

Luis de Pablo: “Oculto”, por Francisco Martínez

Resumen:

No es preciso mencionar la importancia e influencia de Luis de Pablo en la historia musical de España en los últimos sesenta años, pero no fue esto lo que me llamó la atención para realizar una tesis sobre su música¹, si no la gran producción de obras con saxofón dentro de su catálogo: veinticinco obras al momento de hoy². Es un número muy alto comparándolo con lo que los compositores europeos de primera línea han llevado a cabo durante el siglo XX y primera década del XXI. Una de las obras más llamativas de ese amplio catálogo para el saxofón es “Oculto”, lo es en primer lugar por su dificultad ya que su registro abarca una octava más en el agudo (registro de los armónicos), como por su organización y desarrollo, que dan la impresión de ser una improvisación escrita y es justo todo lo contrario. Precisamente encontramos en Italia el manuscrito de la primera versión que nos desvelará aspectos muy interesantes del origen y la evolución de la obra. A continuación, vamos a efectuar un análisis interpretativo de esta obra, que corresponde al inicio de la etapa de creación de un estilo propio, en la cual podremos observar los parámetros técnicos del empleo del saxofón previos a 1989³.

1.1. Introducción.

“Oculto” es una pieza originariamente para clarinete bajo, del compositor Luis de Pablo, que data de 1977 y que fue transcrita para saxofón alto en 1989⁴ 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. Ya que se hizo la transcripción a partir de un instrumento similar, la pieza tiene presente un lenguaje válido, al menos en lo que se refiere a articulaciones y ataques, que son los mismos en el clarinete que en el saxofón.

¹ Francisco Martínez ha realizado una tesis doctoral a propósito de la música para saxofón del compositor Luis de Pablo bajo la dirección de Enrique Muñoz y Claudia Colombatti.

² Su catálogo cuenta a día de hoy con unas 210 obras. El autor considera fuera de catálogo sus 57 películas y 6 obras de teatro.

³ El lenguaje saxofonístico de Luis de Pablo sufre un cambio radical a raíz de conocer al saxofonista francés Daniel Kientzy al que le dedicaría su concierto para saxofón y orquesta *Une Couleur...* en 1988.

⁴ Existen dos transcripciones, una llevada a por Manuel Miján para saxofón alto y otra por Claude Delangle para saxofón barítono y ambas fueron realizadas en un corto espacio de tiempo.

Oculto tiene además 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, mientras ostente el nivel técnico necesario, pueda interpretar música de este compositor.

1.2. “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. Clarinete J. Villa Rojo (Ed. Suvini Zerboni, Milán)

Ficha de catalogación.

1.2.1. Contexto general de la obra.

Luis de Pablo mantuvo en 1977 contactos con el clarinetista Jesús Villa Rojo para definir algunos proyectos compositivos que deberían 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 Francia⁵. Esta primera versión parece ser que no obtuvo la satisfacción ni del compositor ni del intérprete⁶ y fue totalmente revisada y convertida en una obra para clarinete solo.

Al respecto de cómo surgió la obra, Jesús Villa rojo nos comenta lo siguiente:

“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, puesto 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

⁵*Catalogo Generale 2005*. Milán, Edizioni Suvini Zerboni, 2005.

⁶VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista* (realizada el 01/02/2011), disponible en Youtube: <https://youtu.be/CyJKoeqCj3M>

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,⁷ 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; 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 soprano⁸”.

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 formada principalmente por una célula interválica de 9 sonidos. La pieza fue adaptada para saxofón alto solo por Manuel Miján⁹ 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 barítono¹⁰, 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 diferente¹¹”.

1.2.2. Análisis interpretativo 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, como 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

⁷García 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*, Madrid, Espasa Calpe, 1979).

⁸VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista*, disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/CyIKoeqCi3M>

⁹Con la aprobación del autor, que más tarde recomendó su edición.

¹⁰La versión de Delangle estaba destinada originalmente al saxofón barítono, aunque en la partitura se lee *pour saxophone baryton ou saxophone alto*.

¹¹PABLO, Luis de: *Notas al Programa*. Programa de concierto. Diario Levante, 25 de abril de 1997. Valencia, p, 3.



Fig. 1. *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 más 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 exacto pero el juego aleatorio que el compositor utiliza para emplazarlos en una octava u otra los hacen completamente diferentes (fig. 2).

para Flurry Spuarnay

OCULTO

per clarinetto basso in si bemolle
o per clarinetto in si bemolle

LUIS DE PABLO

SECCIÓN A

Fig. 2. *Oculto*: Inicio de la obra, sección A. La serie inicial comienza en el tercer compás.

Lo mismo ocurre con la serie rítmica de 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 discursos¹³ —que son desarrollados a partir de la introducción de siete tiempos— constituyen el material compositivo utilizado en la obra, si bien tratándolo de

¹³A partir de ahora llamaremos elementos neutros aquellos citados como elementos de cohesión.

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. 3), y los silencios ocupan el lugar de las que faltan.

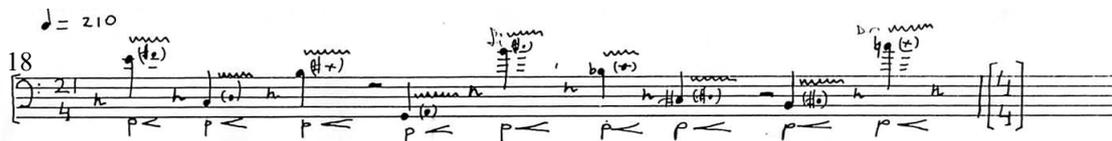


Fig. 3. *Oculto*: Compás 18 de la sección A. Compárese con la primera serie de la figura 2.

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 composición. 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.4). La serie de 15 sonidos está elaborada a partir de una célula interválica de 10 sonidos diferentes y a veces se presenta completa, o en otras ocasiones 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.4).



Fig. 4. *Oculto*: Sección B de la obra

La sección C (fig.5) comienza con otro elemento introductorio o neutro también de 7 tiempos. Cinco sonidos hay en los dos compases 51 y 52 y, a continuación, un elemento rítmico y a la vez melódico afianza 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 convierte en una serie melódica rítmica repetitiva de 49 notas o emisiones¹⁴.

Fig. 5. *Oculto*: Inicio de la sección C.

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.6) de la primera sección, tres veces consecutivas, cada vez en figuración más rápida: en corcheas, tresplicas y semicorcheas; pero, al mismo tiempo 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. 6. *Oculto*: Fin de la sección C.

¹⁴ También el número siete es capital en las estructuras métricas propuestas por el autor, como ocurre en casi toda la obra.

La sección D comienza en el compás 71 (fig. 7), 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 al 96.

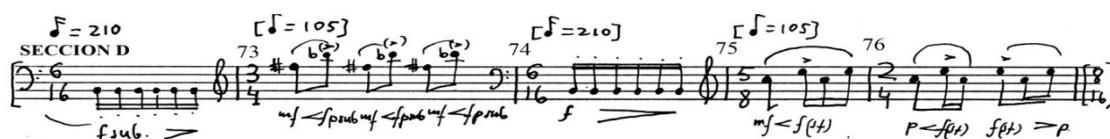


Fig. 7. *Oculto*: Inicio de la sección D.

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 108, otra parte en sucesión rítmica repetitiva, apianando hasta el máximo, dando la impresión de final de la obra (fig. 8).



Fig. 8. *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 $\text{♩} = 60$. Hay respectivamente 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 explicado 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 contruidos 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. 9).

SECCIÓN E

Fig. 9. *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.10) , 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.11), 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. 10. *Oculto*: Serie melódica de la sección F.

Fig. 11. *Oculto*: Sección F, compases de 164 a 169.

La sección G final de la obra (fig. 12 y 13) 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. 12. *Oculto*: sección G de *Oculto*.

Fig. 13. *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, mostrando 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 obra, que fue el origen de la versión definitiva. Este manuscrito lo hemos podido estudiar gracias al *Campus Internazionale di Musica de Latina*¹⁵. Esta versión es para uno o dos clarinetes sopranos o clarinetes bajos y grabación en cinta.

Jesús Villa Rojo comenta lo siguiente 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 distintas¹⁶”.

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 se extiende hasta unos 18 minutos.

¹⁵ El *Campus Internazionale di Musica de Latina* perteneciente a la Universidad “La Sapienza” de Roma adquirió todos los manuscritos de Luis de Pablo hasta los años 80.

¹⁶Entrevista grabada a Jesús Villa Rojo en vídeo, publicada en Youtube.

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 staves. Rather, the five lines and four spaces represent the range of the instrument as described in the following diagram:
 - 1
II. (2) 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. 14. *Oculto*, manuscrito, inicio de las instrucciones de interpretación (el original no tenía mejor definición).

Es de destacar 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. 14).

La escritura está compuesta por una serie de módulos que el clarinetista debe interpretar con continuidad una vez que la cinta le ha cantado la “nota eje” de cada página. El proceso necesita una grabación previa de esas “notas eje” en un equipo de cinta abierta (es lo que se disponía en la época de composición de la obra). El intérprete maneja el equipo durante el concierto —según las instrucciones del autor— simplemente subiendo y bajando el volumen, para que la grabación se escuche únicamente al principio de cada una de las 11 páginas de las que se compone la obra. Tras escuchar durante tres o más segundos la nota de la cinta, el intérprete inicia su interpretación con los gráficos escritos con un orden prefijado, aunque sí hay indicaciones metronómicas y ritmos precisos, como podemos ver en el ejemplo de la página C¹⁷ (fig. 15).

¹⁷Las páginas están ordenadas por letras de la A a la J.

II no aparece en esta última, pero sí el número III, coincidiendo en el planteamiento temático de un compás de 21 tiempos y 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. 17):

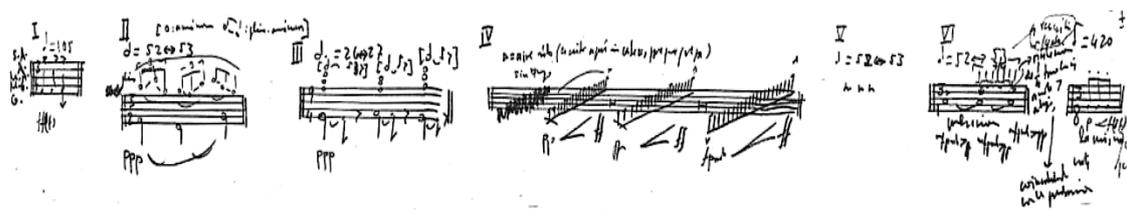


Fig. 17. *Oculito*, manuscrito. Línea final de la hoja A

Podemos comparar estos módulos con la versión editada (fig. 18) 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. 18. *Oculito*, versión editada, hoja 2.

Esta coincidencia transcurre durante toda la partitura, incluso al final de la obra. En la figura siguiente (fig. 19) 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. 20).

I ♩ = 210
 II ♩ = 210
 III ♩ = 22 ↔ 21 [oscillando]
 IV simile tempo
 V ♩ = 210
 VI all. tempo
 VII FIN poco all. tempo

CAMPUS INTERNAZIONALE DI MUSICA
 VIA VARSAVIA, 31
 04100 LATINA - ITALIA
 Partita S.V.A. n. 00281420296

ripetuto.
 [?] ad p...
 la...
 non...
 una...

Estoril, 17 Agosto 1978

Fig. 19. *Oculto*, manuscrito. Línea final de la hoja J

♩ = 210
 senza tempo, as fast as possible
 [exactly 21 notes!]

poco a poco
 short [exactly 21 notes!]

poco deceler.
 d = 52

♩ = 210 [♩ = 420]

Estoril, 17 Agosto 1978

Fig. 20. *Oculto* Los cuatro últimos pentagramas de la versión editada de la versión editada.

Hemos comentado al principio que esta versión 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 son compatibles simultáneamente y cada uno de ellos está minutado, 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. La versión que vimos en Latina, estaba escrita con varios colores sobre papel transparente, y los colores daban la impresión de querer distinguir los diferentes recorridos para dos intérpretes, aparte de la posibilidad de poder proyectar la partitura. Veamos como ejemplo la página G del manuscrito (fig. 21):

The image shows a handwritten musical score for two clarinets, page G of the manuscript 'Oculto'. The score is divided into two systems. The top system contains five measures (I-V) with various dynamics and articulations. The bottom system contains three measures (I-III) with similar notation. The manuscript includes performance instructions in Spanish and a stamp from 'CAMPUS INTERNAZIONALE DI MUSICA'.

Instructions in Spanish: *... con un ritmo... En un momento, cuando se trata, y sin tener en cuenta de... con el sonido, un clarinet, o sea pueden ser una de las...*

Stamp: **CAMPUS INTERNAZIONALE DI MUSICA**
 VIA VARSAVIA 31
 0400 LATINA - ITALIA
 PERFORMING ARTISTS: 02281420596

Fig. 21. *Oculto*, manuscrito Hoja G

Según se desprende de la figura anterior, 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.

Finalmente, según nos ha comentado Villa Rojo, la versión estrenada en Saintes fue revisada con una escritura tradicional para convertirse en una pieza para clarinete solo. Ocurrió lo mismo que en “Polar” y su posterior 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 sus obras, como lo demuestra 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.

Entre 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. 22). En primer lugar por la fidelidad del texto con la del clarinete y después por la claridad de escritura.

1

OCULTO

Luis de Pablo

Francisco Martínez
PROFESOR DE SAXOFÓN
 DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR
 DE MÚSICA DE MADRID

Nou saxophone haut en mi b
ou saxophone alto en mi b

Fig. 22. *Oculto*. Versión de saxofón: Inicio de la obra.

El primer parámetro a tener en cuenta es que la obra en su versión original 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 la 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 barítono¹⁸, 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, convirtiéndose en un clásico de su repertorio.

El saxofón alto en este caso es el más adecuado, porque en el estudio académico del instrumento ya se practica ese registro armónico añadido (o sobreagudo), que es patente en muchos pasajes, como en el compás 22 (fig.23). 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.

¹⁸ El propio Claude Delangle nos comentó personalmente en el año 2006, que nunca la interpretó con el saxofón barítono por su dificultad.

Fig. 23. *Oculto*, versión de saxofón: Pasaje con registro armónico de extrema dificultad.

Así pues, esta obra que originariamente fue pensada para clarinete bajo, se ha convertido en una pieza de repertorio para el saxofón alto, porque cumple con unos requisitos de extrema dificultad, brillantez y adecuación para este instrumento. Incluso es una obra muy apreciada pedagógicamente, no sólo por el estudio del registro armónico que exige, sino también por el gran trabajo de ataques (articulaciones en picado) que exige del intérprete. La versión de barítono —que coincide totalmente con las notas¹⁹ de la obra para saxofón alto, puesto que es una obra para saxofón solo—²⁰, nos interesa más por la coincidencia de la grafía con la de clarinete bajo, lo que hace más factible las posibles comparaciones.

Los parámetros técnicos estudiados son los siguientes:

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. 24) es el trabajo de registro que hay que hacer muchas veces en pasajes rapidísimos.

Fig. 24. *Oculto*. Versión de saxofón. Ámbito sonoro del saxofón.

El nivel de dificultad es muy alto: entre los pasajes más complejos podemos destacar el compás 22 (fig. 23) y el compás 165 (fig. 26).

¹⁹No 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. Es decir cualquier saxofón tiene las mismas notas escritas igual en el pentagrama pero lógicamente son sus sonidos reales los que son diferentes por ser instrumentos transpositores.

²⁰Al estar los dos saxofones en la misma tonalidad de *mi* bemol, las notas no cambian, aunque se piense en los sonidos reales. La diferencia únicamente radica en la octava más aguda del saxofón alto respecto al barítono.

Fig.25. *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. 26 y 27), lo que exige un estudio minucioso de los matices, tanto como de las notas.

Fig.26. *Oculto*. Versión de saxofón: compases del 165 al 167.

Fig. 27. *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. 22). Pero son habituales saltos alrededor de dos octavas y por lo tanto la obra es compleja en cuanto a interválica: véanse los compases 173 (fig. 29) y el 54 (fig. 30).

Tempo (♩: 150)
 37 8va ad libitum
 38 ♩ = 60
 39 ppp

Fig.28. *Oculto*. Versión de saxofón: compases del 37 al 39.

accel
 173 mf
 174 mf
 175 mf
 176 mf
 177 mf
 178 mf
 179 mf
 180 sf subito

Fig.29. *Oculto*. Versión de saxofón: Compases del 173 al 180.

La velocidad inicial es de $\bullet = 210$ y con este *tempo* se llegan a interpretar corcheas lo más rápido posible en el compás 70 (fig. 25). Los pasajes de fusa a $\bullet = 150$ también son destacables en el compás 47 (fig. 30). La obra exige una gran destreza en cuanto a la emisión y rapidez en la lengua, siendo en algunos casos necesario el doble picado, como en los compases 53, 55 y 57. (fig. 30)

47 ♩ = 150 f
 48 f
 49 f
 50 f
 51 ♩ = 105 mf
 52 mf
 53 f
 54 ♩ = 52 ff
 55 ♩ = 105 pp
 56 ♩ = 52 ff
 57 ♩ = 105 pp

Fig. 30. *Oculto*. Versión de saxofón: Fragmento de los compases 47 a 57.

irregulares. Es difícil de comprensión métrica y necesita un estudio rítmico previo al estudio con el instrumento.

La dificultad técnica es muy grande y, si observamos la tabla de graduación de dificultad²², 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 y 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 de *Oculto*.

²² Esta tabla de graduación de dificultad se expone en la metodología de la tesis y su objetivo es medir la dificultad de los parámetros técnicos e interpretativos del instrumento en una gradación de seis puntos.