

# MÚSICA PARA GUITARRA Y ORQUESTA EN EL CAMBIO DE SIGLO: *FANTASÍAS*, DE LUIS DE PABLO, Y *JAN MAYEN*, DE ENRIQUE IGOA

(Revisión 2022. Luis de Pablo, in memoriam)

Enrique Igoa<sup>1</sup>

Resumen: El objetivo del presente trabajo de investigación es profundizar en el conocimiento del repertorio español para guitarra en el cambio de siglo. Para ello se propone el comentario analítico, estilístico y estético de dos creaciones para guitarra y orquesta, con el fin de aportar materiales de referencia para musicólogos, compositores e intérpretes que quieran conocer a fondo la génesis, las circunstancias, el ambiente estético y técnico de las citadas obras.

Abstract: The aim of this research work is to deepen the knowledge of the Spanish guitar repertoire at the turn of the century. For this, an analytical, stylistic and aesthetic commentary of two creations for guitar and orchestra is proposed, in order to provide reference materials for musicologists, composers and performers who want to know in depth the genesis, the circumstances, the aesthetic and technical environment of the aforementioned works.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. CONTEXTO HISTÓRICO	2
2. DEL ENCARGO A LA PARTITURA	8
3. ANÁLISIS	9
4. CONCLUSIONES	16
BIBLIOGRAFÍA	18

---

<sup>1</sup> La presente revisión del artículo, cuya intención inicial era la simple publicación del texto en Academia.edu, ha cobrado ahora todo su sentido con el fallecimiento del maestro en octubre de 2021. Sirvan estas líneas como emocionado homenaje a quien ha sido una referencia fundamental de la música española y con quien he tenido el honor de compartir varios encuentros.

## INTRODUCCIÓN

Dado que en mi caso personal se unen las facetas de profesor de Análisis musical y de compositor, puede resultar interesante la unión de ambas en un trabajo dedicado al análisis de una obra ajena junto con el de una de mis obras para guitarra, realizado por mí mismo. Intentaré con ello superar el mito de que el compositor no es el mejor comentarista de su obra, aunque esto sea cierto con mucha frecuencia<sup>2</sup>.

El planteamiento del trabajo parte de la ubicación de las obras dentro del panorama de la creación musical de su autor, a la luz de su trayectoria estética y estilística y de su anterior producción concertante y para guitarra, insertándola también en el contexto de la creación musical del momento. En segundo lugar, el estudio se concentra en la obra en sí misma, sus antecedentes externos (encargo, circunstancias de su creación, estreno, grabación, etc.), para pasar en tercer lugar al análisis propiamente dicho de la materia musical, desde el punto de vista de las alturas, los motivos, las formaciones armónicas, las figuraciones rítmicas, la distribución tímbrica, los cambios de textura y el resultado formal de todo ello. En este terreno se pondrán en práctica las herramientas usuales del análisis convencional, junto con las derivadas de sistemas y teorías más concretos, como el análisis estructural, análisis motivico, teoría de conjuntos, etc.

## 1. CONTEXTO HISTÓRICO

Luis de Pablo (Bilbao, 1930-2021) ha sido, sin duda, una de las voces más importantes de la llamada Generación del 51, en la que también se incluye a Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía o Enrique Franco, entre otros, y que estuvo llamada a introducir lentamente en España las nuevas tendencias musicales que –en el período de entreguerras– se habían configurado en el resto de Europa merced al atonalismo, al dodecafonismo y a la aportación personal de compositores como Stravinsky o Bartók, y cuya llegada a España fue retardada por las circunstancias bélicas y de la postguerra. Las evidentes carencias musicales y el retraso de nuestro país respecto a las tendencias dominantes ya asumidas en el resto de Europa eran objeto de discusión en las frecuentes tertulias de estos compositores con otros colegas (instrumentistas y críticos), algo que cristalizó en el Grupo «Nueva Música», nacido en 1958, al que pertenecían –además de los citados– Ramón Barce, Manuel Carra, Alberto Blancafort y Fernando Ember. El mismo Luis de Pablo lo recordaba en un artículo:

Aunque en nosotros había indudables carencias, empezando por la falta de maestros, lo compensábamos con una idea clara de que teníamos que aprender ciertas cosas que no sabíamos ante el agobiante aislamiento de todo el país (de Pablo 2002: 3).

La importancia de Luis de Pablo deriva no sólo de su actitud claramente renovadora desde sus comienzos compositivos, sino también de sus aportaciones a la investigación musical y de su conocimiento profundo de las más diversas corrientes musicales, tanto occidentales como de otros ámbitos culturales. También hay que

---

<sup>2</sup> Comenta Luis de Pablo que “no son tantos los compositores españoles que han escrito sobre su música. Ya sé que el compositor no tiene, ni puede –¡ni debe!– tener la última palabra sobre su obra. Pero si se anima a hacerlo el resultado se convertirá en inevitable punto de referencia para quien se interese por él” (de Pablo 1968/1996: 10).

recordar su importante labor como organizador de conciertos, ciclos y encuentros de nueva música, así como su dedicación a la enseñanza en Madrid, Estados Unidos (Buffalo) y Canadá (Ottawa). El conjunto de su obra es uno de los que se puede considerar como esenciales dentro del panorama de la creación musical española de la segunda mitad del siglo XX, siendo a la vez uno de los más conocidos fuera de España.

El amplio catálogo de Luis de Pablo –que incluye desde obras para instrumentos solistas hasta varias óperas, pasando por múltiples creaciones para conjuntos diversos, coro y orquesta– no podía dejar de lado la faceta concertante, ampliamente representada por varias e importantes obras. Estos son los títulos que pertenecen a este apartado: *Quasi una fantasia* (1969), para sexteto de cuerda y un conjunto de viento-madera, viento-metal, percusión y órgano Hammond; *A modo de concierto* (1975-76), para percusionista y conjunto instrumental; *Concierto para piano n.º 1* (1978-79), para piano y orquesta; *Concierto de cámara* (1979), para piano y conjunto instrumental, reelaboración del Concierto n.º 1; *Concierto para piano n.º 2 “Per a Mompou”* (1980), para piano, dos marimbas y orquesta de cuerda; *Concierto* (1983), para clave, dos percusionistas y cuerda, reelaboración del anterior Concierto n.º 2; *Fiesta* (1987), para seis percusionistas y orquesta de cuerda; *Adagio-Cadenza-Allegro spiritoso* (1987), para oboe y orquesta de cuerda; *Une couleur* (1988), para saxofón y orquesta (existe también una versión para clarinete); *Figura en el mar* (1989), para flauta y orquesta; *Sueños* (1991), para piano y orquesta; *Concierto para violín* (1997); y *Concierto para violoncello y orquesta* (2002).

Los *Conciertos n.º 1 y n.º 2 para piano*, como recuerda Tomás Marco, se deben considerar conjuntamente, ya que, a pesar de ser “trabajos fundamentalmente distintos, están muy conectados, como si uno fuera el negativo del otro. El primero con un piano virtuoso y amplio, el segundo intimista en un homenaje a Mompou” (Marco 1983: 219). A partir de ellos, y en concreto desde 1987 hasta nuestros días, es evidente el interés del compositor por buscar y proponer nuevas soluciones concertantes para instrumentos siempre diferentes: oboe, saxofón (clarinete), flauta, violín y violoncello, aparte de otra incursión en el mundo pianístico, lo que ha proporcionado una abundante literatura para instrumentos como el oboe, el saxofón, el clarinete o la flauta, que no gozan tanto del favor de los compositores como el piano, el violín o el violoncello. También resultan especialmente originales obras como *Quasi una fantasia* –en la que el sexteto de cuerda interpreta *Verklärte Nacht* de Schönberg simultáneamente con el discurso del conjunto instrumental, también bastante peculiar en su formación; *Concierto*, con la oposición del clave a la celesta, la marimba y las cuerdas; *Fiesta*, con seis percusionistas como solistas, así como la procedencia del *Adagio-Cadenza-Allegro spiritoso*, cuyo material musical es una elaboración instrumental de fragmentos de la ópera *El viajero indiscreto* (1984-88), que estaba componiendo por entonces y que se estrenaría tres años después de la obra concertante. Hay que destacar, por último, que en obras como *Une couleur* el solista utiliza uno tras otro los cinco instrumentos de la familia del saxofón, mientras que en *Figura en el mar* el solista toca los cuatro tipos de flauta.

En cuanto a las obras para guitarra solista, sin embargo, sólo se encuentra en el catálogo de Luis de Pablo *Fábula* (1991-92), basada en un poema de Gerardo Diego.<sup>3</sup> Por último, las obras de cámara u orquestales que incluyen la guitarra son tres: *Módulos III* (1967) para 17 instrumentos en 3 grupos; la ópera *El viajero indiscreto* (1984-88) y el *Libro de imágenes* (1991) para 9 instrumentos.

---

<sup>3</sup> Sin contar con la obra *Tres piezas para guitarra* (1955), descatalogada por el autor.

Sólo las obras *Quasi una fantasia* (1969) y *A modo de concierto* (1975-76) participan en parte –por la fecha de su creación– en lo que se puede considerar como primer período de Luis de Pablo, centrado en los años sesenta y los primeros setenta, caracterizado, como recuerda José Luis García del Busto, por la “búsqueda de maneras de ordenación en los parámetros y conceptos que se refieren de modo más directo al hecho físico del sonido: estudio de densidades para dar coherencia formal al discurso [...], estudio de los caracteres tímbricos y las velocidades de emisión de los instrumentos [...], e incidencia en el concepto de música aleatoria o abierta y flexible [...], bien sea dejando a su elección simplemente la ordenación en el tiempo de materiales dados, bien requiriéndole que rellene de notas estructuras fijas, o bien cualquiera de las ilimitadas posibilidades intermedias. El criterio de flexibilidad está tan ligado al pensamiento musical del primer de Pablo que hasta obras prácticamente fijas en todos sus parámetros ofrecen ese aspecto como espontáneo e improvisatorio” (García del Busto 2000: 322-323).

A partir del *Concierto para piano n.º 1* (1978-79), en lo que concierne a su producción concertante, se aprecian signos que evidencian un cambio de estilo hacia su etapa siguiente, en la que la presencia de la aleatoriedad disminuye en favor de la fijación total de la escritura, y en la que aparece un nuevo rasgo estilístico, como es la utilización de músicas pretéritas. Ya en *Quasi una fantasia* se escucha de forma literal la *Noche transfigurada* de Schönberg, y otro tanto ocurre con otras citas en muchas obras de ese período que no pertenecen al género concertante, hasta alcanzar incluso a la que será objeto de este estudio, *Fantasías*, como luego veremos.

Sin embargo, como recuerda Piet de Volder, hay varios elementos cuya presencia es evidente a lo largo de toda la creación del autor, a pesar de las transformaciones de su estilo. Uno de ellos, que toma cuerpo ya en los años sesenta, es la técnica de *módulos*, que el compositor define como

unidades sonoras que tienen, por una parte, una capacidad bastante marcada de autonomía musical y, por otra, la posibilidad de imbricarse con todo el material restante [...] Estos módulos pueden ser tanto líneas melódicas como texturas polifónicas. Combinados, superpuestos y yuxtapuestos de manera siempre distinta, están en el origen de las realizaciones múltiples de una misma forma, transformándose este principio de la *forma móvil* a finales de los años sesenta cada vez más en el de una macroestructura relativamente fija ligada a una microestructura flexible (Volder 1998: 58).

Es preciso matizar el concepto de macroestructura en la acepción que le da su autor en su primera formulación de 1968<sup>4</sup> (en la primera redacción de la *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, de la que aquí citamos su reedición de 1996): “entendemos por macroestructuras aquéllas que sirven para la creación de una obra como elementos generales capaces de englobarla o motivarla enteramente” (de Pablo 1968/1996: 70). Para ello distingue Luis de Pablo dos tipos de macroestructuras: las engendradas por una idea numérica y las que derivan de sugerencias plásticas. En el caso de las microestructuras, el compositor las define como “aquéllas que, derivando del mismo centro generador que las macroestructuras, organizan o son capaces de organizar

---

<sup>4</sup> Luis de Pablo nos recuerda que este “manifiesto técnico-estético”, escrito en 1968, no puede ser ya suscrito por su autor en su totalidad, aunque mantenga, lógicamente, algunos puntos en común con su estilo tardío. Más abajo veremos un ejemplo de este cambio de pensamiento.

las células más pequeñas de que se componen éstas” (de Pablo 1968/1996: 86). El concepto de microestructura está ligado en la técnica depabliana a parámetros como los siguientes:

a) la serie, en el sentido de ordenación del material –“un orden capaz de abarcar incluso la posibilidad de su antítesis, para lograr una dinamicidad en sí misma inagotable” (de Pablo 1968/1996: 86)–, no de serie dodecafónica;

b) la distribución de densidades, entendiendo como densidad la cantidad de sonido transcurrido por unidad de tiempo, determinada no sólo por el número de notas sino también por las cualidades de la materia sonora, todo ello en el marco de la constante transformación que implican los cambios de elementos a lo largo del tiempo. Para Luis de Pablo tal concepto “cumple en la música una función muy parecida al de la antigua armonía funcional, suponiendo, por tanto, una cualificación del tiempo en que el hecho sonoro transcurre. Pero, a diferencia del sentido armónico tradicional, nuestra densidad está totalmente desligada de una obligatoriedad de marcha hacia un punto que no sea inherente al material mismo, al margen de la voluntad del compositor que lo emplea” (de Pablo 1968/1996: 96)<sup>5</sup>. Puede ser realizado mediante la ordenación del número de notas, de la velocidad de emisión, de la registración por fragmentación del espacio sonoro, del papel del timbre, forma de ataque e intensidad y, por último, de la presencia de grupos;

c) la transformación de densidades, ya sea de menos a más, de más a menos, o mantenida de forma estática, todo ello aplicado al número de notas, la velocidad de emisión, la registración fragmentada del espacio sonoro, el timbre/forma de ataque/intensidad y a los grupos;

d) y la yuxtaposición (puntos-líneas, líneas-puntos, puntos-puntos y líneas-líneas) y superposición (estricta o libre) de densidades.

En las relaciones entre las macroestructuras y las microestructuras se encuentra el germen de la aleatoriedad que muestran algunas obras de Luis de Pablo, quien a propósito de estas relaciones diferencia entre la causalidad total –“relación directa entre los dos términos de causa a efecto”– y causalidad parcial –“posibilidad de una realización que en sí tuviera el germen de varias posibilidades distintas” (de Pablo 1968/1996: 132). Estas relaciones conducen a varios tipos de libertad: macroestructura determinada con microestructura libre, microestructura determinada con macroestructura libre, y, por último, macro y microestructuras indeterminadas.

Piet de Volder recuerda que la utilización del procedimiento modular se justifica en gran medida como medio para el control de los diferentes grados de densidad, ya que incluso en el último período del compositor, en el que la escritura es más lineal y melódica, las alteraciones de la textura son una constante en la sonoridad de la obra. También se observa un cambio permanente en el discurso melódico, obtenido mediante la alternancia de módulos interválicos que raras veces se repiten de igual forma.

En cuanto a las relaciones entre solista y orquesta en los diversos conciertos, Piet de Volder ha observado que, a pesar de “cierta evolución a través del tiempo, ciertas

---

<sup>5</sup> Este es quizá uno de los casos más claros de divergencias entre una afirmación de aquel libro y su realización efectiva. Como reconoce Luis de Pablo, esta autonomía del material musical para conformar una distribución de la densidad “al margen de la voluntad del compositor” es, claramente, una utopía, ya que siempre hay una intervención necesaria del autor en la invención sonora, aunque luego el material musical –según sus características– permita continuaciones que pueden parecer las más lógicas una vez establecido el material, al tiempo que otras parecen romper con el discurso sonoro.

ideas permanecen intactas: el piano como parte autónoma, no solista, en la textura orquestal; el piano como elemento constante en el discurso orquestal, en el que asume diferentes papeles; el piano fusionándose libremente con un paisaje instrumental en transformación perpetua, siendo esta idea consecuencia de la segunda” (Volder 1998: 64). Dentro de la renovación del género de concierto con solista que se observa en la música actual, esta autor analiza asimismo la contribución de Luis de Pablo en obras como *Une couleur* o *Figura en el mar*, en las que la presencia casi constante del solista no debe ocultar la existencia de una compleja elaboración orquestal en la que el papel del solista se acerca más al de una parte obligada dentro de la textura orquestal, con la que se funde a menudo en combinaciones tímbricas de las que participa como un instrumento más, destacando sólo cuando la elección del registro así lo permite.

De las recientes entrevistas de Luis de Pablo con Piet de Volder se concluye que, actualmente, él mismo se considera cada vez más –incluso con carácter “retroactivo”– como un compositor lineal y melódico. Si en sus comienzos el “gesto” (la tipificación de la materia sonora, no un “tema” o un trabajo temático, en palabras propias) fue importante, durante los años centrales de los sesenta escribió el autor una música en la que el intervalo quedó casi borrado, con objeto de dar primacía al timbre. En sus obras recientes esa presencia de la melodía, sin embargo, queda oscurecida a menudo por la longitud o la velocidad de la línea melódica, un hecho muy ligado a la propia sensibilidad del compositor. En cuanto a la forma musical, Luis de Pablo la define como “una aventura que está por definir en cada obra” (Volder 1998:158). Por ello en cada creación la forma resultante es diferente. En relación con esto recuerda el compositor la frecuente repetición de un mismo material en diferentes formulaciones no sólo lineales, sino también como relecturas del timbre, la duración o el gesto. Incluso el registro puede llegar a tener un valor formal, como sucede en *Une couleur* o en *Figura en el mar*.

\*\*\*\*\*

Nacido en 1958, pertenezco por mi parte a la generación de compositores que, en muchos casos, han sido alumnos de los citados autores de la Generación del 51, y que además han crecido en un ambiente musicalmente ya consolidado por la aportación no sólo de estos nombres<sup>6</sup>, sino de otros muchos compositores nacidos a finales de los 30 y en la década de los 40, aportación que se concreta en todas aquellas obras –de signo muy diverso, pero unidas, en general, por un gran afán renovador– que salen a la luz entre 1950 y 1975. He sido alumno en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de profesores como Manuel Carra, Ángel Arteaga, Francisco Calés, Federico Sopena, Antonio Gallego, Antón García Abril o Román Alís, y completé mi formación con estudios en el New England Conservatory de Boston (gracias a una beca Fulbright) y en los cursos de Darmstadt. Mi labor docente se ha desarrollado en el Conservatorio Profesional de León y en el Conservatorio Profesional Arturo Soria de Madrid, en los que he impartido asignaturas como Armonía, Contrapunto, Formas musicales, Análisis musical, Acústica y Composición. Terminé mi carrera oficial como profesor

---

<sup>6</sup> Luis de Pablo (2002, 3) resume muy bien este nuevo panorama: “Estas nuevas generaciones se ven favorecidas además por una importante novedad, al ser un factor que nunca se había dado en nuestra historia, y es la continuidad [...] Ahora, los retos de estas nuevas generaciones vendrán de saber transmitir lo que hacen. En la mía, nuestra primera obligación era ponerse al día de todo aquello que funcionaba en el resto del mundo [...] Ese abismo no lo han tenido que cruzar los nuevos talentos, ya que los puentes estaban contruidos, y por ello cuentan con unos determinados caminos trazados que les permitirán desarrollarse a escala internacional”.

impartiendo Análisis musical, Composición y Orquestación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta mi retiro en 2019.

Como en el caso de Luis de Pablo, existe también en mi trabajo una amplia dedicación a la investigación, que se ha concretado en numerosos artículos publicados en revistas de musicología y afines, y en conferencias y cursos, tanto en España como en el extranjero, centrados en el análisis y en el estudio de obras musicales de diversos períodos, pero con especial atención a la música del siglo XX.

Mi catálogo –mucho más limitado lógicamente que el de mi ilustre colega– incluye básicamente obras de cámara, desde obras para instrumentos a solo (la serie de 7 Estudios), dúos, tríos, cuartetos y conjuntos más amplios (incluidos los de percusión y de jazz), hasta llegar a la orquesta de cuerda. Mi atención a la voz se ha concretado en varias canciones para voz sola y obras para coro. Mis obras concertantes son dos, aparte de la que se estudia aquí: *Praemonitio op. 15* (1984) para flauta y conjunto instrumental, y *Trans-egredi op. 23* (1992-94), para violín y orquesta.

Mi producción para guitarra, sin embargo, es más amplia, especialmente en formaciones camerísticas diversas, y ello no es debido a mi formación instrumental, que ha transcurrido por los cauces del piano y la percusión, sino a los encargos de diversos solistas con los que he coincidido en mi trayectoria musical. El catálogo incluye: *Diálogos op. 16* (1985), para flauta y guitarra; *Estudio VII “Regreso a Jan Mayen” op. 29* (1996) para guitarra sola, 1º Premio del Concurso Andrés Segovia; *Torcal op. 32* (1997-98) para guitarra y acordeón; *Manifiesto II “Libertad bajo palabra” op. 35* (1998), para cuarteto de guitarras; *La profesión op. 38* (2001-2002), capricho escénico para tres cantantes y tres instrumentistas (guitarra, acordeón y piano); *Nocturno de Vila-Real op. 41* para guitarra sola (2002); y *Silentium op. 59* para guitarra sola (2021).

En mis primeras creaciones se puede observar una sorprendente variedad estilística que va desde un lenguaje claramente heredado de mis maestros más admirados (Bartók, Stravinsky, Schönberg, Ligeti, etc.) a otras obras más personales y desligadas de referencias pasadas, en un amplio abanico que incluye momentos tonales o modales, algún guiño al rock o al jazz, pero también la utilización asumida del serialismo y sus estadios posteriores en sus más variados tratamientos. Desde la obra *Sonor temporis op. 21* (1991-93) he empleado en algunas obras un sistema propio con el fin de garantizar la coherencia del lenguaje, permitiendo al mismo tiempo un amplio margen de flexibilidad y variabilidad.<sup>7</sup> En otros casos he aplicado proporciones numéricas derivadas de la serie de Fibonacci (*Arcano ritual op. 27*), un modo melódico propio (*Médulas op. 31*, *Munch-light op. 36*, *Cuarteto n.º 2 “La frontera de la lluvia” op. 37*) o técnicas derivadas de los fractales y de los autómatas celulares<sup>8</sup> (*Manifiesto II “Libertad bajo palabra” op. 35*).

\*\*\*\*\*

---

<sup>7</sup> El sistema, al que denomino “Serialismo controlado aleatoriamente”, será descrito en las páginas dedicadas al análisis de *Jan Mayen*.

<sup>8</sup> Un fractal se podría definir como una figura geométrica virtual, formada por un número infinito de elementos infinitamente pequeños, contenidos en una superficie finita. Se pueden representar con la ayuda de ordenadores, siguiendo determinados algoritmos. Así llega a ponerse de manifiesto la regularidad oculta de fenómenos naturales que aparentemente son desordenados (como la forma de una hoja de árbol o de un copo de nieve, o el desarrollo de un bosque tropical). *Autómatas celulares* son formaciones multiformes de muchas casillas idénticas, donde cada una tiene solamente unos cuantos estados posibles, e interactúa tan sólo con unas cuantas celdillas de su vecindad.

Las dos obras que nos ocupan enriquecen, por tanto, un catálogo muy amplio dedicado a la literatura concertante en el caso del autor bilbaíno, y mucho más corto en mi caso, aunque la dedicación a la guitarra es más amplia en mi trayectoria creativa que en la de aquél. *Fantasías*, de Luis de Pablo fue compuesta en 2001, y es, por tanto, la más tardía de las dos, mientras que mi obra *Jan Mayen op. 28* fue escrita entre diciembre de 1995 y febrero de 1996.

## 2. DEL ENCARGO A LA PARTITURA.

La obra *Fantasías* se gestó a partir de un encargo del guitarrista Thierry Mercier – intérprete habitual del reconocido Ensemble Intercontemporain de París, a quien está dedicada la obra– a través de Radio France, y es un ejemplo más de la importante presencia de Luis de Pablo en el panorama creativo parisino, que ya había fructificado anteriormente en otras obras musicales y en la versión bilingüe de su texto *Aproximación a la estética de la música contemporánea*, publicada inicialmente en España en los años 60 y en 1996 por la Universidad de París-La Sorbona. El estreno tuvo lugar en París en febrero de 2003. La edición, como en tantas obras anteriores, ha corrido a cargo de la editorial italiana Suvini-Zerboni.<sup>9</sup>

El encargo de *Jan Mayen* se debe al guitarrista Pablo de la Cruz, quien ideó una obra colectiva para la conmemoración de los 50 años de la muerte de Manuel de Falla, que sería estrenada en el Festival Internacional de Primavera Andrés Segovia (que él mismo organiza) de 1996. La obra se titula *Cuentos de la Atlántida*, con todo lo que tiene de evocación de la obra del autor gaditano, aunque no existe más afinidad con ella que la cercanía en el título. Está integrada por *Cinco atlantes, Hércules y La princesa Neith*, de Feliú Gasull; *Atlántida*, de Carlo Domeniconi; *Continente imaginario*, de Miguel Ángel Linares; y la ya citada *Jan Mayen*, de mi autoría. El estreno de la obra tuvo lugar en el marco del Festival Internacional de Primavera Andrés Segovia, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, con Pablo de la Cruz como solista de toda la creación, la Orquesta de la Guildhall School of Music y la dirección de Sarah Loannides, el 7 de mayo de 1996. La grabación la realizó el mismo Pablo de la Cruz en Czestochowa (Polonia) en 1999, junto con la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad y la dirección del también compositor Tomás Garrido.<sup>10</sup> La edición de *Jan Mayen* correrá a cargo de la Editorial EMEC.

---

<sup>9</sup> Agradezco en estas páginas la amabilidad de Gabriele Buonomo, quien, enterado del objetivo de este trabajo, me envió inmediatamente en nombre de la editorial un ejemplar de la partitura mucho antes de su puesta en circulación.

<sup>10</sup> En el CD Acte Préalable, AP 0041 (1999).



### 3. ANÁLISIS.

*Fantasías para guitarra y orquesta de cámara* de Luis de Pablo es una obra en cuatro movimientos, fechada en 2001. Sus títulos son:

- I. Rapsodia
- II. Murmullo
- III. Relato
- IV. Solo I - Antaño - Solo II - Hogaño.

La orquesta está compuesta por maderas a dos, 1 trompa, 1 trompeta, 1 percusionista (campanólogo, marimba, vibráfono, glockenspiel, 2 tam-tam, tambor, bombo y 2 timbales), 8 violines primeros, 6 violines segundos, 4 violas, 4 violoncellos y 2 contrabajos. La duración aproximada es de 31 minutos.

En una conversación a propósito de esta obra,<sup>11</sup> Luis de Pablo ha vuelto a insistir sobre el uso que hace de la forma de variación en sentido muy amplio para la obtención de materiales de muy diverso signo; en la búsqueda de la lógica propia del material musical (ya sea éste una célula rítmica, una interválica concreta, un registro particular, etc.); en la organización formal mediante el contraste (gradual, medio o fuerte) entre texturas, tímbricas, materiales melódico-armónicos, etc.; y en el concepto de densidad (sustitutivo de alguna forma de la armonía tradicional).

**I. Rapsodia.** Como ha manifestado en repetidas ocasiones, Luis de Pablo ha intentado desligarse de forma consciente de las formas del pasado, a pesar de lo cual hay muchos ejemplos en su obra en los que un género tradicional vuelve transformado a través de la personal visión de su autor. Es el caso de esta rapsodia, que recuerda a sus antecedentes del siglo XIX en su forma libre y episódica o en los frecuentes cambios de carácter, aunque todo se consiga, naturalmente, dentro de un lenguaje radicalmente diferente. En la sección inicial, por ejemplo (cc. 1-22), la guitarra aprovecha las cuerdas al aire para crear una resonancia en forma de acordes diversos a partir de los cuales se despliegan veloces figuraciones con carácter de improvisación, en medio de las cuales es posible escuchar ya dos de los sonidos que van a tener un carácter de polaridad en toda la obra, creando a la vez entre ellos un espacio de máxima disonancia: el *si* y el *si*  $\flat$  (c. 7 en adelante), aunque éste último tenga mucha más presencia en esta sección; también hay que destacar una polaridad secundaria, el *la* con el que entra la trompa (c. 8), que tiene su contrapartida en el *la* de la guitarra del c. 19, aunque ambos instrumentos se unan en un *si b* como final de la sección (cc. 20-22).

No podemos dejar de mencionar aquí la primera aparición del motivo melódico quizá más recurrente en toda la obra (cuya presencia ya es evidente en otras muchas creaciones anteriores del autor desde hace mucho tiempo). Se trata de la célula *la-do* de la trompa (c. 9), una 3ª que a veces es mayor y se invierte (*do*  $\sharp$  -*la*, c. 12), o se transporta (*mi*  $\flat$  -*do*, *mi*  $\flat$  -*si*, c.14-16). En todo caso, se trata de la célula generatriz que tanta importancia tiene en la obra de Luis de Pablo, quien, en relación con esto, prefiere hablar de ‘técnica’ más que de ‘sistema’, en el sentido de un procedimiento con el que consigue a la vez una estabilidad consonante (siempre alejada de cualquier vínculo

---

<sup>11</sup> Conversación del autor de este trabajo con Luis de Pablo (24 de mayo de 2002), a quien agradezco su amabilidad y las interesantes ideas que me aportó no sólo en torno a *Fantasías*, sino también sobre su técnica de composición actual.

funcional) y a la vez toda la tensión disonante necesaria en cada momento del discurso, por el simple método de crear agregados mediante la superposición de 3ª, desechando después algunos de los sonidos integrantes del complejo y manteniendo otros. Alternando además las 3ª mayores con las menores es fácil conseguir enseguida intervalos de máxima tensión como la 8ª disminuida *si-si♭* ya mencionada, o su equivalente la 7ª mayor.<sup>12</sup> De esta forma huye el autor de la monotonía sonora que presentan tantas obras del período serial más estricto, que se mantienen en un estado constante de disonancia y tirantez máximas, careciendo por tanto de la necesaria alternancia dialéctica tensión-distensión.

El primer contraste ‘rapsódico’ llega en el c. 23, donde al diálogo casi improvisatorio entre la guitarra y la trompa sucede una sección marcada por la rígida regularidad de las negras en la guitarra y la viola, que es impuesta a su vez al acorde de los violines, que cambia de composición cada negra, mientras que las maderas realizan breves figuraciones a ritmo de unas no menos rígidas corcheas. Pero no es la regularidad rítmica la única responsable del contraste; tan importante como ella es la nueva combinación tímbrica, que desde el c. 22 se concreta en la secuencia de negras de la guitarra (que toca armónicos casi siempre artificiales que poco a poco pasan a ser todos naturales, y, por tanto, más sonoros), doblada por los violines *divisi a 3* de forma alterna, creando un cambiante acorde de tres sonidos, y acompañada por una secuencia en negras de las violas en armónicos artificiales y *pizzicato* (lo que proporciona casi más un ruido que un sonido claro), todo ello mientras las maderas desarrollan breves motivos en corcheas. A partir del c. 32, los *pizzicati* de las violas cambian a los más sonoros del violoncello, mientras los acordes se transforman en un doble trino polarizado en *si♭* con sutiles cambios entre las notas de batido, y esta figura del trino es recogida y variada después en las figuras de los clarinetes (c. 42-44), lo que sirve de conclusión a esta sección a la vez que las violas y violoncellos cierran su intervención con una pedal sobre la polaridad secundaria *la*.

Estos ejemplos son suficientes para aclarar uno de los conceptos mencionados más arriba, el de la organización formal mediante el contraste, algo que es posible apreciar (y sobre todo escuchar) en toda la partitura. Así, sería fácil ver otras secciones diferenciadas entre los cc. 46-67, 68-86, 87-107, 108-113 y 114-136. Si en los cc. 46-67 la novedad está en la entrada de los violines con un ritmo casi de danza, sobre un *pizzicato* mecánico en el resto de las cuerdas y un importante solo de violoncello (basado en el omnipresente motivo de 3ª), en los cc. 68-86 la guitarra realiza una especie de síntesis del comienzo, pero con una apariencia bien diferente, ya que las figuraciones rítmicas son aquí más regulares, a pesar de que se mantiene la alternancia con acordes diversos, y todo ello sucede bajo la presencia de una melodía en violines doblada por la marimba y un solo de trompeta (que reproduce en parte el de la trompa en los cc. 20-22). Hay dos secciones más basadas en combinaciones y texturas siempre nuevas: la de los cc. 87-107 con guitarra, glockenspiel, maderas y violín solo, y la de los cc. 108-113 con *pizzicati* en armónicos artificiales de la cuerda (como los que se oían desde el c. 23, pero ahora reproduciendo el acorde *si-mi-si♭* en *ostinato*) y figuraciones en corcheas en las maderas (como las del c. 23 en adelante), todo lo cual prepara la coda

---

<sup>12</sup> Del acorde *sol-si-re-fa-sib*, en el que se emplean la 3ª mayor y menor desde *sol*, se obtiene el agregado *si-fa-sib*, que tanta importancia tiene en la música del siglo XX, como mezcla de dos tipos de 4ª y del intervalo de 8ª disminuida (o 7ª mayor), y que aquí se deduce mediante la combinación de terceras. Asimismo, a partir de *sol-si-re-fa#*, por ejemplo, se obtiene *sol-si-fa#*, en el que se mezclan una 3ª mayor con la 7ªM.

de los cc. 114-136, basada en un acorde de las maderas que incluye el intervalo *si-si $\flat$* , en la clara presencia del *fa* en la guitarra y en la vuelta de la trompa, polarizada a su vez en el *fa* primero y en el *si $\flat$*  después, con un ligero apoyo de las maderas y de un tambor.

**II. Murmullo.** Este segundo movimiento tiene un claro carácter de *motto perpetuo*, basado en un obsesivo ritmo de tresillo de semicorcheas, y son por tanto la variación de la textura, la densidad y las combinaciones tímbricas las que proporcionan el contraste entre sus diferentes secciones. La primera sección abarcaría desde el c. 1 hasta el c. 72, y se articula en torno a un casi constante flujo de tresillos de semicorcheas en la guitarra, apoyado en gran medida por figuraciones similares, pero más cortas que se alternan entre las maderas y las cuerdas e incluso los metales. Esta regularidad sólo se rompe en alguna ocasión mediante súbitos acordes que transmiten el movimiento, en general, a otros instrumentos (cc. 17-18, 24, 26-27, 37-40, 46, 49, 71), o por el empleo de figuraciones diferentes a la del mencionado tresillo (cc. 28-32, 35-37, 42-46, 61-69), casi siempre grupos de 4 fusas, aunque también se encuentran grupos irregulares (en los cc. 54-57, con grupos de 10:9, 13:12, 11:9 o 14:12 semicorcheas).

Lo que sucede entre los cc. 73-77 tiene un claro carácter de interludio, a pesar de mantenerse la figura del tresillo, ya que la atmósfera que se crea entre el *hoquetus* que se escucha en maderas y cuerdas sobre los armónicos de la guitarra (*re-la*) rompe radicalmente con el discurso que se escuchaba hasta entonces, que vuelve a su vez con claridad a partir del c. 77 hasta el c. 94. A partir de ahí se inicia otra sección que presenta mayor variedad de figuraciones rítmicas y una menor continuidad de los materiales temáticos en general, especialmente al principio. No falta aquí tampoco el interludio, que se sitúa entre los cc. 128-131, basado esta vez en acordes mantenidos en las cuerdas y acordes desligados en las maderas, tras lo cual se vuelve al discurso más familiar de los tresillos, especialmente en la guitarra, hasta el final de esta sección en el c. 148. A partir de ahí hasta el final –en una especie de coda– se disuelve la regularidad y el material rítmico se dispersa en figuraciones muy diferentes, incluyendo *glissandi* de armónicos y trinos en las cuerdas, seguidos de rápidos grupetos de 9:8 fusas también en las cuerdas que acompañan las fusas más cuadradas de la guitarra, que recuerda en su intervención final la ya comentada polaridad del *fa*.

**III. Relato.** Si bien en su comienzo el ‘Relato’ puede parecer el movimiento lento habitual del concierto, pronto se hace evidente que se trata más bien de un nervioso diálogo en el que están implicados especialmente la guitarra y las maderas. El material temático se localiza en las maderas (oboe y corno inglés al comienzo, por ejemplo), y se basa en una especie de ornamentación con bordaduras no conjuntas de un sonido, lo que origina con frecuencia un motivo de 3ª similar a los ya escuchados en movimientos precedentes (cc. 5-7), pero también dibujos mucho más amplios cuando se invierten las segundas en séptimas; el propio autor ha visto similitudes entre esta sencilla ornamentación y el comportamiento melódico de la música iraní, de la que un experto como él en músicas no occidentales se confiesa especialmente admirador. Esta melodía se desarrolla sobre un casi constante fondo de sonidos mantenidos en las cuerdas (sonidos reales, armónicos, trémolos, trinos, etc.), que recogen los sonidos complementarios del total cromático.

Por su parte, la guitarra realiza una especie de recitativo en el que se produce de nuevo una polarización oscilante que alterna entre los sonidos *fa-fa $\sharp$ -sol-sol $\sharp$* , buscando con frecuencia el choque de 7ª mayor o de 8ª disminuida, así como el de 9ª

menor (*sol-fa#*, *fa#-fa#*, etc.), siendo todo ello doblado muchas veces por las cuerdas (cc. 9, 11, 13, 17, 20, 28, 30-36, etc.). A estas inquietas polaridades se opone, evidentemente, la quietud del *do* del campanólogo, repetido con carácter de pedal a lo largo de los cc. 7-22, o el acorde del vibráfono que se repite varias veces desde el c. 87 hasta el final (*do#-re#-sol-la*), en una especie de simetría entre sonidos metálicos situada al comienzo y al final del movimiento. Sólo al final se deshace la multipolaridad, gracias al *mi* múltiple de la guitarra –doblado por flauta, oboe y violines– con el que termina este movimiento.

**IV. Solo I - Antaño - Solo II - Hogaño.** Los dos ‘Solos’ hacen aquí la función de la antigua cadencia del solista en el concierto clásico, y en ellos se pueden encontrar varios materiales (como el motivo de 3ª y otros motivos con una rítmica característica) ya conocidos que reaparecen aquí con una nueva apariencia. ‘Antaño’ (alusión al tiempo pasado) es un nuevo ejemplo de cita de obras pretéritas; se trata en este caso de la *Fantasía IX* de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra. Las cuerdas interpretan una versión casi literal en la región aguda de la citada Fantasía, en la que, de forma deliberada –según consta en la partitura–, hay una casi total ausencia de indicaciones dinámicas, articulaciones, etc., cediendo poco a poco el protagonismo a las maderas (una especie de deslizamiento tímbrico que ya ha empleado el autor en *Eléphants ivres*). La guitarra realiza mientras un contrapunto en parte al estilo renacentista, pero con bastantes libertades. Por último, ‘Hogaño’ (alusión al presente, al día de hoy) reproduce la coda del 1º movimiento, pero con carácter de marcha fúnebre: vuelven los acordes en blancas de la guitarra, la polaridad del *fa*, etc. También se oyen ecos de otros momentos del 1º movimiento: en el c. 5 y siguientes la figura rítmica regular del timbal, guitarra, violoncellos y contrabajos, o en el c. 42 la secuencia de armónicos naturales y artificiales de la guitarra (reflejo en ambos casos de la sección situada entre los cc. 23-42 del citado movimiento).

\*\*\*\*\*

*Jan Mayen op. 28* es una obra para guitarra y orquesta de cámara en cinco movimientos que escribí en 1996. Los títulos de sus movimientos son:

- I. Introduzione
- II. Allegro
- III. Adagio
- IV. Cadenza
- V. Finale.

La orquesta está compuesta por maderas a uno, 2 percusionistas (Percusionista 1: xilófono, castañuelas, sonajas, maracas media y grave, plato medio; Percusionista 2: caja, 2 tom-toms, 5 temple-blocks, 4 timbales, tam-tam medio y grave), 6 violines I, 6 violines II, 4 violas, 2 violoncellos y 1 contrabajo. La duración es de 12’ 30’’, aproximadamente.

Toda la obra, al igual que las ya mencionadas anteriormente, está basada en una misma serie dodecafónica<sup>13</sup> (*mi-fa-fa#-sol-la<sub>b</sub>-re’-do#’-do’-si-si<sub>b</sub>-la-mi<sub>b</sub>*) sobre la cual se efectúan operaciones de segmentación y procedimientos aleatorios. Esta serie básica es simétrica: su segunda mitad es la inversión de la primera mitad desde una 6ª

---

<sup>13</sup> Véase p. 7.

mayor alta. La primera fragmentación deshace esta simetría proporcionando dos subseries de 5 y 7 sonidos: *Pa* (mi-fa-fa $\sharp$ -sol-la $\flat$ ) y *Pb* (re'-do $\sharp$ '-do'-si-si $\flat$ -la-mi $\flat$ ).

La siguiente operación consiste en obtener cuatro motivos que tienen entre 2 y 4 sonidos cada uno. Los dos primeros derivan de *Pa*; son *ISax* (mi-fa-la $\flat$ ) y *ISay* (sol-fa $\sharp$ ). Los dos últimos derivan de *Pb*; son *ISbx* (la-si-mi $\flat$ -re') y *ISby* (do'-si $\flat$ -do $\sharp$ '). Cada uno de ellos presenta en la obra una articulación y una rítmica diferentes.

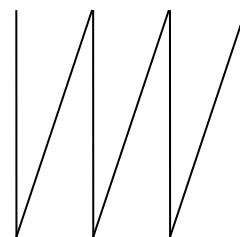
<i>Pa</i> : 1 2 3 4 5 → mi-fa-fa $\sharp$ -sol-la $\flat$	<i>Pb</i> : 6 7 8 9 10 11 12 → re'-do $\sharp$ '-do'-si-si $\flat$ -la-mi $\flat$
<i>ISax</i> : 1 2 5 → mi-fa-la $\flat$	<i>ISbx</i> : 11 9 12 6 → la-si-mi $\flat$ -re'
<i>ISay</i> : 4 3 → sol-fa $\sharp$	<i>ISby</i> : 8 10 7 → do'-si $\flat$ -do $\sharp$ '

De cada motivo *IS* se derivan por transposición 10 motivos *2S* (se elimina el motivo situado a la 4ª aumentada), que se usan en su versión original o en su inversión (esto proporciona 20 motivos para cada *2S*, lo que implica un total de 80 motivos *2S*). Nunca se utilizan los motivos *IS* y los *2S* simultáneamente, puesto que cada uno de ellos tiene una función estructural muy definida, ya que los motivos *2S* aparecen como derivados o resonancias de los motivos *IS*. Las diferencias se verán con mayor claridad en el transcurso del análisis del *Allegro*. Los cuatro sonidos finales de cada motivo *IS* son el origen del *Acorde* (la $\flat$ -re-fa $\sharp$ -do $\sharp$ ), cuya presencia es fundamental a lo largo de toda la obra.

La elección aleatoria de motivos *2S* para la obra se realiza mediante un sencillo programa informático que proporciona una secuencia de números de forma aleatoria. Son los siguientes: Z - A B C D - E F G. El número Z oscila entre 1 y 5. Si la elección es 5 no habrá en ese momento motivo *2S* y se salta a la siguiente elección. Los números A B C D oscilan también entre 1 y 5, e indican la duración de cada uno de los sonidos del motivo *2S* (que tienen un máximo de 4 sonidos), medida según la unidad rítmica básica utilizada (corchea o negra, por ejemplo). El número E es el responsable directo de la elección del motivo *2S* concreto, y oscila entre 1 y 20, ya que se utilizan tanto las 10 transposiciones del original como las 10 transposiciones de la inversión. Los números F y G proporcionan valores para otros parámetros como el registro, la dinámica o la distancia temporal entre los sucesivos motivos.

Para obtener la *Variante* se colocan –figuradamente– los cuatro motivos *IS* uno encima del otro, con sus sonidos en diferente orden, y se van tomando sonidos según la siguiente permutación:

<i>ISax</i>	1 (mi)	3 (la $\flat$ )	2 (fa)	[4]
<i>ISay</i>	[4]	1 (sol)	[3]	2 (fa $\sharp$ )
<i>ISbx</i>	2 (si)	4 (re)	1 (la)	3 (mi $\flat$ )
<i>ISby</i>	3 (do $\sharp$ )	2 (si $\flat$ )	[4]	1 (do)



Siguiendo las columnas de arriba abajo y de izquierda a derecha, se toma el primer sonido de *ISax*, se salta el cuarto sonido de *ISay* porque sólo tiene dos, se toma el

segundo de *ISbx* y el tercero de *ISby*, y así sucesivamente. Una vez obtenida, la *variante* se segmenta en tres fragmentos de tres, cuatro y cinco sonidos de la siguiente forma: *mi-si-do# \* la♭-sol-re-si♭ \* fa-la-fa#-mi♭-do*. La duración de cada sonido sigue también unas leyes seriales y proporcionales muy sencillas, puesto que derivan del número de orden que el sonido ocupaba en la serie original, con la salvedad de que se otorga al *mi* el valor 13, en vez de 1, que quedaría muy corto. El valor numérico se refiere a la unidad corchea, y en el siguiente cuadro se muestran cuatro secuencias rítmicas progresivamente más cortas.

13	9	7	5	4	6	10	2	11	3	12	8
9 <sup>3/4</sup>	6 <sup>3/4</sup>	5 <sup>1/4</sup>	3 <sup>3/4</sup>	3	4 <sup>1/2</sup>	7 <sup>1/2</sup>	1 <sup>1/2</sup>	8 <sup>1/4</sup>	2 <sup>1/4</sup>	9	6
6 <sup>1/2</sup>	4 <sup>1/2</sup>	3 <sup>1/2</sup>	2 <sup>1/2</sup>	2	3	5	1	5 <sup>1/2</sup>	1 <sup>1/2</sup>	6	4
3 <sup>1/4</sup>	2 <sup>1/4</sup>	1 <sup>3/4</sup>	1 <sup>1/4</sup>	1	1 <sup>1/2</sup>	2 <sup>1/2</sup>	0 <sup>1/2</sup>	2 <sup>3/4</sup>	0 <sup>3/4</sup>	3	2

Los acordes de la variante, *Ac.1*, *Ac.2* y *Ac.3* son simples versiones en vertical de los tres fragmentos en que se divide la variante. Por último, los motivos de los acordes, *Motivos ac.*, se obtienen “recorriendo” los tres *Ac.* desde su zona aguda a la zona grave, pero cogiendo sólo un sonido de cada acorde la primera vez, uno, dos y uno la segunda vez, y uno, uno y tres la tercera vez:

Acorde 1	Acorde 2	Acorde 3	
<i>si</i>	<i>si♭</i>	<i>fa</i>	→ <i>Motivo ac.1: si si♭ fa</i>
<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>mi♭</i>	
<i>do#</i>	<i>re</i>	<i>do</i>	→ <i>Motivo ac.2: mi sol re mi♭</i>
	<i>la♭</i>	<i>la</i>	
		<i>fa#</i>	→ <i>Motivo ac.3: re♭ la♭ do la fa#</i>

**I. Introduzione.** En ella se expone la serie completa, fragmentada en sus dos partes desiguales: *Pa* (1-5) y *Pb* (6-12). Es la guitarra la encargada, recogiendo los instrumentos de cuerda y luego los de viento las resonancias de los sonidos. Separando *Pa* y *Pb* se escucha un breve pero importante motivo rítmico en el temple-block: 3 + 1 + 2 pulsos, figura que volverá con diversas apariencias en el resto de la obra<sup>14</sup>.

**II. Allegro.** Se presentan los cuatro motivos *IS*, lo que crea a partir de su forma original otras tantas secciones en las que sólo se escuchan formas transportadas (invertidas o no) de cada uno de ellos (*2S*), encadenadas una tras otra, con constante cambio en la longitud, la duración y la distribución tímbrica de los mismos. Tras la presentación de cada motivo *IS* se mantiene el último sonido del motivo, por lo que al final del *Allegro* ya está completo el *Acorde* central de toda la obra. El movimiento se divide en las siguientes secciones:

- cc. 8-32: motivo *ISax* seguido de múltiples motivos *2Sax* en las cuerdas y la guitarra; desde el c. 19 empieza a fraguarse de forma parcial el doble isorritmo de la percusión que sólo aparecerá completo en el Finale;
- cc. 33-44: motivo *ISay* seguido de múltiples motivos *2Say* en las maderas y la guitarra;

<sup>14</sup> Esta figura y sus derivadas ya fueron utilizadas en *Trans-egredi op.23*

- cc. 45-73: motivo *1Sbx* seguido de múltiples motivos *2Sbx* en las cuerdas y las maderas, que en la guitarra se concretan ya en acordes de cuatro sonidos;
- cc. 74-87: motivo *1Sby* seguido de múltiples motivos *2Sby* que van rodando desde los *pizzicati* de las cuerdas a la guitarra y el xilófono y luego a las maderas en picado, todo lo cual termina con un brusco arpegiado ascendente y otro descendente separados por el motivo 3+1+2 del temple-block ya comentado.

El movimiento termina con la sonoridad del *Acorde* que se ha ido formando a lo largo de todo el movimiento, cambiando de timbre desde las cuerdas a las maderas y a la guitarra, siempre con el apoyo constante de la percusión.

**III. Adagio.** En él empiezan a escucharse materiales temáticos formados por la conjunción de dos motivos *2S*. Por ejemplo, la melodía del oboe que abre el movimiento está formada por un motivo *2Sax* seguido de uno *2Say*. A partir de ahí, siempre con la presencia de los isorritmos parciales en la percusión, se genera un canon con el primer segmento de la *Variante (mi-si-do#)*, tocado a diferentes velocidades por el contrabajo, violas, clarinete y flauta, mientras la guitarra realiza un material basado en los trémolos de notas agudas. La sección termina con la audición de los tres acordes de la variante (cc. 127-128), sobre los cuales se escucha el *Motivo ac.1 (si si b fa)*. En el c. 128 se inicia un bloque similar, ahora con el segundo segmento de la *Variante (la b-sol-re-si b)*, en canon entre violines, viola, fagot y oboe, que culmina de nuevo con los tres acordes de la variante (c. 134) sobre los que suena ahora el *Motivo ac.2 (mi sol re mi b)*. Desde el c. 138 empieza la última sección, que presenta el tercer segmento de la variante (*fa-la-fa#-mi b-do*), en canon entre los violoncellos, los violines, el clarinete y el xilófono, terminando de nuevo con los tres acordes de la variante (cc. 146-147) y el *Motivo ac.3 (re b la b do la fa#)*.

**IV. Cadenza.** Este movimiento, basado de nuevo en materiales derivados de la conjunción de dos o más motivos *2S*, está encomendado a la guitarra en diálogo con la percusión al comienzo y al final. En él se utilizan muchos de los recursos tímbricos disponibles en la guitarra, el último de los cuales (tocar con los dedos sobre la tapa) proporciona un material rítmico al que se une la caja mientras las sonajas y castañuelas anticipan ya el primer isorritmo completo.

**V. Finale.** Ya desde el comienzo se escuchan los dos isorritmos completos, uno ejecutado por sonajas y castañuela, de 13 corcheas de duración, y otro a cargo de los temple-block y la caja, de 14 corcheas, por lo que, una vez que empiezan de forma simultánea, no volverán a encontrarse en el comienzo hasta pasadas 14 x 13 corcheas, es decir, 45 compases y medio, algo que no llega a suceder, naturalmente. Por otra parte, el fondo armónico está a cargo del *Acorde*, cuyo sonido va a cambiar progresivamente de color merced a un recurso como el *glissando* tímbrico; en efecto, al comienzo el *Acorde* está encomendado a las violas, violines, fagot y oboe (cc. 202-205), pero tras un *crescendo* y un *diminuendo* se produce la entrada muy suave –con el fin de fundirse con el sonido anterior– de la siguiente combinación tímbrica (violoncello, violines y clarinete, cc. 205-208), quienes tras realizar el mismo dibujo dinámico ceden el paso de nuevo a violas, violines, fagot y oboe, y así sucesivamente. Por encima de todo esto se escuchan materiales melódicos formados ya por la concatenación de tres o cuatro motivos *2S*, según lo que depare el azar en la elección de motivos; están encomendados al clarinete, la flauta, solo de violoncello, de viola, de contrabajo, etc.

Este pasaje inicial bastante tenso conduce a una explosión rítmica sobre los sonidos del acorde, que es oído en diferentes figuraciones en las maderas y en las cuerdas (cc. 215-223), preparando la llegada de la guitarra en otra clara secuencia de gran fuerza rítmica a base de acordes punteados por el timbal y el xilófono. La sección final de este movimiento presenta, como culminación de la obra, la *Variante* completa, intercalando entre cada segmento y el siguiente breves secuencias rítmicas basadas en el modelo 3+1+2 (cc. 232-239), a lo que sigue la llegada de los tres acordes de la variante a los cuales se superponen los *Motivos ac. 1, 2 y 3* simultáneamente (cc. 240-242). La coda final se basa motivos y acordes derivados de las dos mitades de la serie, primero *Pb* y luego *Pa*, aunque siempre evitando el *mi*, que se reserva para el último momento, como polaridad que es de toda la obra. Naturalmente, los motivos finales (c. 246) se despliegan sobre una figuración rítmica que refleja el modelo 3+1+2.

#### 4. CONCLUSIONES.

Como reflexión final sobre el análisis realizado, cabría preguntarse, en primer lugar, sobre los paralelismos y divergencias que existen entre las obras estudiadas. En mi opinión, *Fantasías* parte de un criterio muy abierto y flexible en cuanto a la obtención del material musical, a la disposición y alternancia de las texturas y a la planificación formal de la obra, alejándola de cualquier parecido con el concierto clásico, como ha sido habitual en casi todas las creaciones de tipo concertante en la producción de Luis de Pablo. No quiere decir esto que no sea posible ver puntos de articulación formal en la partitura: como se ha visto en el análisis, es relativamente sencillo detectar evidentes contrastes que generan pequeños bloques formales, aunque esto no ocurra casi nunca por los medios habituales, sino más bien por los cambios en la textura, la densidad y las combinaciones tímbricas.

En *Jan Mayen*, sin embargo, he partido deliberadamente de una formalización previa de la estructura (recurriendo a un molde cercano al clásico en cuanto a los movimientos) y a una claridad meridiana en la obtención del material temático y armónico (una serie dodecafónica que sufre la mencionada segmentación como origen de breves motivos melódicos y armónicos). Sin embargo, la flexibilidad se consigue aquí en un nivel más profundo, mediante la intervención del azar en la elección de cuál sea el motivo que actúe en cada momento concreto, de cuál sea su duración, dinámica, espaciamiento, etc., por lo que sería posible encontrar un origen para cada sonido de la obra al mismo tiempo que se constata la aleatoriedad de la presencia de cada sonido en cada momento de la partitura.

Por todo ello, el acercamiento a las dos obras estudiadas no ha sido exactamente igual. Si en ambos casos se ha dado una búsqueda del origen del material musical, de las figuraciones rítmicas, las combinaciones rítmicas y de textura, la estructura resultante, etc., está claro que en *Fantasías* existe un margen de libertad muy amplio que permite ver el hecho musical desde diferentes ángulos (el mismo autor insiste en el aprovechamiento de un material de formas muy diversas y a veces casi contrapuestas), por lo que no existe la rigidez que impone un sistema concreto sino más bien la flexibilidad creadora que proporciona el uso de una técnica (como la ya explicada de las terceras) en un plano más local, lo que corrobora una de las características creadoras de Luis de Pablo: la importancia mayor que le da a los aspectos de la textura (densidad y



combinaciones tímbricas) por encima de los aspectos melódicos y armónicos. En el caso de mi obra, sin embargo, cuento con la ventaja inicial de que mi técnica creadora pone a veces en un plano simultáneo la composición de la obra y su análisis, quizá por deformación profesional, y por ello tengo muy claro –en una propuesta como *Jan Mayen*, situada en su momento histórico concreto– de dónde sale cada sonido y cuál es su objetivo. También debería decir –como sucede en tantas obras de la música actual que han utilizado técnicas de composición muy complejas– que no sería posible analizar esta obra si no se conocen las técnicas de segmentación, de obtención de motivos y de elección aleatoria explicadas más arriba, es decir, si no hay una explicación previa por parte del autor. Esto es habitual en mucha música de nuestro tiempo, y sólo hay que recordar los nombres de Schönberg, Webern, Stravinsky, Messiaen, Boulez, Xenakis, Stockhausen o el mismo Luis de Pablo, como autores que han escrito sobre su música. Lo importante, como siempre, es que esa complejidad constructiva se quede en el laboratorio y que sea apreciada o valorada por los especialistas, permitiendo que la música emerja por encima de la técnica y que sea apreciada en sí misma a través de una escucha activa.

## BIBLIOGRAFÍA

### DICCIONARIOS Y CATÁLOGOS

- Casares, E., 2000. *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores e Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Randel, D.M. (ed.), 1997 *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sadie, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited.

### LIBROS Y ARTÍCULOS

- Bent, I.D., 1990. *Analysis*. London: MacMillan Press.
- Berry, W., 1976. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
- Boulez, P., 1984. *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cook, N., 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London: J.M. Dent and Sons, Ltd.
- Cook, N., 1999. “¿Qué nos dice el análisis musical?”. *Revista Quodlibet*, n.º 13, 54-70.
- Eco, U., 1992. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini
- Forte, A., 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Fubini, E., 1994. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- García L., J.M., 1996. *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Igoa, E., 1998. “Creación musical y pedagogía. Breve comentario sobre *Médulas*”. Madrid: *Revista de la Asociación de Percusionistas*.
- Igoa, E., 1998. “El grado de cromatismo y otras medidas de dispersión tonal”. Madrid: *Revista Música y Educación* n.º 35.
- Igoa, E., 1999. “Análisis estadístico”. *Revista Quodlibet* n.º 13.
- Lester, J., 1989. *Analytic Approaches to XX Century Music*. New York, W.W. Norton & Company.
- Marco, T., 1983. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Perle, G., 1999. *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books.
- Persicchetti, V., 1985. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE LUIS DE PABLO

- García del Busto, J.L., 1979. *Luis de Pablo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García del Busto, J.L., 1986. “Luis de Pablo aquí y ahora”. *Pauta*, [Mexico], 29–40.
- García del Busto, J.L., (ed.), 1987. *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid
- García del Busto, J.L., 1994. *Luis de Pablo*. Catálogos de compositores españoles. Madrid: SGAE.
- García del Busto, J.L., 2000. “Luis de Pablo”. *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Ed. Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores e Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Marco, T., 1976. *Luis de Pablo*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Serie Artistas Españoles Contemporáneos, n.º 6. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Pérez Castillo, B., 1998. “Entrevista con Luis de Pablo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 185–94.
- Volder, P. de, 1998. *Encuentros con Luis de Pablo: Ensayos y entrevistas*. Madrid: Fundación Autor.

### ESCRITOS DE LUIS DE PABLO

- Pablo, Luis de, 1968. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- Pablo, Luis de, 1968. *Lo que sabemos de música*. Madrid: Editorial del Toro.
- Pablo, Luis de, 1968/1996. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Pablo, Luis de, 2002. “Hacia un nuevo orden musical”. *El cultural*, suplemento del periódico “El Mundo”, 27.2 - 5.3, p. 3.