Francisco Martínez García

Estudio y análisis del empleo del saxofón en *Polar*, de Luis de Pablo

Separata de la Revista:
Música y Educación

Núm. 94 Año XXVI, 2 Junio 2013
(ISSN 0214-4786)

Editorial Musicalis S.A.
www.musicalis.es
www.facebook.com/musicayeducacion

MADRID 2013

SUMARIO

Núm. 94

Entrevista con Margarita Morais

por María Soledad Rodrigo 6

Artículos

- Modelos didácticos de audición musical comprensiva, por Begoña Lizaso Azcune 18
- La improvisación como proceso educativo terapéutico, por Román Rodríguez 34
- Estudio y análisis del empleo del saxofón en *Polar*, de Luis de Pablo, por Francisco Martínez García 50
- El autoconcepto musical en jóvenes instrumentistas, por María de los Ángeles Oriol López 70
- Factores de riesgo en salud laboral en los conservatorios, por Marisa Manchado Torres 86

Noticias

- Investigación musical, por Ana Lucía Frega 108
- Homenaje a Mariano Pérez en Sevilla, por Claudio González Jiménez 112
- Estreno de Alejandro Román, por Susana Cermeño 114
- Noticias breves 116

Documentos

- Centenario de la Escuela de Música Joan Llongueres (1913-2013), por Xavier Chavarria Talarn y Carme Solé Boada 152
- Manifiesto en apoyo de una RTVE como servicio público de calidad 154
- Demanda de soluciones para Enseñanzas Artísticas 155
- La Xunta de Galicia cree que los directores de los Centros de Educación Superior Artística confunden a la sociedad con sus exigencias 156

SUMARIO (continuación)

- Relaciones entre el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la universidad 157
- Por el reconocimiento académico de los estudios profesionales de danza 158
- Negociaciones para la colocación del profesorado de conservatorios superiores andaluces 159
- En defensa de una mayor presencia de la música en el sistema educativo 160
- Centros de enseñanzas musicales: Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza" 162

Revista de revistas

- Comprar instrumentos y accesorios por internet ¿nos hemos vuelto locos? 166
- El PSOE solicita que los estudios superiores de Arte de Castilla y León se consideren universitarios 167

Recensión de libros, partituras y discos

- Didáctica y pedagogía 170
- Musicología y ensayos 172
- Partituras y otros materiales 176
- Discos y audiovisuales 178

Cursos y concursos

- Cursos 190
  - Cursos en España 190
  - Cursos en Europa 199
  - Cursos en otros países 203
- Concursos 203
  - Concursos en España 203
  - Concursos en Europa 205
  - Concursos en otros países 205

Estudio y análisis del empleo del saxofón en *Polar,* de Luis de Pablo

RESUMEN: Si bien a sus 83 años no vamos a citar la importancia e influencia de Luis de Pablo en la historia musical de España en los últimos cincuenta años, no fue esto lo que llamó mi atención para realizar recientemente mi tesis sobre este autor, sino la gran producción de obras con saxofón dentro de su catálogo[1]: veinticinco obras en este momento. 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. La primera de estas obras fue *Polar* y vamos a efectuar en este artículo un análisis de la obra y del empleo del saxofón en la misma.

PALABRAS CLAVE: análisis, música española, música contemporánea, composición, musicología.

Study and analysis of the use of the saxophone in the score *Polar* by Luis de Pablo

ABSTRACT: Although at his age of 83 we will not mention the importance and influence of Luis de Pablo in the last fifty years in the Music History of Spain, it was not this that caught my attention to recently do my thesis about this author, but the great production of works for saxophone within his catalogue: at the moment twenty five works. It is a high number compared with what top European composers have written during the XXth Century and the first decade of the XXIst Century. The first of these works was *Polar* and in this article, we will carry out an analysis of the work and the use of the saxophone in it.

KEYWORDS: analysis, Spanish music, contemporary music, composition, musicology.

Francisco Martínez García[2]

1. Introducción

La primera obra del catálogo depabliano destinado al saxofón, *Polar,* está dedicada a un grupo orquestal diverso, compuesto por once instrumentistas que interpretan el violín, clarinete, saxo y varios instrumentos de percusión.

Sobre *Polar*, Luis de Pablo nos comenta:

> En *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 más

1. Su catálogo cuenta a día de hoy con unas doscientas diez obras. El autor considera fuera de catálogo sus cincuenta y siete películas y seis obras de teatro.

2. Francisco Martínez García estudió en los conservatorios superiores de Alicante y Madrid, perfeccionando sus estudios más tarde en Francia con Daniel Deffayet, Serge Bichon, y J.M. Londeix. Es Premio Nacional de Música como director artístico del grupo Sax-Ensemble. Como solista ha efectuado conciertos en diversas salas de Europa y Estados Unidos, y Asia. Como profesor ha impartido cursos en tres continentes y ejerce la docencia en la Universidad Autónoma de Madrid y en el Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid, C/ Santa Isabel 52, 28013 Madrid (España).

El artículo fue recibido el 13.01.12 y aceptado el 04.10.12.

> 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 solo de dar puntos y otros solo 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[3] .

A continuación efectuamos el análisis de las dos versiones de la obra, la de 1961 y la de 1999.

2. *Polar* (versión de 1961)

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[4].

García del Busto comenta sobre el éxito del estreno:

> La extraordinaria versión que Maderna hizo en Darmstadt de *Polar* coadyuvó 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[5].

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[6]. El estreno español tuvo lugar el 20 de diciembre, también de 1962, bajo la dirección de Alberto Blancafort en el Ateneo de Madrid.

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"[7]. 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

3. Pablo, Luis de: "Entrevista VI, Anexo VI", en: Martinez García, Francisco: *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma, 2011.

4. García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo.* Madrid: Espasa Calpe, 1979, pág. 48.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.,* pág. 41.

7. Pablo Costales, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Madrid: Nueva Ciencia, 1968, pág. 53.

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.

El esquema formal de la obra expuesto en las Tablas 1 y 2 nos permite observar rápidamente las secciones de la obra y la utilización de los tres grupos instrumentales citados.

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

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.

Tabla 1

Esquema Formal: *Polar* versión de 1961 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 sistema	2 sistemas	3 sistemas	3 sistemas	4 sistemas	4 sistemas

30 31 33 36 39 41 45

Tabla 2

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 (Figura 1) en la página 55 de su publicación[8].

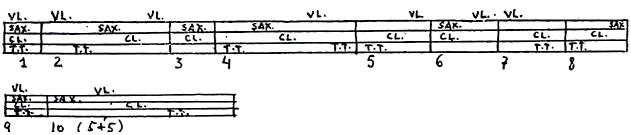


Figura 1. ***Polar:*** **esquema de intervención de las voces al inicio de la sección A**

8. *Ibid.,* pág. 55.

Este esquema nos revela no solo 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 (Figura 2). A continuación, las inter-

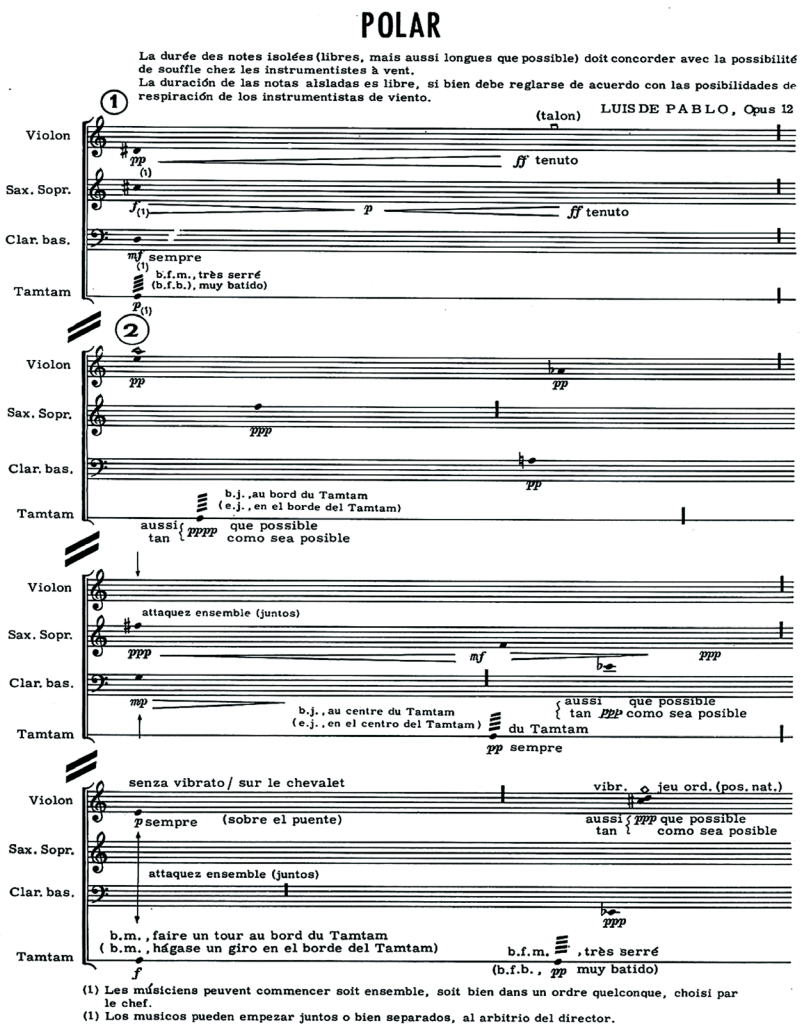


Figura 2. *Polar:* primera página de la partitura de la versión de 1961

venciones 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 (Figura 2), y ello no se refleja en el esquema de la Figura 1.

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. 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.

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[9].

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.

Volviendo al inicio de la obra, después de diez compases (o sistemas de la sección A) el compositor nos presenta al grupo II (Figura 3) con cuatro intervenciones

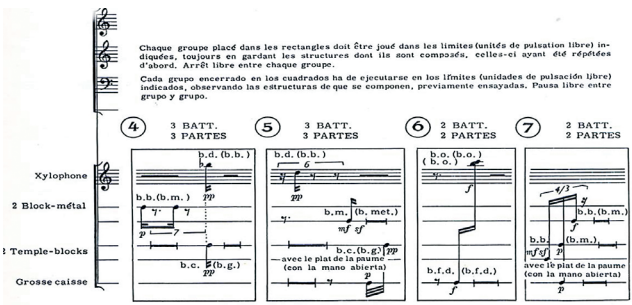


Figura 3. *Polar:* inicio del grupo II en la sección B

9. 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, pág. 130.

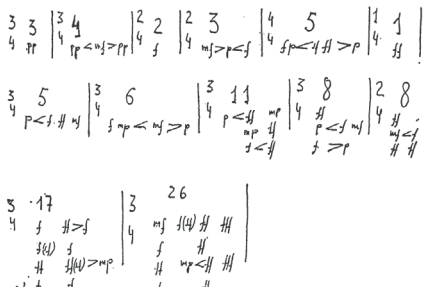


Figura 4. *Polar:* esquema dinámico correspondiente al inicio del grupo II en la sección B

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.

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[10] (Figura 4).

Es muy curioso observar que el autor tiene un acompasamiento previo en el esquema rítmico, como observamos en esta figura 4. 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 la de la Figura 5.

Hemos tenido acceso al manuscrito previo a la primera edición de esta parti-

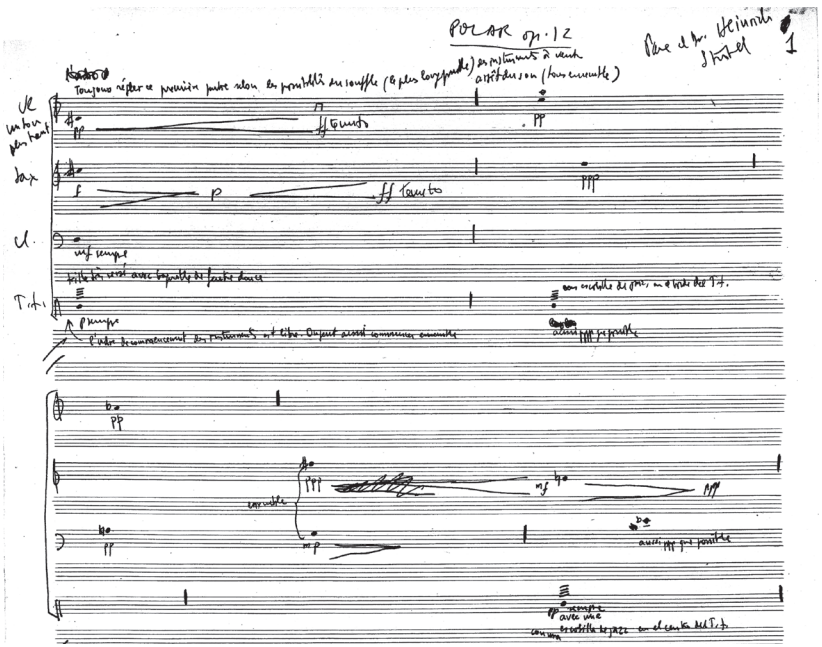


Figura 5. *Polar:* primera página de un manuscrito previo a la edición

10. Pablo Costales, *Op. cit.,* pág. 56.

tura[11] (Figura 6) 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 1, incluida la diferencia –ya citada– de la nota de clarinete en el tercer sistema.

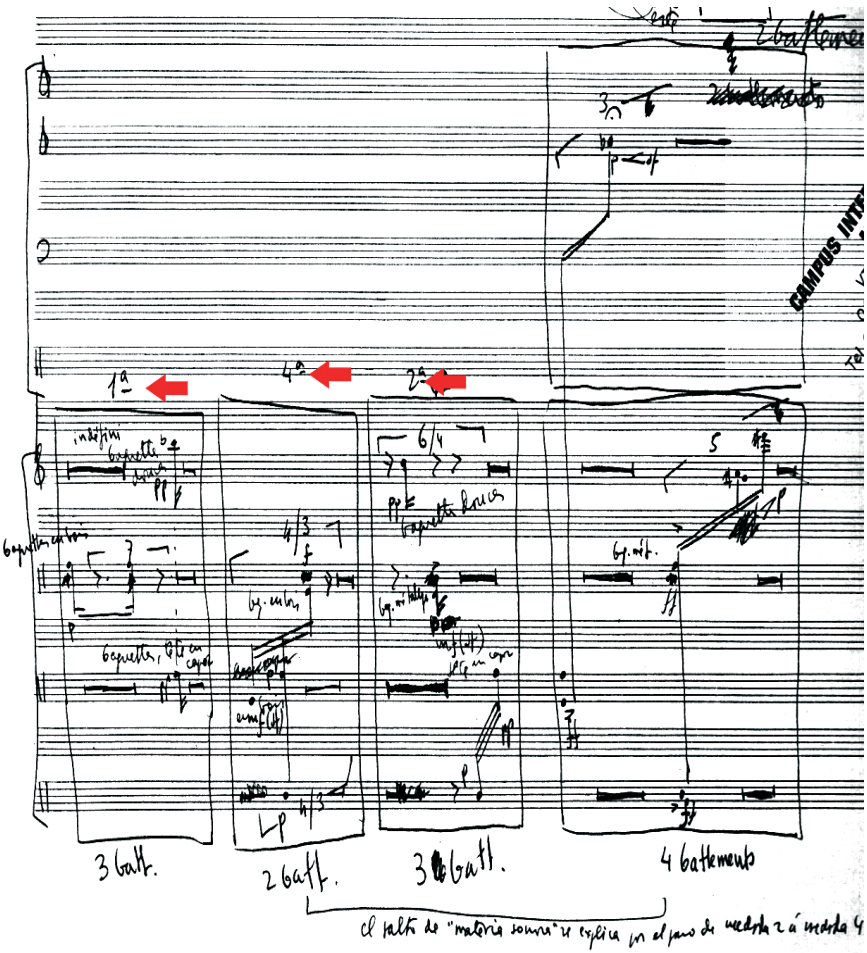


Figura 6. *Polar:* tercera página de un manuscrito previo a la edición. Las flechas nos indican la situación de los números de orden de los módulos. Podemos comparar el orden con la Figura 3

11. 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 período 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 delimitan 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 (Figura 6). Vemos que esos números de colocación (señalados con flechas en la Figura. 6) coinciden con lo editado (Figura 3), y el último grupo del manuscrito coincide con el primero de la letra C de la edición como podemos ver a continuación en la Figura 7.

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

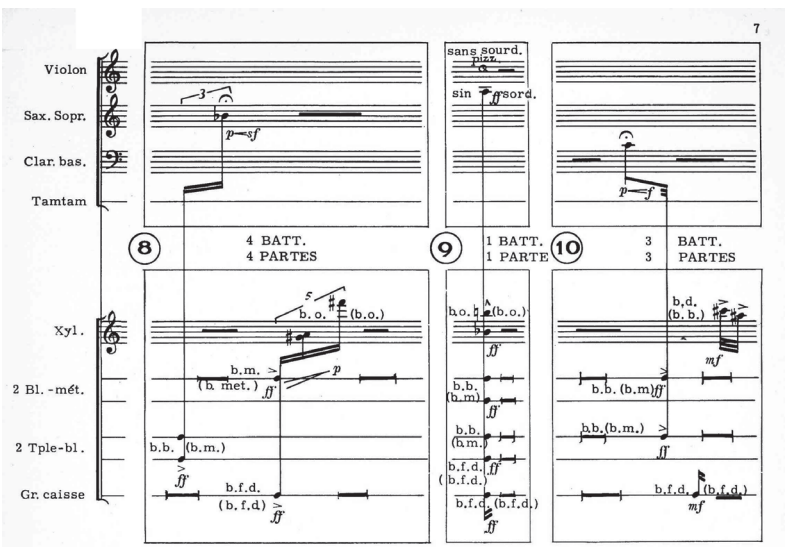


Figura 7. ***Polar*** **primera edición: podemos ver que el primer grupo coincide con el último de la tercera página del manuscrito (Figura 5). Esta figura es continuación de la Figura 3 en la partitura**

después de cinco bloques conjuntos con el grupo II de notas cortas o puntos[12].

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 solo una nota de las campanas en ***f*** 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"[13]) de los otros dos grupos en conflicto. Justamente, en la sección F solo 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.

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 (Figura 8, en página siguiente), 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.

12. 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.

13. PABLO COSTALES, Luis de: *Aproximación a una estética… Op. cit.*, pág. 55.

Las intervenciones del grupo II se van estrechando hasta llegar a un número de diez, y la densidad de sonidos se incrementa en todos los grupos, llegando el grupo I a efectuar tres 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

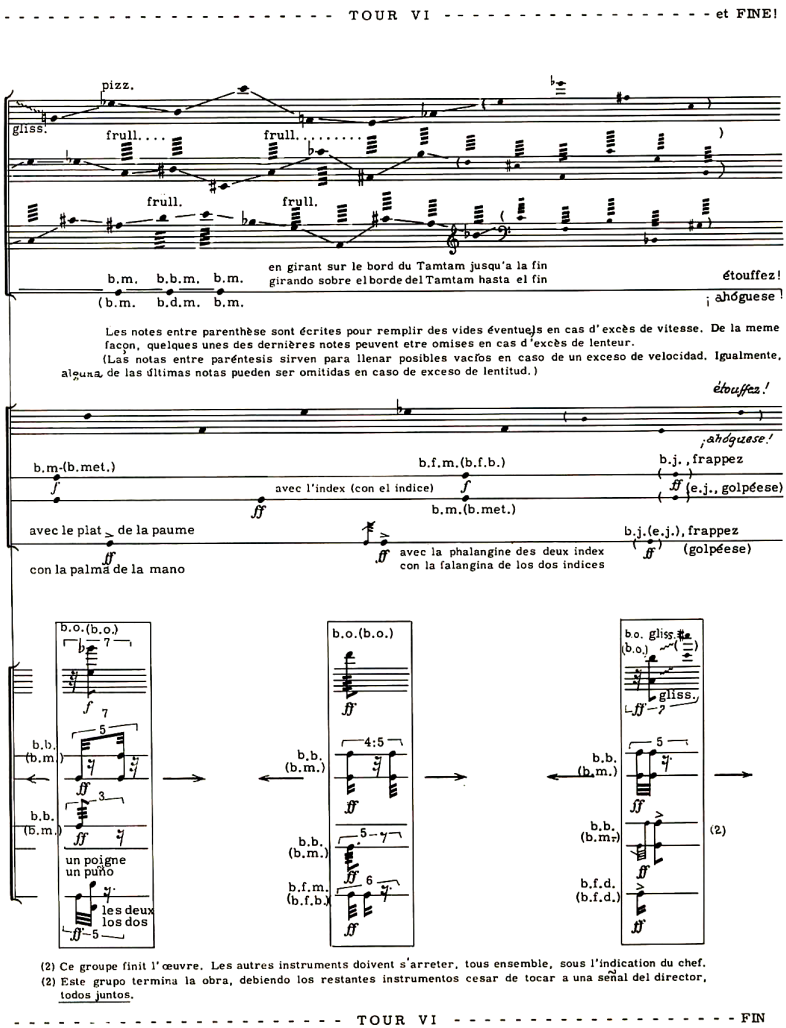


Figura 8. ***Polar:*** **final de la sección K y, al mismo tiempo, de la obra**

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

Figura 9. *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[14])

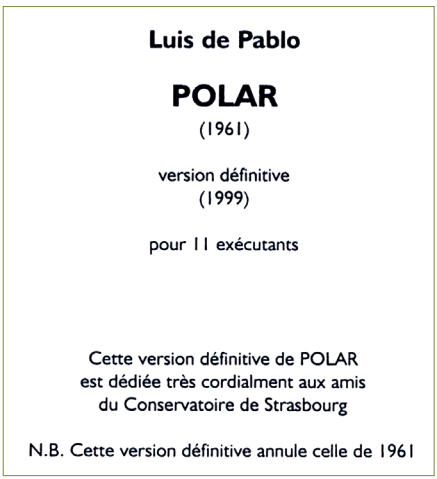
notas de cada uno de los grupos en una progresión ascendente, pero sin relación ni aritmética ni geométrica entre cada uno de sus factores (Figura 9), sino deliberadamente irregular[15].

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[16]. 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 período 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.

3. *Polar* (versión de 1999)

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 (Figura 10), 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

Figura 10. *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

14. *Ibid.*
15. *Ibid,* pág. 57.
16. JAMBOU, Louis: "Apuntes en torno a *Polar*…", *Op. cit.,* pág. 132.

actuales, acompasando toda la música, no hay más diferencias"[17].

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

3.1.1. Análisis comparativo de la primera y segunda versión

Veamos primero el esquema formal de la obra en las Tablas 3 y 4.

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 (Figura11) se limita a una división de compases flexibles marcados por el gesto del director y entradas numeradas de cada instrumento marcadas por la mano del director[18]. 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 con-

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 cuatro compases de intervención de notas cortas y rápidas. Dinámicas diferenciadas y escritura acompasada con separaciones de silencios medidos en segundos.	CConflicto 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 tres 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

Tabla 3

17. PABLO, Luis de: *Entrevista II,* Anexo II.

18. En la primera página (Figura 11) 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.

Esquema Formal: *Polar* versión de 1999 Segunda parte					
F (Tour1) (**)	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 acompasamiento 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 es de *p*.	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 y III 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.	LLas 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 grupo III.
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.

Tabla 4

junción. 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 solo 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.

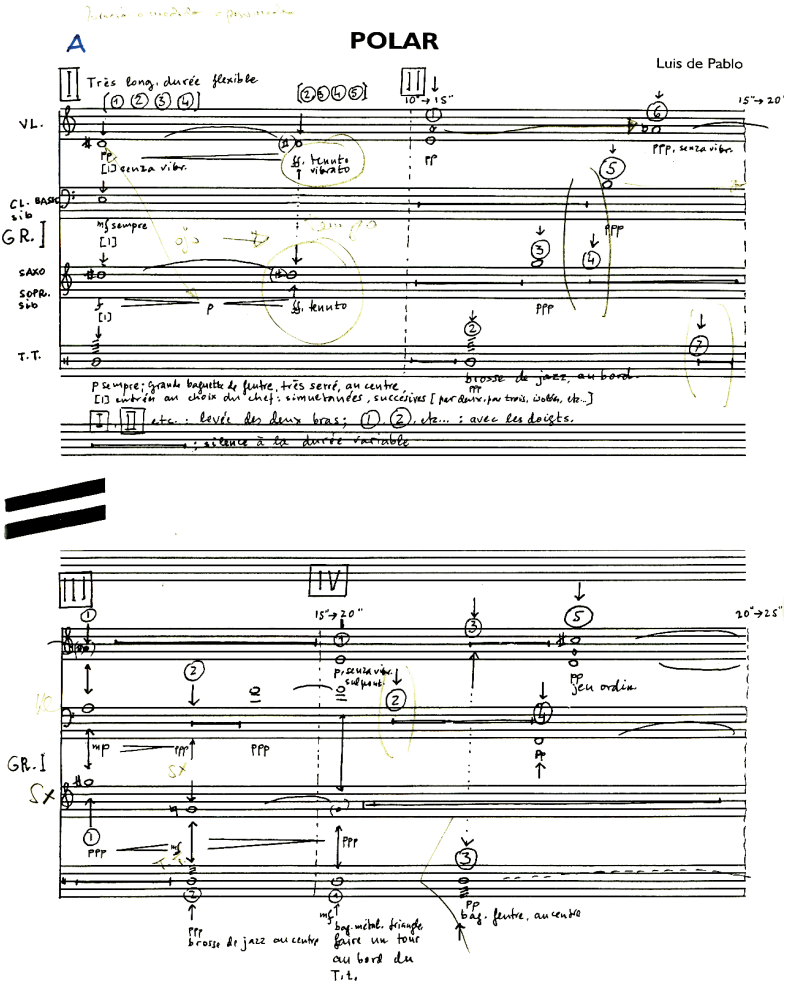


Figura 11. ***Polar*** **versión 1999: primera página**

Cabe subrayar que el orden de instrumentos del grupo I pase a ser el de violín, clarinete bajo, saxo soprano y tam-tam (Figura 11), cuando en el caso de la primera versión es el orden más lógico por tesitura: violín, saxo soprano, clarinete bajo y tam-tam.

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. 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 solo se produce presencia de acordes en la sección A, concretamente cinco de ellos, de los cuales, como ya comentamos anteriormente, en solo 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.

3.1.2. Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón

El empleo del saxofón soprano en esta obra supone el punto de partida cronológico del empleo del saxofón en la obra de Luis de Pablo, ya que es la primera obra en la que Luis de Pablo lo utiliza. Nuestro compositor es consciente de que el saxo 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

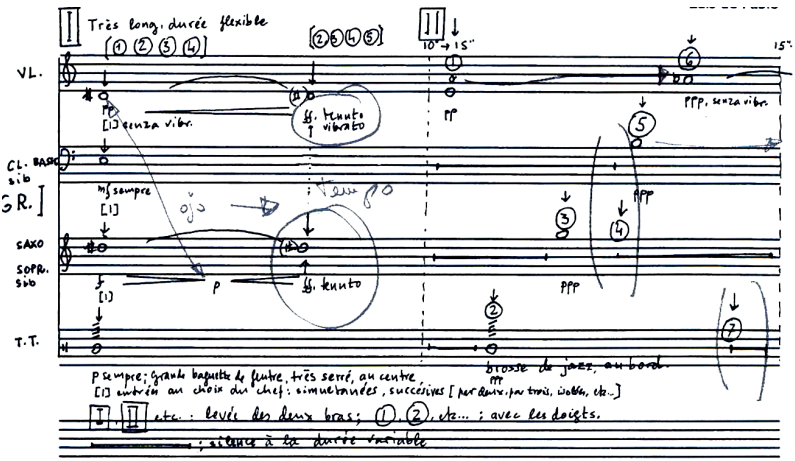


Figura 12. ***Polar*** **versión: composición del Grupo I (violín, clarinete bajo, saxofón soprano y tam-tam)**

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 (Figura 12).

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

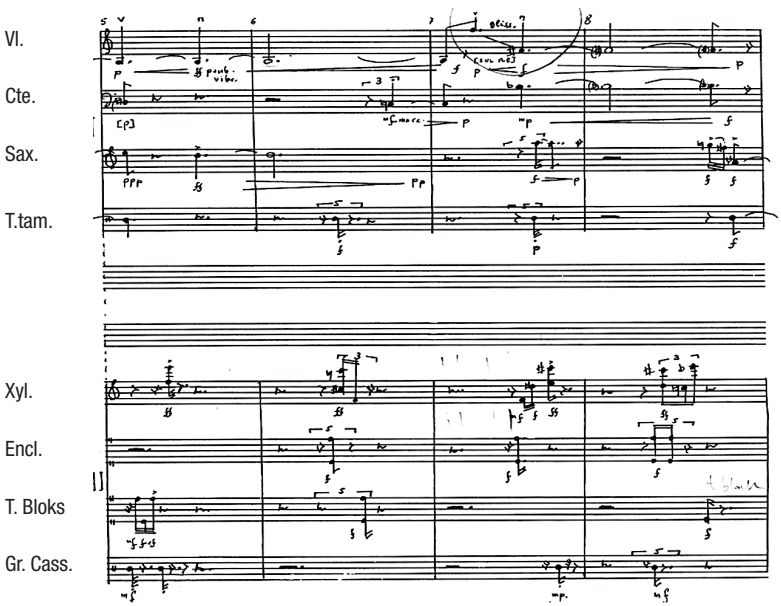


Figura 13. ***Polar*** **versión 1999: página 8, sección C. Los ataques del saxofón y del tam-tam se combinan rítmicamente con la percusión del grupo II en contraste con los sonidos del violín y clarinete bajo.**

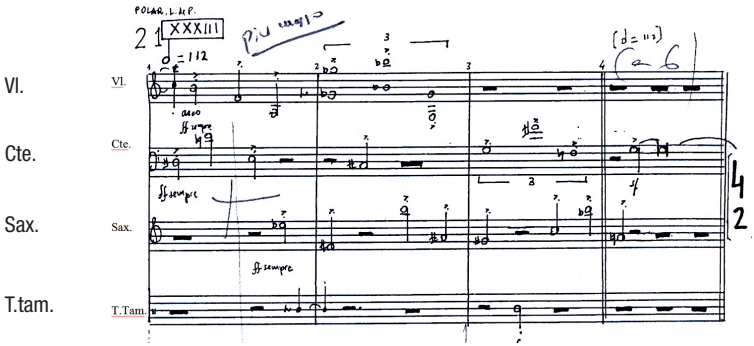


Figura 14. ***Polar*** **versión 1999: ejemplo de engarce melódico de las diferentes voces del grupo I**

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. 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 (Figura13). 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. 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 (Figura14), 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.

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 (Figura15): 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.

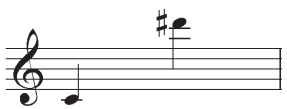


Figura 15. Ámbito sonoro del saxofón en ***Polar***

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 (Figura 16).

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.

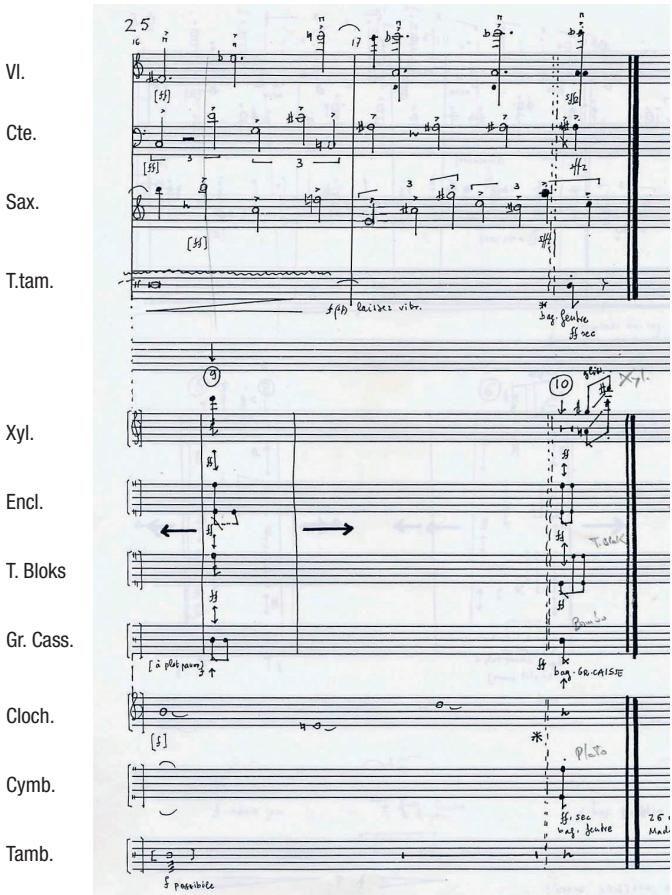


Figura 15. ***Polar*** **versión 1999: final de la obra**

Parámetros técnicos	Grado 1	2	3	4	5	6	Media Aritmética	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. Cada uno de los aspectos musicales relacionados en la columna de la izquierda se gradúan en una escala de dificultad del 1 al 6. La puntación se realiza en números enteros sin decimales y es el valor más cercano a la media aritmética

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[19] 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 solo se efectúa una vez. Por tanto ya que 6 de los 8 parámetros están en el segundo grado, y la media aritmética es 2,38. La evaluación de dificultad la situaremos definitivamente en el grado 2.

Bibliografía

García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo.* Madrid: Espasa Calpe, 1979.

Jambou, Louis: "Apuntes en torno a *Polar* y *Sonido de la guerra",* en García del Busto, José Luis: *Escritos sobre Luis de Pablo,* Madrid, Taurus, 1987, pág. 125.

Martínez García, Francisco: *El saxofón en la obra de Luis de Pablo.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

Pablo Costales, Luis de: *Polar* (1961) para 11 instrumentistas en 3 grupos. - Partitura impresa; Partitura impresa (2º versión) reproducción del manuscrito del autor (25 p.); + 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.

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

19. Metodología citada en la tesis doctoral: Martínez García, Francisco: *El saxofón en la obra de Luis de Pablo.* Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011