la misma música, pero no es exactamente la misma. Vamos a suponer que lo que uno está haciendo en un tresillo: *do*, *re*, *fa* sostenido… en un tresillo, vamos a decir verdad… otro lo está haciendo en dos corcheas, y por eso llegaba un poquito tarde respecto del otro, hay constantes desfases uno respecto del otro. Esto, que se suele llamar hetereofonía, pues, bueno, es una técnica… que... puedo decir… viene de algunas prácticas de las músicas no europeas, pero naturalmente las músicas no europeas no lo utilizan como nosotros…

En las músicas no europeas que se sirven de todo este tipo de técnicas, doblar una línea en unísono desfasado, ¿verdad?,... no lo hacen medido porque no utilizan el solfeo nuestro, sino que ese desfase viene de que se les permiten ciertas libertades a los instrumentos entre sí cuando la técnica de ejecución es distinta, porque, claro, los

ornamentos y la velocidad que puede tener un instrumento tipo flauta no son los mismos que puede hacer un "nai[537]" iraní, no son los mismos que puede tener un violín iraní, el "camaché". Pero el "camaché" está haciendo la misma línea melódica que el otro, pero con elementos que no son iguales.

Esto a mí personalmente me dio esas ideas, y no las reproduje porque no tenía ningún sentido reproducirlas, están ya hechas, sino que me sirvió para trabajar el timbre de una manera distinta, una manera para mí nueva, ¿verdad? Y esto reza lo mismo para el saxo, ¡naturalmente! El saxo muchas veces está solo, pero otras veces va doblando alguna línea. Bueno, no sé si en esta obra ése es el caso, no lo recuerdo, pero sí sé que en muchas otras obras es así.

P. El saxo lo hace al principio del cuarto movimiento con el contrafagot.

R. Pues eso es lo que yo te digo, vamos. El orden interválico se apoya en técnicas como la que te acabo de explicar, pero, vamos, ya hay una búsqueda muy clara que venía de antes porque había hecho ya la primera ópera, pues venía de mis trabajos vocales, está bastante claro.

P. O sea, ¿te refieres a que las técnicas interválicas aplicadas en *Kiu* te vienen de los trabajos vocales?

Sí, trabajos vocales que yo había hecho mucho, y entonces esto me servía para construir el orden de melodías, ¿verdad? Y el saxo es un instrumento que, desde ese punto de vista, que tú conoces mejor que yo, se presta mucho a un tratamiento de ese estilo. Entonces, pues eso es lo que en esta obra, que, como te digo, tiene… ese ambiente un poco visual, podríamos decir, ¿verdad?, donde la piedra es una…

P. Dentro de ese ambiente visual, ¿cómo tienes agrupados los instrumentos? ¿Con cuatro violines, un violonchelo…?

R. Bueno, los cuatro violines…

[537]Flauta iraní de caña con seis agujeros frontales y uno trasero para el pulgar.

P. Y tres instrumentos de viento graves y un fliscorno que es agudo. Quizá tiene más protagonismo el fliscorno que los violines… ¿no?

R. Sí, eso es una plantilla que pudiésemos decir que está buscada muy al milímetro, es un homenaje así escondido a Stravinsky.

P. ¿Por los *Treni*?

R. Sí, la idea del fliscorno.

P. Por cierto, ¿recuerdas dónde utilizaste el tema de los *Treni*?

R. ¡Ah, no, no, no¡ No hay ningún tema de *los Treni*; empleo un instrumento que sale en *los Treni*, pero nada más.

P. ¿Es una reverencia a los *Treni*?

R. Sí, nada más, no empleo nada de los *Treni*. O sea, empleo el instrumento, ¿verdad?, como yo había empleado ya el instrumento. La primera vez que yo empleé el fliscorno, figúrate tú, fue por los años cincuenta, cuando hice la sinfonía para los diecisiete instrumentos de metal. Hay dos fliscornos allí, ¿verdad? Pero aquí sí…

P. Yo creo que, fuera de la banda de música —quizás en Austria sea más utilizado—, es un instrumento muy infravalorado.

R. ¿Muy?

P. Muy infravalorado. Que es muy poco utilizado.

R. En general sí, yo no sé…

P. Siendo más blando y flexible que la trompeta.

R. Sí, eso para mí personalmente no lo entiendo, porque es muy ágil, eso sí...

P. Me resulta curioso, porque la Filarmónica de Viena sí tiene fliscornos.

R. Sí, sí, sí.

P. En la plantilla.

R. Sí. Stravinsky se sirve del fliscorno. Como los *Treni* están divididos en secciones muy marcadas, cada uno con una letra hebrea, como es lógico, siguiendo los textos de Jeremías, ¿verdad?, pues lo emplea acompañando siempre al tenor, más o menos, ¿verdad? Pero esto no tiene nada que ver con el sistema como yo lo uso, no hay una cita de Stravinsky.

P. Y tampoco hay voz, claro.

R. ¡No! No hay voz. O sea, pero, vamos, que no… La obra de Strawinsky es muy rígida desde el punto de vista formal. Una vez que tú has oído el primer número, ya sabes cómo van a ser casi todos, aunque la música sea distinta. Pero esto no sucede aquí, cada número es de su padre y de su madre. Pero, vamos, sí existe esa voz, inusual dentro de un conjunto de cámara. Y yo, si puedo, pienso seguir utilizando el fliscorno, porque me parece que es un instrumento extraordinariamente atractivo como instrumento. O sea, por eso te digo, los *Treni* es un homenaje a la utilización de Strawinsky en los *Treni*, y los cuatro violines es otro recuerdo a Strawinsky; usa cuatro violines solistas en su obra *El canto del Ruiseñor*, no en el *Ruiseñor* ópera, sino en *El canto del Ruiseñor.* Tiene un pasaje de cuatro violines solistas en el conjunto instrumental. Aquí son cuatro violines solistas siempre, pero, vamos, es un guiño a una orquestación.

P. Muy bien. Vamos a entrar en *Senderos del aire*, que, por cierto, creo que ya te lo he comentado alguna vez, es una de las orquestaciones tuyas que más me gustan, creo que la que más.

R. Bueno, es una orquestación muy brillante y esas cosas.

Aquí tenemos un dilema, de lo que me has dicho en dos ocasiones, o sea, me has dicho cosas… —es normal, porque han pasado muchos años— cosas diferentes en dos ocasiones.

R. No lo sé.

P. Sí, te hice una entrevista allá por el año noventa para la asociación de saxofonistas, para su revista, y ahí me comentaste que el saxo era una especie de sustento conductor tímbricamente de….

R. En muchos casos así es, si no recuerdo mal.

P. En cambio, en la última entrevista que te hice, no fue eso lo que me comentaste. Creo recordar que te pregunté si el saxo tiene un papel especial en esta obra.

Probablemente te diría que hay un papel importante en esta obra, pero no es sustento de nada. Frecuentemente, el instrumento que lleva el juego es el requinto, pero no sustenta nada porque es un instrumento sobreagudo. El requinto marca las secciones de una manera muy típica que enseguida se reconoce —por eso lo utilicé—, que es que casi nunca está medido, aunque el resto de la orquesta sí lo esté, es decir, la orquesta va siguiendo al director, y el requinto, una vez dada la entrada, va a su aire hasta que se encuentran al final. Esto manifiesta que algo va a pasar, es como una señal de que va a haber un *tutt*i, o que la obra se termina, porque la termina él. Eso no lo tiene el saxo. Sin embargo, la obra empieza con el saxo y otros instrumentos para formar una amalgama… Ahí el saxo sí que es la base, es decir, las notas que se te quedan en el oído, son las del saxo.

P. Eso quiere decir que en una orquesta con cien instrumentistas, si hay un saxo o no, se nota.

R. Evidentemente, porque está medido de tal modo para que se note. El requinto es muy importante en esta obra. Esta obra es muy brillante desde el punto de vista orquestal y el saxo encaja muy bien con el resto de la orquesta, porque está muy presente, pero no directamente.

P. Por cierto, el saxo tenor es el que más utilizas en tu obra.

R. ¿Cómo?

P. Que el saxo tenor es el saxo que más veces utilizas en tu obra.

R. Bueno, no lo sabía, la verdad. No había caído en la cuenta.

P. ¿Es por alguna razón?

R. Tiene la razón realmente de que me gusta mucho esa tesitura.

P. He observado que en esta obra utilizas muchas terceras y quintas, pero también bastantes terceras y sextas.

R. Sí, bueno, es que, realmente, una sexta es una tercera invertida. También doy mucha importancia a la disposición de los acordes o agregados, procuro que no se repitan porque si no sonaría siempre lo mismo.

P. ¿Por qué utilizas el término "agregado"? ¿Cuál es la diferencia entre acorde y agregado?

R. La palabra "acorde" es la manera de llamar a un acorde de la armonía tradicional y tiene un sentido funcional. Por ejemplo, el acorde de *do* mayor, el acorde de séptima de dominante… En cambio, el agregado es una superposición de notas verticales que no expresa ese sentido funcional o valor armónico funcional, que no es un acorde de *do* mayor, sino una mera agrupación de notas; es una agrupación de notas que se colocan verticalmente en el número que tú decidas.

P. *Senderos del aire* no está organizada en tiempos, ¿no?

R. No, está organizada en secciones bastante marcadas, por los anuncios del requinto, etc. Se ven claramente en la partitura.

P. Después de *Senderos del Aire* viene *Notturnino*, que es una de tus obras más cortitas. ¿Podría decirse que es un fragmento de *Senderos del aire*?

R. Sí, exactamente. Es un fragmento, pero orquestado de otra manera. Exactamente lo que ocurrió es que cuando estaba haciendo *Senderos del aire* pensé que me vendría bien un paréntesis musical que preparase el final de la obra. Entonces acababa de hacer *Notturnino* y pensé que esto me vendría muy bien, pero es una de las partes finales de *Senderos del aire*. La plantilla es otra, pero el material temático es el mismo.

P. Conozco la historia de que la obra se escribió para completar un disco que estaba grabando Paul Mefanó.

R. Sí, el disco era el que hizo Paul Mefanó con las *5 Mediaciones*, el *Concierto de Cámara*, etc. Salía una plantilla absurda y me dijeron que compusiese una pequeña obra por si sobrasen unos minutos, y compuse el *Notturnino*. Es un divertimento o una pequeña tocatta, de la que hay diversas versiones para piano solo y para violín solo. También el final de *Tréboles* es una lectura de *Notturnino* en clave de fa.

P. En cuanto a rítmica, utilizas mucho el pulso de corchea frente al pulso de negra. ¿Por qué?

R. Quiero crear el contraste entre pulsos iguales y pulsos desiguales que pueden llegar incluso hasta a no ser medidos y yuxtaponer ambas posibilidades. Es decir, un pulso isócrono y otro completamente distinto. Por ejemplo, en *Senderos del aire* aparece esto en el final. Pensé que era interesante para terminarla, porque el final de *Senderos* es una disolución de los pulsos. Como contraste, meter esto, que es como un reloj mecánico que precediese a la disolución del pulso, venía estupendo.

P. A *Senderos* le sigue *Impromptus*.

R. *Impromptus* es la composición que sigue a *El viajero indiscreto*, ya que la hice tras el estreno de la misma por encargo de la orquesta de Euskadi, y es la orquestación de una obra para piano llamada *Cuaderno*. Esta pieza sólo es un punto de partida a los

Impromptus, que respetan el carácter de las cinco piezas, pero es una orquestación donde apenas se reconoce el original de piano.

P. Me llaman la atención los nombres de *Un relámpago* y *Estudio armónico*. ¿Es del original de la parte de piano?

R. No, ya que en la parte de piano no hay títulos. El original de piano se llama *Cuaderno para piano*. *Estudio armónico* viene por la tercera *sol* bemol – *si* bemol donde van a parar todas las líneas, que es una manera de crear un punto de lógica, de modo que no sirve sólo como relación para la armonía, sino que la armonía es una parte fundamental de la forma.

P. Y *Chiave di basso.*

R. Lo más original en *Chiave di basso* es la novedad de la orquestación. Hay un agujero en la cuerda, puesto que falta parte de ésta. Y ese agujero se rellena con el viento y, lógicamente, donde está incluido el saxo. Es una obra que tiene un timbre muy sui generis, precisamente debido a la instrumentación.

P. ¿Cuál es el significado de *Chiave di basso*?

R. Significa, sencillamente, clave de fa. Fue un encargo de la orquesta de La Scala de Milán. La obra se divide en dos partes, en las que hay pasajes tímbricamente muy atrevidos, como unas melodías larguísimas en el registro agudo de los violines, sobre la cuerda sol que va hasta el límite de lo que pueden hacer con esta cuerda y produce una sonoridad muy nueva. Es lógico que esto ocurra así en una obra a la que le falta una parte muy importante de la cuerda[538], como si fuese una orquesta mutilada. Esta obra tiene dos versiones y la última fue escrita para octeto de violonchelos y se llama *Eleison*. Eso fue quizá lo que me llevó a suprimir las violas y violonchelos en la versión de *Chiave di basso*, porque era como repartirlo todo de otra manera, jugar con el material y ver hasta dónde puedes llegar a producir una música que sea interesante y válida.

[538] A esta obra le faltan las partes de violas y violonchelos.

P. En esta obra tienen un esquema muy repetitivo estos grupos rápidos, ¿verdad?

R. Sabes, cuando estaba escribiendo estas dos obras, Carmelo estaba muy enfermo y sabes que se murió antes de que las terminara, y utilizo un C, A, B, o sea, un *do*, *la, si* bemol, y sus particiones. Esa célula está por todas partes, y son las iniciales de Carmelo Alonso Bernaola. Fue un homenaje a Carmelo.

ANEXO V

Entrevista a Luis de Pablo el 2 de junio de 2009.

P: Háblame sobre *Los Novísimos*.

R: *Los Novísimos* tiene una plantilla muy sui generis, es una orquesta reducida donde el saxo tiene, en el primer número, un papel muy importante. Es el que sirve para presentar las distintas secciones de la primera parte. En el resto de la obra, el saxo tiene un papel menos importante que al principio, pero en la primera parte el saxo es fundamental. En la parte llamada "Laberinto", el saxo también tiene una parte muy importante, pero en la segunda no tiene tanta importancia; está de forma muy subsidiaria. El saxo es un instrumento que se usa en toda la obra como solista, ya que encarna muy bien el aspecto "grotesco-macabro" del texto. Y eso también sucede en algunas otras partes de la obra. No sé si hemos hablado del texto pero es una parte muy importante…

P: Sí, recuérdamelo, por favor…

R: *Los Novísimos* o "postrimerías" se llamaba a las cosas que esperan al hombre al final de su vida y son cuatro: muerte, juicio, infierno y gloria. Eso lo decía el catecismo y lo estudié en la niñez. Desde niño, estas cosas me llamaron mucho la atención y vi la posibilidad de aplicarlo a una obra, tomándolo ligeramente desde un punto de vista irónico. El orden no es como en el catecismo. En la obra es infierno, gloria, juicio y muerte. El infierno es una visión del infierno verdaderamente pintoresca de un pintor italiano llamado Giorgio Manganelli. Los textos están en la partitura. La gloria es una visión muy bonita de Gonzalo de Berceo, un castellano del siglo XIII, muy ingenua, del paraíso de la Virgen María. El tercero…

P: Que va sin texto…

R: Sí, el tercero va sin texto, ya que es "El juicio", y como hay jueces que te van a juzgar, lo mejor es callarse.

P: Utilizaste los materiales de éste para hacer el tercero de *Rumia*.

Sí, efectivamente. Para el cuarto, que es la muerte, he elegido unos textos muy curiosos de Epicuro, que le escribió una carta a su amigo Meneceo, para convencerle de que no hay por qué tener miedo a la muerte, ya que, cuando estás vivo no estás muerto, y si estás muerto, ya no te enteras de nada, y por tanto no hay que temerlo, porque la muerte no existe, ya que Epicuro no creía en el más allá.

P: La interválica aquí se ve muy claramente, ¿no?

R: Es una manera de empezar a utilizar un material y luego sacar consecuencias de él.

P: Lo que me hace gracia de tu forma de componer es que lo que más has evitado en tu vida es una forma sonata, ya que no hay reexposiciones en tus temas.

R: ¡No! Yo nunca me sirvo de formas clásicas en mi música.

P: Me refiero a que en tus obras evolucionas tanto el material compositivo, que lo cambias constantemente y nunca vuelves a reutilizar nada.

R: Reexponer sí que lo he podido hacer, pero siempre de una forma muy transformada. He podido darle la vuelta a un tema que ha salido antes, pero de una forma para que no se reconozca, a ser posible. Yo me he servido de formas clásicas, pero sólo en el cine, no en la música que hago mía; pero me sirvo de estas formas porque me lo facilitan más, como las reexposiciones, que ya tienes una parte hecha, o un tema y variaciones. Yo en el cine sí que he utilizado formas clásicas, pero en la música mía no…

P: En la orquesta esta obra, aparte de *Une couleur*… entre las óperas, quizá sea aquélla en la que tiene más protagonismo el saxo.

R: Pues mira, donde también tiene mucho protagonismo el saxo es en los *Impromptus*. Muy protagonista, aunque sea en dos números nada más. Aquí pasa también un poco lo mismo, pero sí, son obras donde, desde luego, el saxo tiene mucha presencia. Decías

“exceptuando las óperas”, y tienes razón, porque, por ejemplo, en *La señorita Cristina* el saxo es muy importante.

P. Cambiando de tema, tengo una duda. Se trata de la catalogación de tus obras de saxofón…

R. Pero eso ya lo hiciste.

P. Sí en el trabajo de investigación. Se trata de que esa catalogación debe tener una forma normalizada, y me han aconsejado que utilice la catalogación RISM.

R. No conozco yo ese sistema.

P. Sí, significa "Inventario Internacional de Recursos Musicales" en sus siglas en francés. De lo que se trata es de dar la mayor cantidad posible de datos acerca de las partituras, como el *íncipit*, procedencia del trabajo, institución, localización del manuscrito, biblioteca, estante... Lo que me preocupa es el *íncipit*, que consiste en extractar un fragmento de los primeros compases de cada una de tus obras.

R. Pues no sé de qué te servirá todo eso. Mi música, como sabes, no es tonal, y lo que yo escribo en el primer compás con toda seguridad no es una muestra fiable de la partitura porque no se volverá a repetir más adelante. Además, toda mi música está editada, por lo que lo de localizar la biblioteca y estante se resume consignando el editor, que, como sabes, casi todo está en Suvini Zerboni. Sinceramente, yo creo que eso no aporta nada a tu trabajo, y que lo importante es describir los detalles de la obra, instrumentación e intérpretes del estreno, como ya lo hiciste anteriormente.

ANEXO VI.

Entrevista realizada el 2 de enero de 2010.

P. Quería preguntarte sobre el papel del saxofón en la ópera *La Señorita Cristina*.

R. El saxofón de alguna forma es el instrumento que encarna a Cristina la mayor parte de las veces. Hay un cierto material temático que acompaña a las alusiones y a la presencia de Cristina, y eso está fundamentalmente propiciado siempre por el saxo. Por otra parte, el saxo es el que termina la obra, porque lo último que se dice en la obra es la exclamación de Egor, el protagonista, que dice: "¡Ah, Cristina!" No me atrevo a decir que el saxo conduzca la acción, porque sería excesivo, pero aparece la mayoría de las veces en las que se alude a Cristina. Hay algunas excepciones que me interesa que sean tales: el saxo no sólo está presente cuando se habla de Cristina, sino cuando ella está o va a estar en escena. Por ejemplo, una parte importante de la obra es el reparto de instrumentos en cada escena. El arranque de la obra no tiene más que cuerda y, sin embargo, se alude a Cristina, quien todavía no se sabe quién es, pero el saxo no está presente porque en el reparto de ese número está sólo la cuerda. En la segunda parte, está única y exclusivamente el viento, donde se nota la presencia de Cristina, porque se oyen sus pasos, pero no se la ve. En esta escena, el saxo está presente y es un instrumento que representa a un personaje en lo que el instrumento es: su sonido, su color y su material temático, unos ciertos intervalos que son recurrentes, etc. El saxo como materia tímbrica es muy reconocible, y eso sí que se puede poner en valor. El saxo es muy protagonista del personaje en todas sus manifestaciones, ¿comprendes? Por ejemplo, esa idea de poner una escena únicamente con cuerda se repite en la última escena del tercer acto.

P. Y en la introducción del segundo acto también, con 12 compases.

R. Sí, empiezan sólo con cuerda porque es como ese universo idílico del primero, que era una casa de campo donde había un coqueteo y nada más, y de repente se convierte en la posibilidad de lo contrario, una historia de amor desenfrenado, que, cuando se consuma, el amor, ¿verdad?, es el momento cuando entra toda la orquesta. La primera

relación entre Cristina y Egor está hecha sólo con cuerda, y luego viene la intervención del resto de la orquesta, comenzando por las trompas, seguida inmediatamente del saxo. En una palabra, el saxo tiene —como todos los instrumentos en general, pero el saxo más— un papel dramático, claro.

P. ¿Hay alguna distinción entre saxofón alto, soprano, etc.?

R. Realmente, no. Yo no recuerdo el saxo que representa a Cristina; creo que es el soprano, aunque puede haber cambios, porque no importa tanto el que sea una tesitura femenina como que el que sea un timbre del saxo. Y, además, es interesante cómo Cristina está viviendo ese mundo tan extraño, que no quede claro si el instrumento es Cristina, o es Cristina y el mundo en que vive, o sea, ese transmundo donde ella quiere llevar a Egor. Esa especie de mundo fantasmagórico está encarnado en ese instrumento, y eso a mí me interesa mucho que quede claro.

P. José Luis Téllez, en un artículo del programa de la ópera, habla sobre una serie de intervalos que están asociados a cada uno de los personajes. ¿Es cierto?

R. Es posible que, en algunos casos, haya sido así, pero a mí no me gusta ser rígido en esa serie de temas. En *Kiu* sí hay un predominio no tanto de un intervalo cuanto de un predominio de alturas. Los personajes tienen una altura predominante. Por ejemplo, el protagonista, Simón, pues es un *si*, quizá por el nombre que tiene, ¿verdad? Foster es un *sol*, Holmes es un *do*, y así sucesivamente. Esto no sucede en *La Señorita Cristina*.

P. Él no se refiere a que tú pongas siempre cierta nota en las intervenciones de cada personaje; más bien se refiere a acordes que están relacionados con…

R. Eso está mucho más claro, repito una vez más, en *Kiu* que en *La Señorita Cristina*. Sí hay algunas alusiones tímbricas, como sí pasa con el saxo o, por ejemplo, las intervenciones de las ocarinas y de la flauta baja corresponden muy claramente a ciertas intervenciones de Simina y de su mundo. Alusiones de este tipo sí que hay, ¿verdad? Pero no es nada terriblemente férreo. En determinados momentos puede ocurrir que un personaje sale a escena a hacer una intervención que está en el libreto, pero no es importante dramáticamente. Esto pasa en todos ellos. Quizá la única excepción es

Cristina. Todo lo que dice se pone en muy primer término, porque todo lo que dice es importante para comprender quién es el personaje. Es un personaje muy sui generis…

P. Piet de Volder cita en el programa de tu ópera[539] que en la novela original de Eliade se habla de vampirismo y tú evitas hablar de ello en tu libreto.

R. No tenía ningún interés en situar la acción en Rumanía, ni hay alguna alusión al folklore romano. Es una historia en la que se hace alusión a un mundo que es más rumano que de Calatayud, ¿verdad? Pero no he querido ser tan explícito como para hablar de vampirismo. No pienso que a lo largo de la obra haya una sola vez en la que se cite la palabra. Yo he querido hablar de un caso extraño de amor, un caso de amor que parecería que es posible que vaya más allá del hecho de morir, o que va a un plano en el que no se sabe si la muerte es una muerte definitiva o que es un universo que no es el nuestro, pero que es paralelo al nuestro.

P. Una de las aportaciones de tu proceso compositivo corresponde a la forma. ¿Qué cosas no cumples de la forma tradicional de la ópera en ésta en concreto?

R. En cada ópera que he escrito —y con ésta son cinco—, y también en cada obra que escribo, me he esmerado en la medida de lo posible en que las ideas musicales que se me van ocurriendo me vayan dictando la forma que les conviene más, ¿verdad? Entonces hay, como debe haberlo en cada ópera, una cierta correspondencia entre la acción dramática y la música. Esto no quiere decir que la música sea una servidora de la acción dramática, sino que lo que es… es una potenciadora de la acción dramática en un plano mucho más fuerte que lo que pueda dar la palabra sola. Tantas veces en la ópera lo que se dice en el libreto son cosas que no tienen la mayor importancia, pero la música las lanza de una manera tal al misterio y a la profundidad, que es lo que les da un verdadero sentido. Esto es lo que yo he querido que aquí suceda, lo cual quiere decir, traducido a la pregunta que me acabas de decir, que la forma de la obra está en diálogo constante con la peripecia dramática por una parte, y con las palabras que le sirven. Eso para mí es esencial, porque todo lo que yo he hecho en diálogo con la palabra ha sido

[539]VOLDER Piet de: Una música de cámara explosiva, en: Programa de la ópera *La señorita Cristina*. Madrid, Teatro Real, 2001, p. 79.

fundamentalmente profundizar todo lo que yo he sido capaz en las posibilidades musicales de la lengua castellana. Eso yo tengo que subrayarlo con lápiz rojo. Yo pienso que la lengua castellana en tiempos modernos ha estado infrautilizada, salvo en el folklore. La música popular ha encontrado soluciones admirables para el pueblo, pero en la música llamada culta, desde hace 200 años aproximadamente, parece que los compositores no se han interesado en servir a la lengua española con la misma profundidad que otros compositores han servido a la lengua de sus países. El caso de Francia, el caso de Alemania… En España no existe un fenómeno como el del Lied alemán, no existe un servicio a la lengua tan maravilloso como lo ha tenido la lengua italiana desde el Renacimiento hasta el nacimiento de la ópera, etc. ¡No! No lo ha habido. La zarzuela no ha tenido esa envergadura, y la música de la zarzuela, tanto la grande como la del género chico, no ha tenido esa profundidad. Ha tenido cuanto más una prolongación del folklore, folklore urbano, no en este caso del campo, como pueda ser *Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa, La verbena de la paloma*… Estoy citando las mejores. Si te vas al maestro Alonso, al maestro Serrano o al maestro Guerrero, Dios mío, es un suicidio, es un encanallamiento de la lengua sencillamente, ¿verdad?, diga lo que quiera quien quiera, me da exactamente lo mismo. Si tú piensas lo que fue la lengua española en la literatura en ese mismo momento, lo que fue Juan Ramón Jiménez, pongamos por caso, o Antonio Machado, o García Lorca, quien quieras, ¿verdad? , o en tiempos más recientes Claudio Rodríguez o los grandes poetas como José Ángel Valente, no encuentras el equivalente en música. No lo hay. Bueno, pues… esto me parecía una carencia muy grande, y yo he puesto todo el talento que yo tengo al servicio de la posibilidad de que esto cambie. Tengo que decírtelo. Es el caso de Falla. Falla se apoya en el folklore y es sólo folklore, con todo lo maravilloso que pueda ser. Quiero decirte las *Siete canciones populares*; eso es popular, como su nombre indica, y la música es maravillosa, pero es folklore… en lengua culta… *El Retablo de Maese Pedro*, que es del siglo XVII, es Cervantes, él no hace nada de su época, lo único que hace de su época es *La Atlántida*, y es catalán. Que *La Atlántida* es la mejor obra de Manuel de Falla y todo eso… yo no estoy seguro de semejante cosa, No puedes citar ninguna obra de Falla… *El amor brujo*… Esto para mí es esencial, y es uno de los motivos —no el único, por descontado— uno de los motivos que yo he tenido para hacer ópera.

P. Sobre el uso de la voz siempre en intervalos de segundas, terceras, y a veces quintas, ¿tienes algún motivo? ¿Es solamente libre?

R. Yo no tengo, por así decirlo, un sistema. Yo estoy oyendo, por así decirlo, lo que estoy escribiendo y lo que quiero enfatizar del texto que estoy poniendo en música. Si quieres ejemplos extremos, compara la nana que canta en el segundo acto la señorita Cristina a Egor estando dormido, con los aullidos que suelta Simina en la segunda escena del tercer acto. ¿Qué es esto? Es encontrar la interválica que a mí me parecía justa para expresar lo que ese texto dice. No solamente la interválica; tú sabes que, cuando se trata de la música en general y del canto mucho más todavía, el hecho del acento de la palabra, ¿qué haces con él? Aceptas rigurosamente lo que la gramática te dice o tienes que pensar en la expresión de una frase entera. Una frase está hecha de palabras, pero va más allá de las palabras. Dentro de una frase hay palabras que son esenciales para entenderla y palabras que son secundarias. Cuando yo oigo en la televisión doscientas mil veces a cualquier político, enfatizando de forma deliberada —no es ignorancia— cualquier palabra para hacerla valer, y que lo que resulta es un sin sentido que ya se ha aceptado porque se oye demasiado, ¿verdad? Por ejemplo *prí-meramente* como si fuera esdrújula, ¿verdad? ¡Qué quieres! Es una manera de hacerlo, pero a mí me parece espantosa. No me gustaría caer en ese tipo de defectos porque me parece que lo son y, sobre todo, cuando se trata de música. ¡Claro! Quedaría perfecto si un personaje de una ópera tuya, mía o de quien fuese, es una persona que se expresa así, con toda la carga que eso pueda tener de énfasis falso, ¡en fin!, de jugar con la lengua de una manera artificiosa, etc. ¡Qué decirte! Son posibilidades que en teoría yo no rechazo, aunque en la práctica me parecen ridículas. Pero, en teoría, en un momento determinado un personaje te lo puede pedir.

Si quieres ejemplos, no solamente los hay en nuestra lengua, sino en cualquier otra. Si tú recuerdas *La Marsellesa*, la mayoría de las primeras "es" mudas del himno ¡están acentuadas! Se las oye por razones de la frase musical: *Allons enfants de la "patriee"*[540]. Eso en una conversación normal no se dice, se dice "*patri"*[541] . Bueno, la frase musical queda redonda, es preciosa, ¿verdad? y el francés medio lo acepta perfectamente, porque es una posibilidad de la lengua, de hacer sonar una "e" que normalmente no se pronuncia. Bueno, pues este tipo de cosas son las que hacen la

[540]Canta el himno.
[541]Se transcribe pronunciación.

misma sustancia de las características de una lengua. Esto mismo lo tienes en Debussy, en el *Pelleas*, tal cual, ¿verdad?

P. Empleas muchos unísonos y acordes únicamente en la misma nota y otros acordes por tu sistema de agregados…

R. ¿Unísonos? ¿Qué quieres decir?

P. Totalmente unísonos: un *fa* sostenido, un *do*, por ejemplo… Incluso la primera melodía en la que entra la cuerda en la introducción del primer acto, entran primero los violonchelos y luego toda la cuerda, y van totalmente en unísonos.

R. ¡Ah, bueno! ¡Eso sí!

P. Y acordes de tensión. Por ejemplo, recuerdo que en la segunda escena del primer acto de *La señorita Cristina* hay un momento en el que canta Simina y llega a un punto de tensión muy fuerte con la orquesta, y el acorde es un unísono de *fa* sostenido.

R. ¡Ah, sí! Bueno, eso es que son esenciales, son cosas que he utilizado y seguiré utilizando por razones… ¡Que no son razones! Eso es que en un momento determinado necesitas enfatizar una cosa y la única manera de enfatizarla es, o bien servirte de un unísono, o bien de octavas. En el arranque del *Concierto de violonchelo,* después de dos minutos más o menos, hay un unísono de casi toda la orquesta en *do* natural. Es la única nota que faltaba para toda una estructura que antes se ha oído y, para completarla, la dejo sola, ¿verdad? Esa gran melodía de la cuerda al unísono es como un preludio para introducir algo que no se sabe muy bien qué va a ser, es claramente un recitativo. Eso podría haberlo hecho una voz evidentemente cambiando de tesitura, haciéndola vocal, no instrumental como es, como una especie de "y ahora se va a abrir el telón y veremos a ver lo que pasa…" Porque en la primera escena que están desayunando es una cosa muy trivial, aunque evidentemente es una presentación de los personajes, si bien ya hay una serie de cosas raras. En un momento determinado, Simina dice: "Mamá, esta noche he soñado con la tía Cristina". Aunque no se sabe quién es. Y también el señor Nazarie hace una serie de comentarios sobre las excavaciones que piensa hacer, y entonces

Simina se define de una manera muy mal educada: "¡Mamá! ¿Qué está diciendo este señor?" Al mismo tiempo, sale una criada que te da a entender que hay una especie de relación tensa entre el servicio y los amos, y cosas de ese estilo. Son dos o tres cosas minúsculas que lo único que hacen es ponerte en ambiente. En la segunda escena, como se quedan solos Egor y Nazarie, ahí cambio la orquestación de una forma drástica absolutamente, y ya empiezan a pasar cosas extrañas, es que se oyen esos pasos… ¡en fin! Esa transición, esa especie de intermedio que hay entre las dos escenas, es como un gran punto de interrogación y dejarlo todo reducido a la mínima expresión; total, la cuerda al unísono.

P. Tienes una introducción muy larga en el segundo acto que además está dedicada a la Universidad Complutense. ¿Es que tiene algún fragmento de la ópera que se toca como obra de concierto?

R. No, lo que está dedicado a la Universidad Complutense es toda una escena; me parece que es la de la nana (es una manera de hablar). Egor está dibujando tirado en la cama y se queda dormido, y en ese momento aparece Cristina en un ambiente muy extraño, con unas sombras bailando por allí, y entonces le empieza a decir que lo quiere, y te voy a amar como no ha sido amado ningún mortal, etc. Esa escena está dedicada a la Universidad Complutense por una razón muy sencilla: porque, en ese momento, la Universidad nos hizo Doctores *Honoris Causa* a Cristóbal, a Carmelo, a Tomás y a mí. Con este motivo se hizo un concierto con cuatro obras que nos pidieron y yo les dije que lo sentía mucho, pero que no podía hacer nada nuevo porque estaba hasta aquí de trabajo debido a la ópera, pero que con mucho gusto les regalaba esta escena. Y esa escena pues se tocó y se grabó. Está grabada en disco con las otras tres obras. Como también se grabó la escena de Simina en el último acto, la que precede al final, que también lo tienes ahí. Estos dos fragmentos que te he dicho los tienes grabados en disco… Que podemos oírlos ahora si quieres… Son cada uno de la duración de una escena de ópera. Unos diez o doce minutos. ¡Hombre! Como habrás oído, se ha dicho que la obra se iba a grabar en disco…

P. ¿No tienes grabación del estreno de la obra ni nada?

R. Sí, sí tengo la grabación. La obra entera está grabada por Radio Nacional de España y yo tengo una copia, como también está grabada *La madre invita a comer*. De lo que

no tengo es del *Viajero indiscreto* justamente… Se grabó en dos días de los que se representó y luego no se llegó a montar porque ni la grabación es buena ni la obra está como yo quiero que esté. Entonces la retiré y se quedó un poco así entre paréntesis, y entonces el resultado fue que no se llegó a montar nunca…

P. Esa supuesta trilogía que ibas a hacer con *La madre invita a comer*, *El viajero indiscreto*… ¿va a tener cierre?

R. La tercera. Vicente escribió un esbozo que se llama *La luna del desenlace* y… es un texto literario muy bonito, muy hermoso y que da pie para hacer algo escénico… Pero, desde luego, no una ópera, tal y como yo veo que es una ópera. Sería una serie de escenas, con un sentido más o menos simbólico, pero apenas (yo no sé qué le pasó a Vicente) los textos son textos cantables, porque son textos que son casi incomprensibles, de una poesía muy compleja, muy difícil, que no tiene ningún impulso dramático. Con esto resulta muy difícil hacer una ópera. Dicho sea entre paréntesis, por eso yo pienso que la mayoría de las óperas que se dieron en el Olimpia en su día, o las que se han visto ahora en la Zarzuela o en el propio Real, ¡no funcionan en absoluto como óperas! Y el público algunas veces se ha podido cabrear, y en este caso con cierta a razón, porque no pasa nada en escena. No es que tengan que contarte la historia de Caperucita, las óperas no están para eso, pero sí tiene que haber una determinada textura dramática que de alguna forma sea comprensible. Pero si la música no está al servicio de la acción dramática, porque no hay acción dramática, y encima cuando se oye cantar no se entiende nada, porque la técnica de canto que se emplea no permite la comprensión de las palabras, pues, como dice el refrán "¡Buena burra hemos comprao!", ¿comprendes? ¡Es bastante evidente! O sea, yo sé muy bien que en muchísimas cantatas de Bach los textos no se entienden, sí es verdad. Pero eso no justifica nada, entre otras razones porque los textos los conocía toda la gente de memoria antes de que abrieran la boquita los cantantes… Tampoco se entiende así a bote pronto el texto de la Novena Sinfonía de Beethoven, ¿verdad? ¡Aunque sí se entiende! Las cosas como son, sí se entiende… Solamente hay los primeros versos del poema de Schiller, y después, cuando cambia, los dice el solista, y cuando entra el coro lo repite, y entonces es cuando te das cuenta de que cuando un coro canta no te enteras de nada…

P. En *El viajero* el saxo también tiene mucha importancia…

R. ¡Sí!

P. Pero no tiene ese *rol* dramático.

R. El viajero tiene una plantilla muy compleja, muy medida al milímetro, para todas las combinaciones exquisitas que, según mi parecer, pedía el texto, y es una obra que, cuando la vuelvan a tocar, tendrá los colores en su sitio, y será una obra, yo pienso, creo que bastante convincente. Y, como es costumbre de la casa, se entenderá el texto entero. Porque en mis obras el texto se entiende cuando yo quiero que se entienda, ¡claro!

P. ¿Y en *La madre invita a comer*? Me dijo Encinar en la entrevista que le efectué que quizás tu ópera en la que más importancia tenía el saxo era en ésta.

R. Pues sí, es posible que sea en la que el saxo (yo no recuerdo ahora, así como sí recuerdo en *La Señorita Cristina*) lo haya puesto como reencarnación de la madre, que es un personaje muy extraño, muy plurivalente, podríamos decir. Es una señora que busca pareja y que hace una cena maravillosa para buscar al hombre que le gusta más, ¿verdad? Y ésa es la historia en dos palabras. Pero también está la cocinera, está el viajero —que es un niño—, y cosas de este estilo…

P. Compositivamente, ¿hay alguna gran diferencia de una ópera a la otra? Supongo que sí, claro.

R. ¿Dices entre *El viajero* y *La madre*?

P. ¡Sí!

R. Pues no tantas. Hay la diferencia de que una es una ópera de cámara, *La madre*, y otra es una ópera de reglamento. Es decir, por definición, *La madre invita a comer* es una ópera breve. Dura hora y pico, una cosa así, mientras que *El viajero*, en su versión original, pasaba de tres horas. Figúrate. Pero, de todas maneras, la música se parece mucho, y además la plantilla también se parece mucho. Es más rica la de *El viajero*,

¡claro!, pero la materia temática y cosas de éstas es casi la misma. También se parecen en otra cosa, así como *Kiu* y *La señorita Cristina* son óperas en las que toda la música fluye de cabo a rabo sin dividirse en partes, están divididas en escenas, ¿verdad? Pero que no hay números, me refiero a arias y recitativos, y en *La madre* y *El viajero* sí los hay, y es que yo me he servido de las dos técnicas. Concretamente, en *El viajero indiscreto*, como es una obra que pasa en cualquier tiempo, como en *La madre invita a comer*, si tú has visto la partitura verás que la obra está dividida en una serie de números que están titulados además en italiano, en un italiano además que no es que sea churrigueresco, pero que las cosas que dice no son las ortodoxas; están escritos en un italiano que creo que es correcto, pero que no se suele emplear. Por ejemplo: *antica aria espagnola con oboe obligato*. Es una cosa bastante extraña que se llame así una parte de una obra, cosas de este estilo, pero eso yo me lo he inventado, eso no ha existido jamás, ¿verdad? Y está divido en cosas de esa manera. En *Kiu* no es así. En *Kiu* va de cabo a rabo todo en un trazo; y en *La señorita Cristina* también es así, todo fluye. El primero que lo hizo fue Wagner y después es lo que ha servido de modelo a las óperas nacionalistas. La gran ópera rusa es así, y lo mismo se puede decir de la ópera francesa posterior a Wagner. Así es *Pelleas*, pero, claro, de ninguna manera las óperas de Rameau son del modo italiano. Lo que ahora no está en vigor es la ópera de los números, pero a mí me encanta la ópera de los números para jugar un poco con ella, y la he utilizado en dos ocasiones, en *El viajero* y en *La madre invita a comer*.

P. ¿Tú crees que esas óperas van a conseguir el objetivo de crear una escuela española de ópera actual?

R. No, no; yo no tengo intención de hacer una escuela española, y menos de ópera. Si sale, pues salió, pero no solamente por mí. Saldrá lo que tenga que salir. Yo a lo que aspiro es a haber dejado a través de mi obra, e imagino que también habrá otros compositores que busquen lo propio, no sé si muchos, la verdad, de haber pensado que la lengua española en su relación con la música merece un trato mejor que el que había tenido hasta la fecha, ¿verdad? Eso es todo, la verdad. Quien quiera verlo, lo verá; y a quien no le interese…

P. Aspiración muy importante.

R. Pero es que tú sabes igual que yo que hay toda una línea que no es nada reciente, que tiene ya sus años y en la que también he jugado, porque no puedo decir que yo también esté libre de culpa, en donde no tenían ningún interés en que los textos se comprendiesen, sino que los textos eran un pretexto cualquiera para hacer música, ¿verdad? Eso ha sido el pan nuestro de cada día en la época de los cincuenta y los sesenta, y mucha gente todavía sigue metida dentro de ese mundo. Si tú oyes una ópera de Cristóbal, ¿te enteras de lo que pasa? Y te estoy hablando de Cristóbal, porque si hablamos de Sánchez Verdú sería mucho peor. ¡No te enteras de nada! Sencillamente. Entonces, pues da lo mismo que esté en castellano que esté en eslovaco. Bueno, a mí me interesa que, si me sirvo de un texto, que ese texto se pueda comprender. Quiero decir, puede no interesarme en un caso puntual. Cuando se trata de una obra de coro en la que estás jugando con un cruce de textos, ya sabes de antemano que no se va a entender nada, bueno, pues haces una obra de esas características. Pero si lo que quieres es poner de relieve la posibilidad de que nuestra lengua dialogue con la música, no puedes hacerlo así. Eso todo depende del propósito de cada cual, pero, vamos, hay cantidad de textos que no se van a entender. Ha habido muchos compositores cuyos textos, por definición, no se entienden, están destruidos, como es el caso de Nono, del propio Stockhausen, buena parte de Boulez… Yo comprendo que un señor que es alemán puede prescindir de esas "servidumbres" porque hay mucha literatura alemana puesta en música de manera admirable, y ellos ya se sienten desligados de esa obligación. No sé, oyes los Lieder de Schumann, de Weber, de Hugo Wolf… No sé, de quién quieras. Hay una cantidad impresionante de la literatura alemana puesta en música, pero nosotros no tenemos ese equivalente, ¿verdad? Podemos presentar, como mucho, algunas coplas que han sido cantadas por grandes cantantes como *Clavelitos* o *El Relicario*, o cosas así que han hecho verdaderas creaciones bellas, pero, chico, ¡qué destino tan triste, ¿no?!

P. Oye... Sobre *Corola*, por ejemplo, ¿tú crees que tiene tanta importancia la obra original para octeto de violonchelos?

R. Yo creo que son cosas muy distintas, porque te puedes imaginar que no es una transcripción literal. ¡No puede serlo! Yo he tomado un material como punto de partida y lo he reescrito de cabo a rabo, teniendo en cuenta no solamente las características del

saxo, sino cambiando también la naturaleza misma de la música, ¿verdad? O sea, ese final que es tan difícil para el sopranino en *Ritornello* apenas sí se escucha, es como escaparse en el cielo, porque son los armónicos naturales de violonchelo, y tiene un sentido completamente distinto. La razón es bastante evidente: la naturaleza de los instrumentos no es la misma…

P. ¿Qué función tiene el timbal? Empleaste además de los cuatro saxos el piano y el timbal.

R. El timbal y el piano tienen una parte muy importante que es la de completar algo (claro que con los saxos es muy difícil aproximarse a ese mundo), es el jugar con la diferencia de ataques que puede ofrecer la cuerda, esto es, el contraste del *pizzicato*, con el arco, etc. Buscar la forma de completarlo, y eso da pie a otros cambios de la materia de base, porque es necesario completamente. Si yo respeto la primera idea de *Ritornello* es en última instancia cargándome el sentido que tiene la idea en el original.

P. ¿Nace *Rumia* de las *Siete Pizcas*?

R. No, no.

P. Las *Siete Pizcas*, cuando las analicé, estaban todas metidas en el segundo movimiento.

R. Sí, sí. Pero yo lo que quería era hacer una obra totalmente nueva con un material que estaba ahí, y que se podía leer, vamos a decirlo así, de muchas maneras, ¿comprendes? Porque no tiene en absoluto el mismo sentido. Eso además era para mí una prueba muy interesante, un material cuya altura y métricas son casi iguales, que en un lugar al pasarlo a otros instrumentos cambia tanto de sentido que significa otra cosa.

P. Estas hablando del tercer tiempo, "Sentencia", cuyo material proviene de *Los Novísimos*…

R. ¡Sí! ¡Sí! ¡Claro! Eso para mí es muy importante. Y también el primer movimiento, claro.

P. Pero el primer movimiento no viene de *Los Novísimos*.

No, no viene de *Los Novísimos.* El primer movimiento viene de una transformación muy gorda, si no recuerdo mal, de alguna parte del *Concierto de guitarra*. Si no recuerdo mal…

P. Las *Siete Pizcas*, ¿qué función tuvieron en su momento?

R. Tuvieron la función de unir todas las obras que todos los amigos nuestros escribieron con motivo de mi setenta aniversario, pues yo pensé que realmente un concierto que estuviese hecho de piezas muy breves, y que entre cada una de ellas hubiese aplausos, se iría al garete pero, vamos, al cabo de muy poco tiempo. Entonces se me ocurrió hacer unos puentecitos entre ellas, y de esta manera la cosa iría más fluida, porque si no esos conciertos están destinados a ser verdaderamente insoportables.

P. En *Obertura a la francesa,* una de las cosas que más me fascina es cómo consigues fundir los dos instrumentos, la flauta, el soprano…

R. Bueno, eso es que salió así. Son materiales que son muy reducidos, prácticamente en la parte central no hay más que semicorcheas. Lo otro se trata de un recitativo en el que las tesituras se invierten, y se van aproximando tanto que al final es como un instrumento que tuviese dos voces. Yo creo que si lo que tú dices es cierto, debe ser porque ambos instrumentos en el segundo y tercer tiempo hacen un material muy parecido.

P. Sí, pero fíjate como juega un flautín con un tenor, dos octavas por debajo, y en cambio…

R. Sí, sí.

P. Pero también es verdad que lo oí en una grabación en la que el flautista tiene mucho sonido.

R. También era la plantilla que me habían ofrecido, la del *Próxima Centauri*.

P. *Umori* es…

R. Esto era una obra para quinteto de viento vulgar y corriente que me había pedido un grupo italiano, el Quinteto Arnold, y me imagino que sería en homenaje a Schönberg. Yo quería hacer como una especie (por eso le llame *Umori*) de instantáneas de distintos materiales lo más opuestos posibles, lo más distintos posibles, y ver si con esa especie de ensalada se podía hacer un discurso lógico. Pasajes en donde está a punto de convertirse en una especie de estudio de *sol* bemol mayor y cosas de este estilo, ¿verdad? Está aludiendo constantemente al *sol* bemol, *si* bemol, esa tercera, y cuando rozas el *re* bemol y juegas con cierta astucia está siempre a punto de caer o haciendo equilibrios para no hacerlo. En otros momentos se trataba justamente de lo opuesto, de estructuras quebradísimas que cubren todo el registro que los instrumentos pueden dar, en métrica muy complicada, muy atomizada, podríamos decir, y que súbitamente se convertía en unísono que seguro se iba a romper. Todo ese tipo de cosas. Por eso la llamé *Umori*, que parece una palabra japonesa y que no, es italiana…

P. En los *Impromptus* también me has comentado que el tenor tiene una parte importante.

R. Los *Impromptus* es una orquestación —vamos a decirlo aunque no sea así— de una pieza de piano bastante amplia que se llama *Cuaderno*. Es una orquestación muy frondosa porque es una gran orquesta. La obra es un encargo de la Orquesta del País Vasco. Es toda una reelaboración de ese material, es la obra que viene justo después de terminar la primera versión de *El viajero,* unos meses más tarde después de haberse estrenado la ópera. En esta obra, el saxo tiene un papel muy importante porque en el original de piano hay algunos pasajes que son así como recitativos para una sola mano, y esos yo los he confiado siempre al saxo. Le he dado ese papel importante porque me parecía que le iba muy bien, porque así como en la parte de piano ese recitativo viene de una manera casi como inesperada, no es frecuente encontrar que en una pieza de piano que se quiere así como una pieza bastante grande, haya pasajes para la mano derecha únicamente, pues también pensé que sería muy atractivo hacer lo propio con una orquesta, que hubiera pasajes en los que haya un solo de un instrumento, o casi un solo.

P. *Une couleur* es de la misma época que *El viajero* y *los Impromptus*.

R. Sí. Más o menos.

P. Ya me has hablado acerca de la historia de Larrea, de tus encuentros con Kientzy y sobre la ruptura de la forma concierto. Esta obra la has adaptado para clarinete. ¿También le has puesto clarinete contrabajo?

R. Sí, se usa el clarinete contrabajo, pero hay que tener en cuenta una cosa muy importante: el clarinete contrabajo no tiene las mismas atribuciones que tiene el saxo contrabajo. No tiene nada que ver; es un instrumento muy débil.

P. ¿Has hecho cambios entonces en la partitura?

R. Para mí fue una sorpresa las pocas posibilidades dinámicas que tiene el clarinete contrabajo. Cuando Carbonare me pidió que hiciese una versión para clarinete, tuve que aligerar la parte de orquesta porque es que, si no, se lo come. Se oye, pero se oye un poco más que el contrafagot, ¿verdad? Pero muy poco más. Se oye como un zumbido que más o menos molesta, pero no se oye con claridad lo que está haciendo. Se oye más que el contrafagot, desde luego, pero no se oye más que el saxo contrabajo.

P. Creo que la idea de escribir *Une couleur* surge de ti, no de Kientzy, aunque el encargo fue de él. Pero ¿tú no estuviste pensando antes en hacer un concierto para saxo?

R. Bueno, a mí Kientzy me lo pidió hacía mucho tiempo, pero yo lo que no tenía ganas es de hacer una obra como las que suele hacer Kientzy siempre, que es, pues ya sabes, tocar con la mitad del saxo y con prolongaciones electrónicas y toda esta serie de cosas. A mí eso no me gusta, me parece que al final suena todo igual, la verdad, y no me atraía la idea. Entonces nació de que estuve con Daniel Kientzy un cierto tiempo y entonces…

P. Sí, eso ya me lo comentaste…

R. Y se me ocurrió la idea de hacer un concierto de saxo, que luego como forma es bastante sui generis, porque, como sabes, es de una sola pieza.

P. Sí, sí.

R. Y que entre tiempo y tiempo, lo que hay es una especie de intermedios instrumentales donde el saxo no interviene.

P. Gracias a Dios, porque eso permite descansar al instrumentista, porque a veces nos escriben unas cosas para los instrumentos de viento…

R. Bueno, eso depende del compositor…

P. No, tu pieza en eso está lograda.

R. Yo, bueno, creo que le doy tiempo al pobre saxofonista aunque sea para cambiar de instrumento. En fin, y descansar un poquito, pero luego… pues ya ves…

P. Háblame sobre *Polar*.

R. *Polar* fue la primera vez que yo me sirvo del saxo y fue una de las primeras obras que yo hice de investigación, ya que lo que era más importante para mí era afirmar las bases de un lenguaje. Yo estaba buscando instrumentos que hicieran líneas con mucha rotundidad, y que pudieran hacer puntos igualmente rotundos. Que pudieran ser muy versátiles en ambas cosas, porque yo quería hacer una obra que estuviese hecha de líneas y de puntos nada más. Algunos instrumentos serían capaces sólo de dar punto, y otros sólo de dar líneas contundentes, y que al final todos se pudiesen fusionar más o menos de una manera armoniosa. Ésa era la idea de *Polar* y por eso la llamé así. El saxo me parecía que era un instrumento muy bueno desde ese punto de vista, como también el clarinete, que también está. Al violín le pedí en un momento de locura que estuviese afinado un tono alto para que tuviese un sonido que no se reconociese demasiado como violinístico. Al final pensé que no me harían nunca caso, como así ocurrió, jamás lo hicieron, y lo dejé en un violín corriente y ya está. El germen de la obra fue ese planteamiento de hacer una música donde la forma se correspondiese a ese yuxtaponer puntos, líneas, ensayo de primera mezcla que fracasa, y un encuentro que al final produce algo homogéneo. Era una de las primeras veces que yo había querido encontrar una base distinta para la forma.

P. Ya te he comentado alguna vez que eres más revolucionario en cuanto al empleo del instrumento al principio que ahora.

R. Sí, sí.

P. Ahora mi pregunta es: ¿en otros instrumentos sí has escrito cuartos de tono, multifónicos, etc. en esta última etapa compositiva? Para la flauta, el clarinete…

R. Siempre he tenido la impresión de que eso resultaba casi siempre lo mismo, y por otra parte es que había un problema que para mí era insoluble. Por el tipo de música que yo hago, se entiende. Yo intento siempre que el material musical esté lo más perfilado posible, que esté muy articulado rítmicamente, que los intervalos queden claros, etc. Tú sabes que los multifónicos y toda esta serie de cosas en general no pueden emitirse a una velocidad excesiva, o sale cualquier cosa. No puedes igualmente hacer articulaciones rítmicas muy precisas. Puedes hacer un quintillo de redondas, pero desde luego no podrás hacerlo jamás de corcheas. Entonces, el resultado es que lo que puede ser interesante desde este punto de vista es para hacer una amalgama de colores, eso puede ser muy bonito. Pero entonces eso es un material de base, una pasta sobre la cual puedes hacer algo, o bien la dejas tal cual y puede durar lo que tú decidas que dure. Pero, vamos, no puedes ir muy allá dentro de este mundo, y todas las veces que yo he podido escuchar músicas de estas características, el resultado es que se parecen muchísimo entre sí. Apenas sí es posible encontrar la cara de un compositor. Es un poco lo que pasa con la música electrónica: escuchas la cara del instrumento, pero de ninguna manera la cara del compositor, ¿verdad?

P. Se escuchan más los timbres que el lenguaje.

R. Sí, sí. Pero unos timbres reconocibles como tales.

P. Sin personalidad propia.

R. ¡Claro! Es un poco como si escuchas un cuarteto de cuerda de Boccherini. Tú sabes de antemano cómo va a sonar porque la materia armónica es de dominante a tónica y de

tónica a dominante, y los días de fiesta subdominante, ¿verdad? Y no va mucho más allá…

P. Oye, hablando de tónica y subdominante, ¿el empleo que haces de los agregados tiene que ver algo con la serie armónica? Me refiero a ese choque o consonancia que hay entre unos y otros.

R. No, yo lo que he querido es crear unas tensiones armónicas que tuvieran una cierta lógica y que no fueran las de siempre. Servirme de una gama de alturas que permitiese terceras mayores y menores, quintas, etc., pasando por todos los grados de los distintos intervalos, y esto hacerlo con una cierta lógica. Todo esto me ha llevado mucho tiempo, pero también hace mucho tiempo que yo me siento muy a gusto con esta especie de abanico de posibilidades que dan una lógica reconocible a la música que yo escribo y que me permiten, efectivamente, pues servirme de cualquier tipo de instrumento, porque la sustancia de la música no depende solamente de las formas insólitas de ataque, sino que también incorpora la interválica, cosa que, justamente, en otros tipos de música la interválica apenas sí cuenta. Yo eso me parece que era renunciar a algo que para mí es importante. Yo lo he hecho también, pero no es la serie armónica natural, y lo he dejado porque eso me obligaría inevitablemente a moverme por intervalos menores que el semitono o mayores que el semitono, ¿verdad? Y no he querido meterme en ese berenjenal porque sé que en el momento en que yo lo utilice voy a tener todos los problemas del mundo con los instrumentistas de la orquesta…

P. En cambio, esos agregados que me has dicho muchas veces que no tienen una función tonal, ¿sí tienen una función relacionada interválicamente con el desarrollo melódico?

R. Sí, tienen una función tonal clara, pero no desde el punto de vista de la tonalidad tradicional, sino simplemente ordenan el discurso, porque yo creo modestamente haber trabajado muchísimo lo que pudiésemos llamar el concepto de cadencia, ¿comprendes? El concepto de cómo ordenar un cierto material interválico que tenga un sentido de ir de aquí a aquí, o de allí al otro lado, y que el discurso se pueda ampliar o cerrar, tener muy en cuenta algo que muy pocos compositores, en mi modesta opinión, lo hayan tenido, ¿verdad? Que es que ya escribir a cuatro voces no tiene sentido, porque no hay ninguna

razón para hacerlo, puesto que se ha prescindido del bajo, el tenor, el soprano, etc. Pero hay muchos compositores que, sin darse cuenta, lo siguen haciendo. La música puede tener una densidad de 101 voces y, súbito, tenerla de una, o hasta de media, si posible fuera, ¿verdad? Y todos estos juegos yo creo que los he trabajado mucho gracias a este orden interválico vertical y horizontal que prácticamente se dan la mano. La lectura horizontal y vertical de mis obras se reconoce enseguida, porque vienen del mismo origen.

P. Ese desarrollo sucesivo que se va produciendo de ciertos agregados, ¿es previo? ¿Son esquemas repetitivos propios, o van surgiendo según el desarrollo armónico que vas creando?

R. No creo haber hecho nunca un orden previo del que sale más o menos una música de una forma automática. Yo tengo una idea, la primera que me venga a la cabeza, que puede ser mil cosas y me quedo corto, y eso voy viendo adónde me lleva. Por eso es por lo que yo escribo una obra mínimo tres o cuatro veces de cabo a rabo, porque sé que, cuando la reescriba, lo que me había parecido muy evidente en la primera versión, en la segunda versión ya no es tan evidente y me lleva a otro sitio, y entonces tengo que ir eligiendo lo que me parece que se corresponde más a lo que yo quiero. Cualquier obra mía tiene mínimo tres o cuatro versiones, vamos.

P. Con lo cual, el desarrollo del discurso compositivo tuyo tiene más que ver con un paralelismo con la literatura, en la que la acción te lleva a un sitio determinado. En este caso, la música que surge tanto melódicamente como armónicamente te va llevando a un lado u otro, pero no está preconcebido.

R. Yo creo que la literatura no es así. En la literatura, los grandes escritores tienen una idea muy precisa quizá no de la peripecia inmediata, pero sí del sentido final, de lo que quieren contar.

P. Entonces, volviendo a tu música, si no hay un esquema formal previo ¿todo va surgiendo de un modo aleatorio?

R. Al contrario, los únicos esquemas formales previos que he tenido en música es cuando hacía música de cine, porque facilita enormemente el trabajo. De ese modo, es facilísimo hacer una forma A, B, A para un determinado pasaje de una película. No voy a hacer una fuga porque no tendría ni pies ni cabeza para una película, pero sí que viene bien hacer un temita con variaciones o una cosa muy sencilla de este estilo, ¿verdad? Eso no tiene ninguna razón de ser. Yo he dejado que un material[542] que se me ocurra me lleve casi donde él quiera.

P. Además, yo aprecio mucho esa manera de componer, porque precisamente, auditivamente, como tú dices, cuando escuchas un Boccherini sabes lo que vas a oír, pero en el caso de tu música no sabes dónde te va a llevar.

R. Bueno, muchas obras contemporáneas sí son previsibles, porque ves que el compositor tiene un repertorio de medios muy limitado y que se mantiene siempre en lo mismo. Aunque lo que te cuente sea distinto, son las mismas palabras las que emplea, ¿comprendes?

P. Para terminar, en un plan más jocoso, muchas veces (como la gente sabe que estoy haciendo un trabajo sobre ti) me preguntan sobre tu famoso cuadernillo rojo.

R. ¿Cuál?

P. En algún video en televisión se te ve con un cuadernito rojo en el que vas apuntando alguna idea, algún acorde.

R. Bueno, cuadernos yo tengo muchos, porque puede ser rojo o de muchos colores (risas). Porque cuando se termina uno viene otro. Ahora utilizo los Moleskine. Hay solamente una cosa que me molesta un poquito, que es que los que son para música no tienen más que pentagramas, pero claro, yo cuando tomo notas no son forzosamente sólo notas musicales, sino que pueden ser otro tipo de ideas, ¿verdad? Prefiero volver al que no tiene nada, y cuando necesito un pentagrama lo dibujo y ya está.

[542] Se refiere a su modo actual de componer.

P. Volviendo a la música, desde que empecé a tocar obras tuyas como *Oculto*, observé que no hay un esquema previo, pero la gente esta tan mediatizada por la tonalidad, por la evolución tonal de los acordes, las cadencias, el uso melódico y armónico de la melodía, con sus notas funcionales dentro de la tonalidad, etc., que entonces hay quien me ha preguntado y piensa que tú tienes un único cuaderno donde apuntas tus fórmulas, cuando realmente yo no he encontrado nada de eso en tu música. Creo que es en el documental de la televisión vasca en el que se te ve que vas con un cuadernito en el que vas apuntado…

R. ¡Sí, claro! ¡Claro que apunto cosas! Pero no son mis recetas (risas).

P. ¡Está claro! (risas).

R. ¡Yo no tengo recetas! O sea, lo que ocurre es que hay gente todavía que puede componer pensando que hay un tema que afirma la tónica. Si estamos en *re* mayor, pues en *re* mayor, hasta que hay una divagación en la que se afirme la dominante y entonces vendrá un segundo tema que será afirmativo de la tónica… ¡Eso es como lo hacía Schubert!

P. ¡Claro! Yo encuentro más tus recetas en los ritmos, la alternancia de compases binarios y ternarios, las figuración de equivalencias 5:7 y 7:8.

R. Sí, es cierto.

P. Lo que ocurre es que creo que tienes muchas más posibilidades en el uso interválico y armónico que en los ritmos, por lo que hay más repeticiones rítmicas, lógicamente.

R. Es que si buscas un poquito de coherencia en tu lenguaje, no digo lógica, sino simplemente coherencia, que es más modesto, ¿verdad?, lo que no tienes que pensar es que la frase de cuatro compases o de ocho compases se corresponde con los periodos armónicos. Y que si tú prescindes de los periodos armónicos tonales, es lógico que juegues con otros elementos que no sean los periodos de cuatro compases. Porque es que entonces te lo has cargado, suena perfectamente incoherente.

P. ¿Hay simetría en tu música? ¿Hay una idea preconcebida de cuánto debe tener esta parte que es de más tensión sobre la otra que…?

R. Eso sí, pero no es la tradicional. En *Sonidos de la guerra*, por ejemplo, la obra es para violonchelo y pequeño conjunto. Yo he tratado por todos los medios de dar la mayor cantidad posible de riqueza a las frases del violonchelo. De lo que he huido como de la peste es de que haya una simetría de múltiplos de dos. Simetría la hay en Gaudí y también la hay en un templo griego, ¡pero son distintas!

P. En tu lenguaje sí se podría decir que en determinados momentos hay unos polos de atracción que, por ejemplo, en la ópera, se corresponden con puntos de tensión del argumento.

R. ¡Claro que tiene que haber cosas de este estilo! ¡Las hay! Pero, desde luego, a mi manera, no van a seguir un determinado ritmo. A mí lo que me pone nervioso es que en la mayoría de las óperas del joven Verdi, en el momento en el que pasa una tragedia, te espera inevitablemente el acorde de séptima disminuida. Hay que evitar lo obvio porque estas cosas que te estoy diciendo también pasan en la música de nuestros días. Tú que eres intérprete lo sabes perfectamente. Hay gestos en la música actual que son clichés de la mejor calidad, como la cadencia perfecta, vamos, con otros medios… por desgracia, ¡incluso peores!

P. Lo que es una pena es que tu repertorio para saxo no se haya introducido más en la enseñanza, como ha sucedido con otros repertorios, como el de Berio o el de Denisov.

R. Sí, sí.

P. Una vez que he analizado tus obras, habría solos de las óperas que serían muy interesantes para utilizarlos en la enseñanza.

R. ¡Claro!

P. Se podrían hacer extractos de fragmentos de óperas, como ocurre en el caso de la flauta, que hay fragmentos de *Kiu*, etc.

R. Pero si hay obras de flauta sola las que quieras: *Melisma furioso, Soliloquio, Lerro…*

P. Pero no ocurre lo mismo con el saxo.

R. Pero hay muchas obras.

P. Sí, para un conservatorio se podría utilizar *Rumia, Obertura a la francesa, Corola* y *Oculto,* que realmente es muy difícil para que la pueda tocar un alumno.

R. Bueno, por mi parte te digo que es posible que una obra sea demasiado difícil... Pero hay otras muchas. Vamos, que se puede divinamente hacer si hubiera ese interés, pero no lo hay. Tu espérate sentado, porque tú eres más joven que yo y yo me moriré antes, a lo mejor tú lo ves, pero mira lo que ha tardado Bartók en entrar en el conservatorio. Cuando yo era chaval no lo oías nunca. ¡Sencillamente nunca! Ni siquiera *El Mikrokosmos…*

ANEXO VII

Catálogo de obras con saxofón de Luis de Pablo.

A continuación exponemos completo el catálogo de obras con saxofón de Luis de Pablo, por orden cronológico.

POLAR (1961) para 11 instrumentistas en 3 grupos (10´)

. - Partitura impresa (28 p.); 34 cm. – Partitura impresa (2º versión) reproducción del manuscrito del autor (25 p.); 30 cm + 11 partes. (1º Grupo: violín un tono alto, saxofón soprano, clarinete bajo y tam-tam grave – 2º grupo: xilófono, 2 temple bloks, martillos metálicos (o cencerros) y Bombo – 3º grupo: campana, plato suspendido y tambor sin bordón).
.- Darmstadt: Ed. Tonos, 1963-1999.
.- Festival de Darmstadt, verano de 1962. Conjunto de Cámara Internacional. Dir. Bruno Maderna.
.- Dedicada a Heinrich Strobel.

IMAGINARIO II (1967) para orquesta (14´30´´)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (38 p.); 58 cm. (4.4.4.4-3 Sax. [Sop. Alt. Ten].-4.3.3.2- 4 perc-2p. [3 pianistas]-Tim- 12.0.8.6.4).
. - París: Ed. Salabert, 1968.
. - Festival de Royan (Francia) – 1968- Orq. De la Radio de Francia, Dir. Bruno Maderna. (Encargo del Festival de Royan. Dedicada a Maurice Le Roux).

ÉLÉPHANTS IVRES I (1972) para orquesta (12´)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (28 p.); 45 cm. (3 Pic.3 Cl. 2 Cl.b. 2 Cf. – Sax. tenor - 4.3.2.1 – p – Ar – Cel – 2 perc – Tim- Órg Hammmond – 8.8.8.6.4).
. - París: Ed. Salabert, 1973.
. - Estreno en el Teatro Real de Madrid 27- 4 -1973 Orquesta Nacional de España, Dir. R. Frübeck de Burgos (Encargo de la Orquesta Nacional de España).

ÉLÉPHANTS IVRES II (1972) para orquesta (12´)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (21 p.); 45 cm. (1.1.1.1 – Sax. tenor- 2.1.1.0 – Arp – Perc – 2.0.1.1.1).
. - París: Ed. Salabert, 1973.
Festival de la Rochelle (Francia) 1973 – Conjunto Instrumental, Dir. Diego Mason (Encargo del Festival de la Rochelle).

ÉLÉPHANTS IVRES IV (1973) para orquesta (11´30´´)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (28 p.); 45 cm. (3 Pic.3 Cl. 2 Cl.b. 2 cf. – Sax. tenor - 4.3.2.1 –p— Ar. – Cel. – 3 perc. – Tim- Órg. Hammmond).
. - París: Ed. Salabert, 1973.
. Orquesta Filarmónica de la ORTF. Dir. Michel Tabanik (Encargo del Festival de Royan- Francia)

OCULTO (1977/1989/1990) clarinete solo o saxofón solo (8'- 8'30).

. - Partitura reproducción del manuscrito del autor (10 p.); 39 cm. Para clarinete bajo en si bemol o clarinete en si bemol.
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1979.
. - Partitura reproducción del manuscrito del autor de la transcripción, Manuel Miján (1989) (5 p.); 30cm. (Para saxofón alto en mi bemol).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - Manuscrito del autor de la transcripción, Claude Delangle (1990) (10 p.); 35 cm. (Para saxofón barítono o saxofón alto en mi bemol).
. - Archivo de la Fundación Sax-Ensemble (part. cámara, carpeta 9).
. - Saintes, Festival, 18.7.1978. Clar. J. Villa Rojo (Ed. Suvini Zerboni, Milán)

VIATGES I FLORS (1981/84) para voz y orquesta (37´)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (28 p.); 45 cm. (Soprano, 1 recitador, coro y orquesta sobre textos de Mercè Rodoreda). (3.3.3.3. - Sax. soprano- 4.3.3.1. - Pf. - Cel. - Ar. - Sintetizador - Tp. - 4 Perc. [Mr., 2 Trg., Fl. jazz, Sirena, Tamb., Cp., Vibr., Glock., 3 Hi-hats, 2 Plancha metalica, 5 Tt., M., 2 Son., Crot., N., Bombo, 4 Bg., Vibra-slap, Tot., Flex.] - A.: 16.0.8.8.6.). (Coro: 10.10.10.10.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
. - Bruselas, Palacio de Bellas Artes, 10,10 1985- Paloma Pérez Iñigo, Jeannine Mestre, Coro Nacional de España, Orquesta de Lieja. Dir. Pierre Bartholomée (Encargo de Europalia 1985).

CINCO MEDITACIONES (1983/84) para grupo instrumental (16')

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (44 p.); 42 cm. Para 15 intérpretes (Clb. - Cf. - Sax. tenor - Fliscorno - Ar. - Pf. y Cel. [1 es.] - Vibr. - Mrb. - 4 V. - 2 Vc. - Cb.).
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1984.
.- San Sebastián, Festival, agosto 1984. Ensemble 2 e 2 M. Paul Méfano.
.- Dedicada a María Teresa y José Ramón Recalde.

SERENATA (1984/85) para banda y coro mixto (21'10")

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (43 p.); 43 cm. (4.2.32.4. - 16 Sax. - 6.4.4.6. - 4 Cornetas - 4 Fliscornos). (Coro: 24.24.24.24 – o 12.12.12.12*)
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
. - Festival de Lille (Francia) - 4.12.1988- Coro y Banda de la región Nord Pas-de-Calais. Dir. Dominique Debart. (Encargo de la Sección de Cultura de la región del Nord Pas-de-Calais).
. – * Se permiten 2 versiones de coro: amplia o reducida.

SENDEROS DEL AIRE (1987) para orquesta (30')

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (109 p.); 43 cm. (4.4.4.4. - Sax.tenor - 6.4.4.1. - Pf. - 2 Ar. - Cel. - Tp. - 4Perc. [2 Mr., 2 Glock., Xyl., Tt., 2 Steel Drum, Cp., Vibr., Tam.] - A.: 16.14.12.10.8)
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
. - Tokyo, Suntory Hall, 4.11.1988 - Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Dir. H. Iwaki. (Encargo de la Fundación Suntory de Tokio).
. - Dedicada a Toru Takemitsu.

NOTTURNINO (1987) para orquesta (6')

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (25 p.); 34 cm. (2.0.2.0. - 2.1.0.0. - Sax. tenor- Pf. - Ar. - Cel. - Perc. [Mr., Xyl., Glock., Vibr.] - A.: 4.0.0.1.1.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1988.
. - Paul Méfano ensemble 2E2M primero grabación.
. - Dedicado al Ensemble 2E2M.

EL VIAJERO INSDISCRETO (1984-88) ópera en dos actos sobre textos de Vicente Molina-Foix. (180´).

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (299 p.); 42 cm. (1.1.2.2. - 1 Sax [sp.ten.bar]. - 1.1.1.0. - Pf. - Clav. - Cel. - Ar. - Chit. - 2 sintetizador - Tp. - 5 Perc. [2 Glock., Cp. piccole, Tamb. accordato, Reclamo de Buho, Vibr., Gc., 3 G., 2 Cp., Xyl., Reclamo de Perdiz, Fl. jazz, Mr., Gong acuático, Still drum basso] - A.: 6.6.4.4.2.).
(3 Soprani, 2 Tenori, Baritono) (Coro: 3.3.3.3.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1989-2010.
Madrid, Teatro de la Zarzuela, 12.3.1990 - dir. J.R. Encinar (Encargo del Ministerio de Cultura)
. - Dedicada a José Ramón Encinar (Ed. Suvini Zerboni, Milán).
. - Consultado ejemplar si edición copia del autógrafo del autor en Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores, 2009.

UNE COULEUR… (1988) para saxofón* y orquesta (22').

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (63 p.); 43 cm. + 1 parte saxo solo. (3.3.3.3. - 4.3.3.0. - Ar. - Tp. - Pf. e Cel. [1 es.] - Perc. [Cp., Mr., Vibr., Gc.] - A.: 12.12.10.8.6.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - Fontenay-Sous-Bois, Festival Futurs Musiques, 20.1.1989 – Sax. D. Kientzy, Orch. Nat. Ile de France. Dir. A. Tamayo. (Encargo del Festival Futurs Musiques de Fontenay-Sous-Bois).
* El solista interpreta sucesivamente los saxofones sopranino, soprano, tenor, barítono y contrabajo.

IMPROMPTUS (1989/90) para orquesta (28')

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (67 p.); 42 cm. (3.3.3.3. – Sax. tenor - 4.3.2.1. - Ar. - Cel. - Tp. - 2 Perc. [Mr., Cp., Lastra metallica, Vibr., Glock., Bombo] - A.: 14.12.10.8.6.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1990.
San Sebastián, Teatro Victoria Eugenia, 6.2.1990 – Orquesta de Euskadi. Dir. A.Tamayo. (Encargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi).

. -Títulos de los tiempos: I En torno a un do sostenido - II Melodía - III Isocronías - IV Un relámpago - V Estudio armónico.

LA MADRE INVITA A COMER (1991-1992) ópera en 5 actos sobre libreto de Vicente Molina-Foix. (75´).

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (167 p.); 42 cm. (1.1.2.2. – 1 Sax [ten.bar]. - 2.1.1.0. - Pf.e Cel. (1 es.) - Ar. - Tp. - 2 Perc. [Mr., Rototom, Rag., Cp., 2 Tamb., Pt., Tot., Gc., Tt., Quijada, Guiro, Vibr., Flex., 3 Tbl., Bombo a pedal, Macquina de viento, 2 Cv., Glock., 4 Steel drums, Tam Tam acuatico, Tamb. c.c., Tab., Flauto jazz, Plancha metálica, Bombo preparado, Trg.] - A.: 1.1.1.1.1.) (Soprano, Contralto, Tenor, Contratenor, 2 Baritono, Bajo) (3 actores).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1992.
. - Venecia, Biennale Musica, 19.6.1993 - Gruppo Strumentale Carme. Dir. Guido Guida (Ed. Suvini Zerboni, Milán).
(Encargo del Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura de España)
.- Dedicada a Mario Messinis.

UMORI (1992/2005) quinteto de viento o quinteto de saxofones (14´).

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (37 p.); 37 cm. Quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot)
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1993.
Arreglo para quinteto de saxofones por Francisco Martínez (2005) (37 p.); 37 cm + 5 partes. Quinteto de saxofones (2 sopranos, alto, tenor y barítono)
. - Archivo de la Fundación Sax-Ensemble (part. ensemble, carpeta 11).
. - Modena, (Bolonia) T. Comunale, 27.4.1993 - Quintetto Arnold. Estreno de la versión de quinteto de saxofones en Madrid el 17 de diciembre de 2005.Ciclo Música para el Tercer Milenio, Grupo Sax-Ensemble. Dir. José Luis Temes.

OUVERTURE A LA FRANÇAISE (1995) saxofón y flauta (12')

. - Partitura impresa (8 p.)¸37 cm. + 2 partes. Para flauta (piccolo, flauta y Flauta en sol) y saxofón (sopranino, soprano y tenor). Dos intérpretes.
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1996.
. - París, CDMC, 17.10.1995. Dúo Proxima Centauri.
. – A Daniel Tosi.

COROLA (1998) para grupo instrumental (13´).

. – Partitura impresa. (35 p.); 37 cm. Para cuatro saxofones (Tenor 1º que interpreta sucesivamente saxofón tenor, soprano y sopranino, Tenor 2º que interpreta sucesivamente, saxofón tenor y alto) piano y timbal.
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - London, 5.12.1998 – Grupo Sax-Ensemble, Dir. José de Eusebio.
. - Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

LA SEÑORITA CRISTINA (1997/99) ópera en tres actos sobre libreto de Luis de Pablo, realizado con una adaptación de "La señorita Cristina" de Mircea Eliade. (120´)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (284 p.); 57 cm. (3.3.3.3. 1 Sax [sp.alt.bar].- 4.3.3.1. - Pf. - Ar. - Cel. - 3 Tp. [1 es.] - 5 Perc.[Manico d'ombrello, 3 Tot., 3 Cv., Xyl., Tamb. s.c., Tal., Trg., 2 Flex., Gc., Glock., Cp., Steel Drum. Ps., N., Quijada, 2 Tt., Mr., Fl. De Jazz, Vibr., Tbl., Tamb. con o sin bordon, Bg., Son., Plancha de metal] - 2 Ocarina - A.: 12.12.10.8.6.).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1999.
. - Estreno en febrero de 2001 en el Teatro Real, Sinfónica de Madrid. Dir. José Ramón Encinar. (Encargo del Teatro Real de Madrid con motivo de su 150 aniversario)
. - Dedicada a Mario Bortolotto.

SIETE PIZCAS (2000) para cuarteto de saxofones (4' ca.)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor. (6 p.); 21 cm. Cuarteto de Saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
. - Madrid, 18 de diciembre 2000. Grupo Sax-Ensemble. Dir. J. de Eusebio. Teatro Monumental de Madrid.
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - Realizado como nexos de unión de las obras que le dedicaron 10 compositores para el concierto realizado en su homenaje y como cierre del ciclo "En torno a Luis de Pablo", organizado por la Fundación Sax-Ensemble.

CHIAVE DI BASSO (2003) para orquesta (18')

. - Partitura impresa (98 p.); 42 cm. (4.3.4.4. - 4.4.3.1. – 1 Sax [alto, barítono] - 2 Ar. - Pf. - Cel. - Perc. [Tp., Vibr., Gc., Mr., 2 Bg., Ps., Cp., Tamb. con e senza corde, Tbl., Tom., Glock., Xyl., Tt.] - A.: 14.14.0.0.8.)
. - Milan: SUGARMUSIC S.p. A., 2003.
. - Milan, Teatro de Arcimboldi, 12.5.2003 - Filarmonica de la Scala. Dir. R. Frühbeck de Burgos. (Encargo de la orquesta Filarmónica del Teatro de la Scala de Milán).
. - Dedicada "A mi hermana Tere".

LOS NOVÍSIMOS (2003) para coro y orquesta (34´)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (69 p.); 42 cm. Para 22 instrumentos y coro masculino (2.2.2.2 – 1.1.1.1. – 2 Ar. 1 Sax. [sopranino, alto, tenor, barítono] - 3 Timbales – Percusión [Plancha de metal grande, Tom toms, Tamb., Xil., Vibr., Clav.] – A: 2.2.2.2.2. (Coro masculino: 9 tenores y 9 barítonos).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
. - Madrid, Auditorio Nacional, 29 de abril de 2003. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid - Director José Ramón Encinar. (Encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid).
. - A Vicente Molina Foix.

RUMIA (2003) para cuarteto de saxofones (14' ca.)

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (21 p.); 21 cm. Cuarteto de Saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
.- Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
Madrid, Círculo de Bellas Artes, 27.10.2003. Grupo Sax-Ensemble Dir. Francisco Martínez. Ciclo "Música para el tercer Milenio", organizado por la Fundación Sax-Ensemble.
. - Para el Sax-Ensemble.

FANDANGO (2003) para cuarteto de saxofones (2'20).

. - Partitura, reproducción del manuscrito del autor (5 p.); 21 cm. Cuarteto de Saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.
Estrenada el 27 de octubre del 2003 en el Círculo de Bellas Artes por el grupo Sax-Ensemble. Dir. Francisco Martínez. Ciclo "Música para el tercer Milenio", organizado por la Fundación Sax-Ensemble.
. - Arreglo del fandango de Glück. Perteneciente a su ballet *Don Juan*.

ANEXO VIII

Libreto de la ópera la señorita Cristina [543].

Libreto

Acto I

Escena I

Años 30. Comedor de una vieja casa de campo, no lejos de un gran río. La casa ha debido de ser lujosa hacia 1900. Principios de otoño.

Entran Sanda y Egor.

SANDA
¿Sabe que ha venido otro huésped?
Creo que es un profesor.

(Egor la intenta atrapar por el talle. Sanda se escabulle, sonriente).

EGOR
Lo lamento. Hubería preferido estar a
solas con usted.

(Entran la Señora Moscu, el Señor Nazarie y Simina).

SRA. MOSCU
(presentando Egor a Nazarie)
El Señor Egor Paschievici. Tiene
un nombre raro, pero es uno de los
nuestros de pies a cabeza. Es pintor
y nos hace el honor de compartir
nuestra casa...

(Egor se inclina).

SRA. MOSCU
(presentando Nazarie a Egor)
El Señor Nazarie, profesor
universitario; una gloria de nuestra
ciencia antropológica...

(Egor y Nazarie se dan la mano).

NAZARIE
No soy más que un modesto ayudante,
mi querida Señora Moscu.

(La Sra. Moscu se sienta en el testero de la mesa, ya preparada para cenar).
(Nazarie se sienta a su lado izquierdo).

SIMINA
Esa silla está ocupada. Yo siempre
como al lado de mamá.

(Nazarie se levanta, azorado. Simina ríe).

SANDA
(a Nazarie)
No debe hacer caso de las tontas
bromas de Simina. Es una niña
caprichosa y mal educada. Simina:
pide perdón al Sr. Nazarie.

NAZARIE
(a Sanda)
Mil gracias por su amabilidad. Pero
me doy cuenta de que he herido a una niña.

SIMINA
(hipócrita)
Le pido perdón...

(Nazarie se sienta en otra silla. Pausa. La sirvienta empieza a servir la cena).

EGOR
(a Nazarie)
Seguramente habrá venido por las
excavaciones.

NAZARIE
Pues sí, señor mío. Como ya he dicho
a la Señora, este verano he reanudado
las excavaciones en esta zona. Toda
la campiña baja del río conoció

24 : La señorita Cristina: libreto

[543] Se adjunta el ejemplar escaneado del libro de programa editado para el estreno en el Teatro Real de Madrid.

antaño, hacia el siglo quinto antes de Cristo, una floreciente civilización...

SRA. MOSCU
En esa misma zona del río tuvo una finca un antepasado nuestro.

SIMINA
Y también la tía Cristina.

SRA. MOSCU
Sí, también ella...

(CENAN. PEQUEÑA PAUSA).

SANDA
(A LA SIRVIENTA, CON CIERTA VIOLENCIA)
¡Te he dicho que no vuelvas a comprar carnero! Este asado huele insoportablemente a sebo rancio.

SIRVIENTA
(AZORADA, INQUIETA)
Ya no queda ni un ave, Señorita. Las últimas las matamos ayer. Bueno, las que todavía no habían muerto...

SANDA
¿Por qué no has comprado algo en la aldea?

SIRVIENTA
Nadie quiso venderme nada.

(LA SRA. MOSCU HACE SEÑAS A LA SIRVIENTA PARA QUE SE CALLE.
SILENCIO EMBARAZOSO. PAUSA TENSA).

NAZARIE
(A EGOR)
Qué feliz ocurrencia ha tenido usted de venir a este lugar. Creo que nadie ha pintado aún estos paisajes: al principio parecen dejados de la mano de Dios, pero luego se percibe su irresistible encanto.

SANDA
(A NAZARIE, CON CIERTA COQUETERÍA)
El señor Paschievici es un gran artista, pero también un gran perezoso.
Hace tres días que está con nosotros y aún no ha cogido la paleta...

EGOR
(A SANDA)
Podría entender de muchas formas su amistosa reconvención. Por ejemplo, podría creer que está usted impaciente por verme terminar mi trabajo para que me vaya cuanto antes...

SANDA
(RÍE)
Qué cosas dice usted.

(APARTE, A EGOR)

Usted sabe que no es así...

EGOR
(DIRIGIÉNDOSE A TODOS)
La verdad es que ahora no me siento capaz de hacer nada. Quizá se deba a este otoño incipiente...

SANDA
Hemos tenido días muy ajetreados, con demasiados amigos. Desde mañana podrá trabajar: nos hemos quedado solos...

NAZARIE
En cuanto a mí, pasaré inadvertido. Me dedicaré a mis cosas. Para mí un peine de hierro, un clavo,

un fragmento de cerámica, todas esas humildes cosas tienen más encanto que el libro más hermoso o incluso,

(A SANDA)

perdóneme, la más hermosa de las mujeres.

(LA SRA. MOSCU SE HA QUEDADO DORMIDA).

SIMINA

(A LA SRA. MOSCU, DESPERTÁNDOLA)

Mamá, ¿qué está diciendo ese señor?

ESCENA II

HABITACIÓN-DORMITORIO DE EGOR. ES UNA HABITACIÓN DE INVITADOS DE UNA CASA DE CAMPO CON LAS MISMAS CARACTERÍSTICAS QUE EL COMEDOR DE LA ESCENA I. TIENE UNA GRAN VENTANA QUE DA AL JARDÍN. LA PUERTA DE ACCESO A LA HABITACIÓN DA A UN PASILLO INVISIBLE. ES DE NOCHE.

(SOLOS, NAZARIE Y EGOR).

NAZARIE

Perdóneme que haya venido así, sin avisar. Espero no molestarle demasiado. El sueño no venía...

EGOR

Yo tampoco podía dormirme. Ésta es la primera noche que vengo tan pronto a mi habitación. Antes me quedaba hasta muy tarde en el parque: había muchos invitados.

NAZARIE

Aparte de las nuestras, ¿están desocupadas las demás habitaciones?

EGOR

Eso creo. La Señora Moscu vive en la otra ala de la casa, con sus hijas.

(PAUSA)

NAZARIE

¡Espléndida noche...! Si se respira despacio, se huele el lejano e inmenso río... Qué alegría siento siempre que lo reconozco. Es como una magia benigna. Las gentes que viven junto a los ríos son más inteligentes, más valientes. Pero el bosque asusta, enloquece a quienes viven en él...

(PAUSA)

¿Hace mucho que conoce a nuestra anfitriona?

EGOR

Sólo conozco a la Señorita Sanda desde hace unos dos años. A la Señora Moscu la he conocido al venir aquí. Parece muy enferma.

NAZARIE

Yo también he tenido esa impresión. ¿No la estaremos molestando...? Es como si sus fuerzas se desvaneciesen al esconderse el sol...

EGOR

Sí, por las noches cae en una especie de letargo. Aunque quizá no sea más que cansancio...

PAUSA. NAZARIE SE ASOMA AL BALCÓN. EGOR SE QUEDA SOLO. SE OYEN PASOS DETRÁS DE LA PUERTA DE ENTRADA. EGOR MIRA SORPRENDIDO A LA PUERTA Y SE ACERCA A ELLA, PERO NO SE ATREVE A ABRIRLA. LOS PASOS SE ALEJAN. NAZARIE REGRESA DEL BALCÓN.

NAZARIE
Perdone que me haya ido un momento. Tenía una súbita sensación de mareo. Este lugar no parece sentarme bien...

EGOR
Es curioso: yo también he sentido algo parecido. Pero tengo un remedio casero: coñac. Espero no me lo rehúse.

NAZARIE
En otra ocasión lo hubiera hecho. Pero si paso la noche en blanco, mañana no valdré para nada... Espero que su coñac me haga dormir.

(Egor sirve los dos coñacs. Los pasos vuelven. Se miran. Ambos beben el coñac, casi de un trago. Miedo).

EGOR
(muy animado, intentando normalizar la situación)
¿Ha estado usted en Marsella? Allí, cuando el coñac surte su efecto, suelen cantar:
"Les vieilles de notre pays
ne sont pas des vieilles moroses.
Elles portent des bonnets roses..."

(Las luces se han apagado lentamente, mientras Egor canta su canción. Penumbra).

Escena III

El comedor. Es de día. La mesa está preparada para el desayuno. Nazarie entra por la izquierda y Simina por la derecha.

NAZARIE
(haciéndose el simpático)
Buenos días, Señorita.

SIMINA
Buenos días, señor profesor. ¿Ha dormido usted bien? Mamá va a preguntarle lo mismo, pero yo quiero hacerlo antes...

NAZARIE
He dormido admirablemente, Señorita.

SIMINA
¿Por qué visitó usted anoche al Señor Egor?

NAZARIE
(sobresaltado)
¿Cómo sabes que lo hice?

SIMINA
(risa extraña)
¡Me lo figuré! Yo creo que eso no está bien. Debería dejarle solo por las noches.

(Entran, por la derecha, la Sra. Moscu y Sanda).

SRA. MOSCU
¿Qué tal ha dormido el Señor Profesor?

NAZARIE
Muy bien, mil gracias.

(Egor entra por la izquierda).

SIMINA
¡Anoche soñé con tía Cristina, mamá!

SRA. MOSCU
¡Qué coincidencia! ¿Sabes que yo también sueño con ella desde hace varias noches? ¡Qué sueños tan extraños! Y tú, ¿qué has soñado?

SIMINA
Vino a mi habitación, se acercó a mi cama y me dijo: "¡Tú eres la única que me quiere, Simina!" Llevaba un vestido rosa y una sombrilla...

SRA. MOSCU
Así es como viene siempre...

SIMINA
Habló de Sanda. "Sanda empieza a olvidarme. Ya es toda una mujer". Me pareció que lloraba. Me pidió la mano para besármela.

SRA. MOSCU
Lo hace siempre. Te pide la mano o el brazo para besártelos...

SANDA
(EXCITADA, NERVIOSA)
¿Por qué mientes, Simina? Estoy segura de que no has soñado con nadie y, menos, con la tía Cristina.

SIMINA
(CON CALMA)
No miento. Me dijo: "Sanda empieza a olvidarme".

SANDA
(CON CIERTA VIOLENCIA)
¡Mientes! ¡No has soñado nada!

SIMINA
(SUAVE, IRÓNICA)
Puede que no haya soñado. Quizá son invenciones mías... ¡para divertirme!

(PAUSA)

NAZARIE
Pero, ¿cómo conoce nuestra pequeña Simina a tía Cristina? Sospecho que murió hace tiempo...

SRA. MOSCU
Ni Sanda ni Simina han conocido a Cristina. Pero tenemos su retrato, tamaño natural. Las niñas la conocen por él.

NAZARIE
¿Murió joven?

SANDA
A los veinte años. Tenía unos siete más que mamá.

SRA. MOSCU
Nació el año siete.
La mataron...

NAZARIE
¿Que la mataron? ¿Aquí? ¿La mataron aquí?

SRA. MOSCU
La finca era entonces muy grande. Antes de las expropiaciones. Resulta difícil de entender... Los campesinos la querían mucho...

(PAUSA)

SANDA
(SE LEVANTA, COMO PARA ROMPER CON LA SITUACIÓN TENSA QUE SE HA PRODUCIDO)
Tomemos el café en otro sitio...

(LA SRA. MOSCU, NAZARIE Y SIMINA SE LEVANTAN DIRIGIÉNDOSE HACIA OTRO PUNTO DE LA HABITACIÓN, CON SUS TAZAS EN LA

(Mano. Aprovechándose de ello. Egor se dirige en un aparte a Sanda).

EGOR
¿Qué va a hacer esta tarde, Señorita Sanda?

SANDA
¿Quizás me permitiese usted verle pintar...?

(Se dan la mano furtivamente).

SRA. MOSCU
Señor Egor, ¿ha visto usted el retrato de Cristina?

(La Sra. Moscu acciona un interruptor. Se ilumina una parte de la escena, invisible hasta entonces. Se ve el retrato de Cristina. Egor la mira fascinado).

EGOR
Quisiera copiar este cuadro, pero a mi manera, no una copia literal...

SANDA
Menos mal que mamá no le ha oído. No permite ver el retrato a casi nadie. Hoy ha hecho una excepción. Además, hay otras cosas...

(Simina se ha acercado sin ser notada).

SIMINA
(Interrumpiendo)
Pero a tía Cristina le gustaría que la pintasen otra vez...

(Sanda mira con asombro a Simina).

SANDA
Y tú ¿cómo lo sabes?

(Simina ríe. Hay en su risa una cierta burla muy discreta).
(Cambio rápido de escena).

E s c e n a I V
• • • •

(Habitación de Egor. Es de noche. Egor y Nazarie).

NAZARIE
¿Se molestará si le pregunto algo muy íntimo?
(Pequeña pausa)
¿Está usted enamorado de Sanda?
(Pausa más larga)
Ya veo que vacila. Espero no haberle ofendido con mi pregunta, un tanto brutal e indiscreta. Pero, si no lo está, le aconsejaría que se fuese cuanto antes de aquí. Yo también me iré, quizá mañana mismo...

EGOR
Perdone, pero ¿ha ocurrido algo tan grave que justifique el que me hable así?

NAZARIE
Por ahora, nada. Pero no me gusta esta casa, no me gusta en absoluto. Aquí no hay nada sano...
(Pausa)
Veo que está enamorado y no quiere irse. No se lo reprocho. Pero temo que va a tener usted muchas dificultades... ¿Cree usted en Dios, reza a la Madre de Dios, se santigua por las noches antes de dormirse...?

EGOR
Nunca.

NAZARIE
Tanto peor.

(Pausa.)

EGOR
Señor Profesor: usted tiene miedo. Miedo de algo. ¿De qué? Somos personas hechas y derechas. No sé en qué medida estoy enamorado de Sanda o si sólo es un capricho pasajero. Pero he venido aquí a pasar un mes y me voy a quedar... aunque sólo sea para demostrarme que soy capaz de hacerlo, poniendo mis nervios a prueba...

NAZARIE
(Sin ironía, con cierta admiración)
Bravo, joven.
(Pausa)
Hoy he estado en la aldea.
Me he enterado de cosas raras.
La gente cuenta un sinfín de historias.
¿Puede usted creer que la Señorita Cristina, esa doncella aristocática, hiciera azotar a los campesinos con un látigo, azotarlos hasta que les corriera la sangre? ¿Y que fuese ella quien les arrancase luego la camisa... y cosas del mismo jaez? Vivía además con el capataz, al parecer no lo ocultaba. Y ese hombre, su amante, era el verdugo y acabó convirtiéndose en una fiera de crueldad sin límites...

(Pausa).

EGOR
¿No se atreve a continuar?

NAZARIE
Sí que me atrevo. Me han dicho que cuando los campesinos se sublevaron, se presentaron aquí, en esta casa, con la intención de ocupar las tierras. Cuentan que ella los recibió en su alcoba, de dos en dos, y que les aseguraba que les daría todo si no la mataban... Parece que, en realidad, se entregaba a ellos..., les provocaba..., hasta que acudió el capataz y la mató. Fue él quien, luego, contó todo en la aldea...; después, cuando llegó el ejército, lo ajusticiaron. A muchos campesinos los fusilaron. A otros, ya lo sabrá, los mandaron a presidio... La familia, los amigos de entonces, se enteraron pronto... Y, colmo de lo macabro: al parecer nunca se encontró el cadáver...

(Pausa. Nazarie mira por la ventana: la noche en el jardín. Aterrorizado, señala algo fuera).

NAZARIE
¡Mire! Algo viene por allí...

EGOR
(Muy rotundo, enérgico)
¡No viene nada ni nadie!

Acto II

Escena I

Habitación de Egor. Es la misma que la del Acto I, pero ahora tiene un claro ambiente onírico. La luces no son las naturales y el espacio está recorrido por sombras que sólo son humanas de forma vaga y confusa. Egor parecería estar soñando... Una sombra se hace concreta: es Radu. Lleva una capa muy llamativa. Se acerca a Egor.

RADU
Me gustan los cofres repletos de cosas ocultas, raras, exóticas. Siempre los contemplo con emoción al verlos así, cerrados, en las tiendas, guardando entre entre sus paredes de madera sabe Dios qué tesoros...

EGOR
(con asombro)
¿Eres Radu Prajan, mi compañero de colegio? ¿No te mataste en un accidente?

RADU
Sí, pero ahora hablo contigo. Y te digo: ten cuidado, Egor, corres un grave peligro.

EGOR
Creo que adivino lo que me quieres decir...

RADU
Yo también he de tener cuidado. Mira: con esta capa nadie puede hacerme daño...

(Aparición de la señorita Cristina. Deslumbrante, como en el retrato. Lleva largos guantes).

CRISTINA
(autoritaria, despótica, a las sombras vagantes levantando un brazo amenazador hacia Radu)
¡Marchaos todos!
(Las sombras se van)
Tranquilo, amor mío, no te asustes. Estás en tu casa, en tu alcoba, en nuestra casa, mi vida... ¡Cuánto tiempo hace que te espero! ¡Cuánto tiempo hace que espero a un hombre como tú, un hombre joven y hermoso!

EGOR
(parece sonámbulo, hipnotizado)
... tu perfume de violetas...

CRISTINA
No huyas de mí, Egor, no me tengas miedo aunque esté muerta...

EGOR
... tu perfume de violetas...

CRISTINA
¡Qué guapo eres, qué pálido estás!

EGOR
... tu perfume de violetas...

CRISTINA
... a ti no te besaré como a los otros..., contigo no quiero hacerlo... tengo miedo de mí, pero no creas lo que te ha dicho Nazarie... No es verdad, no es verdad, no he hecho eso que la gente cuenta..., no soy ningún monstruo, Egor...; no me

importa lo que crean los demás, pero
no quiero que tú lo creas...; no es
verdad, ¿me oyes, amor mío...?

EGOR
(SONRIE, EN SUEÑOS)
... tu perfume de violetas...

CRISTINA
... qué hermoso estás cuando
sonríes

(CRISTINA SE QUITA UN GUANTE. EGOR RETROCEDE).

CRISTINA
No te asustes, amor mío. Te voy a
amar como
no ha sido amado mortal
alguno:
"Las finas cuerdas de mi pecho
por tu amor me lastiman
tus grandes ojos me hacen daño
y tu mirar me quema".
No temas, Egor, amor mío. Ocurra lo
que ocurra no tengas miedo de mí.
Contigo voy a ser distinta...;
desde aquí, desde mi mundo, vendré
hacia ti cada noche...; primero en
sueños; luego a tus brazos;
Egor, no tengas miedo, cree en mí...

(EGOR SE DESPIERTA. SÚBITAMENTE LA HABITACIÓN RECOBRA SU NORMALIDAD. Y EGOR VE A CRISTINA EN LA REALIDAD).

EGOR
¡Estoy despierto! ¡Estoy despierto y
la veo! ¿Estaré muerto?
¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo?
hacer? ¿Quién me puede ayudar? ¡Dios
mío, que estás en los cielos, Dios
mío...!

(CRISTINA SE ACERCA DESPACIO A EGOR. SE PONE LENTAMENTE EL GUANTE. SONRIE CON TRISTEZA. SÚBITAMENTE ENTRA POR LA VENTANA DEL JARDÍN UNA ENORME MARIPOSA NOCTURNA. PARECE QUERER LLEVARSE A CRISTINA).

CRISTINA
¡Adiós, Egor!

(CRISTINA DESAPARECE).

E S C E N A I I

HABITACIÓN DE SANDA. CON LAS MISMAS CARACTERÍSTICAS DE LAS YA VISTAS. HAY UNA BIBLIOTECA CONSIDERABLE. SANDA ESTÁ EN EL LECHO. A SU LADO LA SEÑORA MOSCU. EGOR, NAZARIE. HAY UNA VENTANA, ABIERTA, COMUNICA CON EL JARDÍN. ATARDECER. ENTRE DOS LUCES.

SRA. MOSCU
(A EGOR Y NAZARIE)
Les agradezco infinito su bondad
visitando a Sanda. Permítanme ahora
un instante...

(SE DIRIGE A LA BIBLIOTECA).

EGOR
(A NAZARIE, QUE LO OBSERVA)
¿Me nota usted algo extraño?

NAZARIE
Huele usted a violetas...

(LO MIRA INTRIGADO, SACUDE LA CABEZA. VA A LA BIBLIOTECA, CON LA SRA. MOSCU).

EGOR
(A SANDA)
Pero... ¿qué le ocurre?

SANDA
No me siento nada bien. Ayer tuve
mareos, dolores de cabeza y, ya ve,
ahora no puedo ni levantarme de la
cama...

EGOR
Sanda, permítame que la tutee (Sanda
hace un gesto de aquiescencia); no
debes fatigarte. Quizá la jaqueca te
ha dejado exhausta. Justamente estaba
pensando...

SANDA
(SÚBITAMENTE APASIONADA)
¡No me dejes, Egor, no me dejes sola!
Tú eres el único que puede
salvarme...

EGOR
No temas, Sanda. No te va a pasar
nada. Yo estoy aquí, a tu lado.

SANDA
Ah, por qué no podré decirte...

(REGRESAN LA SRA. MOSCU Y NAZARIE. LA PRIMERA CON ALGUNOS LIBROS).

SRA. MOSCU
Quisiera leerles unos versos
franceses. ¿Me permiten?
"Viens donc, ange du mal, dont la voix me
convie
car il est des instants où si je te voyais
je pourrai pour ton sang t'abandonner la vie
et mon âme... si je croyais!"

EGOR
(MUY ALTERADO)
¿Qué es eso?

(TAMBIÉN SANDA SE PERTURBA).

SRA. MOSCU
El prefacio de "Antony", de Alejandro
Dumas. Me gusta leer en voz alta. Me
he sabido de memoria miles de versos.
Me fascinaba Eminescu, Mihail
Eminescu...

SANDA
Mamá, ya has leído bastante. No te
canses, siéntate...

SRA. MOSCU
...sus versos inmortales... Me
acuerdo ahora de los más hermosos
versos de su "Hyperion":
"Las finas cuerdas de mi pecho
por tu amor me lastiman,
tus ojos me hacen daño
y tu mirar me quema"
(PAUSA)
¿Por qué se han callado
todos?

NAZARIE
¡Mosquitos! ¡Miren, la ventana! Hay
que cerrarla...

(UN MOSQUITO PICA A EGOR, QUE HACE UN GESTO DE DOLOR Y LO APLASTA. SANDA LO VE).

SANDA
¡Te ha picado! ¿Te ha hecho sangre?
¡Sí, la veo! ¡Márchate, que mamá no
la vea! La sangre le hace daño, la
vuelve loca... ¡Vete, te lo pido yo!
¡Te quiero, Egor...!

(Mientras los otros observan los mosquitos, Egor se precipita sobre Sanda).

EGOR
¡Te quiero, Sanda, te quiero y no te abandonaré, pase lo que pase! Pero no sé qué pensar: todos son misterios en esta casa... ¡Tienes que ayudarme tú para saber cómo ayudarte...!

SRA. MOSCU
(Volviendo junto a Sanda y Egor)
Ya es tarde. Si se quedan ahora las atacarán a ustedes. Les chuparán la sangre, como a los perros, las aves, el ganado... ¡Ya nada nos queda...! ¡Cierren enseguida las ventanas! ¡Es lo primero que hay que hacer! ¡Ciérrenlas ahora mismo! Además, hace una humedad insoportable...

(Nazarie cierra las ventanas. Fuera se ve a Simina que observa lo que pasa en la habitación. Parece buscar a alguien).

Escena III

Habitación de Egor, de noche. Se ha convertido en una fantasmagórica sala de baile de disfraces, vagamente 1900, llena de sombras que parecen danzar. Llega Radu, vestido de forma inidentificable.

EGOR
Radu, tú otra vez...; qué absurdo disfraz llevas...

RADU
(Se empieza a alejar de Egor)
Ten cuidado, Egor, ten cuidado...

CRISTINA
(Aparece súbitamente y abraza el talle de Egor)
¡Vamos, mírame, amor mío...!
(Egor está congelado por la sorpesa y el temor).
(Pausa).
No parecen gustarte mucho nuestras fiestas, Egor... ¡Estamos en nuestra casa, mi amor! ¿Quieres venir conmigo?

EGOR
(Con creciente angustia)
No puedo ir contigo, Cristina. Tú estás muerta, ¡tú sabes que estás muerta...!

CRISTINA
Pero yo te amo, Egor. Y por ti vengo de tan lejos...

EGOR
Tú siempre estás aquí,
tú no vienes de lejos:
(Con odio)
¡tú estás en esta casa!

CRISTINA
¡Nunca lo entenderás, amor mío! Pero a ti no quiero perderte, no necesito tu vida... ¡Sólo quiero que me dejes amarte...!

(Egor huye y cae en su cama. Cristina ya está allí, esperándole).

CRISTINA
¿Por qué huyes, Egor? ¿Por qué no me dejas amarte? ¿O es que amas a Sanda de verdad? No va a ser tuya: no vivirá mucho...

EGOR
(CASI SOLLOZANDO)
¡Pero tú estás muerta, Cristina! ¡Tú ya no puedes amar!

CRISTINA
(RISA TERRIBLE)
¡No me juzgues tan a la ligera, amor mío! Yo vengo de otra parte... ¡Pero todavía soy una mujer! Y si ha habido mujeres enamoradas de un lucero, ¿por qué no has de quererme tú a mí?

EGOR
No puedo, no puedo...
¡tengo miedo de ti!

CRISTINA
Llegará el día en que me tomes en tus cálidos brazos. Y no vuelvas a pensar en Sanda. No la verás más...

EGOR
¡Quiero a Sanda e imploro a Dios...!

(SÚBITO CAMBIO DE LUCES. DESAPARECE LA FIESTA. OSCURIDAD, COMO EN UNA PESADILLA).

CRISTINA
Hubiera podido helarte el pensamiento y secarte la lengua. ¡Podía tenerte en mi poder cuando yo quisiera, Egor! Tú me seguirás, como los demás...Y han sido muchos, Egor... No me dan miedo las oraciones... Tú sólo eres un ser vivo. Yo vengo de otra parte. No puedes entenderlo... Pero a ti no quiero matarte, amor mío, te he elegido como esposo... Pronto me verás de otra forma. Y entonces me amarás, Egor... Anoche no tuviste miedo de mí. Y ahora tampoco lo vas a tener.
Vas a despertarte ahora, porque yo lo quiero... Pronto vendré hasta ti...
¡Y te pediré que me abraces fuerte, amor mío...!

(CRISTINA DESAPARECE. EGOR SE ARROJA SOBRE LA CAMA, TAPÁNDOSE LA CARA CON LAS MANOS).

Acto III

Escena I

Habitación de Sanda. Oscuro. El lecho está vacío. La Sra. Moscu entra.

SRA. MOSCU
¡Sanda no está en su cuarto...!

(Egor y Nazarie entran corriendo).

NAZARIE
No hemos debido dejarla sola. ¿Qué ha podido suceder? ¡No sé qué pensar...!

(Entra Sanda en la oscuridad, sin ser notada, y se echa en la cama. Va vestida, con zapatos y algo mojada. La Sra. Moscu enciende la luz. Ven a Sanda).

EGOR
¿Dónde has estado, Sanda?

SANDA
(Parece sumida en un trance)
¡Aquí...!

EGOR
Sanda, no mientas. Tu madre entró hace un momento y no te encontró.

SANDA
Estaba durmiendo. Vosotros me habéis despertado...

EGOR
¡Estás vestida, mojada...! ¿Dónde has estado, Sanda? ¡Dime dónde has estado, dímelo, amor mío! ¡Quiero salvarte! ¿No te das cuenta? ¡Despierta, Sanda, despiértate de una vez! ¿Por qué no quieres decirme dónde has estado? Dímelo si me quieres, Sanda. ¿Me quieres? ¿Me quieres de verdad?

SANDA
(Parece despertar)
¡Tengo miedo! ¡Cerrad la puerta...!

EGOR
No hay nadie en la puerta, Sanda. Tú misma puedes ver que está cerrada... ¡por favor, dime dónde has estado...!

SANDA
¡No puedo decirlo, no puedo decirlo...!
(Pausa)
¡No quiero que me mate también a mí!
(Se desvanece)

NAZARIE
Tengo la impresión de estar viviendo un mal sueño...

EGOR
Ojalá tuviera usted razón...
(a la Sra. Moscu y Nazarie, con decisión)
Les pido un gran favor: déjenme solo unos instantes con Sanda. Les aseguro que seré breve.

(Tras un movimiento de sorpresa, ambos se van. Egor cierra la puerta con llave. Sanda vuelve en sí).

EGOR
Háblame claro ahora, Sanda, te lo ruego. Contéstame: ¿ves a menudo a Cristina? Te lo pregunto porque yo sí que la veo... Yo la veo, pero creo

que la veis todos... Esta locura no va a durar mucho, Sanda. Voy a atravesar el corazón del fantasma.

SANDA
Yo pensaba sin cesar en ti, amor mío. Pensaba que tú eras inocente, que debías escapar de aquí, marcharte lo antes posible...

EGOR
Y sin embargo ayer me pedís que me quedase...

SANDA
Ésa fue mi culpa. Si hubiera podido sospechar... Pero te amaba. ¡Egor, te quiero!

(Egor la abraza, se separa de Sanda y abre la puerta.)

EGOR
¡Sra. Moscu, por favor...!

(Entran la Sra. Moscu y Nazarie. Se les añade furtivamente Simina).

EGOR
Señora Moscu: Sanda y yo nos hemos prometido. Me ha pedido, además, que la proteja, que la defienda. Estamos preparados para marcharnos ahora mismo.

SRA. MOSCU
Me sorprende, usted, Señor Paschievici. No sé qué decirle. Espero que sus intenciones sean serias...

EGOR
Lo son. Partiremos lo antes posible.

NAZARIE
¡Ojalá no sea demasiado tarde...!

Escena II

Sótano de la casa. Lóbrego. Techos bajos, largos pasillos. Muchas viejas botellas cubiertas de polvo.
Escena vacía.
Entran Egor y Simina.

SIMINA
Muchas gracias por acompañarme al sótano. Mamá me ha pedido que le lleve una botella de agua mineral. Pero no entiendo bien lo que pone en las etiquetas. ¡Hay tantas...! Gracias otra vez. Además,
(con intención ambigua)
ahora somos de la familia, ¿no?

EGOR
¿Por qué te envía tu madre al sótano? En el patio hay muchos criados.

SIMINA
No sé lo que ha pasado, pero solamente he encontrado a la nodriza. Me ha dicho que la gente se ha ido a la vendimia...

EGOR
¿Sabes dónde están las botellas?

SIMINA
Están más lejos, al fondo.

EGOR
Espera a que encienda la luz.

SIMINA
Todavía se ve bastante bien.

(Pausa breve)
¿O es que tienes miedo?
(Simina le ha empezado a tutear. Ya no parece una niña: se está convirtiendo en una bruja sin edad)
¡Nuestro valiente Egor!
(con desprecio)
¡Vete de una vez,
vete de una vez si no soportas
estar aquí!
(Pausa)
Vamos, no tengas miedo.
(Irónica)
¿Qué te pasa?
Siéntate.

EGOR
¿Es..., es aquí? Ella está aquí,
¿verdad?

SIMINA
¡Sí, está aquí, junto a nosotros!

EGOR
¡Simina, no me dejes solo!

SIMINA
Esta noche no cierres la puerta con
llave. ¡Vendrá de verdad! Vendrá
hasta ti, desnuda...
(ríe)
¡Qué tonto eres, Egor! ¡Y qué débil!
(Burlona)
¡Si me fuera, te morirías de miedo!

EGOR
¡No me dejes, Simina! ¡Perdóname!
¡No me dejes solo...!

SIMINA
imperiosa, como una orden
Bésame
(Egor duda. Simina se impacienta)
¡Bésame!
(Egor le besa las manos)
¡No!
(Simina las retira violentamente)
¡Así no, así no! ¡Te besaré yo!
(Le muerde. Sangre. Egor casi se desvanece)
¡No sabes besar, Egor!
¡Eres un mamarracho!
¡Bésame el zapato!
¡El zapato, te digo!
(Egor se inclina para hacerlo.
Simina se retira, riéndose cruelmente)
¡Eres un fantoche!
¡Me gustaría azotarte!
(Coge un látigo medio escondido en la pared.
Egor se cubre la cara con las manos, sacudido por los sollozos.)
¡No llores más, me pones nerviosa!
(Lo azota)
¿Por qué no gimes?
(con ira contenida)
¿Por qué no te defiendes?
(explota insultante, iracunda)
¡Eres un cobarde! ¡Eres tan necio como los otros! ¡No comprendo como ELLA se ha enamorado de ti!
(Simina se detiene.
Pausa. Otro clima, menos tenso, pero igualmente siniestro.)
Vámonos.
Quizás ya se ha muerto Sanda.
Y recuerda: esta noche no debes
cerrar la puerta con llave.

(Salen).

ESCENA III

Habitación de Egor. Ambiente realista. Es de noche. Egor solo.

EGOR
Ha pasado ya una hora... No viene nadie... ¿Qué hago yo aquí? ¿Por qué no me voy?
(Pausa)
¿Vendrá? ¡Tiene que venir! Simina me ha dicho:
"no cierres la puerta con llave esta noche". Pero Cristina puede venir de mil maneras. ¿No me visitó en sueños?
(Pausa)
¿Quién de los dos es el vivo?
¿Quién es el muerto...?
(Pausa breve. Se oyen pasos)
¡Oigo pasos lejanos!
¡Son sus pasos! ¿Estoy dormido? ¡Si pudiera despertar...! Sí, sí, sí, son sus pasos,
(excitado, entre el deseo y la inquietud)
¡ahora...!

(Violentemente, la puerta se abre sola. Cristina entra, radiante. Con ella la luz cambia. A medida de que esta escena avanza, todo se va haciendo más irreal).

¡Ojalá pudiera cerrar los ojos...!

CRISTINA
¡No los cierres, amor mío! ¡Dime que me quieres!
(se empieza a quitar la ropa, lenta y elegantemente)
¿Por qué no me ayudas?
(coqueta, sonriente)
¡Qué amante más tímido eres!
¿No quieres conocerme mejor...?
(brusco cambio de humor. Sombría triste).
¡Nunca sabrás lo que he hecho por ti, Egor...!
Si supieras la maldición que pesa sobre mí... ¡El amor con un mortal...! Yo soy el celestial lucero...! Y quiero ser tu esposa! No quiero seguir siendo un sueño... ¡No quiero seguir siendo fría e inmortal, Egor, mi amor...!

EGOR
(con pasión creciente)
¡Ven, Cristina, ven!
¿Estoy soñando, Cristina?

CRISTINA
El mundo no es más que un sueño de nuestra alma.

EGOR
Sí, sí: estoy soñando ahora. Y nada ni nadie me obliga a despertar...

CRISTINA
Tu voz me hiere, pero no puedo existir sin tu voz...

EGOR
¿Qué puedo decirte, Cristina? ¿Estás muerta, sólo existes en sueños...?

CRISTINA
¿Por qué tienes que preguntar siempre, Egor, amor mío? ¿Por qué quieres saber si de verdad estoy muerta? ¿Para qué preguntar? Si pudieras ser sólo mío... ¡qué inconcebible milagro!

EGOR
¡Pero ahora te amo! Al principio no podía, tenía miedo de ti. ¡Ahora no! ¿Qué me has dado, Cristina, qué

mandrágora brota de tu cuerpo?
(LA ACARICIA)

CRISTINA
¿Qué demonio te ha enseñado a acariciar? ¿Por qué me queman tus manos? ¿Por qué me inflaman tus besos?

EGOR
¡Todo mi yo te desea! ¡Quiero besarte!

CRISTINA
¡Así, mi amado, así! Háblame de pasión, dime siempre que me deseas, no dejes de mirarte en mis ojos... ¡Piérdete...!

EGOR
¡Eres mía! ¡Quiero ser uno en ti, desfallecer en ti, perderme en ti y por ti...! ¡La dulce noche será nuestra alborada!

CRISTINA
¡Ya eres mío! ¡Mi eterno esposo, desfallecer en ti, eterno éxtasis, mi esposo eterno...! ¡Gustemos el mosto de granadas, unidos siempre!
(ABRAZO)

(CLÍMAX. EN ESTE MOMENTO, EGOR DESCUBRE LA HERIDA DE CRISTINA, AL TEÑIRSE SUS MANOS DE ROJO).

EGOR
¡Ah! ¡Sangre! ¡He mojado mis manos en tu sangre! ¿Qué es esto?

CRISTINA
¡Es mi herida, Egor! ¡Ésa es mi vida y mi muerte!

EGOR
¡Ah, estás muerta...!

(EGOR SE ALEJA DE CRISTINA, ATERRADO. BRUSCO DESCENSO DE LA LUZ. CASI OSCURIDAD. PAUSA).

CRISTINA
¡Eres como los demás! ¡Tienes miedo de la sangre, de tu destino de muerte! Por una hora de amor yo no he vacilado frente a la más implacable de las maldiciones. Y tú vacilas ante una gota de sangre... ¡Egor, tú, el mortal...!

(EGOR LE ARROJA UN CANDELABRO. CRISTINA DESAPARECE. CONATO DE INCENDIO; EGOR SOLO, ENTRE LAS LLAMAS, QUE SE ESFUMAN EN UN SÚBITO CAMBIO DE AMBIENTE: LA SALA DE BAILE DEL ACTO II. ESCENA III. AHORA EN RUINAS, POLVORIENTA. APARECE RADU, CONDUCIENDO DE LA MANO A UNA SANDA PÁLIDA, SONÁMBULA, INCONSCIENTE).

RADU
Mírala: ha muerto. Te advertí del peligro y no me oiste...

EGOR
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¡Sanda, soy yo, Egor! ¡Despierta, tenemos que huir...!

(SANDA NO PARECE ESCUCHARLE).

RADU
Es inútil que la llames. Y ahora escucha, Egor.

(RADU Y SANDA SE VAN LENTAMENTE. VOZ DE CRISTINA, COMO DE LEJOS. POCO A POCO LA VEMOS APARECER EN OTRO PLANO, BORROSA, DIFUMINADA EN EL AIRE).

CRISTINA
"Las finas cuerdas de mi pecho
por tu amor me lastiman,
tus grandes ojos me hacen daño
y tu mirar me quema"

(CRISTINA SE HACE MÁS VISIBLE Y PRESENTE).

CRISTINA
Me buscarás... ¡Me buscarás toda una
vida, Egor, y no me encontrarás!
¡Morirás de añoranza por mí! Y
morirás joven, llevándote a la tumba
sólo un recuerdo frustrado.
Tu destino será la soledad. El mío,
desaparecer. ¡Ah, te hubiera amado
como no fue amado ningún
mortal...!

EGOR
¡Ah, Cristina...!

Anexo IX. Traducción de los capítulos en lengua extranjera:

Capítulo II

Objetivos y metodología.

2.1. Introducción.

Antes de presentar la metodología que hemos empleado en esta investigación, nos parece importante señalar que en el presente trabajo no pretendemos analizar únicamente las obras de saxofón de Luis de Pablo de una manera aislada. Haremos un estudio sobre el desarrollo y progreso del repertorio del saxofón durante el siglo XX, escogiendo y analizando cuatro de las principales partituras de dicho período, y ello nos servirá para emplazar a Luis de Pablo en el contexto evolutivo de dicho repertorio.

Este instrumento se diferencia en cuanto a la mayoría de los demás instrumentos musicales por ser muy joven. Por su juventud, la información en los tratados de instrumentación es muy escasa o a veces desfasada, por no reflejar la rápida evolución que este instrumento ha tenido. Queremos que sea un trabajo útil tanto para el instrumentista como para el musicólogo, ávido de conocer mejor una parte importante de la obra de Luis de Pablo.

Nos ha parecido también significativo señalar las publicaciones existentes en los dos entornos de conocimiento: el primero, alrededor del repertorio del saxofón donde hay algunas investigaciones científicas destacables, y el segundo, alrededor de la obra de Luis de Pablo, donde además de los trabajos de José Luis García del Busto, en los últimos años ha crecido el número de autores que dedican su atención a este compositor. Por otra parte, hemos tenido en cuenta los escritos del propio Luis de Pablo, donde destaca como novedad su reciente historia de la música contemporánea.

A la hora de enfrentarnos al diseño de esta investigación, pensamos que dada la accesibilidad del compositor, sería interesante hacerle varias entrevistas, con el objetivo de conocer su opinión sobre distintos aspectos de su obra y comprender mejor su pensamiento musical. Necesitábamos discernir cómo un compositor contemporáneo

posee una producción tan abundante y a la vez tan importante de obras con saxofón. En enero del 2006 mantuvimos una entrevista con el compositor[544]. A ésta le siguieron otra en mayo[545] del mismo año, julio del 2008[546], mayo[547] y junio del 2009[548] y enero del 2010[549].

Al estudiar la obra de un autor, su currículum forma parte de sus vivencias, y éstas son las desencadenantes de una gran parte de sus actos. Digamos que necesitábamos un estudio antropológico cultural. Dicho de otro modo, conocer como afectaron sus experiencias vividas a sus composiciones, y además si era posible desvelar la diferencia entre sus diversos periodos compositivos. Comprendimos que la dimensión de su figura no se podía expresar en un breve currículum; por ello decidimos centrarnos sobre una biografía en la que se narraran los hechos relacionados con la composición, los estrenos de su música y experiencias musicales, y que pudiera ayudarnos en el objetivo prioritario de esta investigación, su música para saxofón. Pero ordenamos esta biografía según sus diferentes etapas compositivas[550], lo que nos permitiría diferenciar sus obras por sus periodos creativos y determinar así sus estilos compositivos. Organizamos en cinco apartados su biografía, correspondientes a su etapa de formación y sus cuatro periodos artísticos. Esto nos permitió abordar un estudio biográfico de un modo que no se había realizado hasta ahora, y que creemos que puede facilitar la realización de futuros estudios científicos sobre su obra.

En la primera entrevista intentamos que el compositor nos hablara de su estética y de su creatividad, y a continuación quisimos descubrir su relación compositiva con el saxofón. Parte de la entrevista se centró en su obra más importante para este instrumento, que es el concierto para saxofón y orquesta del año 1988, *Une couleur*. Sus respuestas nos abrieron el camino para comprender mejor el empleo del saxofón en su música.

La segunda entrevista nos permitió conocer mejor su juventud, su inquietud hacia los jóvenes y su creatividad. De la tercera a la sexta entrevista repasamos por completo su catálogo de obras con saxofón, desvelándonos De Pablo referencias tanto

---

[544] PABLO, Luis de: *Entrevista I*. Esta entrevista fue grabada y realizada el 20 de enero de 2006 en el domicilio del compositor y se transcribe en el Anexo I.
[545] PABLO, Luis de: *Entrevista II*. Realizada en mayo de 2006. Anexo II.
[546] PABLO, Luis de: *Entrevista III*. Realizada el 8 de julio de 2008. Anexo III.
[547] PABLO, Luis de: *Entrevista IV*. Realizada el 23 de mayo de 2009. Anexo IV.
[548] PABLO, Luis de: *Entrevista V*. Realizada el 2 de junio de 2009. Anexo V.
[549] PABLO, Luis de: *Entrevista VI*. Realizada el 2 de enero de 2010. Anexo VI.
[550] Estas etapas compositivas nos fueron desveladas por el propio compositor en esta entrevista.

del contexto de la obra y su momento de creación y de estreno, así como de su pensamiento musical al respecto de cada una de ellas.

Lo que pretendemos estudiar en este trabajo son las partituras con la participación del saxofón desde el punto de vista del análisis musical, centrándonos especialmente en la utilización compositiva de los recursos sonoros de este instrumento, facilitando la comprensión musical de las obras y de los aspectos instrumentales de la interpretación. Para ello, las hemos agrupado en diferentes apartados: grupos instrumentales, obras de orquesta, las transcripciones, conciertos para saxofón y orquesta, la música de cámara y la ópera. En cada uno de los apartados, se ha realizado un análisis musical completo de una o varias de sus obras, y un análisis del empleo del saxofón en las demás. Para el análisis musical se han escogido las obras más representativas de cada grupo, lo que da una idea extensa de su empleo del instrumento, reforzándose estos resultados, con el análisis de los parámetros técnicos en las demás.

Dentro de cada capítulo se han ordenado las obras de forma cronológica, pero siempre poniendo en primer lugar los análisis completos y en segundo lugar los análisis del empleo del saxofón[551]. Los capítulos a su vez se han ordenado por orden cronológico, tomando como referencia la primera de las obras que aparece en cada uno de ellos.

Las aportaciones de las obras al repertorio se han organizado conjuntamente al final de cada capítulo, para tener una agrupación coherente de cara a las conclusiones.

Hemos centrado nuestro estudio en los siguientes aspectos: el contexto general de la obra, un análisis musical de la misma, un análisis de los parámetros técnicos e interpretativos del saxofón, y lo que cada obra aporta al repertorio de este instrumento.

Para finalizar hemos confeccionado un capítulo denominado "El lenguaje del saxofón en Luis de Pablo" en el cual procedemos a observar la evolución de su lenguaje saxofonístico según la agrupación por diferentes repertorios citada anteriormente, la evolución cronológica según sus etapas compositivas, una comparación con las obras estudiadas del siglo XX en el capítulo III, ubicando su literatura saxofonística, en el marco de la evolución del repertorio saxofonístico. También en este capítulo queremos situar la obra del compositor, según en cada uno de sus periodos compositivos, en el

[551] Esto por ejemplo ha ocasionado que en las óperas primero figure *La señorita Cristina,* luego *El viajero Indiscreto* y *La madre invita a comer.* En cambio, el orden cronológico de las óperas es *El viajero, La madre y la Sta. Cristina.*

contexto de la composición europea del siglo XX, fijándonos en su estética, su lenguaje compositivo y en suma comprender y situar mejor su pensamiento musical.

Este capítulo nos lleva a las conclusiones finales de nuestro estudio.

Es importante mencionar que se han traducido al inglés los capítulos correspondientes a la metodología y a las conclusiones, con el objetivo de cumplir la normativa de mención de calidad europea para la presente tesis. Así mismo está traducido el resumen para facilitar el acceso a cualquiera que se acerque a conocer el contenido de este trabajo.

2.2. Objetivos e hipótesis de la investigación.

Consideramos que, dada la originalidad del tema objeto de esta investigación, puesto que hasta el momento la música para saxofón de Luis de Pablo no ha sido analizada, el valor que tiene su producción saxofonística merece un estudio completo y sistemático, ya que puede ser fundamental en la literatura musical de finales del siglo XX y un referente en el siglo XXI.

La hipótesis que pretendemos demostrar es que su lenguaje para saxofón posee planteamientos estéticos y formales no utilizados hasta que el compositor bilbaíno los plasmó de manera innovadora. Se hace preciso subrayar, por otra parte, que la significación global de su obra para saxofón no ha sido suficientemente valorada en términos relativos en lo que concierne a la importancia de su aportación, tomando en consideración el volumen de su obra y sus contribuciones renovadoras al repertorio.

Partiendo de la citada hipótesis, los objetivos que nos proponemos al llevar a cabo la presente investigación son los siguientes:

- ✓ Realizar un análisis de las obras para saxofón del compositor Luis de Pablo, prestando atención prioritaria al empleo de este instrumento en las mismas, con el objetivo de comprender su lenguaje saxofonístico y aplicarlo a la interpretación de dichas obras.

- ✓ Realizar un estudio comparativo entre las obras analizadas, con el fin de observar los diferentes tratamientos del saxofón, según la clasificación en los diferentes apartados del repertorio y sus épocas compositivas, con la finalidad de establecer analogías y diferencias entre los mismos.

- ✓ Estudiar las aportaciones de las obras de saxofón de Luis de Pablo al repertorio saxofonístico y al lenguaje general del instrumento, y ubicarlas en la evolución del repertorio de dicho instrumento en los siglos XX y XXI.

- ✓ Analizar la importancia de las aportaciones de este repertorio en la enseñanza del saxofón mediante la observación de sus parámetros técnicos fundamentales y su consiguiente aplicación pedagógica, clasificando su dificultad según dichos parámetros.

2.3. Metodología.

Esta investigación comprende procedimientos de musicología histórica para determinar el estado de la cuestión, revisar la biografía del autor, y enumerar el catálogo de sus obras con saxofón, mediante una búsqueda de fuentes y la verificación de la autenticidad de las mismas con el compositor. Muchos datos biográficos han sido comunicados por el compositor mediante consultas personales. Con ello se ha confeccionado una biografía actualizada[552] y además agrupada por etapas compositivas.

Hemos catalogado todas las obras con la participación del saxofón, desde las óperas y el concierto de saxofón hasta las *Siete Pizcas*, que es la obra depabliana para saxofón de menor duración (2 minutos).

Puesto que la fuente de información siempre es la partitura facilitada por el editor, además de las normas UNE para la bibliografía, hemos utilizado las normas ISBD[553]: Descripción bibliográfica internacional normalizada.

Con estos datos hemos confeccionado una ficha de catalogación, realizada con las informaciones facilitadas por los editores y el Catálogo de la SGAE de Luis de Pablo, hemos adaptado dicha ficha a las normas ISBD añadiendo dos filas de campos con información de la partitura y la edición, especificando en este caso si hay nuevas

[552] Sí existen tablas cronológicas actualizadas, y catálogos de la obra, pero la última biografía completa data de 1979. El artículo "Crónica de vida y obra" de 2004 también es un artículo biográfico. Ambos son de García del Busto.

[553] Hemos utilizado la reglamentación publicada en 2007 por IFLA (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS) en la Traducción al español realizada por la Comisión de Traducción de la Biblioteca Nacional de España en el año 2007.

ediciones y fechas de Copyright diferentes a la edición. Se ha añadido el distribuidor también en el campo de edición. El modelo de ficha de catalogación es el siguiente[554]:

***TÍTULO* (año de composición) plantilla (duración)**
. – Tipo de partitura impresa o reproducción de manuscrito del autor (páginas); dimensiones, (alto) + partes (en su caso). (Efectivo Instrumental: Descripción de todos los instrumentos).
. – Ciudad: Editor, Fecha de Publicación- otra fecha de publicación. (Fecha de Copyright: sólo cuando es diferente a la fecha de la edición). En el caso de manuscritos no publicados, ciudad, archivo y ubicación.
. – Lugar de estreno. Intérpretes. Director. (Entidad que efectuó el encargo)
. – Dedicatoria. Otros campos.

Modelo de ficha de catalogación.

También hemos incluido en el estado de la cuestión todas las publicaciones relativas a la investigación sobre el repertorio para saxofón en general, no lo hemos reducido únicamente a los trabajos que aborden de algún modo las obras de saxofón de Luis de Pablo, por ser muy escasos. Todo ello nos ha servido para efectuar un estudio del repertorio más importante del siglo XX (expuesto en el capítulo III), seleccionando cuatro obras representativas de otras tantas épocas de dicho período, en las cuales, hemos estudiado la utilización del saxofón y su aportación a la evolución a dicho repertorio, para ver qué lugar ocupa en el mismo la obra saxofonística de Luis de Pablo.

Una comprensión del lenguaje compositivo de Luis de Pablo se hacía imprescindible para entender mejor su música y qué función tiene el saxofón dentro de ella. Para ello hemos utilizado procedimientos musicológicos sistemáticos para llevar a cabo el análisis de sus 24 partituras en las que utiliza el saxofón. Fue necesario la búsqueda de un método de análisis válido para efectuar el trabajo, descartando en un principio el método tradicional y el método Shenkeriano. El primero de ellos evidentemente por la lejanía del compositor en sus procedimientos compositivos de la música tonal, pero sobre todo de la forma clásica. En la etapa actual que se inicia en 1980 Luis de Pablo emplea algunas formas musicales habituales, como el concierto o la ópera, pero precisamente su creatividad radica en la estructuración novedosa de esas formas fuera de todos los usos tradicionales. El método Shenkeriano tampoco nos parece oportuno, por no ser válido en cuanto al análisis de la estructura melódica de la

[554] Ha sido imprescindible el mantener el formato de una ficha de dimensiones reducidas, ya que en una publicación con tan enorme cantidad de figuras, y ejemplos musicales (más de 200), es imprescindible el disponer la información en cuadros reducidos para optimizar la paginación.

música de nuestro autor, ni siquiera de las primeras obras de su catálogo. La lejanía de Luis de Pablo de la armonía tradicional es evidente y aún más cuando la obra es de las primeras etapas compositivas, donde sus procedimientos fueron elogiados por su novedad y mencionados en publicaciones por Luciano Berio y John Cage[555]. No obstante las propuestas de estructuración formal de Schenker si pueden ser tenidas en cuenta, sobre todo en lo que se refiere a sus "resúmenes de la forma[556]". Esta metodología es muy parecida a la que hemos utilizado en todos los análisis y la hemos denominado "Esquema formal de la obra".

En la ficha modelo siguiente, exponemos nuestro modelo de "Esquema formal". En la columna izquierda exponemos una explicación de los elementos que contiene una columna de cualquier esquema, en las tres columnas restantes ponemos el ejemplo de una obra determinada.

Esquema Formal (de la obra, del tiempo o de la escena).

(PARTE o tiempo de la obra) Ejemplo: Esquema Formal de *Ouverture a la Française*

Sección o movimiento de la obra.	**1º movimiento:** *Assai flessible*	**2º movimiento** (No tiene ni indicación de título ni de carácter)	**3º movimiento:** *Assai flessible*
Resumen de los acontecimientos temáticos, o en cuanto a instrumentación. Movimiento de los instrumentos solistas, voces o de los diferentes grupos instrumentales.	Lo inicia el saxo soprano e inmediatamente reacciona la flauta. Todo el movimiento es un diálogo constante entre los dos instrumentos. El movimiento está dividido en 2 secciones: la primera hasta el compás 16 y la segunda hasta el 29.	Es el movimiento más rápido de la obra. En la primera parte, los dos instrumentos agudos mantienen el pulso constante de semicorchea. Una parte central un poco más lenta es más expresiva y dialogante. La tercera parte se caracteriza por la alternancia de ataques y acentos tímbricos dentro de un pulso constante.	El tercer movimiento es una melodía confiada al saxofón tenor mientras la flauta en sol interpreta un discurso interválico más rápido a modo de acompañamiento.
Numero de compases de cada sección o tiempo.	29 compases	100 compases	26 compases

0* 30 129 155

*** (Suma de número ce compases total de la obra, tiempo o sección).**

Modelo de Esquema Formal.

[555] Estas menciones son referidas por José Luis Garcia del Busto en: *Luis de Pablo.* Madrid, Espasa Calpe, 1979.

[556] Véase por ejemplo su resumen de la forma sonata de la Sonata en do menor de Beethoven. FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Análisis musical (traducción de Pedro Purroy Chicot).* Cornellá de Llobregat, Idea Books, 2003, p. 302.

La metodología de Rudolph Reti[557] plantea algunos caminos interesantes en cuanto a la estructuración melódica en su obra, pero lo más moderno que analiza es la estructura serial atemática de Pierre Boulez. Luis de Pablo no tiene apenas música serial y ninguna de las obras para saxofón siguen este procedimiento compositivo. El estudio de Reti más bien se remite a la primera mitad del siglo XX y si bien plantea caminos para comprender mejor la atonalidad, esto está todavía lejos de la metodología que necesitamos.

Agustí Charles Soler[558] publica en el año 2001 *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. En esta publicación encontramos el análisis de 17 obras de los compositores más relevantes de la citada generación, entre ellos sin duda, Luis de Pablo. Concretamente, son analizadas de este compositor las obras: *Sonido de la Guerra y Senderos del Aire.* El esquema utilizado por el autor, con una introducción sobre el contexto de la obra, esquemas sobre la estructura[559] e intervención de los diferentes instrumentos, el análisis de los materiales temáticos en cada sección, los encadenamientos melódicos, y principales construcciones armónicas es el camino que emplea el autor para comprender las obras de Luis de Pablo y de todos los demás autores, y nos parece un sistema adecuado para abordar nuestro trabajo.

> […] en el principio creador de Luis de Pablo no existe voluntad de control absoluto del material musical como medio de expresión totalitaria, sino más bien lo contrario: el control del material obedece a una necesidad de coherencia que se encuentra siempre al servicio de la idea —en cierto modo intuición— ya que ésta es necesaria para la elaboración de un material que continuamente debe renovarse[560][…].

Esta metodología de análisis, que, podríamos llamar estructural y temático, es el que hemos empleado de la siguiente manera: primeramente realizamos una introducción del contexto general de la obra para conocer los detalles que rodearon al encargo, composición y estreno. Seguidamente, el análisis de la obra lo iniciamos con el cuadro denominado "esquema formal", que según la longitud de la obra puede referirse a toda ella o a una de las partes o secciones. A continuación desarrollamos un análisis estructural, motívico y armónico referido únicamente a los puntos principales

---

[557] RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad y pantonalidad* (Traducción de Joaquín Homs). Madrid, Rialp, 1965.
[558] CHARLES SOLER, Agustí. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*.Valencia. Rivera, 2001.
[559] Como en el caso del esquema formal que acabamos de exponer.
[560] CHARLES SOLER, Agustí. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*.Valencia. Rivera, 2001, p. 13.

en cuanto forma y tensión, ya que hemos anunciado que no hay un empleo tonal de las líneas verticales. En todos los casos, añadimos un análisis del empleo del saxofón en la obra, haciendo referencia a una serie de aspectos que denominamos "parámetros técnicos del saxofón", que son los siguientes:

- ✓ El ámbito sonoro del saxofón: extensión del registro sonoro. Cuantos saxofones emplea un intérprete. Saxofones empleados por el grupo.
- ✓ Dinámica: los matices empleados teniendo en cuenta la dificultad de producirlos en los diferentes registros.
- ✓ Los pasajes más complicados, atendiendo a saltos interválicos, velocidad o dificultad de emisión.
- ✓ El tempo y la agógica: estudio de los tiempos metronómicos buscando una relación entre el movimiento y la dificultad de los pasajes.
- ✓ Las estructuras rítmicas: atendiendo a la velocidad, dificultad de encaje con el conjunto, y dificultad de comprensión.
- ✓ El fraseo melódico: el fraseo más destacado desde el punto de vista de su importancia o dificultad.
- ✓ Los efectos sonoros propios de la música contemporánea del saxofón desde 1970, *slap*, multifónicos, cuartos de tono, etc.
- ✓ El tipo de escritura, referido a la notación, si es tradicional, simbólica, etc.

Para determinar estos parámetros hemos tenido en cuenta otras investigaciones sobre el repertorio del saxofón con alguna analogía a esta. El estudio sobre el repertorio sinfónico y operístico de Edwin Fridorich[561] utiliza los siguientes parámetros para efectuar una valoración de dificultad del 1 al 6: registro, articulación, marcas metronómicas, interválica, importancia y frecuencia de los solos de saxofón y acompañamiento orquestal. Scott Kallestad[562] utiliza también seis grados de dificultad y ocho parámetros: compas, alteraciones, tempo, complejidad de figuras, ritmo, articulación (timbre y técnicas contemporáneas), registro y necesidades musicales de interpretación (fraseo, dinámica). Con estos confecciona un cuadro de dificultades. Los

[561] FRIDORICH, Edwin: *The Saxophone: A Study of Its Use in Symphonic and Operatic Literature*. Tesis doctoral. Columbia University, 1975, p. 17.
[562] KALLESTAD, Scott D.: *An Annotated Bibliography of Selected Repertoire for Alto Saxophone and Piano for Developing College-Level Alto Saxophonists, with an Analysis of Yvon Bourrel's Sonate pour Alto Saxophone et Piano.* Tesis doctoral. Dallas, University of North Texas, 2005, p. 9.

mismos niveles de dificultad utiliza Cheryl Fryer[563] y los mismos criterios añadiendo uno más en cuanto a las dificultades de interpretación dentro del conjunto. También emplea una tabla de graduación de dificultad, lo cual nos pareció una excelente metodología, que decidimos aplicar.

Cuando nos pusimos a la práctica vimos que dichos cuadros eran más fáciles de aplicar en música tonal y acompasada que en el caso de la música de Luis de Pablo, con constantes cambios metronómicos, y unos estilos compositivos y utilización del saxofón muy diferentes según a la época a la que correspondía la obra.

Otra posibilidad era aplicar la gradación en nueve cifras de la Editorial Leduc[564] porque se parece más al sistema español, graduado en tres niveles de enseñanza (elemental, medio y superior), y utilizar los ocho grupos de parámetros citados anteriormente.

Finalmente decidimos hacer una tabla de graduación de dificultad de seis grados, ya que nos pareció complejo encontrar 9 gradaciones de dificultad a cada uno de los 8 parámetros técnicos expuestos anteriormente.

Además, puesto que en ningún caso la música de nuestro compositor se puede interpretar en un grado elemental de enseñanza, nos parecía más adecuado los seis grados utilizados en las investigaciones citadas (Kallestad y Frier), que los nueve grados de Leduc que aunque sea muy tradicional su uso, no sabemos qué criterios técnicos son utilizados para efectuar la gradación[565]. No obstante hemos tenido en cuenta las diferencias de lenguaje respecto a los criterios que proponen los autores citados anteriormente, por ejemplo, la escritura de nuestro compositor, tiene la particularidad de que no es más difícil cuando es aleatoria, sino al contrario, la complejidad métrica y los constantes cambios de compas es el nivel de dificultad mayor que se encuentra en su obra.

---

[563] FRYER, Cheryl A.: *An Annotated Bibliography of Selected Chamber Music for Saxophone, Winds and Percussion with Analyses of Danses Exotiques by Jean Françaix, and Nonet by Fisher Tull.* Tesis doctoral. Dallas, University of North Texas, 2003, p. 6.

[564] Es el nivel de dificultad que usa en sus publicaciones la Editorial Alphonse Leduc, interrogados al respecto su respuesta fue la siguiente: "Querido Señor :Nosotros indicamos para un cierto número de nuestras obras un grado de dificultad del 1 al 9.Cada grado corresponde más o menos a un año de estudios por lo que los grados son:
1,2 y 3 corresponde a un nivel fácil.
4,5 y 6 corresponde a un nivel medio.
7,8 y 9 corresponde a un nivel difícil.
Cordialmente Agnès Klingenberg. Servicio de Edición, Editorial Alphonse Leduc".

[565] En la nota a pié de página anterior figura la escueta respuesta a nuestra solicitud de criterios técnicos tenidos en cuenta (Pág. 47).

Tabla de graduación de dificultad empleada en la metodología.

	Grado 1	**Grado 2**	**Grado 3**	**Grado 4**	**Grado 5**	**Grado 6**
Ámbito sonoro	Registro normal, poca amplitud	Registro normal, toda la amplitud	Registro Normal, uso habitual de notas extremas	Uso muy limitado de registro armónico	Uso moderado del registro armónico, empleo de varios saxofones por un sólo intérprete	Uso extensivo del registro armónico, empleo de varios saxofones por un sólo intérprete
Dinámica	Dinámica normal frases lentas	Dinámica normal frases más rápidas	Dinámica amplia frases un poco lentas	Dinámica amplia frases rápidas	Dinámica extrema frases muy rápidas, emisiones difíciles	Dinámica extrema, y en los registros más extremos, frases muy rápidas
Interválica, Articulaciones	Intervalos cortos, ataques sencillo y *legato*	Intervalos cortos, ataques más rápidos y *stacatto*	Intervalos abiertos, ataques rápidos en agudo y grave	Intervalos medios, ataques rápidos en agudo y grave	Intervalos abiertos, ataques rápidos en registros extremos y armónico	Intervalos muy abiertos, ataques muy rápidos en registros extremos y armónico
Tempo y Agógica	♩= 40-120* Pasajes lentos. *La unidad de tiempo puede ser la negra o cualquier otra figura	♩ = 72-132 Pasajes media velocidad	♩ = 56-144 Pasajes media velocidad. Algún cambio de tiempo, *Ritard, accel*.	♩ = 40-168 Pasajes muy rápidos, cambios de tempos numerosos, *Ritard, accel.*	Sin tiempo, aleatorio, velocidades extremas, figuraciones irregulares.	♩ = 40-208 Pasajes muy rápidos cambios bruscos de metrónomo *Ritard, accel*.
Estructuras rítmicas	Simples y al unísono	Simple y sincopado	Nivel medio y sincopado, Medidas regulares o irregulares	Complejas y escritura sincopada, medidas regulares o irregulares	Complejas, cambios de compas, frecuentes	Complejas, cambios de compas, frecuentes y saltos abiertos
Fraseo	Simple, frases cortas	Simple, frases largas	Medio, frases cortas, interválica destacable	Medio, frases cortas, interválica destacable, dinámicas extremas	Difícil, muy solista, escritura compleja. También escritura aleatoira	Difícil, muy solista, escritura compleja, o aleatoria
Efectos sonoros	Timbre normal, sin efectos	Cambios de timbre, sin efectos	Timbre normal, efectos de ataques o respiración circular	Cambios de timbre con o sin boquilla. Cambios de saxo. Respiración circular	Timbre normal, numerosos cambio por efectos de timbre o ataques. Cambios de saxo	El lenguaje comprende más efectos que timbre normal, ruidos, multifónicos etc. Cambios de saxo
Escritura y Notación	Notación normal, ritmos al unísono.	Notación normal, ritmos al unísono o sincopados y articulación-es sencillas	Notación normal o aleatoria, estructuras simples, fácil de conjunción	Notación normal, o aleatoria. Estructuras rápidas, fácil de conjunción,	Notación normal, o aleatoria. Frecuentes cambios de ritmo y de compas	Notación normal, o aleatoria. Frecuentes cambios de ritmo y de compas, pasajes muy rápidos y en registros extremos

El objeto de dichos parámetros es describir las principales dificultades para la interpretación encontradas durante el análisis, proporcionando una información de valor descriptivo y con ejemplos al lector, y la graduación de dificultad (muy fácil de hacer cuando se ve la tabla de parámetros) es sólo una información más, que ayuda al lector a redondear las revelaciones transmitidas mediante los anteriores parámetros.

Sin embargo, aunque no figurase en los tres estudios de referencia citados anteriormente sí nos pareció imprescindible mencionar las aportaciones principales al repertorio de la obra saxofonística de Luis de Pablo. Dichas aportaciones se mencionan conjuntamente al final de cada capítulo, ya que las obras están agrupadas en diferentes grupos de instrumentación similar.

Para poder comparar estas aportaciones, se realizó un estudio de la evolución del repertorio para saxofón en el siglo XX, haciendo una mención de las principales obras y escogiendo 4 de ellas para efectuar un análisis del empleo del saxofón y sus aportaciones al repertorio general.

El objeto del análisis musical no es descubrir un determinado código que, además, en el caso de Luis de Pablo nunca es único, y está en constante evolución en función de las necesidades de cada momento. Intentamos hacer comprender la partitura para su visualización, su audición y su interpretación.

> Se comprenderá, pues, el ineludible deber que el compositor tiene que cumplir, encontrando en cada obra nuevos moldes con los que determinar o dar forma a sus progresivas conquistas, cada vez con un mayor valor sintético entre los elementos sonoros inéditos y los procedentes de áreas culturales hasta ahora ajenas a la suya y cuyo caudal, mediante una transformación de su sentido, ha terminado por confluir en el gran canal cultural común, en trance de formación todavía, pero día a día más urgente y evidente[566].

En esta frase de Luis de Pablo, a modo de conclusión del cuarto capítulo de su libro sobre la estética contemporánea en la música, vemos que la ordenación del material musical de cada obra (moldes) es importante y está en una constante evolución. Además, destaca el deseo de la integración de elementos sonoros de otras culturas. Este modo de pensar explica por qué no es seguidor de un único método o código de

[566] PABLO COSTALES, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Madrid, Nueva Ciencia, 1968, p. 44.

composición, como se supone que le correspondería, para continuar la tradición del serialismo posterior a Arnold Schönberg[567]. En realidad su postura es defender la intelectualidad de compositor y un compromiso con su momento histórico: "De aquí que hayamos dicho tantas veces que el compositor debe ser un intelectual, que la intuición sola no basta y que es preciso un compromiso real con su momento, en lo que éste tenga de más rico y contradictorio[568]".

2.4. Fuentes.

Queremos destacar la importancia que para nosotros ha tenido la estancia en Roma bajo la tutoría de Claudia Colombatti, profesora de estética musical en la Universidad de Roma 2 "Tor Vergata". Ello nos ha permitido dar una gran amplitud a nuestro trabajo, tanto por la abundancia de la bibliografía consultada como por los consejos recibidos por esta eminente profesora, ayudándonos a situar la obra de Luis de Pablo en el transcurso histórico de la Europa del siglo XX. En dicha estancia, hemos efectuado búsquedas en cuanto a estética y pensamiento musical de la música del siglo XX, concretamente en las bibliotecas de la Universidad de Bolonia y del Conservatorio Santa Cecilia de Roma.

También esta estancia nos ha dado la oportunidad de estudiar los manuscritos del compositor depositados en Latina. Parte de los manuscritos y apuntes previos de las partituras anteriores a 1993, se encuentran en la ciudad de Latina, concretamente en el Campus Internazionale di Musica, asociación ligada a la "Università La Sapienza" de Roma. Esto nos ha permitido conocer versiones previas a la edición de algunas de las obras de esta investigación, realizando de este modo un estudio profundo y comparativo entre la versión definitiva y los apuntes y manuscritos previos del compositor, ayudando a comprender mejor la evolución de su lenguaje.

Para poder efectuar este trabajo ha sido necesario, aparte de numerosos encuentros y entrevistas con el compositor, consultar las siguientes fuentes documentales:

[567] Luis de Pablo recibiría los consejos de Max Deustch, que a la vez fue discípulo de Arnold Schöenberg.
[568] *Op. cit.*, p. 37.

Documentos musicales:

- Partituras publicadas de las obras.
- Partituras manuscritas del autor en los casos posibles.
- Discografía existente.
- Grabaciones de Radio Nacional.
- Grabaciones inéditas.
- Publicaciones del autor.

Estudios, publicaciones:

- Monografías.
- Artículos en otras publicaciones.
- Trabajos de investigación y tesis.
- Diccionarios y enciclopedias.
- Notas al programa de conciertos.
- Catálogo de obras del autor.
- Catálogos discográficos.
- Notas correspondientes a grabaciones.
- Críticas de prensa.
- Discursos académicos.

Otras Fuentes:

- Publicaciones en revistas digitales.
- Páginas Web.
- Entrevistas grabadas al compositor.
- Vídeo realizado por la Televisión Vasca, y por el Círculo de Bellas Artes.
- Vídeos realizados a intérpretes y musicólogos para completar esta investigación.

2.5. Principales archivos o lugares de consulta.

Tenemos que aclarar que Luis de Pablo no guarda muchos de los manuscritos de sus obras. Los editores[569] nos han facilitado en gran parte la tarea poniendo a nuestra disposición las obras que no poseemos en nuestro archivo personal. La dificultad ha sido mayor en el caso de las óperas, algunas de las cuales el autor no dispone de edición para el estudio. En este caso nos ha sido de gran utilidad la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, y el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores.

Concretamente, los centros o medios para la consulta han sido los siguientes:

- El archivo personal del compositor.
- El archivo personal de José Luis García del Busto.
- Archivo de partituras de la Fundación Sax-Ensemble.
  Virgen Macarena 13
  28607 El Alamo
  Madrid
- Las notas bibliográficas del editor de Luis de Pablo, Suvini Zerboni.
- Centro de Documentación de Música y Danza
  C/ Torregalindo, 1º
  28016 Madrid
- Biblioteca Nacional, Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales
  Paseo de Recoletos, 20
  28001 Madrid

[569] Concretamente, nos han facilitado sus obras las Editoriales Salabert y Suvini Zerboni.

- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
  C/ Doctor Mata, 2
  28012 Madrid

- Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos
  Fundación Juan March
  C/ Castelló, 77
  28006 Madrid

- Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
  C/ Alcalá, 13
  28014 Madrid
- Sociedad General de Autores y Editores
  Centro de Documentación y Archivo
  C/ Fernando VI, 4
  28004 Madrid

- Biblioteca del Conservatorio Profesional Teresa Berganza
  C/ Palmípedo, 2
  28047 Madrid

- Universidad Autónoma de Madrid
  Biblioteca de Humanidades
  C/ Freud, 3
  Campus de Cantoblanco - Carretera de Colmenar Viejo, km. 15
  28049 Madrid

- Universidad Autónoma de Madrid
  Biblioteca de la Facultad de Psicología
  C/ Paulov, s/n
  Campus de Cantoblanco - Carretera de Colmenar Viejo, km. 15Carretera de
  28049 Madrid

- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
  Pabellón de Gobierno
  C/ Isaac Peral, s/n
  Ciudad Universitaria
  28040 Madrid

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
  Centro de Documentación y Biblioteca
  C/ Santa Isabel, 52
  28012 Madrid

- Campus Internazionale di Musica
  Via Varsavia 31
  04100 Latina
  Italia

- Conservatorio Santa Cecilia
  Via dei Greci n. 18
  00187 Roma
  Italia

- Università di Bologna- Palazzo del Archigimnasio
  Piazza Galvani 1
  40124 Bologna
  Italia

- Editorial Suvini Zerboni
  Galleria del Corso 4
  20138 Milan
  Italia

2.6. Webs y bases de datos consulta:

- TESEO. Referencias bibliográficas de las tesis españolas desde 1976.

- Academic Research Library. Cobertura de materias, entre otras, de arte, educación infantil, Humanidades, Psicología y Ciencias Sociales.

- Compludoc: Base de datos de artículos y revistas de la Universidad Complutense.

- Dialnet: Base de datos de documentos científicos de la Universidad de La Rioja.

- CDMYD. Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Cultura.

- DDM Indiana: Tesis doctorales en línea del Centro de Historia de la Música y la Literatura de la Universidad de Indiana.

- Collections Canada: Base de datos de música de Bibliotecas y Archivos de Canadá.

- ERIC. Base de datos del Departamento de Educación de los Estados Unidos.

- RILM**.** Repertorio Internacional de Literatura Musical.

- RISM. Repertorio Internacional de las Fuentes Musicales.

- El Buscon: Buscador en bases de datos y bibliotecas de la Biblioteca Nacional de España.

- Rebiun: Buscador de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas.

- EBSCO: Base de datos para instituciones académicas.

- PROQUEST Technical and Education: Base de datos que comprende artículos y publicaciones en todos los ámbitos educativos.

- BRHAMS: Base de documentación musical del IRCAM.

- SaxAmE: The Saxophone in America and Europe. Base de datos que comprende parte de la correspondencia con importantes autores, editores e intérpretes de Jean Marie Londeix.

Capítulo XII

Conclusiones.

Después de conocer los estudios existentes sobre el repertorio para saxofón y sobre Luis de Pablo, podemos concluir que una investigación como ésta nos parecía necesaria para llenar un vacío, por el momento, sobre la música para saxofón en España. Esperemos que este trabajo sirva de estímulo para que otros músicos e investigadores interesados en el saxofón puedan continuar esta labor.

Centrándonos en el estudio de la producción saxofonística de Luis de Pablo, ha sido necesario recopilar todas sus partituras con la participación de este instrumento, bibliografía dedicada, notas de programa, grabaciones, numerosos programas de concierto, además de varias entrevistas al compositor y a otros músicos que nos han ayudado a comprender la importancia de su figura. Lo primero que percibimos es el valor que en su obra tiene, todas las vivencias de su biografía, ya que en gran parte es responsable de la originalidad y versatilidad[570] de este compositor[571].

Por esto hemos dedicado un capítulo a la amplia biografía del autor, que le ha llevado a componer 265 obras hasta el momento, de las cuales se conservan las partituras de 202[572] y de ellas 24 con saxofón. Pero lo más sobresaliente del capítulo biográfico no es la cantidad de obras, sino las experiencias musicales y personales que supone para Luis de Pablo, el hecho de recibir tan numerosos encargos de tantos países, de ser escuchada su música por tan variado público, y a partir de los años ochenta, de ser reconocido como una figura internacional en tres continentes. Esta situación excepcional de su gran reconocimiento como compositor, da más valor a la extensa obra que ha realizado para el saxofón. Además esa experiencia adquirida en tantos viajes[573], aporta una retroalimentación de la necesidad del empleo del saxofón. En los años sesenta, este instrumento no se enseñaba en los conservatorios de nuestro país, ni estaba presente en la vida musical. En otros países de Europa, ya hacía más de 20 años que se

[570] "En este sentido, la historia recordará a Luis de Pablo, sin duda, como uno de los compositores más imaginativos y versátiles de la historia de la música española". TEMES, José Luis. "La percusión en la obra de Luis de Pablo". *Op. cit.,* p. 197).

[571] "Su biografía es un viaje continuo es como una música geográfica donde le influye el entorno, por ejemplo para mí en la etapa que estuvo en Canadá se refleja la amplitud de los grandes espacios abiertos[…]" (ENCINAR, José Ramón: *Entrevista,* DVD Anexo).

[572] No se conservan partituras de la música de cine ni de teatro según nos manifiesta el compositor.

[573] Actualmente, a la edad de 80 años, sigue viajando para asistir a sus estrenos, además de a otros compromisos.

impartía su enseñanza y que participaba en el campo del concierto, tanto en la música de cámara, como en la sinfónica. Seguramente él tampoco lo hubiera utilizado de no haber tenido tantas vivencias fuera de nuestras fronteras.

Hemos analizado el conjunto de su obra saxofonística, dividiéndola en seis diferentes apartados: conjuntos instrumentales, orquesta, transcripciones, concierto con solista, música de cámara y óperas.

En los conjuntos y en la orquesta, aporta novedades en plantillas, planteamientos estéticos[574], combinaciones instrumentales y escritura novedosa, adelantada a su tiempo en lo que al saxofón se refiere, con numerosas investigaciones tímbricas y la exaltación del papel del saxofón como solista.

En la música de cámara y en las transcripciones, aporta plantillas innovadoras, tímbricas nuevas, un lenguaje personal y obras brillantes tanto por la originalidad como por la espectacularidad, y por el empleo melódico de su discurso, característico de su última etapa.

En el concierto para saxofón y orquesta, y en las óperas, nos aporta una novedad de planteamiento, tanto en la forma musical como con el concepto del "saxofón total".

En el caso de la ópera, aporta la ordenación melódica del saxofón con el mismo tratamiento que la voz, y muy habitualmente dialoga con ésta en un mismo plano. El *rol* de personaje y el protagonismo, sin olvidarnos de su obsesión por el timbre, son características constantes en su música operística.

Con este análisis, hemos comprendido mejor el empleo que hace del saxofón, que está basado siempre en una necesidad enmarcada en el ámbito de la concepción formal de la obra, y de la experiencia tímbrica. Ha utilizado siempre al saxofón, con normalidad dentro de cualquier agrupación como cualquier otro instrumento. No lo ha tratado como un instrumento especial, como se hacía en la ópera del siglo XIX o en muchas obras de principios del siglo XX, que se usaba como un toque exótico de color. Por ejemplo, en los *Cuadros de una exposición* o en el *Bolero* de Ravel, el empleo tradicional del saxofón consiste en un solo momentáneo para llamar la atención con un timbre nuevo de mucha personalidad, en una gran melodía, pero sin más pretensiones.

También, en los análisis se observan los diversos cambios de lenguaje compositivo. Desde la forma móvil y la escritura aleatoria, donde uno de los fines buscados es la anulación del intervalo, a partir de finales de los ochenta su estilo

[574] La forma *Móvil* por ejemplo.

evoluciona hacia una profundización sobre el hecho de la melodía, el timbre y la forma de la obra, adquiriendo la escritura una mayor dificultad para la interpretación. A partir de ese momento, su ordenación melódica y armónica, como él mismo dice[575], podría tomarse erróneamente como pseudo tonal, pero, realmente, su función es la de la suma de intervalos consonantes, a modo de agregados sonoros, en una búsqueda de adición de sonidos a través de unas distancias prefijadas. Este sistema compositivo le permite utilizar el saxofón con gran libertad en el plano melódico, destacando este empleo en las óperas, donde sus evoluciones acompañan con total naturalidad a las voces. También se observa que la ordenación rítmica a partir de *Oculto* es más compleja cada vez, y ello es lo que habitualmente desencadena la dificultad de su música.

Sobre el lenguaje depabliano para el saxofón, hay dos vertientes a separar: la primera es el trabajo de inclusión en la orquesta o en grupos de cámara sin pretensiones de "solo individual", sino de hacer música como todos los instrumentos. La segunda el momento en el que el discurso del saxofón toma más protagonismo en su obra, como así ocurre a partir de 1989 con la aparición del concierto para saxofón y orquesta, las óperas y las obras para grupos de cámara.

La primera conclusión es que ha utilizado el saxofón porque era una necesidad dentro de su mundo sonoro, por el timbre y por la personalidad de la voz del instrumento. De las entrevistas que le hemos realizado se deducen las dos cosas, y sobre todo el reto que representa para el autor el utilizar el saxofón no sólo como solista, sino dentro del lenguaje orquestal, tratándolo de manera que su naturaleza sonora no se superponga a las otras voces, produciendo mezclas tímbricas cada vez diferentes.

El autor nos afirma en una de las entrevistas: "Mi música solamente es música[576]". Esta es una de las cosas que denota que es un compositor que decide lo que quiere hacer, apartado de las corrientes del momento. Otro síntoma de esa personalidad es que, lejos de otras modas que consisten en convertir al saxofón en una enciclopedia de efectos musicales, él sólo utiliza el *frulatti* ya en su primera obra para saxofón *Polar* y en la segunda, *Imaginario II*, los "sonidos trompeta[577]" y tocar por la boquilla. Pero también de un modo anticipado a la mencionada corriente como ya citamos en su momento. Por otra parte el "slap" lo comienza a emplear en *Une couleur…*, por sugerencia del intérprete que estrenó este concierto, ya a finales de los ochenta. En

[575] PABLO, Luis de: *Entrevista I*, Anexo I.
[576] *Ibídem.*
[577] Tocar sin boquilla, soplando en el tudel.

realidad, su lenguaje no se destaca por el uso masivo de efectos sonoros, sino por el discurso melódico razonado al servicio de la música.

Otra conclusión, es el interés pedagógico, que tiene su lenguaje orquestal de los años 60 y 70 para el saxofón, el cual es muy interesante para el trabajo de atril del estudiante, que por añadido, no está acostumbrado a la participación en dicha agrupación. De esta manera se convierte en una herramienta pedagógica de gran valor que permite trabajar con el alumno, tanto con la partitura y la grabación de la obra como con la parte de saxo. También permite la práctica de efectos contemporáneos como el *frulatti,* los "sonidos trompeta" y tocar con la boquilla. Además, la práctica de lectura de escritura contemporánea compleja, como en la obra *Imaginario II*, o menos compleja como en *Polar*, es una buena oportunidad para dar a conocer a los alumnos la grafía musical de los años sesenta. También, lo más destacado de las obras de este período es que todos estos efectos sonoros mencionados, los emplea antes de que Edison Denisov escribiera su *Sonata para saxofón y piano* en 1970, lo que tiene una importancia crucial en la evolución histórica del lenguaje musical del saxofón, ya que es de los primeros —entre los grandes compositores del siglo XX— en utilizarlo con un lenguaje moderno.

Es a partir de los años noventa cuando lo emplea como instrumento de cámara en formación reducida en *Ouverture à la française* y en *Corola*. Esto denota que su preferencia por el instrumento ha crecido y lo certifica posteriormente con *Rumia y Fandango* y sugiriendo las transcripciones de *Oculto e Umori*. Su producción entonces se hace muy útil para la enseñanza del saxofón en grado superior. Esto es evidente ya que se puede emplear tanto la parte solista del "concierto", como las de las óperas y demás partituras orquestales. Las obras de cámara permiten, además, interpretarse en los conservatorios como piezas de concierto, lo que supone una experiencia pedagógica fundamental en esta disciplina.

A partir del concierto de saxofón y orquesta (*Une couleur...)* y la ópera *El viajero indiscreto*, se aprecia que sus conocimientos técnicos del instrumento se amplían y también su preferencia por él y por ello su papel solista en sus tres óperas en las que participa el saxofón y en *Los Novísimos*. Desde entonces, será de los pocos compositores que emplee de un modo habitual los cambios de instrumentos para un único intérprete, lo que hemos denominado el "saxofón total". El objetivo es la búsqueda de la máxima amplitud en el registro, por una parte, y los pequeños cambios de personalidad tímbrica que supone cada uno de los instrumentos de la familia del

saxofón, por otra. Asimismo, el cambio de instrumentos es una excelente propuesta para la labor pedagógica, por la dificultad que conlleva en la embocadura, timbre y ámbito sonoro. Sin duda es uno de los repertorios para saxofón más interesantes para practicar el cambio de instrumento en la enseñanza. Por añadidura, en el estudio de los parámetros técnicos hemos podido observar las principales dificultades de cada obra y otorgarle una graduación, dentro de la tabla expuesta en la metodología, lo que es un factor descriptivo que ayuda a escoger su música para la utilización en los centros de enseñanza.

El valor de la amplitud de su catálogo es innegable, y ello está ligado a su necesidad de emplear el saxofón como elemento tímbrico destacado. Compárese su producción con la de Villa-Lobos, que ha sido uno de los compositores más prolíficos del siglo XX. Éste escribió 79 obras con saxofón entre 1500 (5,266% de la producción total). Luis de Pablo escribió 24 entre 202 (11,88 % de la producción total).

Esto nos lleva a la conclusión en la que afirmamos que el volumen del catálogo para saxofón de Luis de pablo es extraordinario, tanto comparándolo con los principales compositores del siglo XX que expusimos en el capítulo III, como en cuanto a la proporción que representa en su obra, muy elevada incluso comparándolo con el citado Villa-Lobos. En realidad es la mayor producción, con mucha diferencia, de los compositores europeos de primer orden en el siglo XX.

Su repertorio es una aportación en cuanto a lenguaje muy avanzada en el siglo XX. Está al nivel, compositivamente hablando, de la obra de otros grandes maestros como Denisov, Berio y Donatoni. Además, aporta grandes novedades estéticas en cuanto a plantillas, empleo tímbrico, empleo junto la voz, su instrumentación en agrupaciones de cámara, la importancia de su *rol* en la orquesta y en la ópera, su concepción estética del concierto para saxofón y orquesta, y su planteamiento en lo que concierne al empleo de varios saxos por un sólo intérprete (el saxofón total).

Nos parece obligado decir que para un concertista de saxofón, o para un grupo de cámara, no tener alguna de sus obras en repertorio supone no conocer el repertorio. Su legado para este instrumento, en su conjunto, es la obra más importante de nuestro país, y separadamente cada una de sus obras tiene un valor musical muy elevado.

Finalmente, por todo lo dicho anteriormente, esa gran producción para saxofón de su catálogo que, como vemos, surge de un compositor con una gran personalidad, es sin duda fundamental para el repertorio saxofonístico. Es un compositor con un lenguaje propio, con una obra que abarca desde el saxofón sopranino al contrabajo, desde el concierto para solista y orquesta hasta el saxofón solo, pasando por muchas formaciones heterogéneas. La gran importancia de su producción operística en la historia de la música española del siglo XX se refleja también en el saxofón, ya que en tres de sus cinco óperas, este instrumento tiene un desarrollo artístico sin comparación en otras obras de este género musical.

Todo este catálogo es de muchísima utilidad en la pedagogía, por la importancia del conjunto, por la aportación artística al repertorio de saxofón, y por las posibilidades que permite en la enseñanza al disponer de partituras de todos los géneros musicales y para todos los saxofones existentes hoy día.

Esperamos humildemente haber contribuido a un mejor conocimiento tanto del repertorio para saxofón como de la obra de Luis de Pablo.