

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 25 (2018)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D^a. Ana Guijarro Malagón

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 34 91 539 29 01

Fax: 34 91 527 58 22

<http://www.rcsmm.eu/>



Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

N.º 25 (2017-2018).

revista@rcsmm.eu

Dirección -

PERE ROS

*Consejo científico
editorial -*

PATRICIA ARBOLÍ LÓPEZ
ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO
MANUEL ARIZA BUENO
LUIS ÁNGEL DE BENITO
MIGUEL BERNAL RIPOLL
EDUARDO DÍAZ LOBATÓN
LOURDES GARCÍA MELERO
GUILLERMO PEÑALVER SARACÍN
ROSA RODRÍGUEZ SANTOS

Diseño gráfico -

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20.558-1992

Fotocomposición e impresión:

IMPRESA TARAVILLA, S.L. • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

e-mail: taravilla.sl@gmail.com

La comisión editorial de la revista *Música* del RCSMM, con el ánimo de mantener el principio de libre expresión, opta por aceptar artículos de opinión o estudios que la contengan, aunque no se hace responsable de las consideraciones particulares vertidas por los autores en la redacción de sus contribuciones.

Los artículos de la presente publicación han sido evaluados y aceptados de acuerdo al proceso de doble revisión ciega a través de los miembros del Consejo científico editorial.

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID


N.º 25 (2018)

Director: PERE ROS

CONTENIDO

Presentación: <i>Pere Ros</i>	9
COLABORACIONES:	
José Carlos GOSÁLVEZ LARA <i>El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX: una historia en construcción</i>	13
Marta TORRES DEL RINCÓN & Enrique MUÑOZ RUBIO <i>Técnica pianística: el enfoque fisiológico</i>	47
Agustí ROS VILANOVA <i>La escritura del movimiento</i>	59
Francisco MARTÍNEZ <i>Luis de Pablo: «Oculto»</i>	81
Sara NAVARRO LALANDA <i>Procesos de normalización en las clases de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1838-1854)</i>	103
Iagoba FANLO <i>Un adelanto en la interpretación, una vida unida al violonchelo</i>	127

LUIS DE PABLO: «OCULTO»

 Francisco MARTÍNEZ*

1. Introducción

«**O**culto» es una pieza originariamente para clarinete bajo, del compositor Luis de Pablo, que data de 1977 y que fue transcrita para saxofón alto en 1989¹ como alternativa para disponer una obra del autor para el repertorio de saxofón solo, puesto 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 presenta 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.

«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.

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.

* Francisco Martínez: profesor de saxofón del RCSMM, jefe de departamento de viento madera y coordinador del master de Creación e interpretación y nuevas tecnologías.

¹ 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.

FRANCISCO MARTÍNEZ

- 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.

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 Francia.² Esta primera versión parece ser que no obtuvo la satisfacción ni del compositor ni del intérprete³ 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 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,⁴ 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.

² *Catálogo Generale* 2005. Milán, Edizioni Suvini Zerboni, 2005.

³ VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista* (realizada el 01/02/2011), disponible en Youtube: <https://youtu.be/CyJKoeqCj3M>

⁴ 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*, Madrid, Espasa Calpe, 1979).

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 soprano⁵».

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 Miján⁶ 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,⁷ 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 diferente⁸».

2.2. Análisis interpretativo de la obra

Durante el análisis de esta obra usamos habitualmente el término «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 disponemos del manuscrito de la primera versión para clarinete bajo, que nos servirá para comparar el origen del material temático de la versión editada.

⁵ VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista*, disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/CyJKoeqCj3M>

⁶ Con la aprobación del autor, que más tarde recomendó su edición.

⁷ La versión de Delangle estaba destinada originalmente al saxofón barítono, aunque en la partitura se lee *pour saxophone baryton ou saxophone alto*.

⁸ PABLO, Luis de: *Notas al Programa*. Programa de concierto. Diario Levante, 25 de abril de 1997. Valencia, p. 3.

3. Esquema formal de «Oculto»

A ⁹	B	C
Dos compases de introducción que suman siete tiempos y una serie de 21 sonidos que en matiz <i>p</i> 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 3/4 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 <i>f</i> y las notas repetitivas en <i>p</i> .	Dos compases en <i>f</i> 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 <i>f</i> y <i>p</i> 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 <i>f</i> . 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. 1) sobre la que está basada esta primera sección

⁹ Las letras son las diferentes secciones. Al ser este artículo un extracto de la tesis, siempre faltan explicaciones de este tipo.

y la mayor parte de la obra, en una sucesión o serie de 21 sonidos (repetiendo 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 es de 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. 2).



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 Harry Sparver

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

SECCIÓN A

LUIS DE PABLO

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 am-

bas 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 discursos¹⁰ —que son desarrollados a partir de la introducción de siete tiempos— constituyen el material compositivo utilizado en la obra, si bien tratándolo 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. 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).

¹⁰ A partir de ahora llamaremos elementos neutros aquellos citados como elementos de cohesión.

SECCIÓN B

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 emisiones.¹¹

SECCIÓN C

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

¹¹ También el número siete es capital en las estructuras métricas propuestas por el autor, como ocurre en casi toda la obra.

FRANCISCO MARTÍNEZ

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, tresillos 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.

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).



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

FRANCISCO MARTÍNEZ

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 la 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 m.

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 jocos 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.

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 distintas¹³».

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.

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

¹³ Entrevista grabada a Jesús Villa Rojo en vídeo, publicada en Youtube.

con un orden prefijado, aunque sí hay indicaciones metronómicas y ritmos precisos, como podemos ver en el ejemplo de la pagina C (fig. 15).¹⁴



Fig. 15. «Oculto». Manuscrito. Ejemplo de nota cje 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 él; 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 realizó el autor en la obra, fue una conversión en una pieza para instrumento solo, partiendo de materiales de la primera versión, y eliminando cualquier posibilidad de interacción por parte del intérprete.

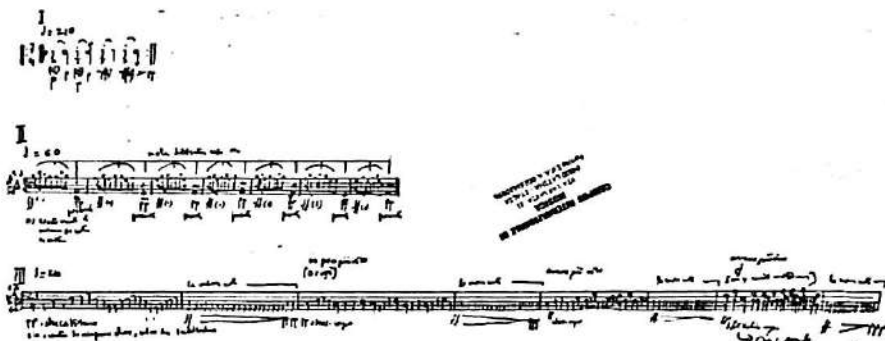


Fig. 16. «Oculto». Manuscrito. Fragmento de la hoja A.

Si nos fijamos atentamente (fig. 16), el primer compás (número I de la figura) es exactamente igual en cuanto a ritmo y matices que la versión editada (fig. 2). El número 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.

¹⁴ Las páginas están ordenadas por letras de la A a la J.

FRANCISCO MARTÍNEZ

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. «Oculto». 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, mientras que 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. «Oculto», 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).

LUIS DE PABLO: «OCULTO»

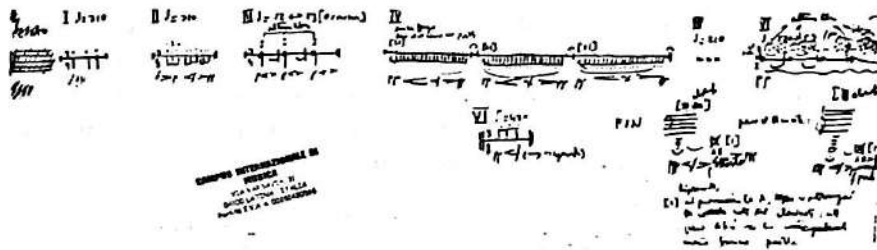


Fig. 19. «Oculto», manuscrito. Línea final de la hoja J

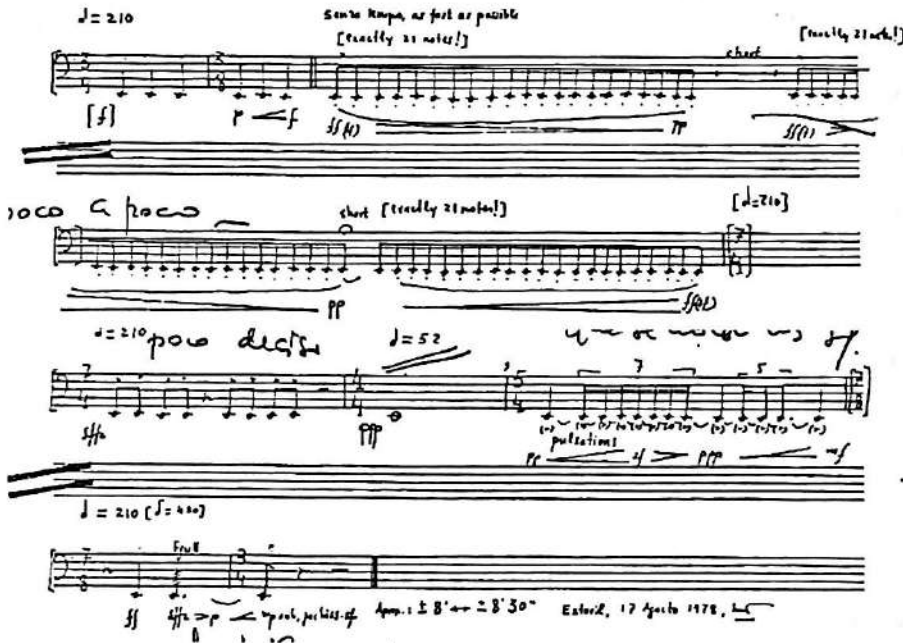


Fig. 20. «Oculto». Los cuatro últimos pentagramas de la versión editada.

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):

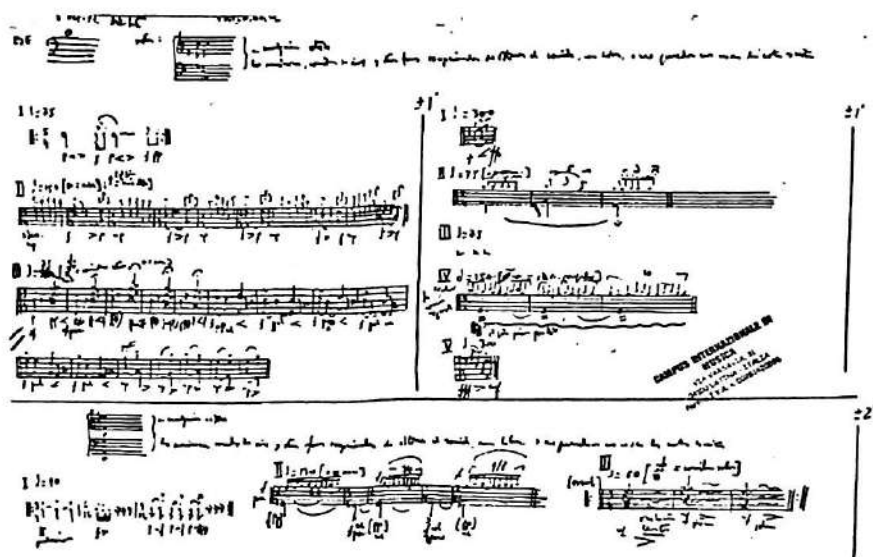


Fig. 21. «Oculto», manuscrito hoja G.

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 Santos 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.

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.

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 barítono,¹⁵ 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,

¹⁵ El propio Claude Delangle nos comentó personalmente en el año 2006, que nunca la interpretó con el saxofón barítono por su dificultad.

teniendo en cuenta esa extensión en el registro armónico de más de una octava, que está patente durante gran parte de la obra.

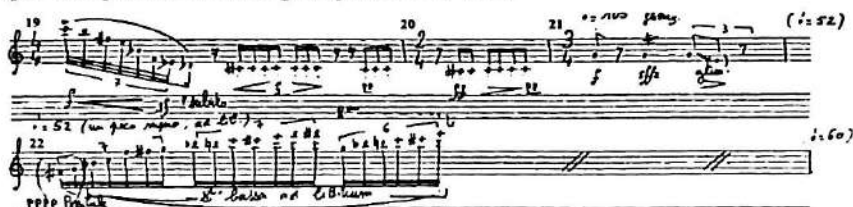


Fig. 23. «Oculto», versión de saxofón: pasaje con registro armónico de extrema dificultad.

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 notas¹⁶ de la obra para saxofón alto, puesto que es una obra para saxofón solo—,¹⁷ nos interesa más por la coincidencia de la grafa 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.

¹⁶ 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 \flat 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.

¹⁷ Al 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.

LUIS DE PABLO: «OCULTO»

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).

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).



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



Fig. 29. «Oculto». Versión de saxofón: compases del 173 al 180.

La velocidad inicial es de $\text{♩} = 210$ y con este *tempo* se llegan a interpretar corcheas lo más rápido posible en el compás 70 (fig. 25). Los pasajes de fusa a $\text{♩} = 150$ 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)



Fig. 30. «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 de 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. 31).

Efectos sonoros: se puede considerar el registro armónico como un efecto sonoro (fig. 31) por su timbre particular, y además el *slap*¹⁸ del compás 70 aportado por Manuel Miján en su versión, y que no figura en la de Claude Delangle. Todos estos efectos son propios de la versión de saxofón, ya que la versión original para clarinete carece de ellos.

Fig. 31. «Oculto». Versión de saxofón: compases del 79 a 97.

El tipo de escritura es tradicional, con muchos cambios de compases y medidas irregulares. Es de difícil 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 dificultad,¹⁹ todos los parámetros técnicos están en un grado de dificultad 6,

¹⁸ Golpe de lengua en la caña, produciendo un efecto percutido y sin apenas sonido.

¹⁹ 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 graduación de seis puntos.

FRANCISCO MARTÍNEZ

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».