

FUNDACIÓN JUAN MARCH

LUIS DE PABLO AL HABLA

Luis de Pablo al habla

Textos, escuchas y memorias
a través de sus entrevistas

José Luis Maire, ed.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Luis de Pablo al habla

Textos, escuchas y memorias
a través de sus entrevistas

Edición de
José Luis Maire



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Publicación preparada con motivo del concierto de la serie *Aula de (Re)estrenos* celebrado el 7 de noviembre de 2018 en la Fundación Juan March con el título «Luis de Pablo, en perspectiva», a partir de una selección de entrevistas disponibles en monografías, artículos, grabaciones sonoras y revistas conservadas en la Sala Nuevas Músicas de la Biblioteca de la Fundación Juan March.

Sin duda, Luis de Pablo es una de las personalidades indiscutibles de la música contemporánea. Si su actividad principal como compositor es central para emprender un estudio de la música española en la segunda mitad del siglo XX, existen, además, otras facetas profesionales de gran relevancia como organizador y programador de conciertos, indispensables en la década de los años sesenta y setenta, o de festivales como los Encuentros de Pamplona (junto a José Luis Alexanco); además de creador del laboratorio de electroacústica Alea; divulgador central de las músicas no occidentales en España; así como formador y «orientador» de la creatividad musical de compositores de varias generaciones hasta nuestros días. A través de los diversos textos a continuación presentados, queremos aproximarnos a la complejidad y variedad de su trabajo a lo largo de todas estas décadas mediante la selección de términos, conceptos, preocupaciones y recuerdos que aparecen y se repiten, cada vez de nuevo, en sus entrevistas.

José Luis Maire

Fundación Juan March

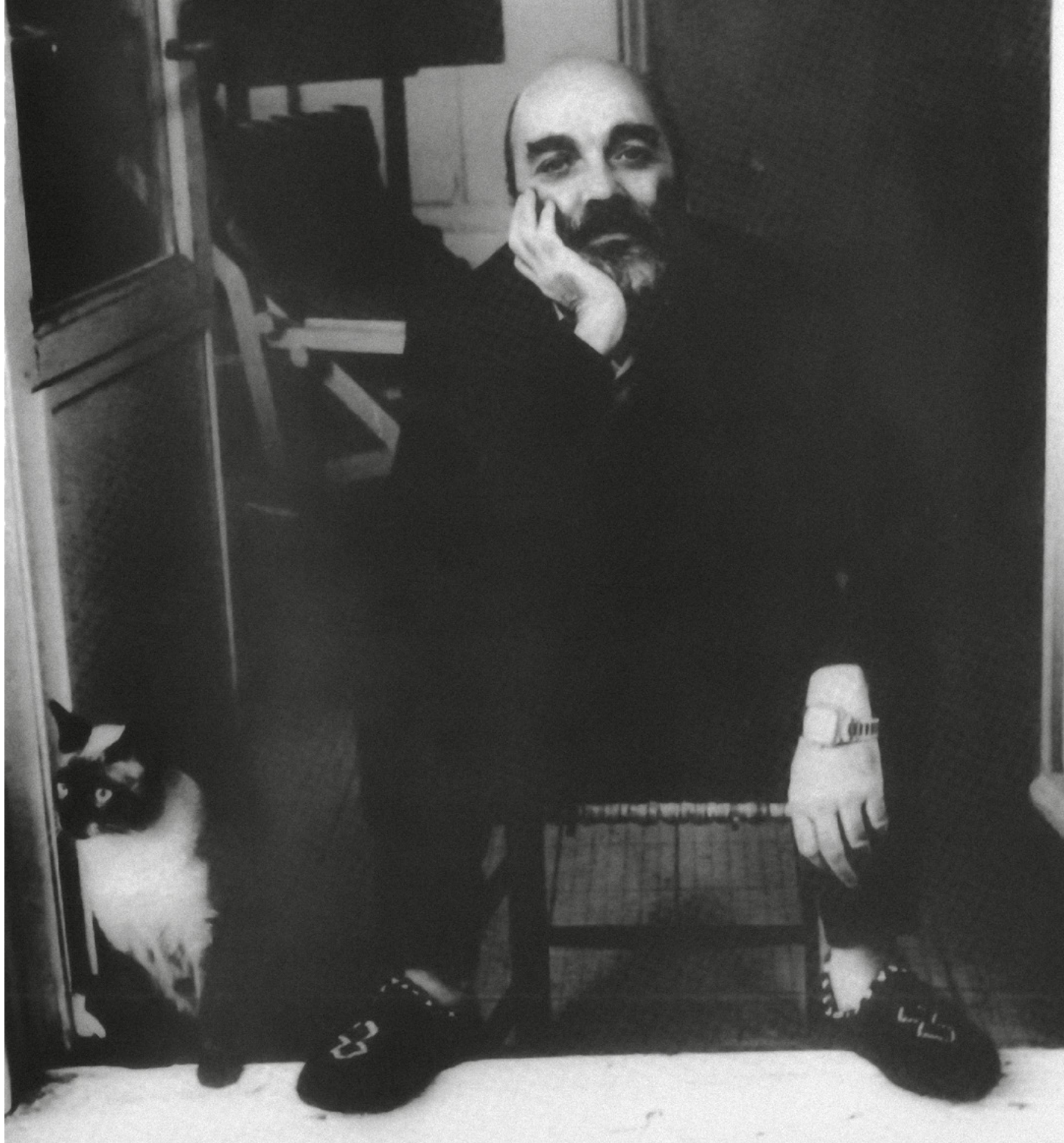
Octubre de 2018

Términos, conceptos, preocupaciones y recuerdos

Alea (conciertos)
Alea (laboratorio de electroacústica)
Vicente Aleixandre
Armónicos
Arte sonoro
Arte y computadoras en la Complutense
Béla Bartók
Ludwig van Beethoven
Pierre Boulez
Canto gregoriano y música electroacústica
Cine
Composición e intervalos
Cuadernos
Claude Debussy
Max Deutsch
Discografías y otras músicas
Ejercicio físico
Encuentros de Pamplona
Enseñar y aprender
El erizo
Escucha
Etnomusicologías
Manuel de Falla
Forma musical
Generación del 27
Gerardo Gombau
Góngora
Goya
Juan Gris
Imagen sonora
Infancia
Intérpretes y composición
Juan Larrea
György Ligeti
Literatura

Jean-Étienne Marie
Olivier Messiaen
Frederic Mompou
Música antigua
Música electroacústica
Naturaleza
Ópera
Orquesta y orquestación
Poesía
Público
Reconocimiento
Serialismo integral
Silencio
Sociología de la música
Karlheinz Stockhausen
Ígor Stravinski
Teatro musical
Tiempo
Tiempo y Música
Timbre
Trazos, huellas, citas
La voz
Anton Webern

Luis de Pablo con su gata siamesa en su casa. Imagen reproducida en Manuel Rodeiro, «El año de Luis de Pablo», *Scherzo*, junio de 1990, p. 109 (Biblioteca de la Fundación Juan March).



Alea conciertos

Cubierta y portada del undécimo programa de conciertos organizado por Alea celebrado en el Teatro Real. El programa consistía en tres estrenos absolutos y tres en España (Biblioteca de la Fundación Juan March).

En torno a 1963, tuve la gran suerte de entrar en contacto con una familia «de posibles» con una larga tradición de mecenazgo y coleccionismo –la familia Huarte–, que durante algún tiempo protegió a grandes artistas como, por ejemplo, Eduardo Chillida o Jorge Oteiza. En aquella época decidieron adentrarse en el terreno musical. Me llamaron, les presenté un proyecto y un presupuesto y lo aceptaron. Así, poco después, en 1965, nació Alea. Fue maravilloso, podía disponer de aquel dinero con toda libertad para programar lo que considerara oportuno [...]. Y hay algo de lo que estoy francamente orgulloso: organicé las primeras temporadas que se hicieron en España con música de tradición no europea. Por allí desfilaron músicos etíopes, el teatro de sombras malayo, solistas de Turquía y del norte de la India, el teatro Kathakali del sur de la India, músicos iraníes, etc.

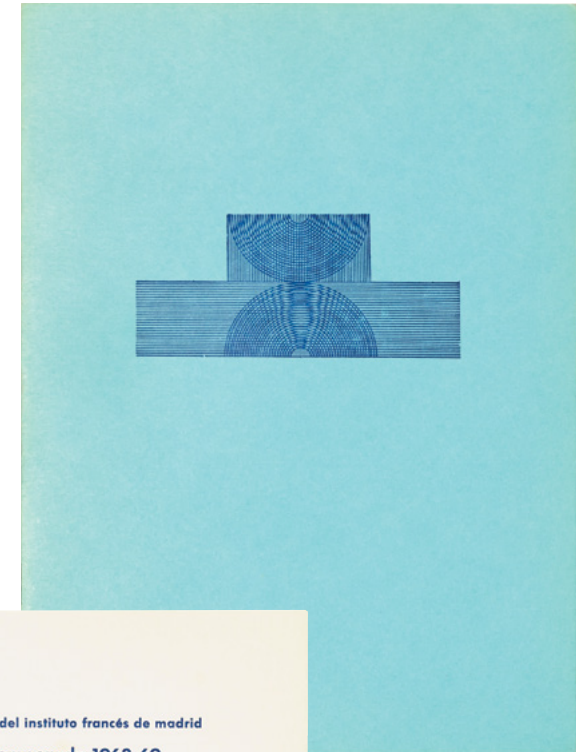
Luis de Pablo. A contratiempo, pp. 25–26

¿Qué eran los conciertos de Alea? Primero, intentar hacer conciertos con los músicos que había aquí, que eran casi siempre los de la Orquesta Nacional. Antes de esto yo ya había empezado mis trabajos para el cine, que eran los que me daban de comer. Así que tenía bastante relación con los músicos, tanto por ser compositor como también por trabajar directamente con ellos para la música del cine. Así que me serví de la misma gente para los conciertos de Alea.

Los encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra, p. 84

Pero pronto aparecieron los problemas, porque en la coyuntura de los conciertos de Alea me pareció que ya era hora de presentar *El martillo sin dueño* de Boulez, una obra que era todo un símbolo y que todavía no se había estrenado en España. Así que me presenté con las partituras a los músicos, pero no fui capaz de encontrar en Madrid un flautista que tuviese una flauta en sol. Tuvimos que invitar a un intérprete de Barcelona, Salvador Gratacòs. Eso da una idea de dónde teníamos que partir cuando nos propusimos que se escuchara en nuestro país determinado tipo de música.

Los encuentros de Pamplona..., p. 85



alea
con la colaboración del instituto francés de madrid

undécimo concierto temporada 1968-69

I
lúdica III miguel angel coria
(estreno absoluto)
magies francis miroglia
(estreno en españa)

II
III
IV
soprano: geneviève roblot
alea 68 gerardo gambau
(estreno absoluto, encargo de alea)

II
cinco canciones espirituales op. 15 anton webern
(estreno en españa)
soprano: geneviève roblot
concierto de lizara n.º 1 ramón barce
(estreno absoluto)
solistas: salvador tudela, óboe, vicente lillo,
trompeta: enrique llacer, percusión
sol de los incas edison desinov
(estreno en españa)
preludio
el dios triste
intermezzo
tarde roja
la palabra maldita
la canción del dedito
soprano: geneviève roblot
conjunto de solistas, director: franco gil

TEATRO REAL
lunes 14 de abril a las siete y cuarto de la tarde



El público era maravilloso. Piense que había una cosa importantísima, que ahora ha desaparecido, y es que era un mundo sin rock. Un mundo sin los americanitos, sin Premio Nobel como el que acaban de dar [a Bob Dylan]; un mundo en el que era posible comprender que había una música llamada clásica y moderna. Que la música moderna no es la música en inglés, sino otra. Y bueno, entre el público había muchos pintores. A nuestros conciertos venían, por ejemplo, Manolo Millares, Antonio Saura, [Eusebio] Sempere... La sala [de actos del Instituto Nacional de Previsión] tenía un aforo de seiscientas personas y prácticamente se llenaba porque era gratuito. Esa fue una condición *sine qua non* que puso Juan Huarte: los conciertos de Alea tenían que ser gratuitos.

Los encuentros de Pamplona..., p. 85

El sintetizador VCS3 (también llamado Putney) de EMS (Electronic Music Studios). El laboratorio Alea adquirió dos de estos sintetizadores modulares de matriz.



Alea laboratorio de electroacústica

El laboratorio de música electroacústica Alea fue una empresa pionera en España. Contábamos con unos medios técnicos muy reducidos: tres magnetófonos, unos generadores de ruido blanco, unos filtros, una modesta mesa de mezclas, dos generadores de onda senoidal y un sintetizador aceptable [se trata del ahora famoso VCS3 del fabricante EMS]. Era uno de los modelos que fabricó un ingeniero de sonido inglés de origen ruso, Peter Zinoviev [...]. Con aquellos recursos se hicieron obras que no estaban mal. Recuerdo una pieza muy notable, *Los cantos del Zyklon B* de Paco Guerrero. O, por ejemplo, cosas tan inesperadas como las experiencias que hizo Eusebio Sempere ¡como compositor!

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 41

Así es, aquello fue el germen de Alea, que se desarrolló con la oferta que Juan Huarte me hizo de crear un laboratorio de música electrónica. El resultado fue que, en el estudio que yo tenía en el Madrid antiguo –un sitio muy agradable, y un ático ¡para variar!–, y luego ampliado en un lugar contiguo, instalamos Alea [en la calle San Bernabé de Madrid]. Aquello no era todavía un centro de conciertos, sino un laboratorio de música electrónica. Y ese laboratorio yo no lo consideré como cosa mía, para mi uso exclusivo, sino que invité a mis amigos a que, si querían venir a trabajar en él, vinieran, porque estaba abierto a todos. Y hubo sorpresas, porque vinieron no solo músicos, sino también algunos pintores, por ejemplo Sempere, que era muy amigo mío y que quería ver qué era eso.

Los encuentros de Pamplona..., p. 84

Pp. 12-13: Programa con las actividades de la Semana de la Música Electrónica, organizada por Alea en junio de 1973, con la participación de laboratorios internacionales de música electroacústica (Biblioteca de la Fundación Juan March).

M-Pro-26

ALEA San Bernabé, 18, ático C - Telef. 266 25 45 - Madrid-5 España

SEMANA DE MUSICA ELECTRONICA
Del 1 al 8 de junio de 1.973. Hora: 19,30

Viernes, 1

Estudio de Bourges (Francia):
Cristian Clozier: LA DISCORDATURA
Françoise Barrière: CORDES-CI, CORDES-LA

Estudio de la Mo. Gill University, Montreal (Canadá):
Michel Longtin: LE REVEIL DE FEDIBO
Au NORD DU LAC SUPERIEUR
EMBARQUE, ON IRA PAS VITE

Sabado, 2

Estudio de la ORTF (Paris, Francia):
François Bayle: ENERGIE LIBRE, ENERGIE LIEE
Guy Reibel: OMBRE
Robert Cahen: MASQUES 2
Bernard Parmegiani: FAIRE ET DEFAIRE
Jean Schwartz: GENORGUE
Jacques Lejeune: RESUME
Alain Savouret: L'ARBRE ET COETERA

Domingo, 3

Estudio de Utrecht (Holanda):
Makoto Shinohara: VISIONS
Ramón Zupko: MISTACYCLES
Konrad Böhmer: ASPEKT
Peter Schat: DE ALEPH

Estudio de Viena (Austria):
Dieter Kaufmann: WIENER WERKEL CHANSON
Wilhelm Zobl: VALIHUONE

Estudio NPS (Padua, Italia):
Tres obras del equipo

Lunes, 4

Estudio de la Universidad de Helsinki (Finlandia):
Erkki Kurenniemi: DEATH
Jukka Rouhmäki: MIKA AIKA ON II
ACK VARKIELAND DU SKONA
En colaboración MIX MASTER UNIVERSE

Composiciones de:
Aldo Clementi: COLLAGE
Stephen Reeve: ETUDE I
Juan Amenábar: AMACATA



Daniel Coren: BLUEGRASS
Luciano Berio: MOMENTI
Alfredo del Mónaco: SYNTHAGMA

Martes, 5

Estudio de Wallonia (Lieja, Bélgica):
Henri Pousseur: PSYCH'ART
Giuseppe Sinopoli: VOLTE

Estudio de Tel-Aviv (Israel):
Josef Tal: MIN HABBITZAR KARATI YAH

Una composición de Roland Kayn: CYBERNETICS

Miercoles, 6

Estudio de la Universidad de S.Fernando Valley (Northridge, EE.UU.):
Doug Ordunio: HEMORROIDAL TISSUES
WAITING FOR THE EXECUTION

Vicent Cole: CONCRETE STUDY
Peter Davison: TRANSGRESSION
Michael Matthews: SIGMOID FLEXURE

Estudio de la Universidad de Buffalo (EE.UU.):

Ramon Fuller: YKSI
KAKSI
KOLME
James Whitman: GOK

Estudio de Bratislava (Checoslovaquia):
Obras del equipo.

Jueves, 7

Estudio Alea, Madrid
- Francisco Guerrero: DIAPSALMATA
- Antonio Agúndez: SCALO
- Horacio Vaggione: KALIMO
- Rafael Senosiain: BHATA

Viernes, 8

Estudio Alea, Madrid
- Luis de Pablo: HISTORIA NATURAL.

Vicente Aleixandre

Vinilo editado por RCA en 1981 con la obra *Sonido de la guerra* a partir de *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).

Necesito la poesía. Siento un gran respeto por los poetas que me gustan y me parece que, si me sirvo de un texto, debo tratar de mantener un diálogo con él. No entiendo la postura de quienes se sirven de textos extraordinarios y no permiten que se comprendan. El amor por mi propia lengua y el respeto a la poesía me incitaron a hacerlo así. Y también la frecuentación durante algunos años de poetas como Vicente Aleixandre.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 52

Hay una gran aportación de novedades de la nueva poesía desde principios de siglo hasta la guerra civil (y después por descontado), que conocí desde los dieciocho años gracias a la relación que mantuve con Aleixandre, y de la que quería encontrar una formación musical. Además de eso, la lengua castellana tradicional está llena de octosílabos y estrofas de seguidilla de pie quebrado que surgen espontáneamente en una conversación. A mí me interesa la carga de la línea melódica que una frase hablada tiene en cualquier lengua. Este aspecto de la lengua castellana yo no lo he visto tratado en música desde el siglo XVI o XVII.

Juan Ángel Vela del Campo, Los sonidos del viajero, p. 59

Armónicos

Cada vez me atrae más la utilización de los instrumentos de cuerda –violines, violas, violonchelos y contrabajos– de una manera un tanto especial, me refiero al recurso a sus armónicos naturales, los que produce la cuerda al aire, y a aquellos que tienen una posición de la mano izquierda infrecuente: los armónicos de quinta y de tercera. Tienen un encanto maravilloso que consiste en que no son justos. Sabemos que un armónico de tercera va a estar bajo y, si otro instrumento lo dobla, no hay forma de que se ajusten,



a no ser que el instrumentista lo corrija. Precisamente hay que indicarle que no lo haga, porque se trata de que ese unísono no sea exactamente tal, de que se produzca un pequeño desfase. Esto tiene un aire a ciertos instrumentos no europeos, como esos instrumentos iraníes que utilizan la tercera neutra, que no es ni mayor ni menor.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 49



Arte sonoro

Quiero señalarle un proyecto que fue realizado en una galería de arte madrileña donde presenté separadamente los elementos de *Módulos I*, que podían ser combinados entre sí mediante una mesa de mezclas bastante sencilla. Me dejó asombrado ver a los pintores experimentales con este tipo de música.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas*, p. 165

Arte y computadoras en la Complutense

Llegué a asistir a cursillos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid sobre el tema [la música realizada mediante computación]. El ordenador de entonces era el 7090, un verdadero brontosaurio gigantesco que tenías que usar con un técnico o bien aprender Fortran, el lenguaje de programación que se usaba entonces, algo para lo que no me sentía con fuerzas. Lo que hice –es un aspecto poco conocido de mis incursiones en ese mundo– fue elegir unos pocos compases de alguna pieza musical muy cromática para saber si el aparato era capaz de reproducir las alturas justas. Así que elegí los primeros doce compases del arranque del *adagio* de la *Segunda sinfonía* de Schumann, que es puro cromatismo, con unas armonizaciones exquisitas. El pobre trasto hizo lo que pudo. Pero ocurría algo que nadie supo explicar, y es que cambiaba constantemente de octava.

Luis de Pablo, *A contratiempo*, p. 21

Béla Bartók

Me siento muy cercano a Bartók, pero, como usted sabe, Bartók tiene mucho de Debussy.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 147

Cuando empezamos a viajar fuera –que en mi caso fue en los cincuenta– nos dimos cuenta de que aquello era bastante anómalo y de que esa situación no podía continuar. Escuchar a Bartók era una hazaña. De vez en cuando un director como [Hans] Rosbaud venía con una obra de los grandes del siglo XX –*El mandarín maravilloso*, en concreto– y se organizaba un escándalo impresionante.

Juanjo Talavera, *Entrevista con Luis de Pablo*

Imagen de la consola de la computadora IBM 7090 reproducida en *Del cálculo numérico a la creatividad abierta: El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, [2003] (Biblioteca de la Fundación Juan March).

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

„DER WUNDERBARE MANDARIN“
LE MANDARIN MERVEILLEUX / THE WONDERFUL MANDARIN

Béla Bartók, op. 19

Allegro (♩ = 120)

3 Flauti
3 Oboi
3 Clarineti in Sib
3 Fagotti
4 Corni in Fa
3 Trombe in Do
3 Tromboni Tuba
Timpani
Tambour picc.
Celesta
Arpa
Pianoforte
Organo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Complete Ballet version copyright 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
Mandarin Suite copyright 1927 by Universal Edition;
copyright renewed 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
Philharmonia No. 304

All rights in the U.S.A.
owned and controlled by
Boosey & Hawkes, Inc., New York

Pronto abandoné el camino que podríamos llamar «nacionalista español» y me lancé por la vía de un cierto «expresionismo», influido sobre todo por Bartók, que ya no tenía en cuenta el nacionalismo; pero también esto lo abandoné al poco tiempo. En este periodo, sin lugar a dudas los compositores a los que yo más admiraba eran Bartók y Falla, y claramente en ese orden: entre los impactos musicales más grandes de mi vida están los «descubrimientos» de obras como la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, el *Concierto para violín* o los cuartetos de Bartók.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. Aquí y ahora*, p. 29

Ludwig van Beethoven

No, no es necesario [que el público deba ser capaz de percibir el orden en una obra]. Es necesario que lo perciba como una lógica, pero no en el detalle del orden. Le voy a ser muy sincero, lo cual no quiere decir que le diga la verdad, pero le voy a decir lo que yo siento. No conozco ninguna obra tan compleja como el cuarteto *Gran fuga* de Beethoven. Y se escucha con un maravilloso placer, y con una capacidad inmensa de impacto de todo tipo. Algunas de las obras del último Beethoven es muy probable que sean la cumbre de la complejidad de lo producido en Occidente en música.

Juan María Solare, *Una conversación con Luis de Pablo*, p. 50

Ahora bien, la primera partitura de orquesta de todas las que tuve no fue comprada, me la copié yo en la Biblioteca Nacional: fue la *Octava sinfonía* de Beethoven. Y eso lo hice a los quince o dieciséis años. Bueno, yo el último tiempo de esa obra no se lo perdonaré en toda mi vida al tío Lucas, ¡con los 1033 compases que tiene, porque creía que no terminaba nunca! Todavía debo tener por ahí una copia. Pero, claro, como a mí me interesaba estudiar esa obra y no había manera de conseguirla entonces en el comercio, pues, ¡ale!, a copiarla de una biblioteca.

José Luis Pérez de Arteaga, *Luis de Pablo: ¿retrato del artista adolescente?*, p. 44

Inicio de *El mandarín maravilloso* en la edición de Boosey & Hawkes de 1955.

Segunda versión de *We* [Nosotros] realizada en el Gabinete de Música Electrónica (GME) de Cuenca. Vinilo editado por Nuevos Medios en 1985 (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).



Pierre Boulez

Lo que me impresionó más de Boulez fue la disciplina mental con la que sistematizó una buena parte de los aspectos compositivos en un sistema que es transmisible [...]. Más tarde me di cuenta de que el hecho de establecer un sistema no iba con mi naturaleza. Le estoy muy agradecido a Boulez porque, *a contrario sensu*, sus cursos me han hecho comprender eso. Para ser más claro: en mi pequeño estudio *Aproximación a una estética de la música contemporánea* intenté clasificar ciertos aspectos de la composición, pero la música que escribí inmediatamente después no tenía ninguna relación con mis observaciones teóricas.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 139

Canto gregoriano y música electroacústica

En *We* [Nosotros], una obra cuya primera versión es de 1968, quise hacer una especie de panorama lo más fiel posible de un momento histórico de nuestro planeta. Traté de pasar un micrófono alrededor del mundo, incluyendo viajes al pasado, para recoger acontecimientos particularmente significativos, como algunas guerras, algunas circunstancias políticas... Pero el hilo conductor de todo ello es el canto gregoriano.

Luis de Pablo, *A contratiempo*, p. 78

Cine

Hice mucha música para cine en la década de los sesenta. Muchas de las primeras películas de Carlos Saura llevan música mía, al igual que las primeras obras de Víctor Erice, de Antxon Eceiza, etc. Se podría decir que durante cierto periodo fui el compositor oficial de Producciones Elías Querejeta. Agradezco la experiencia, aunque no fuera mi vocación profunda. Primero porque me permitió vivir –el cine estaba muy bien pagado, ni comparación con la Sociedad de Autores– y, segundo, porque me obligó a adquirir un oficio que, de otra manera, yo no hubiera tenido: aprendí a hacer cualquier tipo de música fácil de tocar en un plazo récord. Esto exige una técnica que tiene su miga y que yo le debo al cine.

Luis de Pablo, *A contratiempo*, p. 21

He tenido que hacer muchas cosas para ganarme la vida. Y una de las cosas que tuve que hacer es música de cine. Y además estaba contento de hacerla porque tenía algo que ver con hacer música. Lo que no tenía nada que ver con hacer música era estudiar Derecho, evidentemente, pero hacer música de cine, sí. Y eso me gustó y además me enseñó un cierto oficio, el oficio de componer eficaz y fácil. Que se tocara sin ninguna dificultad porque no había tiempo para pasarnos muchas

Una producción Elías Querejeta

EL ESPIRITU DE LA COLMIENA

interpretada por Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera y las niñas Isabel Tellería y Ana Torrén. Fotografía de Luis Cuadrado. Música compuesta por Luis de Pablo. Director: Víctor Erice.



horas en la sala de grabación porque era muy caro, y eficaz porque estaba al servicio de una imagen, de una historia.

Ruth Prieto, *El compositor habla*

Directores que fueran abiertos hubo, claro que hubo. Por ejemplo, Víctor Erice sin duda era uno de ellos. Me dijo que hiciera lo que quisiera sin pedirme nada, salvo que sacara la canción popular de *Vamos a contar mentiras*, eso es lo único que me pidió. En aquel periodo era bastante libre Carlos Saura, después cambió completamente y empezó a hacer otras cosas y yo ya no hacía cine, o sea, que de eso me libré. En *La caza*, lo que yo hice le pareció de perlas. Otros eran otra cosa. Por otra parte, yo no hice películas solamente para Elías Querejeta, también colaboré con otras personas que eran mucho menos abiertas y ya sabía lo que me esperaba.

Juanjo Talavera, *Entrevista con Luis de Pablo*

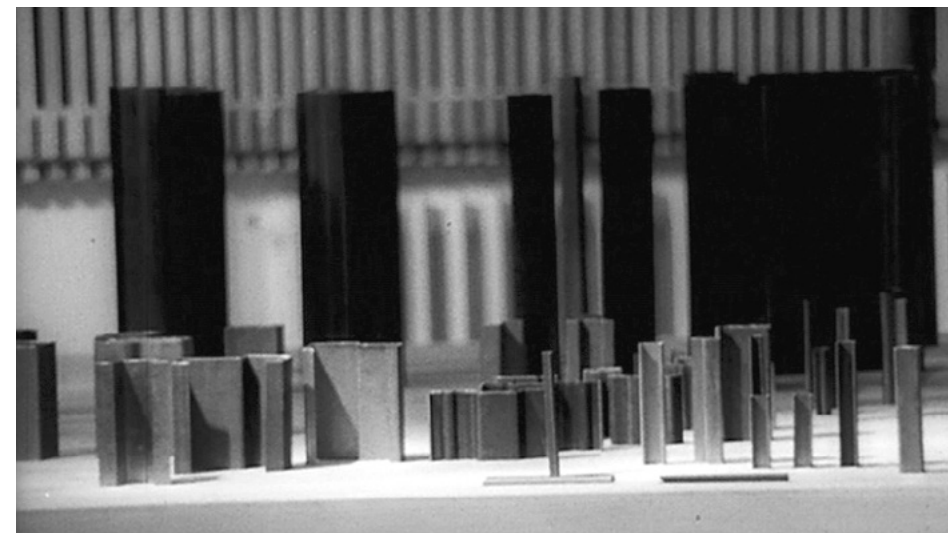
Esa música tiene un valor muy dudoso, porque en cine uno no se puede permitir hacer una música que llame tanto la atención que haga olvidar lo que está pasando en la escena.

Juanjo Talavera, *Entrevista con Luis de Pablo*

[Jorge Oteiza] me dijo que había dejado la escultura y que Juan Huarte le había constituido una productora de cine, X-Films,

Cartel de la película *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, con música de Luis de Pablo.

Fotograma de la película *Operación H* (1963) de Néstor Basterretxea, con música de Luis de Pablo y esculturas de Jorge Oteiza. Producida por X-Films (Juan Huarte).



a petición suya, para que hiciera sus proyectos de cine [...]. Y así fue como surgió *Muebles H*. Pues bien, Oteiza me pidió que hiciera la música para esa película. Hice un montaje sonoro, incorporando ruidos y demás, que no debió quedar mal; pues cuando *Muebles H* se proyectó en un festival de cortos experimentales que tuvo lugar en Tours (Francia), poco tiempo después, la música se llevó el premio. Y fue entonces cuando Juan Huarte quiso conocerme personalmente.

Los encuentros de Pamplona..., pp. 90-91

Composición e intervalos

Con el tiempo llegué a formular unas formas de componer que creo que son las mías y que incorporan un manejo interválico preciso [...]. Partía casi siempre de una tercera mayor a la que añadía una quinta justa y a continuación una tercera mayor... hasta que obtenía una especie de rascacielos de orden interválico y entonces, por vecindad interválica, se creaba algo que siempre había intuido pero que no vi claro hasta mucho más tarde: una nueva funcionalidad.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 44

Empecé a servirme de ese material tradicional cuando, por así decirlo, le perdí el miedo. Cuando me sentí capaz de utilizarlo sin recurrir a la tonalidad como tal y a los valores funcionales de los acordes, sin que la música se base necesariamente en la relación dominante-tónica.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 45

Dentro de mis procedimientos hay cuatro o cinco constantes que se muestran fácilmente a quien quiere «bucear» un poco en mis obras de las más diferentes épocas: la utilización de formas flexibles, la explotación del factor interválico, la superposición de pulsos regulares e irregulares, el empleo de acordes –o, por mejor decir, «agregados»– consonantes según los conceptos tradicionales, ciertas fórmulas de colaboración con otras formas de percepción, la presencia de otras músicas ajenas a la mía o, incluso, ajenas a nuestra cultura occidental, etc. Quizá lo que varía es la dosis en que estas características aparecen en unas y otras obras.

«Dialogamos con Luis de Pablo» [folleto del CD *El Grupo Círculo* interpreta a Luis de Pablo]

Cuadernos

Primero saco un cuaderno donde anoto la primera idea, un determinado material sonoro del que empiezo a sacar todo lo que puedo. A veces no sé cómo continuar porque pienso que falta algo. La solución siempre es la misma: tengo otro cuaderno donde copio la primera idea y el reescribirla me lleva a otra cosa. Y tengo un tercer cuaderno en el que escribo lo del segundo. La cosa empieza a desarrollarse lo suficiente como para continuar en el primer cuaderno. Luego hago un primer paso a limpio, que viene del último cuaderno. Al pasarlo veo que falta una enorme cantidad de cosas. Lo dejo y voy a otro paso a limpio, y así hasta tres o cuatro veces. Escribo una obra de cabo a rabo normalmente unas cuatro veces y cada vez es bastante distinta, hasta que llego a la formulación adecuada. Trabajo por aproximaciones sucesivas.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 63

Claude Debussy

Mi amor por la música de Debussy comenzó de manera instintiva. Quedé deslumbrado a los doce o catorce años cuando conocí el *Prélude à l'après-midi d'un faune* [Preludio a la siesta de un fauno] y algunas piezas para piano. Fue como si me hubiera fulminado un rayo. En ese primer momento no sabía por qué me gustaba tanto esa música. Más tarde, después de bastantes años –tras haber consultado y estudiado las partituras– creo poder explicar, si no mi entusiasmo juvenil, al menos mi entusiasmo razonado. Para mí Debussy encarna como pocos compositores occidentales algo fundamental; se trata de la flexibilidad métrica, es decir, la posibilidad de una frase o una idea musical que no sea cuadrada. Soportó mal la música cuadrada o la que deja oír su cuadratura. Además, está también el hecho de que en su música hay una ausencia total de desarrollo clásico y de trabajo temático.

Piet de Volder, Encuentros con Luis de Pablo..., p. 144

Max Deutsch

Como antiguo alumno de Schönberg, siempre tomaba como punto de referencia al maestro vienés. Estas clases colectivas eran verdaderamente clases de exigencia. Había que tomar las cosas muy en serio y trabajar al cien por ciento. Esta actitud se echa enormemente en falta hoy en día. En las otras clases Deutsch hablaba siempre de las composiciones ya acabadas o de las que estaban realizándose. En rigor, nunca estudié con él la técnica clásica. Me pidió, sin embargo, que hiciera ciertos ejercicios, más particularmente ejercicios dodecafónicos. Deutsch tenía un don particular, el de infundir entusiasmo y rigor. Era duro, pero respetaba la personalidad de cada alumno.

Piet de Volder, Encuentros con Luis de Pablo..., p. 143

Discografías y otras músicas

Además, en aquellos años, la Unesco inició una excelente colección discográfica de músicas africanas y asiáticas. Paralelamente, la radio nacional francesa comenzó su propia colección, que se llamaba Office de Coopération Radiophonique [Oficina de Cooperación Radiofónica, sello discográfico Ocora] y que se basaba en un acuerdo cultural para llevar a París y grabar a músicos tradicionales de las antiguas colonias.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 71

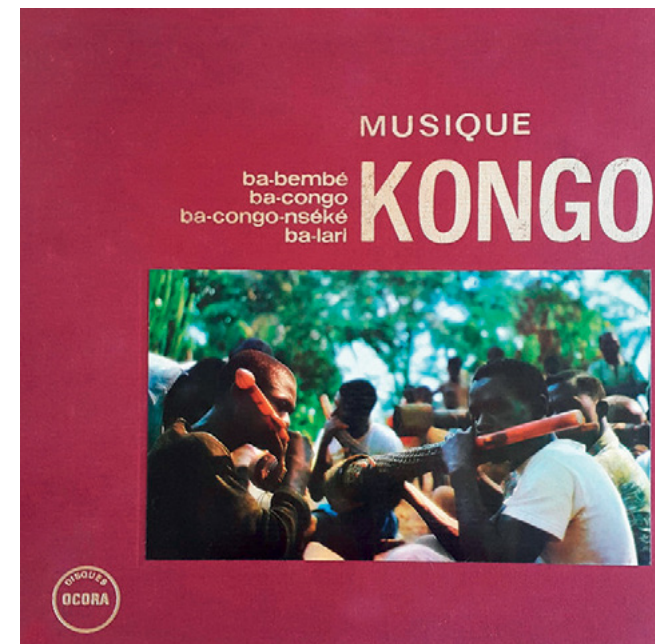
Luego me marché a vivir a Berlín durante bastante tiempo y la casualidad quiso que la casa donde vivía estuviera a un kilómetro del Instituto de Musicología Comparada de la Unesco [editor de la serie de vinilos Bärenreiter]. Hay un detalle anecdótico y trágico, pero creo que significativo: al menos un cuarto de la música tradicional que tengo en mi casa ya no existe. Los músicos que la cultivaban se han ido muriendo y sus hijos no han continuado su labor.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 72



Portada de la carpeta del vinilo *Japan II. A Musical Anthology of the Orient*. Bärenreiter Musicaphon, 1962. Colección coordinada por Alain Daniélou. Este volumen contiene ejemplos de la música de corte *gagaku*.

Portada de la carpeta del vinilo *Musique Kongo*. Ocora, 1967.

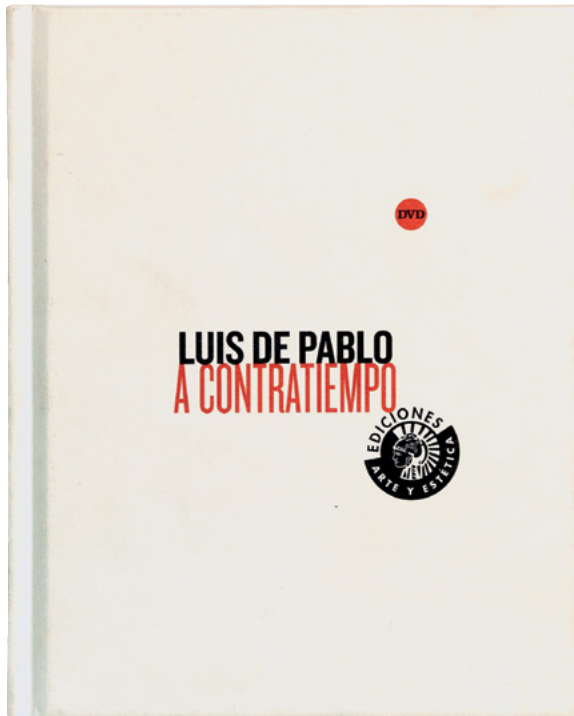


Ejercicio físico

Las ideas llegan casi siempre de improviso, son una aparición. Salvo cuando llevas una buena temporada trabajando todos los días. En esos momentos, la inspiración acude con cierta fidelidad. En tiempos hacía mucho ejercicio físico, que siempre me proporcionaba una gran cantidad de ideas y que con el paso de los años he tenido que sustituir por largos paseos. Como «tiendo» al materialismo, imagino que el ejercicio mejora el riego sanguíneo y hace llegar el oxígeno a partes inactivas del cerebro.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 63

Cubierta de *Luis de Pablo. A contratiempo*, transcripción de las entrevistas del documental homónimo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.



En mi caso, componer es una actividad casi diaria. Siempre estoy pensando en la próxima obra que he de hacer. La idea musical te puede llegar en los momentos más imprevisibles: cuando hago gimnasia o viajo solo en un avión (quizá por el miedo que paso), son momentos muy fructíferos a nivel de creación.

José Manuel Plaza, Luis de Pablo y Tomás Marco, p. IV

Encuentros de Pamplona

Lo que hicimos no tiene nada que ver con lo que suele decirse habitualmente. Yo me río por no llorar, la verdad, porque me enfada bastante que, sobre los Encuentros, se haya hecho una especie de gran pompa de jabón que cada uno pinta del color que le viene bien para presentar su teoría, una teoría casi siempre de tipo estético. Es importante hacer notar que casi todos los comentarios sobre los Encuentros se han hecho sobre todo desde la plástica, y jamás desde la música. ¿Y eso qué quiere decir? Yo sé muy bien lo que pasa, porque, como usted habrá notado, soy compositor, qué le voy a hacer, ¿verdad? Y lo que pasa es que, en nuestro país, nadie sabe nada de música, ¡pero nada! Entonces, claro, es mejor no hablar de eso, hay que evitarlo cuando se trata de hablar de los Encuentros.

Los encuentros de Pamplona..., pp. 90-91

Yo tengo en mi haber una única experiencia con los Encuentros de Pamplona. No hubo allí lo que se puede llamar música intelectualizada, hubo más bien música de cuño vitalista; estoy pensando en [John] Cage y Luc Ferrari. Si hablo de acuerdo con mi opinión y basándome en el testimonio de Pamplona, tendría que concluir que la música moderna es eminentemente popular, porque Cage tuvo a seis mil personas y Luc Ferrari tuvo una multitud enloquecida de gente que quería participar de todas las formas a su alcance: tocando los instrumentos, etc.

Ramón Chao, Luis de Pablo, p. 40

La programación de los Encuentros fue resultado de lo que pudimos encontrar disponible en aquel momento, Alexanco en la parte plástica y yo en la musical [...]. Los dos fuimos a París y luego cada uno a otros sitios, viendo lo que había y lo que podíamos contratar. Aunque algunas cosas las

conocíamos desde mucho antes de los Encuentros. Por ejemplo, Steve Reich. Yo había estado en Bruselas, porque se interpretaba una obra mía y era además jurado en el Premio de Música Reina Elizabeth. Estábamos en el Palais des Beaux-Arts de aquella ciudad [...], en uno de esos rincones estaba Steve Reich con su grupo. Era la primera vez que él hacía gira en Europa, y a mí me llamó muchísimo la atención lo que estaba haciendo. Era la primera vez que en Europa se veía arte minimal y yo tomé nota de aquello.

Los encuentros de Pamplona..., p. 91

No, no teníamos ningún proyecto al respecto. Nosotros –yo por lo menos, imagino que los demás también– lo que pensábamos era: «Eso está ahí y puede tener un valor». Y esa también ha sido mi postura cuando he organizado otras cosas. En Pamplona yo no me metía en el aspecto no musical. Las cosas que hacía Alexanco las hacía él; bueno, las habíamos discutido un poco antes, pero muy poco, la verdad sea dicha.

Los encuentros de Pamplona..., p. 95

Catálogo de los Encuentros de Pamplona diseñado por José Luis Alexanco en 1972 (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).



Los Encuentros tuvieron una parte muy importante de improvisación, en el mejor sentido de la palabra. Y es que no podía ser de otra manera. En octubre me hacen el encargo y tenía que estar listo para junio. Era una cosa bastante horrible. Y luego llamé a José Alexanco, pero, de primeras, estaba más solo que la una. Por eso tiré de lo que pude.

Los encuentros de Pamplona..., p. 99

En lo que se refiere al espectáculo, la gente fue al teatro Kathakali, por ejemplo, y fue el éxito del siglo. Nosotros anunciamos el teatro Kathakali como ellos nos pidieron que lo hiciéramos, diciendo que estaba permitido ver los preparativos de los intérpretes –antes de la representación, ellos tenían que maquillarse muchísimo, ya que eran todos varones, no había ni una sola mujer, y tenían que representar todos los personajes de su mitología–. Pues bien, acudió tal número de gente que los pobres señores apenas tenían sitio para prepararse.

Los encuentros de Pamplona..., p. 86

La música tradicional no occidental fue especialmente representada en los Encuentros. Imagen del concierto del intérprete de música tradicional de Vietnam, Trần Văn Khê, fotografiado por Pío Guerenzi. Reproducida en *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017 (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).

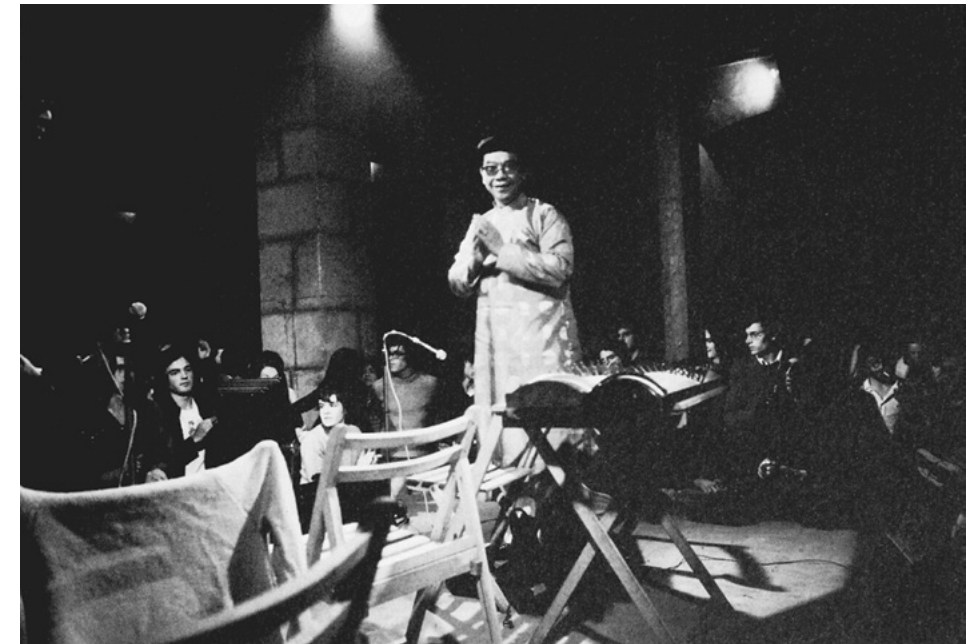




Imagen de la representación del teatro Kathakali de Kerala. Fotografía de Eduardo Momeñe. Reproducida en *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017 (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).

Enseñar y aprender

La enseñanza de la composición musical debería orientarse a dar al alumno la posibilidad de hacerse lo antes posible con su herramienta, la que le posibilitará una expresión libre y personal. Lo cual quiere decir que el sistema actual de enseñanza debiera reconsiderarse, ya que lo que se intenta –a sabiendas o no, tanto da– es prolongar extemporáneamente formas que fueron, pero que no son, de hacer música. O sea, que la enseñanza debiera ser estadística: mostrar la mayor cantidad posible de técnicas –sobre todo actuales– y hacerlo de forma crítica. Mostrando sus debilidades –todas las tienen– y en qué se complementan unas con otras. Para ello hay un doble auxiliar precioso: las músicas del remoto pasado occidental y las músicas de tradición no europea.

Manuel Rodeiro, *El año de Luis de Pablo*, p. 108

El erizo

Recuerdo algo que vi una vez en el País Vasco. Un erizo entró en una gran extensión de hierbas altas. El camino que abría, en lo que para él era un verdadero bosque, era extremadamente irregular, pero al mismo tiempo se correspondía con patrones muy evidentes. Me quedé absolutamente estupefacto al ver tal obediencia de la forma al resultado y viceversa [...]. Imaginemos una transposición musical de esto: en un momento determinado de un pasaje con predominio de intervalos de segunda menor, usted hace intervenir a la doble octava una quinta. Esa quinta interviene como el erizo en el bosque de hierbas.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, pp. 170-171



Escucha

Mi tratamiento del espacio sonoro pide una escucha más detallada. Es decir, el oído debería contentarse con que ciertos pasajes ocurran en un único registro. Por eso insisto en el hecho de que las obras citadas [*Figuras en el mar*, *Une couleur...* y *Viatges i flors*] son para mí como novelas de aventuras. En cada instante pasa algo inesperado. ¡Es como entrar en un bosque encantado o un continente perdido! Me esfuerzo por ofrecer al oído nuevas funciones.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 159

No obstante, también me niego a que se escuche una obra únicamente como un juego de terceras menores, es un decir... En cualquier pieza musical que tenga un contenido

Luis de Pablo como profesor, fotografía tomada de *Minerva: Boletín mensual de información artística y cultural* editado por el Círculo de Bellas Artes, n.º 1, marzo de 1985 (Biblioteca de la Fundación Juan March).

verdaderamente emotivo, la parte técnica debería quedar para los estudiosos. Lo que debería hacer el público general es conocer algo, ni siquiera demasiado, y dejarse invadir por ese acontecimiento que le está sucediendo: la escucha. Esa es la única guía que soy capaz de dar a una persona que no sea un profesional de la música. Traducir cualquier gran música en palabras es una empresa imposible.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 68

Etnomusicologías

Fragmento del segundo número de *Las orillas*. Imagen tomada del CD con el estreno mundial de la obra editada por el sello Col Legno en 1991 (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).

Los años sesenta y el comienzo de los setenta fueron un momento crucial; un momento de apertura hacia diferentes tipos de música. En mi opinión, la síntesis no se efectuó más que en Europa, partiendo casi únicamente de las consecuencias del lenguaje serial. Una vez superada la estricta ideología interválica del serialismo, era capaz de asimilar estructuras distintas, por ejemplo, no occidentales.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 162

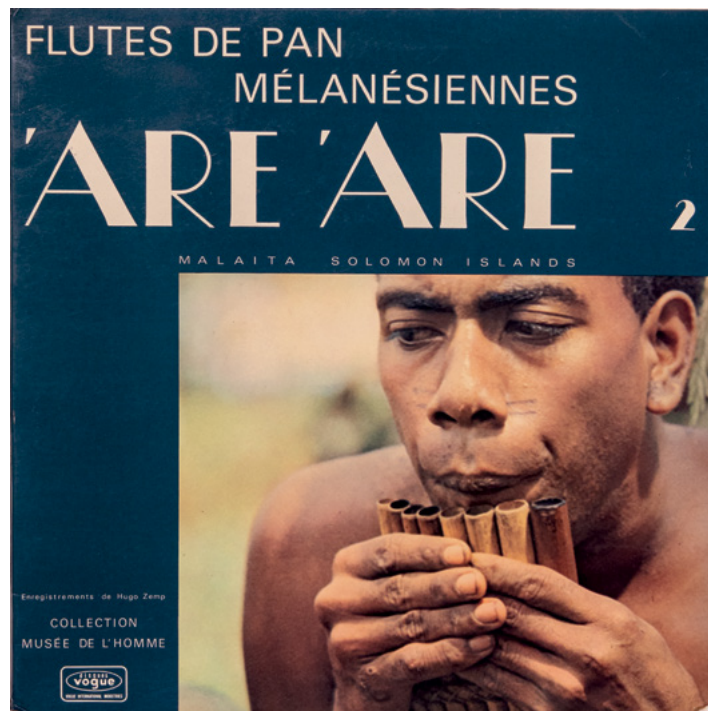
En el segundo número de la partitura [*Las orillas*] cito casi textualmente una melodía que proviene de las Islas Salomón, interpretada originalmente por una orquesta de flautas de Pan. Es una música muy especial que consiste en piezas relativamente breves que pretenden describir cosas bastante precisas, tales como el llanto de un niño, la lluvia cayendo sobre las hojas de un plátano o el ruido que hace un joven entrando furtivamente en la casa de mujeres para hacer el amor... Al no estar en posesión de las claves del lenguaje, esta música es para mí la imagen misma de lo enigmático del «código musical». Y me impresionó tanto que decidí rendirle ahí un homenaje.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 168

Para mí, el hecho de haberme acercado a diferentes culturas es un poco como el pan o el agua de mi nutrición musical. Forma parte de mis necesidades de escucha. Siempre me gusta escuchar música «a pesar» de ser compositor; es decir, escuchar música distinta de la mía [...]. No puede escucharse esa música sin que se transforme de cierta manera el propio mecanismo creador.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 168

Portada de la carpeta del LP editado en 1972 por Disques Vogue, Collection Musée de L'Homme. Grabaciones de campo de Hugo Zemp. El disco contiene grabaciones de los conjuntos de flautas de Pan citados en el texto.



En la parte central de *Las orillas* hay timbres poco europeos. Si me preguntara en qué me inspiré, sería difícil decirlo. Supongo que ciertas orquestas africanas que utilizan colmillos de elefante o cuernos de búfalo como trompas –lo que se llama en Zaire la orquesta «massikoulou»– han podido inspirarme. Sin embargo, no hay citas. La idea me vino después de escuchar gran cantidad de músicas orquestales de aquellas tierras. Ya ve usted en qué medida la música étnica es para mí un alimento que complementa, desarrolla y matiza mi propia sensibilidad.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 172

Mi interés por las músicas de tradición no occidental (por todas, no solo las orientales) nace por tres razones: por goce, yo soy muy hedonista; por curiosidad, me parece escandaloso y culpable no tener interés por lo que hacen nuestros compañeros de especie, y por responsabilidad, pienso que ser hoy compositor en Occidente es responsabilizarse de todo el patrimonio occidental.

Francisco Hernández, *La ópera española se hace adulta: entrevista con Luis de Pablo*



Imágenes del folleto del CD editado en 1999 por Prophet. Grabaciones de campo de Charles Duvelle. La fotografía inferior pertenece a la orquesta «massikoulou» citada en la entrevista a Luis de Pablo.



Portada de la carpeta del vinilo *Iran. Vol. 2. Anthologie de la musique traditionnelle*. Ocora, 1979. Santur por Majid Kiáni.

Portada del folleto del CD editado por Stradivarius en 2010. Contiene el número *Hausa* de la obra *Vendaval* para orquesta, compuesta en 1995 (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).



Tomemos como ejemplo la cualidad ronca del sonido, tan típica del mundo instrumental africano. Pienso que en África se detesta la pureza del sonido [...]. Pensemos en ciertas técnicas vocales como realizar *glissandi* con la voz, cambiando entre voz de cabeza y voz de garganta. Pueden realizarse en el mundo instrumental experiencias arriesgadas relativamente próximas a esto.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 173

La música de otras culturas ha sido un motor de primer orden en mi trabajo. Este interés empezó en torno a 1960, en París. Allí había tiendas con bastante material y se podían encontrar libros que explicaban estas técnicas musicales. La primera bibliografía me la proporcionó [Manuel] García Matos, al que conocí a través de Gerardo Gombau.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 71

La música tradicional iraní es una de las músicas no occidentales a las que me siento más afín. Pero también me interesan mucho la música de la liturgia de la iglesia copta, que no sé si seguirá existiendo, algunas músicas japonesas, como el *gagaku*, las músicas de corte coreanas, camboyanas y birmanas, que son de un refinamiento asombroso, o las músicas semipopulares de la isla de Bali.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 73

En *Retratos y transcripciones* hay una improvisación sobre el *geomungo*, una cítara coreana de origen chino. En cualquier cítara que, como esta, no tiene puentes o tiene solo uno, todas las variaciones se producen a base de herir la cuerda y hacerla vibrar con otro dedo. Evidentemente, esta técnica no es posible en el piano, por eso me atrajo el desafío de tratar de imitar esa oscilación del sonido sobre el teclado fijo de un piano. Se trataba también de utilizar figuraciones cromáticas muy rápidas en las que interviene el juego de pedales, de modo que unas alturas vibran por la tecla que está bajada y otras por el tercer pedal.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 71

[El cuarto número de *Vendaval*, titulado] *Hausa*, es una transcripción muy libre de una pieza de los hausa, una de las etnias que habitan en Nigeria, en torno al lago Chad. Son grandes mercaderes, pero en plan caballeresco, son también jinetes y guerreros, y conservaron –aun cuando fueron colonia inglesa– su estructura de ciudades gobernadas por reyezuelos.



Imagen del instrumento utilizado en la música tradicional de Corea (*geomungo*, cítara coreana en la que es central la técnica de presión y vibración en las cuerdas) citado en el texto. Fotografía de Robert Garfías.

Pues bien, la pieza que yo tomé como punto de partida es una de las fanfarrias que acompañaban y subrayaban las apariciones públicas del cacique de turno, interpretadas por instrumentos rudimentarios, parecidos a trompas, aunque sin embocadura.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo*, p. 51

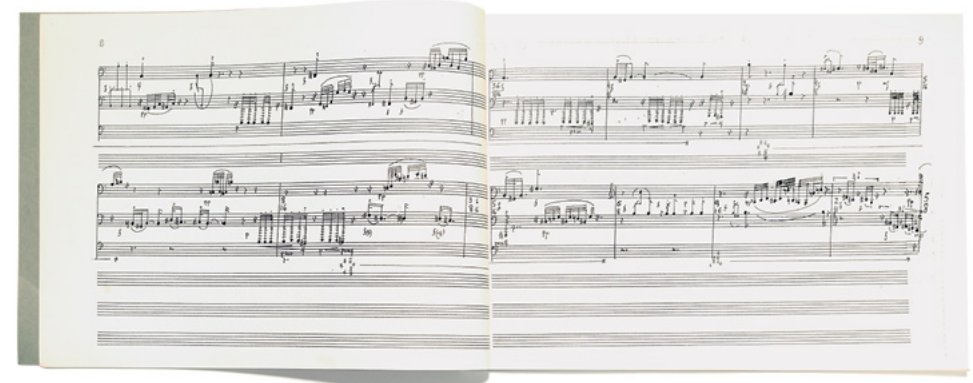
La obra [*Natura*] presenta un solo tiempo y no es tan siniestra como el texto de «La navaja de Guillermo» [perteneciente al *Cancionero* de Agapito Marazuela], pero con ella he querido expresar un cierto misterio y he querido acordarme del folclore español, en buena parte tan poco conocido, que está lleno de bellezas y es una pena que prácticamente se haya perdido. Perdido como «vida»; no quiero decir que se haya olvidado o que no se haya conservado en grabaciones, cancioneros y libros..., pero sucede que ya no tiene sentido práctico. Nuestro país ha cambiado mucho, seguramente para mejor, pero ese cambio ha costado un precio muy alto, la pérdida de cosas que tenían un gran valor y que no se han sustituido por nada. No veo por qué –o mejor dicho, me disgusta– el hecho de que tener agua corriente y luz eléctrica implique la desaparición del folclore, pero bueno, así ha sido, qué le vamos a hacer.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo*, p. 55



CD editado por Col Legno en 2001 en el que se encuentra la obra *Retratos y transcripciones* (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).

Fragmento de *Cetra*, segundo número de *Retratos y transcripciones*, 2.ª serie para piano (1996) (Biblioteca de la Fundación Juan March).



He sido siempre muy consciente de que los diferentes modelos de la música occidental no me bastaban. Como modelos para comprender cierto pasado, Mozart y Beethoven podían servirme, por supuesto. Pero en cuanto a mi música, quería otra cosa. Esa otra cosa me llegó a través del conocimiento de diferentes soluciones técnicas de músicas no occidentales. El ejemplo de estas soluciones me animó a encontrar la mía. En otras palabras, la escucha de esa música ha sido ante todo una escuela de libertad y de disciplina.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 172

Cubierta del vinilo
Portrait imaginé
[Retrato imaginado],
editado por RCA en
1980. Dibujo de Marta
Cárdenas (Sala Nuevas
Músicas. Biblioteca de la
Fundación Juan March).



Manuel de Falla

Yo sentía como un imperativo moral continuar a partir de quien me parecía el músico español más importante, Manuel de Falla, y trataba de prolongar la línea del *Concerto*, del *Retablo*... Era el año 1953 y Enrique Franco, que acababa de entrar en Radio Nacional, organizó unas semanas de la música española en las que oí una enorme cantidad de obras que desconocía: de Falla a Conrado del Campo, de [Óscar] Esplá a Ernesto Halffter, ¡incluso una obra de un jovencísimo Cristóbal Halffter! Fue una especie de revulsivo moral, porque me hizo pensar que yo debía estar en esa línea y, al tiempo, que no podía estar en ella.

José Luis Téllez, *Conversando con Luis de Pablo*

En un momento dado, una editorial francesa, Éditions du Seuil, le pidió para su colección Solgèfes el tomito de Falla, y con ese motivo [Juan] Campodonico vino a España a ver cosas. Mauricio [Ohana] me encomendó que lo atendiera, y así lo hice [...]. Pude conocer a Catalina Bárcena y a su hija (Martínez-Sierra Bárcena), en cuya casa de Madrid estuve viendo la abundante correspondencia con Falla que guardaban, y me dieron permiso para ir con una máquina de escribir para copiar algunas de las cartas... Y también conocí a Guillermo Fernández-Shaw, que era padre de algunos compañeros míos de carrera. Yo era amigo sobre todo de Félix y le pedí que preguntara a su padre si me dejaría ver su correspondencia con Falla. Don Guillermo Fernández-Shaw, además de libretista de *Doña Francisquita* y de *La canción del olvido*, por ejemplo [...], era una persona encantadora. Nos hicimos muy amigos, y le hacía gracia que me interesara tanto por Falla y sus cartas: él admiraba a Falla, claro, pero me hizo ver que no secundaba a tantos que veneraban a Falla y se olvidaban de otros, para él no menos buenos compositores, como Vives.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, pp. 44-45

Forma musical

Tengo verdadera alergia a la obsesión de ciertas músicas, principalmente de la tradición europea, por explicar todo con relación a una célula. Esto viene del hecho de que no creo demasiado en teorías o técnicas capaces de explicarlo todo a partir de un único punto de vista [...]. Para mí la forma musical es ante todo una aventura que está por definir en cada obra.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 158

En fin, son posibilidades sonoras nuevas, distintas, que solo se aprenden buscando y practicando [...]. Es algo que me fascina, porque, además, para mí se convierte en un factor formal de primer orden porque, claro, es un polo de atracción tan fuerte que puede servirte para ordenar un discurso: ¿por qué no va a servirte una materia tímbrica no demasiado articulada desde el punto de vista rítmico, por ejemplo, como proceso cadencial? ¡Claro que puede servirte! Y este tipo de cosas pueden estar entre las aportaciones que yo haya podido hacer en el campo de la forma.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, p. 55

Cada obra ofrece una propuesta formal diferente. Esto explica mi predilección por ese tipo de forma que, en rigor, no es tan compartimentada. En la mayor parte de mi música se encuentran repeticiones del mismo material, realizadas según «x» fórmulas diferentes. Este tipo de relectura no es necesariamente lineal; puede ser también una relectura de timbres, duraciones o gestos.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 159

Generación del 27

Si mi música vocal que se sirve de textos tiene –creo– alguna originalidad, es porque me he esforzado en servirme de la lengua española en lo que yo entiendo que es. Justamente por ello, el ejemplo de la Generación del 27 ha sido determinante para mí, ya que ofrece una de las más

hermosas muestras del verso libre. También escribieron romances y sonetos, por supuesto, pero lo que más me ha interesado ha sido fundamentalmente el verso libre.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, p. 190

Hay algo que siempre me llamó la atención y es que los compositores de la época no se enterasen de la deslumbrante eclosión del lenguaje poético que se produce de Machado en adelante, con Juan Ramón y, luego, con la bomba de los del 27; que autores como Turina o el mismo Falla eligiesen unos textos infumables para ponerles música, sin darse cuenta de que a su alrededor estaba teniendo lugar un trabajo de experimentación literaria de importancia excepcional.

José Luis Téllez, *Conversando con Luis de Pablo*

Gerardo Gombau

Creo que a Gombau yo –y quizá no solo yo– le debí de servir de dos cosas: en cierta medida, fui el hijo que él no había tenido y, por otra parte, fui para él un «despertador de curiosidades». No es ningún secreto que Gombau, al contacto con la música que en aquel momento hacíamos, cambió absolutamente de estilo. Pero lo que aquí importa es que, de todos los compositores de generaciones anteriores a la mía, Gombau fue el que más, mejor dicho, el único que realmente se volcó. Yo no podré olvidar nunca que llegó a copiar, de su propia mano, mis cuatro *Invenções* para orquesta con objeto de adentrarse mejor en la obra. Yo tenía veinticuatro años, y el que un maestro como Gombau hiciera eso, como te puedes imaginar, me dio un ánimo y una seguridad extraordinarios.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. Aquí y ahora*, p. 31

Góngora

Tengo una auténtica pasión por Góngora desde mi juventud. Fue un deslumbramiento. La forma libre tal y como se encuentra en *Soledades* me ha parecido siempre muy atractiva. Por eso me he servido de esa obra en *Tarde de poetas*.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 154



Goya

Efectivamente, *Yo lo vi* es una obra con una carga de protesta muy fuerte, pero es una protesta que no está focalizada. El título es de Goya, no mío, tomado de uno de los *Desastres de la guerra*. Se trata de una música hecha para dar testimonio del sufrimiento que conllevan las situaciones injustas de guerra. Representa una escena –que debió de presenciar Goya– donde aparecen en el horizonte los morriones de unos soldados franceses de Napoleón y, en primer término, una pobre gente de una aldea que huye aterrada llevándose lo que puede: una mujer arrastra a un niño y lleva un balde en la mano, un viejo lleva una silla...; es una escena impresionante. Este es el ambiente en el que esta obra discurre. Por supuesto no se describe nada, corresponde a un determinado estado de ánimo.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, p. 192

Luis de Pablo con Gerardo Gombau en el ensayo de *Coral*, compuesta en 1954. Imagen reproducida en José Luis García del Busto, *Luis de Pablo*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2007 (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).

Si me permitís una pequeña excusión, que puede sonar algo pérfida, diré que nuestro país, musicalmente hablando e incluso culturalmente hablando, ha inventado muy poco en los últimos siglos. Lo que ha hecho ha sido traducir a nuestra sensibilidad cosas que venían de fuera. Esto no es una crítica, sino un intento de análisis. O sea, que no estoy solo en mi intento. Hay una gran excepción en todo esto que es don Francisco de Goya, un hombre que inventó una técnica que ha sido imitada en el extranjero hasta la saciedad. Incluso el joven Velázquez sin Caravaggio no hubiese existido. El arranque de Velázquez está en Italia.

Ismael Fernández de la Cuesta, *Conversaciones con Luis de Pablo*, pp. 171-172

Juan Gris

En el poema *Une couleur l'appelait Juan* [Un color le llamaba Juan] de [Juan] Larrea, escrito a la memoria de Juan Gris, encontré la ocasión soñada para rendir homenaje a dos de mis artistas favoritos. En la pintura de Gris hay una gran cantidad de elementos musicales de los que me siento muy cercano y de los que él mismo no era consciente, al menos, eso creo... Como en tantos otros casos de cubismo analítico, se encuentra en él la idea de explicar todo un cuadro a partir de poco más o menos cuatro o cinco módulos. Es decir, que un mismo patrón formal sirve como base de objetos tan diversos como un periódico y un frutero. ¡Es una técnica completamente musical!

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 155

Imagen sonora

Quizá se parezca más a la fórmula expresionista, pero no es exactamente eso. Cuando yo hablaba de una forma plástica me refería a servirse de la representación gráfica de una serie de tensiones y distensiones musicales que puede servir como de unas muletas para andar para poner en marcha una serie de estímulos musicales. Con esto no quiero decir que la música obedezca a una descripción de un paisaje

o algo parecido, más bien significa que represento esta acumulación de fuerzas sonoras por un simple –o complejo– gesto plástico que puede ser, lisa y llanamente, algo así como un gran bloque negro del que salen una serie de hilos, que pueden parecer más o menos una tela de araña rota; y de aquí salen una serie de líneas hacia el agudo, que luego se plasmarán en lo que sea, mientras que en el grave hay una serie de intervenciones ocasionales de otro tipo de elementos violentos, que pueden estar representados por una serie de cuadros o polígonos de forma irregular, unos vacíos y otros rellenos. A esto me estoy refiriendo: una especie de premonición plástica de lo que luego va a ser la forma sonora.

Juan María Solare, *Una conversación con Luis de Pablo*, p. 50

Infancia

Mis primeros recuerdos son musicales, yo tendría cuatro años, o una cosa así, cuando aprendí a dar vueltas a una manivela de las gramolas antiguas, aquellas mecánicas y no eléctricas, y aprendí a poner los discos, que entonces se llamaban placas, de 78 revoluciones. Naturalmente los destrozaba. El primer recuerdo que yo tengo vivo es el aria que cierra el primer acto de *Las bodas de Fígaro*, «Non più andrai, farfallone amoroso». No sé si tumbado en el diván de un psicoanalista pudiera ir a mi infancia lactante, pero eso es lo que ahora puedo recordar. Luego, mis recuerdos musicales se sitúan durante la guerra civil. Yo nací en 1930. Cuando estalló la guerra tenía, pues, seis años. Estábamos en el Madrid sitiado. En ese Madrid, sin embargo, había una temporada de zarzuela en un teatro que todavía existe, el Teatro de Alcalá. Como en casa, y en todo Madrid, apenas había algo que comer, para entretenerme, me mandaban con alguien a escuchar zarzuela. Allí me he visto cantidades de zarzuelas a mis seis o siete años, zarzuelas que nunca más he vuelto a ver porque son rarezas. Me viene a la memoria, por ejemplo, *La zarina* de [Ruperto] Chapí.

Ismael Fernández de la Cuesta, *Conversaciones con Luis de Pablo*, p. 166

Intérpretes y composición

Pierre-Yves Artaud, el flautista que me pidió *Figura en el mar* (1989), quería que escribiera una parte para flauta contrabajo, un instrumento que todavía es una rareza. Es casi un instrumento de «fontanero», como un tubo de conducción de agua. Suena como una niebla extraña, tiene un aire muy misterioso. En *Figura en el mar*, esa sección está acompañada por armónicos del contrabajo, que también son muy borrosos. Toda la obra respira un ambiente marítimo o, mejor, submarino. *Luis de Pablo. A contratiempo*, p. 48

He compuesto casi siempre para un intérprete en abstracto, pero en algunos casos no ha sido así cuando ha habido un cantante o un conjunto en concreto que me ha pedido una obra. *Bajo el sol*, por ejemplo, es un encargo del coro de la radio de Hamburgo, y quise conocerlo antes de escribir para él. *Very Gentle* [Muy delicada] está escrita para el Five Centuries Ensemble, al que pertenecían dos cantantes que yo conocía muy bien y que tuve presentes al escribir la obra: Carol Plantamura y John Patrick Thomas. En esa misma línea, he tenido muy en cuenta, para el coro final de *Tarde de poetas*, al Groupe Vocal de France, de quien es un encargo. Lo mismo le sucede a *Yo lo vi*, encargo del coro de cámara de la radio francesa. Trabajé con su director –el ya fallecido Marcel Couraud– para tener una idea exacta del material con el que contaba. En *Portrait imaginé* [Retrato imaginado], la parte de coro estaba destinada al coro de la Universidad de Columbia Británica de Vancouver (Simon Fleischer) y estuve una temporada en esta ciudad para trabajar con ellos.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, p. 187

La época en la que los intérpretes estaban en contra de la música que se hacía en aquel momento pertenece al pasado y a un pasado remoto. Es cierto –yo lo recuerdo todavía– que en los años cincuenta y sesenta se contaban con los dedos de una mano los conjuntos y los intérpretes que estaban deseosos y, por supuesto, capacitados –por haber elaborado una técnica suficiente– para tocar ciertas músicas de aquel momento. Pero siempre, en mayor o menor medida, ha habido intérpretes que han trabajado con y para nosotros. Es verdad que en aquellos



momentos uno componía teniendo en la cabeza aquellas personas que verdaderamente se sabía que eran, en el mejor sentido de la palabra, cómplices de la aventura. Con pianistas como David Tudor, Antonio Ballista, Marcelle Mercenier, Claude Helffer y con gente de este estilo se podía contar, porque incluso provocaban el nacimiento de músicas nuevas.

Ismael Fernández de la Cuesta, *Conversación con Luis de Pablo*, p. 174

Por ejemplo, con Asier Polo. El concierto de violonchelo [*Fronoso misterio*] lo compuse pensando en sus asombrosas capacidades técnicas y artísticas, que la tiene todas. Y aunque él dice que es muy difícil y que le ha costado mucho trabajo, y será verdad, lo toca como si fuera la cosa más sencilla del mundo.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, p. 53

Algo parecido puedo contar con respecto al flautista Pierre-Yves Artaud cuando compuse para él *Figuras en el mar*. Dedicamos un tiempo no tanto a ver las posibilidades

El Trio Arbós en el *Concierto Homenaje a Luis de Pablo. Aula de (Re)estrenos (38)*, celebrado el 26 de abril de 2000 en la sala de conciertos de la Fundación Juan March (Archivo fotográfico. Fundación Juan March).

de las flautas, que son bien conocidas, sino a investigar sobre determinadas cualidades de las flautas «raras» –la flauta grave, la flauta en do a octava baja y, no digamos, la flauta contrabajo, esa flauta que parece una especie de instalación de fontanería...–, sobre todo para ver la cuestión de volumen. Me llevé una gran sorpresa al comparar las dinámicas de la flauta contrabajo y del saxo contrabajo. Una nota del saxo contrabajo es capaz de merendarse a la Filarmónica de Berlín en un fortísimo de una sinfonía de Chaikovski. Es tremendo, seguramente, de todos los instrumentos graves es el de mayor capacidad dinámica.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, p. 53

Juan Larrea

En cuanto a Larrea, le conocí en Argentina y nos hicimos amigos muy pronto. Larrea era un hombre extraordinario, un tipo de artista del que existen muy pocos ejemplos hoy en día; el artista «sacerdote», comparable a gente como [Alberto] Giacometti, [Arnold] Schönberg, [Anton] Webern o Klaus Huber. Es decir, un artista poseído por una verdad y que no ve más que esa verdad. Larrea creía en la posibilidad de crear una humanidad mejor a través de una reinterpretación del cristianismo. Lo que él consideraba necesario realizar era la Iglesia del amor: la Iglesia de Juan, por contraposición a la de Pedro. Fíjese en que algunos le consideran como uno de los precedentes de la teología de la liberación. El surrealismo, en el sentido de la liberación del inconsciente, era para él una primera etapa de ese cambio. Larrea mismo formaba parte del grupo surrealista.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 155

György Ligeti

En la época en la que estuve en Darmstadt, Ligeti era sobre todo un divulgador. Hablaba de la música de los demás porque había compuesto muy poco aún. Le hice venir al Ateneo de Madrid el año 1960 o 1961 para impartir cursos sobre las técnicas de la música electrónica. En esa

ocasión me mostró sus primeros esbozos de *Atmosphères* [Atmósferas], de los que estaba muy orgulloso (¡con razón, por otra parte!) [...]. Ligeti no me ha influido mucho.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 140

Me sirvieron de mucho las charlas que daba Ligeti [en Darmstadt]. Ligeti era para mí un extraordinario profesor, pero sus clases consistían en que él hablaba y tu entendías o no..., mientras que faltaba la orientación concreta sobre tu música [...]. En Darmstadt lo fundamental era el conocimiento de la música de ciertos autores y las charlas y el contacto personal con tantos músicos que seguían caminos paralelos. Ante todo, lo que Darmstadt supuso para mí fue una especie de seguridad moral.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. Aquí y ahora*, pp. 31-33

Literatura

Mi escritor de adquisición preferido fue pronto Julio Verne. ¿O es demasiado hablar de mis años jóvenes? Pues bien, hasta tal punto me identifiqué con las narraciones de Verne que ellas y solo ellas fueron las determinantes de que desde muy temprano haya sido un enamorado de la espeleología, que empecé a practicar a los trece años, y de las ciencias naturales. Después de Verne, y un poco a través de él, llegué a aficionarme a las historias de [Edgar] Allan Poe, con *La esfinge de los hielos* a la cabeza; historias que completan, en cierto modo, mis lecturas de primera época, y con las que todavía disfruto la mar. Como continué disfrutando muchísimo con otro escritor al que accedí bastante más tarde, E. T. A. Hoffmann, autor de *El tiesto de oro*, una obra que me embelesa y que incluso ha influido en mis ideas sobre el amor.

Leopoldo Hontañón, *Luis de Pablo. Nací con el vicio de leer y leer*, p. 42

A mi el *Doktor Faust* me influyó muchísimo, ¡también otros libros, pero este sobre todo! Recuerdo, con bastante precisión, que leí la novela entre mi último año de bachiller y el primero de carrera, o sea, entre 1947 y 1948. La obra, como ves, era muy reciente, y acababa de aparecer la traducción española, hecha en Argentina por un exiliado catalán, Eduardo Sama, que había trabajado en la Generalitat y que hablaba algo así

como «tropecientos» idiomas, y que tradujo mucho para la Editorial Sudamericana [...]. Bueno, yo leí aquella novela, que me hizo reflexionar inmensamente y que se convirtió en uno de mis libros de cabecera, hasta el punto de que me la sabía casi de memoria, y esa obra me influyó decisivamente en mi manera de concebir la música y, sobre todo, me ayudó a ver claro el sentido que un compositor podía tener en la sociedad.

José Luis Pérez de Arteaga, *Luis de Pablo: ¿retrato del artista adolescente?*, p. 43

Jean-Étienne Marie

Jean-Étienne Marie me acercó a sonidos hermosos e interesantes, que contaban con un amplio apoyo institucional en Francia, pero también rupturistas e innovadores. Aquello me impactó. Conocí las obras de Pierre Henry, Pierre Schaeffer, la *Sinfonía para un hombre solo*, *El velo de Orfeo*, etc. Marie y yo nos hicimos amigos y me proporcionó bibliografía, que era muy escasa en aquel momento. Así conseguí dos libros de René Leibowitz –*Schönberg y su escuela* y *La música de doce sonidos*– que aún conservo, un libro del propio Jean-Étienne Marie titulado *Música viva* y alguna que otra partitura: la *Segunda sonata*, la *Sonatina para flauta y piano*, las *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina* de Messiaen.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 14

Pues bien, una de aquellas personas que vino, concretamente uno que para mí fue muy importante, era un ingeniero de sonido que al mismo tiempo era compositor y que había sido uno de los inventores de la música concreta, Jean-Étienne Marie. Había trabajado desde el primer momento con Pierre Schaeffer y Pierre Henry, con todo ese grupo, el GRM francés. Y vino a España a dar una serie de conferencias sobre esas novedades. Trajo, además, todo el material necesario, porque todavía el magnetófono no era accesible. Había acetatos y cosas de ese estilo.

Juanjo Talavera, *Entrevista con Luis de Pablo*



Folleto del CD editado por BIS en 1989, primer volumen de la obra completa para órgano de Olivier Messiaen.

Olivier Messiaen

Lo que sí me impresionó muchísimo fue la música de Messiaen, que comencé a conocer a mediados de los años cincuenta. La escritura pianística de *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* [Veinte miradas sobre el Niño Jesús] me intrigó enormemente. No podía comprender cómo era posible que un piano sonara de esa manera [...]. Para mí es el artista vivo más grande. «El artista» y no solo el compositor. Lo digo pensando en sus resultados sonoros. Es un hombre con un oído prodigioso [...]. La admiración que tengo por Messiaen no me ha convertido en uno de sus alumnos, ni siquiera teórico. En definitiva, mi música tiene muy poco que ver con la suya [...]. Quizá me expreso mal, pero debo decirle que escuchar la música de Messiaen me produce escalofríos como muy pocas músicas contemporáneas. ¡Hay piezas para órgano que, en mi opinión, son como para hacer llorar a las piedras!

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, pp. 140-142



Cubierta del CD editado por el sello Verso en 2009. Contiene la obra para trío de piano *Federico Mompou «In Memoriam»*, compuesta en 1987. Con una obra plástica de Marta Cárdenas en la cubierta (Sala Nuevas Músicas, Biblioteca de la Fundación Juan March).

[Recuerdo] también el éxito en el Teatro Real, cuando era todavía sala de conciertos, en la primera o segunda edición del Festival de Otoño de Madrid, de la presentación en versión de concierto del *San Francisco de Asís*, creo que por la Orquesta de París dirigida por Kent Nagano. Era increíble ver el entusiasmo de la gente que vino, lo que ocurre es que depende del público. El que fue a escuchar el *San Francisco de Asís* de Messiaen no tiene nada que ver con el que va a oír a Plácido Domingo cantando lo que sea, jotas o el *Nabucco*, le da igual, no tiene absolutamente nada que ver.

Juanjo Talavera, *Entrevista con Luis de Pablo*

Frederic Mompou

Desde el principio se me ocurrió subtítular la obra *Per a Mompou [Concierto n.º 2 para piano y orquesta]*. Desde mi primera juventud he sentido particular atracción por el músico catalán. Su obra –sobre todo la de piano– siempre me ha conmovido, ofreciéndome sin cesar refugio pacífico, belleza desnuda y poderosa poesía. Mi obra no pretende recrear el universo de Mompou ni tampoco se sirve de sus temas. Es, simplemente, una ofrenda, testimonio de agradecimiento a quien hace ya tantos años me enseñara con su ejemplo –junto con el de otros pocos– cuál es el compromiso del creador y la iluminación que quizá le espere si tiene el valor de ser, a la vez, exigente y tierno, auténtico y delicado, intransigente y discreto.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo*, p. 64

Música antigua

Si hay una música desarraigada en nuestra sociedad más que la actual es la música antigua. Mejor o peor, yo creo que se programan más obras mías o de [Cristóbal] Halffter, por ejemplo, que de Monteverdi. Y esta ignorancia de la música antigua se produce en un país que ha tenido una de las aportaciones más ricas de su cultura en la música de ese periodo. Se olvida que la música en España llegó a una madurez definitiva un siglo antes que la pintura, por lo menos. En los siglos XV y XVI no hay un pintor comparable a Juan del

Cartel del Ciclo de Música Electroacústica de 1981, ciclo en el que Luis de Pablo seleccionó algunas de las principales obras electroacústicas internacionales hasta la fecha y comentó las audiciones en público en el salón de conciertos de la Fundación Juan March (Biblioteca de la Fundación Juan March).

Encina, o Cristóbal de Morales, o Antonio de Cabezón, o a los organistas que crean un estilo propio, o a las formas de las canciones de los vihuelistas que inventan la polifonía profana.

Juan Ángel Vela del Campo, *Los sonidos del viajero*, p. 57

Fíjate, por ejemplo, en el primer *Éléphants ivres* [Elefantes borrachos], cómo se va desvelando poco a poco, como surgiendo de la niebla, el motete de Tomás Luis de Victoria: no sé si los demás estaréis de acuerdo, pero a mí me parece tremendamente poético, creo que tiene un valor lírico.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, p. 50

Música electroacústica

Fue una experiencia positiva, pero, al mismo tiempo, no plenamente satisfactoria. Quise probar esa vía, pero al mismo tiempo me di cuenta de que no quería renunciar bajo ningún concepto a hacer música por medios tradicionales.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 42

Chamán está hecha con grandes medios, pero todavía predigital. Unos veinte años antes se había creado un magnífico laboratorio en la Universidad McGill en Montreal [...]. Fue uno de los primeros laboratorios de música electroacústica que hubo en América y contaba con una serie de aparatos exclusivos. Hoy se puede encontrar un secuenciador o un procesador de repetición en cualquier tienda. Entonces eran modelos únicos, fabricados por el director de ese laboratorio para la investigación musical y a los que accedías de una manera muy «pura» [...]. Aquellos aparatos eran como páginas en blanco y tenías que conocerlos bastante antes de utilizarlos.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, pp. 43-44

Pp. 62-63

Luis de Pablo en el Ciclo de Música Electroacústica, salón de conciertos de la Fundación Juan March, 14 de enero de 1981 (Biblioteca de la Fundación Juan March).

FUNDACION JUAN MARCH
ciclo de música electroacústica
1981
Comentarios: Luis de Pablo

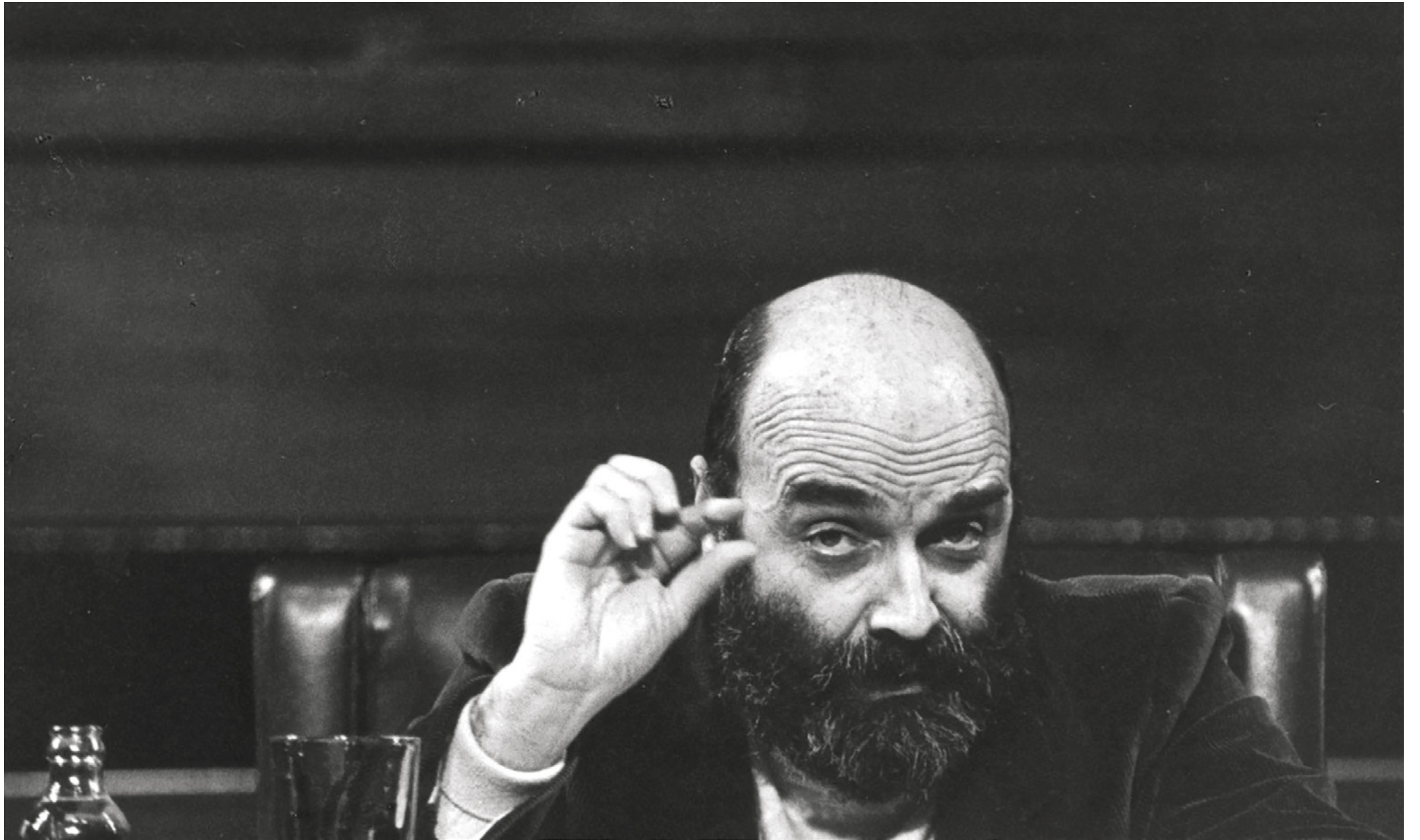
Enero
miércoles 14 **Antecedentes y orígenes**
Audiciones: obras de Varèse, Cage, Schaeffer, Henry

miércoles 21 **Fijación del lenguaje electroacústico**
Audiciones: obras de Stockhausen, Berio, Maderna, Bayle y Mayuzumi

miércoles 28 **Fórmulas mixtas: electroacústicas, instrumentales y vocales**
Audiciones: obras de Varèse y Stockhausen

Febrero
miércoles 4 **Ordenador y electroacústica. El presente**
Audiciones: obras de Hiller y Risset

Todas las sesiones tendrán lugar a las 19.30 horas, en el Salón de Actos de la Fundación Juan March, Castelló, 77. Entrada libre.



Folleto del CD editado por RTVE y Sibila en 1992. Cubierta del artista Alberto Corazón (Sala Nuevas Músicas. Biblioteca de la Fundación Juan March).



Folleto del CD editado por Col Legno en 1992.



Naturaleza

No soy en absoluto romántico. No canto la belleza de la naturaleza porque sé que tras las maravillosas olas del mar en *Figura en el mar* existe una contaminación espantosa. Pero, a pesar de la contaminación y la destrucción, necesito la riqueza de la naturaleza, al igual que necesito la riqueza de las culturas no europeas. En definitiva, mi amor por la naturaleza no tiene nada de nostálgico. Es más bien el testimonio de un fracaso. A pesar de todo, mantengo mi capacidad de emoción.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 167

Creo francamente que habrá una revancha bastante cruel por parte de la naturaleza; no sé cuál.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 167

Creo que la naturaleza americana me ha proporcionado una conciencia más real de la pequeñez del papel humano. En música eso se traduce en una especie de presencia que nos sobrepasa. No hablo de misterio ni de Dios. Es más bien la constatación de que la fuerza del planeta es mucho más importante que la del hombre o, en rigor, es indiferente al proyecto de la voluntad humana. Nosotros los europeos estamos acostumbrados a pensar que el hombre es el centro del planeta. Cuando uno va a América se da cuenta de que no es verdad en absoluto.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 169

Lo primero que llama la atención de cualquier país americano son las dimensiones y un asunto que se deriva de las dimensiones y que a mí me pareció absolutamente esencial: la relación entre el ser humano y la naturaleza. Creo que, en toda la América que yo he podido conocer, el ser humano tiene una importancia relativa [...]. Parece una frivolidad, pero cuando ves el parque natural canadiense de La Vérendrye, que tiene la extensión de Bélgica, el tamaño de los ríos...

Luis de Pablo, *A contratiempo*, p. 31

Mi idea de la forma se deriva también muy a menudo de las formas naturales. Me refiero a los sistemas de proporción, de contraste, de homogeneidad y de disparidad. Para mí la naturaleza funciona como una

especie de cantera de la imaginación musical, tanto formal como referida a otros aspectos. La química mediante la que se opera esta transformación se me escapa.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 170

Ópera

Cubierta del programa de mano de la ópera *La señorita Cristina*, estrenada en el Teatro Real el 10 de febrero de 2001 (Biblioteca de la Fundación Juan March).

En cierto momento, decidí que quería averiguar si el lenguaje musical que había elaborado a lo largo de los años era compatible con un espectáculo en principio tan tradicional como la ópera. La música en una ópera no debe estar «al servicio» del libreto, pero tampoco debe ser tan protagonista como para que nadie se entere de lo que pasa. Hay que buscar el punto de equilibrio. Y esto es lo que intenté con mi primera ópera, *Kiu*, que fue una experiencia muy importante y positiva para mí.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 56

Grosso modo, la ópera en Occidente ha seguido dos grandes caminos. Se empezó con una ópera que tenía una parte en recitativo para la acción [...]. Por otro lado, está el arioso, que es donde se suele expresar el estado psicológico del personaje que canta. Puede haber ligeros cambios, no ser un solo, sino un dueto, un terceto, etc. Esta tradición se interrumpe con Wagner, que utiliza una única masa y propone una dramaturgia nueva. En *Kiu* se adopta la segunda postura, esto es, un recitativo constante que está teñido de melodía y que va al arioso con cierta frecuencia.

Luis de Pablo. A contratiempo, pp. 56-57

La esencia de la ópera es presentar una determinada peripecia con cierta direccionalidad. La necesidad de que la música dialogue con la historia dramática era uno de los aspectos que más me atraía de la aventura operística. Quería demostrarme que con mi lenguaje personal se podía hacer una música de acción, de situaciones dramáticas y sentimentales.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 57

Yo sentía una gran atracción por la forma musical dramática. Recuerdo, cuando tenía tres o cuatro años, la impresión que me causó el «Non più andrai» de *Las bodas de Fígaro* en un disco de baquelita antigua. En mi casa se oía mucho



Wagner. Imagínate la *Tetralogía* en 78 revoluciones por minuto. Nunca tuve una atracción excesiva por la ópera italiana del XIX. [Pero] un auténtico impacto fue presenciar una representación de *Borís Godunov* [de Modest Músorgski].
Juan Ángel Vela del Campo, *Los sonidos del viajero*, p. 59

Orquesta y orquestación

Hay compositores que utilizan los instrumentos de una manera insólita con resultados positivos. Buscan formas de ataque diferentes para producir formas intermedias entre el ruido y el sonido. A mí me interesa más utilizar todos los recursos de un instrumento tal y como es [...]. No me siento atraído por el uso del fagot sin la boquilla o los golpecitos en el cuerpo del violín..., ese tipo de posibilidades que utilicé en los años sesenta.

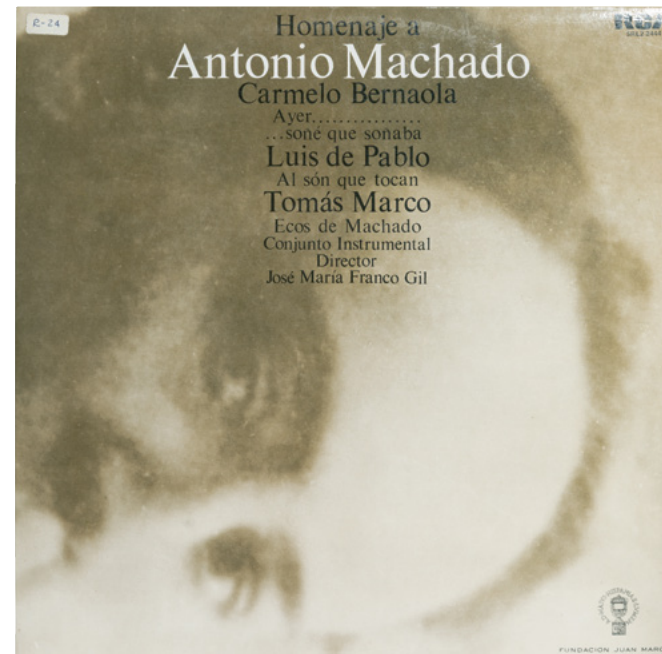
Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 48

Para mí la orquesta ha sido siempre un manantial inagotable y nunca he querido prescindir de ella [...]. Concibo la orquesta como un inmenso depósito de posibilidades de combinatoria sonora, de combinaciones tímbricas casi infinitas.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 49

Hay un pasaje en *Módulos I* a base de trinos en dos clarinetes en una posición muy estrecha y con dinámicas independientes; sobre ello, pequeñas masas de armónicos de la cuerda, sobre todo de las cuerdas graves, que van unidos a los xilófonos que van haciendo como una especie de goteo de un día de lluvia... El ambiente que se crea, yo encuentro que es muy poético, muy atractivo, misterioso. Podría formar parte de una ópera y, de hecho, lo forma porque, naturalmente, hay préstamos... Si vamos a *Iniciativas*, allí podremos ver algún *crescendo* en el que todos los instrumentos de la orquesta están tocando a solo (por eso la partitura tiene una altura tan enorme), que es como una especie de huracán; de hecho, es el mismo principio que el que se da en la naturaleza cuando se desencadena una tormenta: una acumulación de acontecimientos completamente dispares, pero, junto a eso, en la misma partitura, hay pasajes líricos, hay momentos en los que, por ejemplo, las trompas cantan, es verdad que cantan.

José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, pp. 49-50



Portada de la carpeta del vinilo *Homenaje a Antonio Machado*, editado por RCA y producido por la Fundación Juan March (Sala Nuevas Músicas, Biblioteca de la Fundación Juan March).

Poesía

El Festival de Latina nos pidió a unos cuantos compositores que hiciéramos algo con esa figura mítica [se refiere a Circe]. Además de la música, nos encargaron que buscáramos a un poeta colaborador que escribiese un texto sobre Circe, de manera que se crease una obra radicalmente nueva. Le pedí el texto a José Miguel Ullán, que hizo un gran poema muy divertido que tituló *Circe de España*.

Luis de Pablo. *A contratiempo*, p. 52

Durante largos periodos –desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta casi el siglo XX– nuestra lengua ha estado infravalorada en lo que a la música culta se refiere. Incluso después es muy raro encontrar compositores que se hayan servido de las experiencias avanzadas de la poesía de aquellos años. Cuando se ponía música a Alberti o incluso a Lorca, se buscaba siempre el aspecto popularizante de esos

Fragmento de *Al son que tocan*. Obra compuesta entre 1974 y 1975, encargada por la Fundación Juan March con motivo del centenario del nacimiento de Antonio Machado (Biblioteca de la Fundación Juan March).

poetas. En cambio, es muy raro encontrar un compositor que se atreva a poner en música los poemas casi surrealistas de *Sobre los ángeles* o *De cal y canto*, por citar a Alberti. Eso me sirvió de estímulo y me hizo sentir casi como una obligación moral el servirme de mi lengua de otra manera. *Luis de Pablo. A contratiempo*, p. 53

Todo ello me llevó a otras aventuras, por ejemplo, al redescubrimiento de la lengua española como fuente de ideación musical [...]. Por un cúmulo de razones, la música en nuestro país no ha seguido la misma evolución que siguió la literatura en el cambio del siglo XIX al XX y hasta nuestra guerra civil. Esa revolución admirable que se opera en nuestra lengua a través de poetas como Machado o Juan Ramón Jiménez y la llamada Generación del 27 no tiene eco en los compositores. Los más grandes siguen utilizando todavía una lengua mucho más antigua, arcaica incluso, como Falla en *El retablo de Maese Pedro*, en el que utiliza el castellano de Cervantes. Hay unos pequeños intentos de colaboración con el Alberti «popular» realizados por Ernesto Halffter. Pero, aparte de ello, la revolución de un poeta como Vicente Aleixandre o tantos otros que se podrían citar no tuvieron ningún eco. La música quedó en una situación verdaderamente extraña. Parecía estar al margen del camino que la lengua había andado. Eso siempre ha sido para mí un manantial de sorpresa. Había ahí una posibilidad muy grande de trabajo y de creación.

Ismael Fernández de la Cuesta, *Conversación con Luis de Pablo*, p. 169

Público

La única manera que un artista tiene de acercarse al público es a través de su obra. Todos los esfuerzos por domesticarle se han saldado siempre con una música pésima, así ocurrió con los intentos del Estado soviético por llevar a cabo un determinado realismo socialista. Una persona que verdaderamente quiere complacer al público –entendiéndolo por la más amplia mayoría– lo que tiene que hacer es escribir canciones y dárselas a Julio Iglesias. Se pide al compositor actual que llene los conciertos de la Orquesta Nacional los viernes en el auditorio, y eso es una soberana majadería. Lo que se debe pedir es música de buena calidad.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, p. 188

The image shows a handwritten musical score for the piece "AL SON QUE TOCAN" by Luis de Pablo. The score is spread across two pages. The left page is titled "VOCES" and "SOPRANO" and contains lyrics in Spanish. The right page is titled "AL SON QUE TOCAN" and "LUIS DE PABLO" and contains musical notation for Soprano, Oboe, Horn, Percussion 1, and Percussion 2. The score includes a blue circular stamp of the Fundación Juan March and a copyright notice at the bottom right.

VOCES
SOPRANO
4 Voces

AL SON QUE TOCAN
LUIS DE PABLO

© 1975 by EDIZIONI SILVINI ZERBONI S.p.A. - Milano, via M.F. Quantilino 40
All Rights reserved. International Copyright secured.

S. 8123 Z.

Nunca he buscado el efecto si no lo considero necesario. No busco ni la complacencia ni el desagrado del público. Porque, de entrada, he llegado a la conclusión de que no hay un solo público, sino ochocientos. Si mi obra no le gusta a alguno, pues ya les gustará a otros o ya se dará una mejor opción en el futuro. La única manera de responder a esto es seguir componiendo. No he buscado una manera de dirigirme a los demás sino haciendo lo que quiero hacer.

Luis G. Iberní, *Luis de Pablo*

Naturalmente, cada actividad artística tiene su público, y la única diferencia es que hay que luchar por que ese público se pueda reclutar en todas las clases sociales, que no sea solamente para un grupito de gente de dinero, eso no, que al arte tenga acceso quien quiera..., pero no tienen que querer todos, porque eso es una utopía.

Ruth Prieto, *El compositor habla*

Reconocimiento

Cuando un artista tiene dificultades para que su obra sea aceptada por una masa importante de la población, si es ingenuo y tiene ganas de ser reconocido, pierde bastante de su tiempo intentando convencer de que lo que hace no es una tomadura de pelo ni una pérdida de energía, sino una necesidad personal. Yo perdí bastantes años de mi vida en esto y en un punto me di cuenta de que por mi parte era una ingenuidad y hasta una cierta presunción, comprendí que no se trata de convencer a nadie ni de dar explicaciones. Puede que se dé el caso de que se produzca una gran acogida cuando el artista está muerto, o puede que no. Yo ya paso.

Marta Moriarty, *Luis de Pablo: El rock no aporta absolutamente nada*

Serialismo integral

En lo que me concierne, por ejemplo, nunca he compuesto obras en las que el serialismo integral haya sido aplicado de un extremo a otro como técnica exclusiva de una pieza. Mi obra más cercana a estas técnicas es *Coral* para septeto de viento.

El compositor que lo ha hecho de la forma más completa ha sido Juan Hidalgo, es decir, el Hidalgo de *Ukanga* y de *Caurga*.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 152

Silencio

Es algo completamente necesario. Es una verdadera bendición porque nos hace apreciar muchísimo más lo que viene después y nos da la responsabilidad de quebrarlo. Es tremenda la responsabilidad de un músico o de alguien que habla. El silencio es uno de los estados perfectos del ser humano. Es el momento en el que uno puede conocerse e ir hacia dentro. Y hace falta estar muy convencido de lo que se hace para romperlo, con la palabra o con la música.

Ruth Prieto, *El compositor habla*

Sociología de la música

Por otra parte, es muy español el hecho de que la música esté ausente en el panorama cultural, está ausente también de la enseñanza general. Esto da como resultado una profunda falta de formación: confusión de valores, ignorancia musical confesada con una desarmante ingenuidad, falta de criterios específicamente artísticos –por ejemplo, confusión entre aceptación por parte del público (¿cuál?) y valor musical–, la rentabilidad como objetivo supremo, lo que impone una verdadera dictadura ideológica sin relación con el sentido colectivo y personal del arte, etc.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 175

Estoy persuadido de que la creación musical y sus destinatarios serán siempre minoría y de que es bueno y necesario que sea así (por otra parte, se puede decir lo mismo de toda actividad humana que exija profundidad). Solamente hay que desear, lo vengo haciendo desde hace más de veinticinco años, que esa minoría provenga de todas las capas sociales, lo que equivale a decir que el conocimiento de la música debe formar parte de la enseñanza recibida por el ciudadano, ¡y después cada uno es libre de elegir sus preferencias!

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 176

Fotografía de Stockhausen en la Rheinischen Musikschule (ca. 1964) (Legado de Gonzalo de Olavide. Biblioteca de la Fundación Juan March).



Existieron, por supuesto, excepciones, como la respuesta entusiasta de un público sin duda restringido, a *Alea* o *Tiempo y Música*, o, posteriormente, a los Encuentros de Pamplona. Eran épocas en las que todavía no se vivía la hegemonía del rock, que es el que ha destruido todo esto por intereses comerciales [...]. Si dijera que yo hacía una música tan extraordinaria que la gente no estaba preparada para escucharla, mentiría, porque el problema no estaba ahí. Ese problema perdura todavía, pero aún no somos conscientes de él. Colea desde el siglo XIX: hubo un despegue en los primeros treinta y seis años de este siglo, pero este

despegue se frenó. El Archivo Musical de México, la Editorial de Música Mexicana, los libros de música de la colección *Losada...*, todo ello es obra de los exiliados españoles, que se marcharon dejándonos huérfanos. Los libros que leíamos venían de allí –curiosamente hoy se mira a Latinoamérica con cierto desprecio–, y gracias a ellos hemos conocido a Kafka, a Simone de Beauvoir, a Sartre, a Faulkner, escritores que se tradujeron allí en editoriales como Sudamericana, Sur o Losada, Fondo de Cultura Económica, etc. El retraso que supuso para España el desarraigo de la clase intelectual conllevado por la guerra civil y el exilio masivo es algo que todavía arrastramos. Únicamente se ha progresado en los terrenos en los que hay ganancia económica, por ejemplo, en pintura eso no sucede [...]. Esto es preocupante de cara al futuro: los jóvenes se han formado con el rock, y estos jóvenes ocuparán dentro de unos años cargos de responsabilidad en el mundo de la cultura.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, pp. 193-194

Karlheinz Stockhausen

Stockhausen me ha marcado, en cierto sentido, en lo que concierne a la búsqueda de nuevos materiales sonoros, así como por la libertad imaginativa asociada a esa búsqueda y la manera en que se ha servido de esos materiales [...]. He estudiado algunas obras de Stockhausen –especialmente *Gruppen* [Grupos] e *Hymnen* [Himnos]– y continúo haciéndolo.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, pp. 139-140

Cuando existía *Alea*, Stockhausen vino aquí me parece que tres veces. La primera estuvo bien, Stockhausen ya era conocido, pero el triunfo que fue los *Hymnen*, que es una obra que dura toda la vida, inmensamente larga, fue algo de locura.

Juanjo Talavera, *Entrevista con Luis de Pablo*

Ígor Stravinski

Inicio de la partitura *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* [Monumento para Gesualdo de Venosa] (1960) de Ígor Stravinski. Partitura de bolsillo conservada en el Legado de Ernesto Halffter (Biblioteca de la Fundación Juan March).

La admiración que tengo por Stravinski viene seguramente del deslumbramiento ante la radiante personalidad que tenía. Era el símbolo del cambio de sentido de la música y de la técnica musical. Desde esta óptica, el paralelismo con Schönberg, que se hace tan a menudo, se impone por sí mismo. Componer era para ellos primeramente definir un oficio. Este fenómeno es quizá más perceptible aún en Stravinski que en Schönberg, incluso aunque Stravinski no haya inventado un sistema [...]. En lo que concierne exclusivamente a la música, veo pocas relaciones entre la mía y la de Stravinski. Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, pp. 145-146

El equivalente de Picasso en la música es Stravinski, pero ¿qué se escucha de Stravinski?: *El pájaro de fuego*, *Petruska* y *La consagración de la primavera*, punto final. Tiene más de cien obras. Tal vez alguna vez la *Sinfonía de los Salmos*, y pare usted de contar.

Ruth Prieto, *El compositor habla*

Teatro musical

La línea de [Mauricio] Kagel se basa en una explotación muy deliberada del absurdo. El resultado sonoro no le interesa para nada. El teatro mío no es eso. Por ejemplo, *Berceuse* [Canción de cuna], que precisa tres flautas, dos percusionistas, una soprano y un actor, presenta en escena algo que debe ser tomado por una cama inmensa, y encima de esa cama, sobre un pañuelo rojo, hay un contrabajo que no se toca nunca. Entre este contrabajo, el actor y la cantante hay una especie de historia: al contrabajo se le quiere asesinar, se le hace la visita del médico, se le quiere hacer el amor, se duerme con el contrabajo. La música está incorporada, pues los flautistas están detrás de esa inmensa cama, y los percusionistas están haciendo un comentario rítmico que va punteando todo lo que va sucediendo. Esto por encima; pero luego hay muchísimo más: al principio los flautistas están, pero no tocan la flauta, sino la guimbarda y una *kalimba*; viene el actor y les da una

MONUMENTUM
pro
Gesualdo di Venosa
ad
CD Annum
Three Madrigals
I*

Recomposed for instruments by
IGOR STRAVINSKY

* "Asciugate i begli occhi!" - Madrigale XIV, Libro quinto

© 1960 by Hawkes & Son (London), Ltd. Printed in England All rights reserved B. & H. 18748



BERCEUSE

LUIS DE PABLO

FL 1 [RECLAMO DE BAMB] *muy fuerte* [2:5"]

FL 2 [RECLAMO DE BAMB] *muy fuerte* [4"]

FL 3 [RECLAMO DE BAMB] *muy fuerte* [4"]

TACET

FL 1 [2:2"] *Lo ms en sol [reclamo de bamb] ppp - pp* [2:10"]

FL 2 *multi-fonico*

FL 3 *multi-fonico*

ACCIÓN ESCÉNICA: Gran tabla - cama de matrimonio - cubierta con un paño rojo. El Contrabajo sólo sobre ella, en el centro.



Los tres flautistas están tras ella, invisibles para el público. Las voces.

FL 1 en sol *Viva, capricioso, inestable* *largo* *No muy vivo* *largo* *No muy vivo* *largo* *Aún más largo* *No muy rápido*

FL 2 RECLAMO DE GONGARI *acentuar muy discretamente* *terminar juntos*

FL 3 RECLAMO DE GONGARI *acentuar muy discretamente* *f, muy acuidad*

ACCIÓN ESCÉNICA: La luz aumenta muy poco.

FL 1 en sol *No muy viva* *acced* *largo* *rápido* *Aún rápido* *largo* *rápido* *rápido* *subir muy viva* *lo más vivo posible* *largo* [2:130"]

FL 2 RECLAMO DE GONGARI

FL 3 RECLAMO DE GONGARI

Proprietà esclusiva della EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano, Via M.F. Quintiliano 40
© Copyright 1974 by EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano
All Rights reserved. International Copyright secured.

S. 7895 Z.

Fragmento de la obra de teatro musical *Berceuse* [Canción de cuna]. Compuesta entre 1973 y 1974 en Estados Unidos, fue la memoria final de la beca concedida por la Fundación Juan March en 1973 (Becas y ayudas de investigación de la Fundación Juan March. Biblioteca de la Fundación Juan March).

flauta tradicional y les enseña a tocarla, viéndose todo el proceso de aprendizaje. Todo un esquema de la educación concebida como represión a través de esta enseñanza. Por fin, el flautista canta las danzas del actor, que es lo que este quiere, y es una sonata tipo primer Mozart compuesta por mí. Así, hasta que el flautista se rebela y el actor muere a causa del shock que le produce este comportamiento, y entonces el flautista toca, por fin, lo que le da la gana y lo que quiere.

Entonces, el actor resucita e intenta otra dimensión educativa: ya no es la represiva, sino otra más tolerante que enmascara todos los problemas: «Te damos esto para que no hagas preguntas». Son las dos facetas de la educación: la totalitaria y la de signo consumista norteamericana, centradas a través de un flautista. Esta es la idea de la obra, que se cierra con un interrogante, pues yo no tengo la solución en el bolsillo.

José Miguel López, *Luis de Pablo: entrevista*, p. 6

Tiempo

Siempre me he servido de formas en el tiempo de una gran flexibilidad; siempre subrayando la irrepetibilidad y la múltiple lectura de la sensación temporal musical: que no hay dos instantes iguales, psicológicamente hablando, y que en mi música yo quiero servir a esa inestabilidad emocional que la música produce. Una manera de servirla es también [mediante] una repetición textual, con tal de que no se convierta en demasiado reconocible, porque la repetición textual va en contra de la inestabilidad emocional, y este «en contra» puede resultar extraordinariamente sugestivo. Todos sabemos que eso se lograba en la música tradicional por la variabilidad de la interpretación: no hay dos interpretaciones iguales de una partitura. Yo he querido escribir esa variabilidad. Y esa variabilidad la he escrito muchas veces en aquellos mismos años por medio de los sistemas de la música flexible, de la música más o menos aleatoria. Por ejemplo, la serie que yo

Fragmento de *Módulos II*. Compuesta en 1966, fue la memoria final de la beca concedida por la Fundación Juan March en 1965 (Becas y ayudas de investigación de la Fundación Juan March. Biblioteca de la Fundación Juan March).

pude hacer, los llamados «módulos». Todo esto se corresponde con un periodo lejano, pero luego ya se decanta en una música constante variable, aunque tiene una gran unidad. La unidad viene dada por las tensiones interválicas, casi siempre. La variabilidad, por la sustancia misma musical de los restantes parámetros, por la constante mutabilidad del registro, de la dinámica, y por la ideación misma de la materia sonora.

Juan María Solare, *Una conversación con Luis de Pablo*, p. 50

Ahora, en la escucha, no es necesario ni mucho menos penetrar en el detalle de ese tipo de misterio o de reconditeces, podríamos decir. Basta con que percibamos su lógica, y su lógica se percibe; y eso es a lo que hay que aspirar. Y más en un arte como la música, que es un arte del tiempo, donde por definición el tiempo de percepción está tasado. Usted se puede sentar frente a *Las meninas* y pasarse un día. Pero no puede hacer lo mismo con una obra de música. Y además justamente ese transcurrir del tiempo es una de sus fuerzas expresivas. Por eso pienso que no es ni mucho menos necesario percibir los entresijos de la forma.

Juan María Solare, *Una conversación con Luis de Pablo*, p. 51

The image displays a handwritten musical score for Violines I and II. It consists of eight staves, with the first four labeled 'VIOLINES I' and the last four labeled 'VIOLINES II'. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper. At the top of the first staff, there are three circled symbols: a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, and a circle with a diagonal line. The overall appearance is that of a working manuscript or a composer's draft.

Tiempo y Música

Tiempo y Música no era un grupo de compositores, sino un centro para audiciones. Se formó en el SEU [Sindicato Español Universitario] en 1959; hicimos conciertos regulares en el María Guerrero, y después en una sala surrealista que a lo mejor no conoces, que era divina; estaba en la calle Hilarión Eslava, y era de *La Voz de Madrid*, que tenía una acústica sensacional, pero que es también una de las salas más horribles del mundo, totalmente llena de anuncios de Flan Chino Mandarin. No se me olvidará, pero a mí esto me daba igual, pues allí podíamos hacer lo que deseábamos. Más tarde, Tiempo y Música dejé de pertenecer al SEU y pasó a formar parte del Aula de Cultura, donde organicé la primera, única y última, por lo tanto, Bienal de Música Contemporánea en el año 1964. Luego vino Alea.

José Miguel López, *Luis de Pablo: entrevista*, p. 9

Mira, cierro con una anécdota: cuando yo fundé Tiempo y Música en la universidad española, allá por el año 1959, necesitábamos un local para nuestros conciertos, representaciones y otras actividades públicas [...]. Entonces, una comisión de teatro y de música fue a ver al entonces decano de Filosofía, un catedrático de enorme prestigio cuyo nombre me vas a permitir que no cite, para pedirle que se nos dejara utilizar el Aula Magna en una representación de *El rinoceronte* de Ionesco y en un concierto de música contemporánea. Yo recuerdo que este hombre nos dijo: «Verán, yo de mil amores les cedería el Aula Magna, pero comprenderán que la Facultad tiene una solera. Esto de Ionesco, pues, no nos engañemos, es una cosa experimental, y lo mismo dentro de unos años nos dicen que hicimos el ridículo representando una porquería. Si ustedes me trajeran cosas de cierta reputación, pues ya sería otro cantar». Y nos mandó a la calle [...]. Y yo no tuve más remedio que decirle a este prohombre: «Mire, señor mío, si en el año 1616 usted hubiera aplicado ese criterio, Cervantes no publica el *Quijote*; a lo sumo, se editan las poesías completas de [Juan] Boscán». Esto es precioso como anécdota, pero como realidad, que refleja el pensamiento de tantos y tantos de nuestros próceres, es para dar mucho miedo. Y esto a mí me preocupa muchísimo

más que un pateo, una mala crítica o el disgusto de ciertas personas: porque aquí está el origen, lo otro es un efecto.

José Luis Pérez de Arteaga, *Luis de Pablo: ¿retrato del artista adolescente?*, p. 44

Timbre

El timbre es uno de los parámetros más frágiles. Desde el momento en que se le hace intervenir como factor formal, es preciso saber que se está recurriendo a un elemento perturbador. Podría decirse que el timbre es el campo de la inestabilidad. Con el timbre, el factor temporal de la música entra con tal violencia en el interior de la obra que puede perjudicar la comprensión.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 159

Trazos, huellas, citas

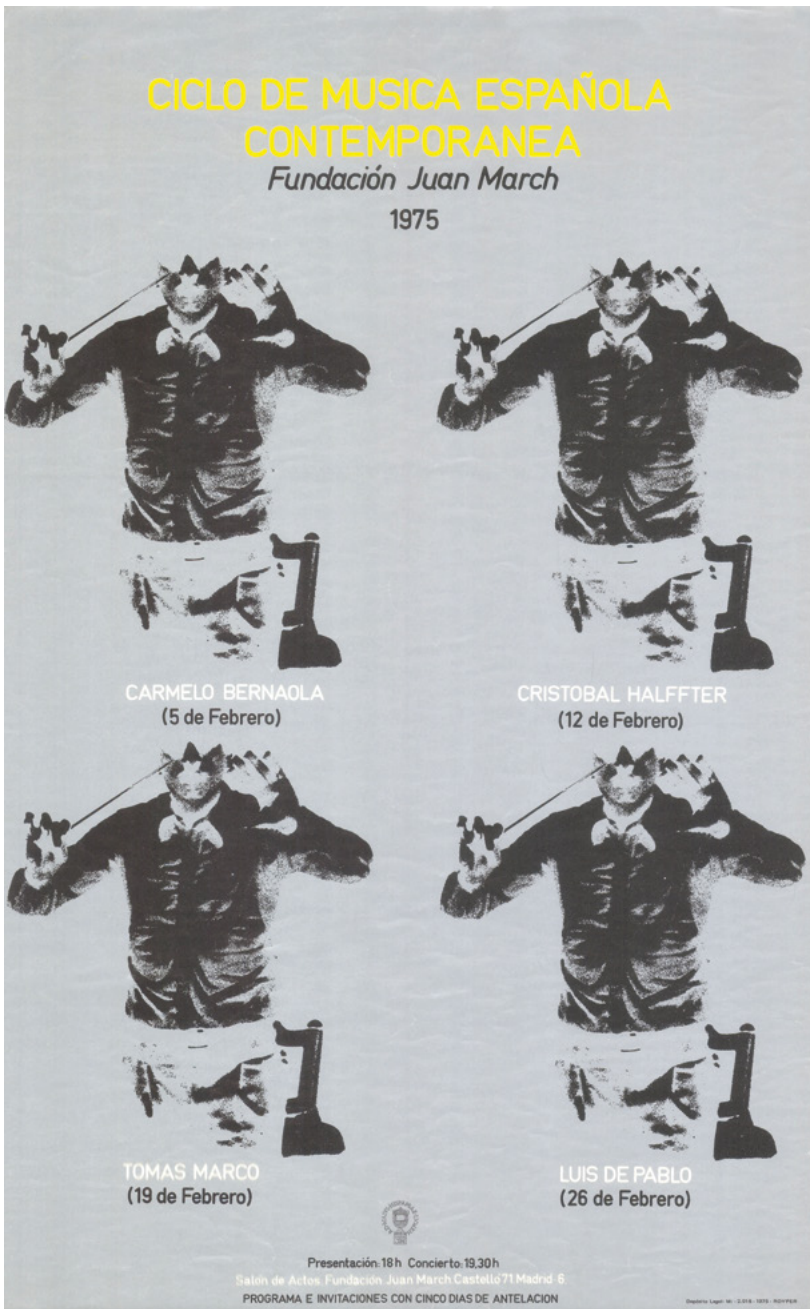
Si alguien quiere servirse de elementos tradicionales del país, es necesario transformarlos profundamente para convertirlos en un lenguaje contemporáneo. Como usted sabe, en *Éléphants ivres* [Elefantes borrachos] cito un motete de Tomás Luis de Victoria, pero creo modestamente haberlo empleado de tal manera que es difícil hablar de neoclasicismo. Me molesta que las citas funcionen como pasaporte.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 150

Éléphants ivres [...] es más bien una especie de reflexión en la que el reconocimiento del material tomado en préstamo es secundario. La pieza de Victoria no aparece más que desmembrada, masticada, digerida, expulsada, etc. Lo que queda es el tono de sol mayor y los fragmentos que se dejan adivinar a través de otros tejidos sonoros.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 162

El *Concierto de guitarra* remite a Alonso Mudarra, un extraordinario vihuelista del siglo XVI [...]. La guitarra



solista hace lo que en aquella época se llamaban «glosas», que están escritas por mí y que intentan hacer un contrapunto que pueda recordar al del siglo XVI, pero que, evidentemente, suena al siglo XX [...]. En ningún caso es una reconstrucción del pasado, no he querido hacer paleografía, sino escribir una parte de guitarra solista que tiene una estructura ornamental parecida a la glosa, pero que armónicamente no tiene nada que ver con ella.

Luis de Pablo. A contratiempo, p. 81

Empecé a interesarme por esta posibilidad porque, primero, desde siempre, y a fin de cuentas toda la serie de *Módulos* es eso, me ha interesado lo que podríamos llamar el cambio de contenido significante de las músicas; como la música es la más abstracta de todas las artes, un fonema no es tan preciso como puede serlo en literatura, en la que la palabra «perro», pues sí, tiene muchísimos significados, pero tiene esos y es muy difícil darle más; sin embargo, el fonema musical «encadenamiento de acordes tónica-dominante con la sexta añadida», vamos a suponer, significa lo que tú quieras. Entonces, desde este punto de vista, me interesaba hacer

Cartel del Ciclo de Música Española Contemporánea (1975) en el que fue interpretada, entre otras, la obra *Éléphants ivres II* [Elefantes borrachos II] (Biblioteca de la Fundación Juan March).

Folleto del CD editado por Harmonia Mundi en 1996. Contiene obras con textos de Selomo Ibn Gabirol, Juan Larrea, Hafiz, Saadi, Omar Khayyam, Góngora, Marcial, Giacomo Leopardi, Carlo Porta y Vicente Aleixandre (Biblioteca de la Fundación Juan March).



un poco la apasionante experiencia de si una determinada obra del pasado, transformándola en una determinada forma, sonaba igual o cambiaba de contenido. Esta idea es la de incluir el pasado en el presente, o la de ruinas dentro de una ruina.

José Miguel López, *Luis de Pablo: entrevista*, p. 6

La voz

Fotografía de los hermanos Aniak añadida en la partitura de *Zurezko Olerkia* [Poema de madera] (1975), edición facsímil de Suvini Zerboni. La notación musical de las txalapartas no se incluye en la partitura (Biblioteca de la Fundación Juan March).

Creo que uno de los aspectos más originales de mi música se encuentra en el empleo de la voz. Creo haber aportado una sensibilidad vocal distinta y quizá también formal.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, p. 153

Me he servido de la voz como si fuese un instrumento, pero eso no quiere decir que la utilice como un clarinete, como un trombón, etc., sino sin texto, como una materia musical de características especiales. No al servicio de una acción dramática o un texto poético –aunque esto también lo haya hecho: tengo tres óperas y numerosas obras vocales en colaboración con poetas–, sino formando una especie de paisaje específicamente humano. Esto ocurre en obras como *Zurezko Olerkia* [Poema de madera], como *Portrait imaginé* [Retrato imaginado], como *Yo lo vi*, en donde no aparecen textos. Así pues, unas veces me he servido de la voz de una determinada manera y otras me he servido de otra. Creo que en este sentido poseo una paleta bastante amplia, de un extremo al otro.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, p. 186

En el momento presente me sigue pareciendo muy interesante el aporte vocal de Stockhausen, así como el de [Luciano] Berio. Respecto a los jóvenes españoles destacaría una obra de David del Puerto que me está dedicada: *Visión*. Es una obra para coro a doce voces mixtas. Fuera de España, entre los jóvenes compositores, es interesante, y muy hermosa, la manera de utilizar la voz que tiene el francés Bruno Ducol, que ha escrito varias óperas. También es muy llamativa la utilización de la voz por parte de algunos jóvenes compositores ingleses como Oliver Knussen. Por otra parte, es extraordinariamente inventiva la forma que tienen György Kurtág, el compositor húngaro, de utilizar la voz. Podríamos seguir con numerosos ejemplos.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, pp. 188-189



Fragmento de la parte vocal de *Zurezko Olerkia* [Poema de madera] (1975), edición facsímil de Suvini Zerboni (Biblioteca de la Fundación Juan March).

The image shows a handwritten musical score for the piece 'ZUREZKO OLERKIA' by Luis de Pablo. The score is for voices and instruments. It includes parts for Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Alto 1 (A.1), Alto 2 (A.2), Tenor 1 (T.1), Tenor 2 (T.2), Bass 1 (B.1), and Bass 2 (B.2). The score is written in a mix of Spanish and Basque. The lyrics are 'a e a e etc...'. The score includes dynamic markings such as 'shant', 'pp', and 'ppp'. There are also tempo markings like '♩ = 8" ↔ 10"', '♩ = 12" ↔ 15"', and '♩ = 15" ↔ 17"'. A large letter 'D' is written in a box at the bottom of the page.

Me esforcé mucho por apoyarme en la curva de la lengua española hablada y convertirla en un gesto musical. Se trataba, de alguna manera, de seguir las huellas de [Modest] Músorgski, [Leoš] Janáček o el propio [Claude] Debussy, pero, naturalmente, desde mi propia lengua, cosa que, creo, en el castellano estaba en buena medida por hacer. Sin embargo, en otras obras me he recreado en el valor ornamental de la voz. Esto es particularmente evidente en *La madre invita a comer*, por citar también una ópera, o en el propio *Viajero*, y también lo es en algunas partes de *Tarde de poetas*. El centro de esta obra, *Surcar vemos*, es un puro melisma: la voz de la soprano sola que dice un texto de Góngora.

Belén Pérez Castillo, *Entrevista con Luis de Pablo*, p. 191

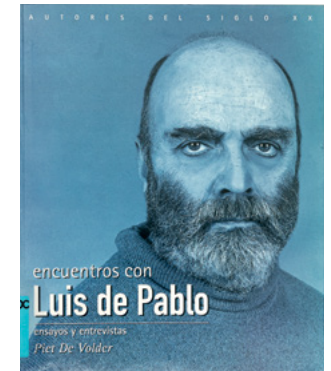
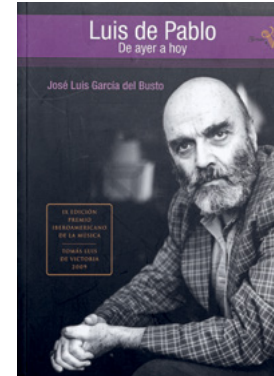
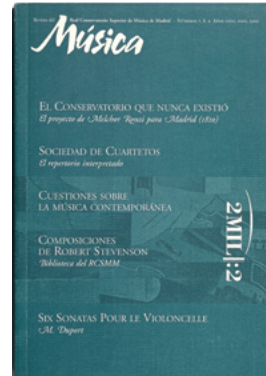
Anton Webern

El estudio de las obras de Webern: los *Lieder op. 8*, las *Bagatelas*, las *Piezas op. 10*, los *Cánones op. 16*, los *Lieder op. 17*, el *Trio de cuerda*, el *Cuarteto op. 22*, el *Concierto op. 24*, el *Cuarteto op. 28*, así como la escucha constante de su obra completa –¡gracias a Mr. Craft! [director de orquesta Robert Craft]– fueron para mí en los años cincuenta un catalizador y un depurador. Un catalizador porque provocaron en mí un cambio de lenguaje sin tener no obstante influencia directa en mi escritura [...]. Un depurador también porque su obra fue una especie de filtro de mi expresión musical o, dicho de otra manera, un acelerador para la modernización de mi sensibilidad.

Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo...*, pp. 143-144

Anton Webern fue uno de los escasos compositores que también fue doctor en musicología: hizo su tesis sobre el *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaac (c. 1450-1517). Cuando decidió servirse del dodecafonismo, utilizó todos los virtuosismos contrapuntísticos de la música del siglo XV aplicados a un universo cuyas alturas estaban ordenadas con arreglo a una serie. Con estos elementos, toda la etapa puramente dodecafónica de Webern, esto es, a partir de los años veinte hasta su muerte, es perfectamente analizable. Pues bien, los compositores «poswebernianos» (que me llevan unos seis o siete años) no tenían nada en cuenta la técnica contrapuntística del pasado, sino que buscaban aplicar la idea de serie a todos los parámetros del sonido.

Ismael Fernández de la Cuesta, *Conversación con Luis de Pablo*, p. 169



Entrevistas citadas y consultadas

CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane y Ramón Lazkano Ortega, «Luis de Pablo a través de su música», *Musiker*, n.º 18, 2011, pp. 265-281.

CHAO, Ramón, «Luis de Pablo», *Revista Triunfo*, n.º 557, junio de 1973, p. 40.

«Dialogamos con Luis de Pablo sobre las obras contenidas en este disco» [folleto], *El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo* [CD], GASA, 1991.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «Conversaciones con Luis de Pablo», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n.º 7-9, 2000-2002, pp. 165-179.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, «Luis de Pablo. Aquí y ahora», *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. V, n.º 19, julio-agosto-septiembre de 1986, pp. 29-40.

_ *Luis de Pablo*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2007.

_ *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid: Fundación Autor, 2009.

HERNÁNDEZ, Francisco, «La ópera española se hace adulta: entrevista con Luis de Pablo», *Tele Radio*, 6/12 de mayo de 1983.

HONTAÑÓN, Leopoldo, «Luis de Pablo: Nací con el vicio de leer y leer», *Signatura*, n.º 2, enero-abril de 1993, pp. 40-43.

IBERNI, Luis G., «Luis de Pablo», *El Cultural de El Mundo*, 20 de febrero de 2003. Disponible en: <https://www.elcultural.com/revista/musica/Luis-de-Pablo/6498> [consulta: 10 de septiembre de 2018].

LLANO, Rafael (ed.), *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017.

LÓPEZ, José Miguel, «Luis de Pablo: entrevista», *Ritmo*, n.º 455, 1975, pp. 5-9.

MORIARTY, Marta, «Luis de Pablo: El rock no aporta absolutamente nada», *Magazine/El Mundo*, 11 de marzo de 1990.

PÉREZ CASTILLO, Belén, «Entrevista con Luis de Pablo», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 59, 1998, pp. 185-[194].

PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis, «Luis de Pablo: ¿retrato del artista adolescente?», *Reseña*, n.º 137, 1982, pp. 42-44.

PLAZA, José Manuel, «Luis de Pablo y Tomás Marco: el reciente estreno de *Concierto Eco* y el próximo de la ópera *Kiu* les ratifica como dos de los puntales de la música española», *Diario 16*, 27 de febrero de 1983, pp. IV-V.

PRIETO, Ruth, «Entrevista al compositor Luis de Pablo en el Teatro Real», *El compositor habla* [revista en línea]. Disponible en: http://www.elcompositorhabla.com/es/artistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id_entrevista=15&arg_id=25&arg_quever=entrevistas&arg_pagina=0 [consulta: 4 de octubre de 2018].

RODEIRO, Manuel, «El año de Luis de Pablo», *Scherzo*, n.º 45, 1990, pp. 108-109.

SOLARE, Juan María, «Una conversación con Luis de Pablo», *Sibila*, n.º 11, enero de 2003, pp. 47-51.

TALAVERA, Juanjo, «Entrevista con Luis de Pablo», *Asociación Madrileña de Compositores* [web]. Disponible en: <http://amcc.es/entrevistas/luis-de-pablo/> [consulta: 10 de septiembre de 2018].

TÉLLEZ, José Luis, «Conversando con Luis de Pablo», *Minerva*, n.º 1 [versión web]. Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=32> [consulta: 10 de septiembre de 2018].

USEROS, Ana y César Rendueles (transcripción de las entrevistas del documental y edición de los textos), *Luis de Pablo: a contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel, «Los sonidos del viajero», *El País Semanal*, 4 de marzo de 1990, pp. 54-59.

VOLDER, Piet de, *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas* (traducción de Rafael Eguilaz y ensayo preliminar de José Luis García del Busto). Madrid: Fundación Autor, 1998.

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

Créditos

Esta edición de carácter no venal ha sido editada por la Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación y el Departamento de Música de la Fundación Juan March

Editor: José Luis Maire

Diseño: Guillermo Nagore
Fotografía: Dolores Iglesias
Coordinación de producción:
Jordi Sanguino

Impresión:
Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

ISBN: 978-84-09-06250-8

© Fundación Juan March, 2018

Créditos de las imágenes:

- p. 10, imagen obtenida de Wikipedia
- p. 19, partitura editada por Boosey & Hawkes, 1955
- p. 22, imagen obtenida de la web (imdb)
- p. 23, imagen obtenida de la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- p. 27, las dos imágenes obtenidas de la web (Discogs)
- p. 30, imagen obtenida de la web (Nitesha)
- p. 38, imagen de LP (Colección particular)
- p. 39, imagen de CD (Colección particular)
- p. 40, imagen obtenida de la web (Discogs)
- p. 42, imagen obtenida de la web de Robert Garfias (socsci.uci.edu)
- p. 57, imagen obtenida de la web (Discogs)
- p. 64, imagen obtenida de la web (Discogs)



FUNDACIÓN JUAN MARCH

www.march.es
Castelló 77, 28006 Madrid

Este libro se terminó de imprimir
el 5 de noviembre de 2018