

Luis de Pablo y el “poema en música”

DANIEL LORENZO

fundación  sgae

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

Luis de Pablo y el “poema en música”

Daniel Lorenzo

Primera edición, 2018

Edita

Fundación SGAE

Bárbara de Braganza, 7

Madrid, 28004

www.fundacionsgae.org

Fotografía de cubierta

© Luis Camacho Peral

Diseño de cubierta

José Luis de Híjes

Corrección del texto

Fernando Peña Charlón

Maquetación e impresión

Eventos y Sinergias, SL

© Del texto: Daniel Lorenzo Rubio

© De las partituras: Edizioni Suvini Zerboni, TONOS Musikverlags GmbH,

Universal Edition y Editions Modern

© De la presente edición: Fundación SGAE

I.S.B.N.: 978-84-8048-899-0

Depósito Legal: M-23805-2018

Índice

Prólogo	11
Glosario de abreviaturas	13

1. INTRODUCCIÓN	15
1.1. Las obras para voz solista e instrumentos de Luis de Pablo: una breve presentación	15
1.2. Pertenencia a un género determinado	20
1.3. Relaciones entre texto y música	25

PRIMERA PARTE: EL COMPOSITOR Y SU PRODUCCIÓN VOCAL

2. UN RECORRIDO POR LA OBRA DE LUIS DE PABLO	33
2.1. Inicios del compositor	34
2.2. Años sesenta: del discurso sobre la “densidad” al redescubrimiento del intervalo	37
2.3. Citas y teatro musical	41
2.4. Años en Norteamérica: coloración armónica	45
2.5. <i>Kiu y Tarde de poetas</i> : la emancipación técnica	47
2.6. Madurez: el establecimiento de un lenguaje y la recuperación de formaciones tradicionales	51
2.7. Mirada retrospectiva	53

3. LA MÚSICA VOCAL DE LUIS DE PABLO. BREVE RECORRIDO POR SUS GÉNEROS, USOS Y ELECCIONES LITERARIAS.....	59
3.1. Inicios del compositor en la música vocal	60
3.2. Abandono de la voz en los años sesenta	63
3.3. Retorno a la voz	66
3.4. Teatro musical	68
3.5. Texto hablado “desmantizado”	71
3.6. Retorno al texto	74
3.7. Inteligibilidad del texto	76
3.8. Importancia del melisma en los años ochenta y nuevos impulsos literarios.....	78
3.9. Redescubrimiento de la lengua popular y retorno a las formaciones de cámara	83

**SEGUNDA PARTE:
ANÁLISIS DE LAS OBRAS PARA VOZ E INSTRUMENTOS
A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA DE LA FORMA,
DE LA INSTRUMENTACIÓN, DE LA VOCALIDAD Y DE LA SEMÁNTICA**

4. FORMA I: PROSODIA MUSICAL Y ARTICULACIÓN DEL TEXTO	89
4.1. Influencia del texto y el problema de la prosodia	92
4.2. Flexibilidad de la lengua castellana en <i>Dos poemas de Juan Larrea</i>	98
4.3. Recuperación del “ <i>Lied</i> estrófico” en <i>Ederki</i>	106
4.4. Papel del trazo melódico en la estructuración de <i>On begliett</i>	114
4.5. Reminiscencia de la rima en <i>Surcar vemos</i>	118
5. FORMA II: MORFOLOGÍA MUSICAL.....	123
5.1. Obras en un solo movimiento: el caso de <i>El manantial</i>	128
5.2. Ciclos.....	139
5.2.1. Ciclos estictamente vocales: el ejemplo de <i>Cuatro canciones de Selomo Ibn Gabirol</i>	140
5.2.2. Alternancia de partes vocales e instrumentales	146
5.2.2.A. Forma “palíndromo” en <i>Tarde de poetas</i>	148
5.2.2.B. Forma dramática “revisitada” en <i>Pocket zarzuela</i>	159
5.3. Forma abierta en <i>Ein Wort</i> y microestructura flexible en <i>Una cantata perdida</i>	176
5.4. Caso particular de la glosa en <i>Tarde de poetas</i>	181
6. TIMBRE E INSTRUMENTACIÓN	189
6.1. Innovación tímbrica en <i>Comentarios a dos textos de Gerardo Diego</i>	192
6.2. Sonoridades y registros.....	198

6.2.1. Polarización de los registros en <i>Circe de España</i>	200
6.2.2. Papel del cambio de tesitura en <i>Los fuegos</i>	209
6.3. Diversidad tímbrica y connotaciones históricas y culturales.....	212
6.3.1. Instrumentos extraeuropeos en <i>Una cantata perdida</i>	212
6.3.2. Instrumentos “históricos” en <i>Malinche</i>	222
6.4. Economía de medios y geometría variable en <i>Trío de doses y Puntos de amor</i>	234
6.5. Importancia de la <i>Klangfarbenmelodie</i> : su empleo en <i>Canción</i>	242
7. VOCALIDAD Y MELODÍA.....	249
7.1. Evolución en el uso de la voz.....	249
7.2. Vocalidad como elemento portador de forma.....	254
7.2.1. Soporte de la macroestructura a través de la vocalidad en <i>Ein Wort</i>	254
7.2.2. Función de la vocalidad a nivel microestructural en <i>Ederki</i>	259
7.3. Experimentación vocal sin presupuestos formales.....	262
7.4. Entre percusión y melodismo: <i>Una cantata perdida</i>	263
7.5. Eclosión del melisma en <i>Surcar vemos</i>	275
7.6. Obras vocales recientes	280
8. SEMÁNTICA Y TEXTO.....	283
8.1. “Proyecciones musicales” de la semántica.....	283
8.1.1. Modo de escritura.....	284
8.1.1.A. Movimientos direccionales.....	284
8.1.1.B. Melisma	287
8.1.1.C. Silencios	289
8.1.1.D. Entonación	291
8.1.2. Timbre y registros	297
8.1.3. Vocalidad	300
8.1.4. Conclusión	301
8.2. Espacio del texto en la música vocal	305
8.2.1. Presencia acústica del texto	305
8.2.2. Ausencia de texto	311
TERCERA PARTE: CONSIDERACIONES ESTÉTICAS	
9. RENOVACIÓN DEL GÉNERO Y DE LA LENGUA.....	323
9.1. Reflexiones en torno al género y a la denominación.....	323
9.2. Revitalización de la lengua española en la música culta.....	331
10. RELACIONES ENTRE TEXTO Y MÚSICA	337

10.1. Luis de Pablo y la música descriptiva	337
10.2. Evaluación de los tipos de correspondencia entre texto y música en el contexto histórico.....	344
10.3. Música y texto(s): un análisis intertextual.....	350
10.4. Luis de Pablo y la música como lenguaje(s).....	354
11. EPÍLOGO: ESBOZO DE UN RETRATO	361
12. BIBLIOGRAFÍA	367
12.1. Libros y artículos de temática diversa	367
12.2. Libros y artículos sobre la música española de los siglos XX y XXI.....	369
12.3. Libros y artículos sobre la canción en España	371
12.4. Obras sobre Luis de Pablo	371
12.4.1. Monografías	371
12.4.2. Artículos	371
12.5. Escritos de Luis de Pablo	375
12.5.1. Libros	375
12.5.2. Artículos (por orden cronológico).....	376
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES.....	379
ÍNDICE DE FIGURAS.....	383
ÍNDICE ONOMÁSTICO	385

Prólogo

Este libro es el fruto de una empresa iniciada hace ya algunos años con la escritura de una tesis doctoral para la Universidad de París-Sorbona¹. Los consejos del tribunal que entonces la recibió² así como el entusiasmo del compositor, cuya obra es objeto de estudio, han motivado la aparición ahora de este trabajo, en castellano y en una versión revisada.

El origen de la investigación se encuentra en la constatación de la escasa producción musicológica en torno a la música vocal de Luis de Pablo. En concreto, sus obras para voz solista e instrumentos, al contrario de otros ámbitos de su obra, han recibido hasta ahora una atención limitada. Para suplir este vacío, este libro se apoya en diversas fuentes: partituras publicadas, manuscritos autógrafos³, así como largas conversaciones con el compositor en su domicilio madrileño⁴. En ellas, tuve la oportunidad de abor-

1 Presentada el 13/12/2013 en la Universidad de Paris IV–Sorbonne, bajo la dirección de Jean-Marc Chouvel.

2 Jean-Marc Chouvel, Marta Cureses de la Vega, Louis Jambou e Yvan Nommick.

3 Consultables en el fondo “Luis de Pablo” del Istituto di studi musicali “Goffredo Petrassi” de Latina.

4 Estas conversaciones tuvieron lugar los días 8 y 9 de julio de 2011 y los días 15 y 16 de junio de 2012. Algunas verificaciones han sido abordadas por teléfono el 12 de febrero de 2012.

dar en detalle cuestiones técnicas sobre las partituras, así como temas estéticos más generales. La mayoría de estos puntos han sido tratados en varias ocasiones, de modo que una transcripción cronológica de las sesiones solo ofrecería una lectura algo “caleidoscópica”, a la vez fragmentaria y redundante. A lo largo de este libro aparecen transcritos literalmente numerosos fragmentos de las conversaciones que he juzgado más significativas.

No es necesario añadir que los ensayos y artículos del propio Luis de Pablo, donde podemos seguir la evolución de sus concepciones estéticas, así como las entrevistas que se le han hecho, han sido una fuente importante de información. Grabaciones publicadas o consultadas en diversos fondos⁵ y los trabajos previos de autores como Piet de Volder, Belén Pérez Castillo, José Luis García del Busto, H. Åstrand, Enzo Restagno, Louis Jambou, Tomás Marco, entre muchos otros, han sido obviamente también tenidos en cuenta.

Quiero expresar mi agradecimiento a los ya citados, y muy especialmente a Luis de Pablo, por su cálida recepción y su apoyo, y a Jean-Marc Chouvel, por sus consejos, que me han permitido abrir y expandir la perspectiva de investigación. Igualmente, deseo mostrar mi gratitud a los responsables del fondo “Luis de Pablo” en el Istituto di studi musicali “Goffredo Petrassi” de Latina, de los archivos del Internationales Musikinstitut de Darmstadt y de las ediciones Suvini Zerboni de Milán, que generosamente me han facilitado el acceso a fuentes valiosas de documentación.

En los límites que este libro se asigna, espero modestamente alcanzar un nivel de profundidad y de pertinencia en el análisis, que permita alimentar un debate en torno a esta figura notable de la creación musical contemporánea.

5 En los archivos del Internationales Musikinstitut Darmstadt, el fondo “Anna Ricci” de la Biblioteca Nacional de Catalunya y en las ediciones Suvini Zerboni de Milán.

Glosario de abreviaturas

Arm.	armonio	Org.	órgano
B.	bajo	Perc.	percusión
Bg.	bongo	Pic.	piccolo
Cb.	contrabajo	Pno.	piano
Cel.	celestá	Quij.	quijada
Cfg.	contrafagot	S.	soprano
Cl.	clarinete	Timb.	timbales
Clav.	clave	Tp.	trompa
Cr. Ig.	corno inglés	Trb.	trombón
Fg.	fagot	Vib.	vibráfono
Fl.	flauta	Vla.	viola
Glock.	glockenspiel	Vlc.	violoncello
M.S.	mezzosoprano	Vln.	violín
Ob.	oboe	Woodbl.	wood-block

1. Introducción

1.1. Las obras para voz solista e instrumentos de Luis de Pablo: una breve presentación

En la enorme producción de Luis de Pablo, la música vocal goza de un lugar importante. Ha escrito seis óperas, así como varias piezas de teatro musical que utilizan la voz. La obra concertante permanece sin embargo como la más importante: los grandes “frescos” en varios movimientos a la manera de cantatas, que pueden incluir varios solistas, recitadores, coro, conjunto instrumental u orquesta, y cinta magnética, son muy emblemáticos del compositor. Las obras corales *a cappella* ocupan también un lugar considerable; encontramos igualmente en el catálogo un buen número de composiciones para voz solista y conjunto instrumental (y cinta), aunque de dimensiones más reducidas, y música electroacústica conjugando la voz, así como otras categorías “híbridas”.

Dentro de esta imponente producción vocal, ciertas obras destacan claramente por:

- Su instrumentación. Están escritas para una voz solista y una plantilla instrumental reducida, que va de cero (en el caso de la voz *a cappella*) a 11 instrumentos.
- Su función. Están destinadas a ser interpretadas en concierto, y no a ser representadas.

El número de estas obras se eleva hoy a 14:

Año	Título	Plantilla	Poeta	Duración aproximada
1956	<i>Comentarios a dos textos de Gerardo Diego</i>	Soprano (o tenor), piccolo, vibráfono y contrabajo	Gerardo Diego	11'
1965	<i>Ein Wort</i>	Voz, piano, violín y clarinete	Gottfried Benn	6'-20'
1977-78	<i>Ederki</i>	Soprano, viola y dos pares de bongos	Jean Robertet	5'30"
1978	<i>Pocket zarzuela</i>	Mezzosoprano, flauta (piccolo, flauta bajo), clarinete, violín, violoncello y piano	José Miguel Ullán	14'
1979	<i>Canción</i>	Voz, oboe, trompeta, celesta y arpa	Juan Gil-Albert	6'
1981	<i>Una cantata perdida</i>	Voz, contrabajo y percusión	Fernando Pessoa	25'
1982	<i>El manantial</i>	Soprano, flauta, celesta, arpa, percusión y dos violines	Jorge Guillén	8'
1983	<i>Malinche</i>	Soprano, piano (clavecín, armonio, quijada, wood-block, wood-chimes, campana de iglesia y cinta magnética)	Textos náhuatl traducidos al castellano en el siglo XVIII, el "Pater noster" latino y una nana tradicional	24'
1985-86	<i>Malinche</i>	Soprano y piano (wood-block)	<i>Idem</i>	19'
1985-86	<i>Tarde de poetas</i>	Soprano, barítono, coro mixto y conjunto instrumental	Varios	90'
1999	<i>Puntos de amor</i>	Soprano y clarinetes (en si♭, en mi♭ y clarinete bajo)	Juan de la Cruz	15'

2000	<i>Canción</i>	Soprano, clarinete y piano	Juan Gil-Albert	6'
2006	<i>Circe de España</i>	Mezzosoprano, flauta (piccolo, flauta alto), clarinete (clarinete en mi♭ y clarinete bajo), piano, percusión, violín y violoncello	José Miguel Ullán	10'
2008	<i>Trío de doses</i>	Mezzosoprano, violín, violoncello y piano	José Miguel Ullán	7'

Entre ellas, *Tarde de poetas* (1985-86) se distingue claramente por sus dimensiones y su plantilla. Esta “obra-resumen” comprende a su vez 14 piezas vocales e instrumentales, algunas de ellas escritas anteriormente. Aunque la obra se concibe como una unidad de gran coherencia formal, la mayoría de sus componentes pueden ser interpretados también separadamente. Por esta razón, los trataremos también como piezas independientes:

1985	<i>Cuatro canciones de Selomo Ibn Gabirol</i>	Barítono, 2 trompas, trombón y arpa	Selomo Ibn Gabirol	11'30"
1986	<i>Dos poemas de Juan Larrea</i>	Soprano, 2 flautas (2 piccolos), piano, celesta-armonio, percusión I-II, 2 violines y 2 violas	Juan Larrea	5'15"
1985	<i>Glosa instrumental a tres poetas persas: Hafiz, Saadi, Omar Khayyam</i>	Piccolo, oboe, arpa, marimba, 2 bongos, 2 violines, viola y violoncello	Instrumental / Hafiz, Saadi, Omar Khayyam	5'10"
1985-86	<i>Los fuegos</i>	Soprano, fagot, 2 trompas, arpa, celesta, vibráfono, glockenspiel, 2 violines y 2 violas	Luis de Góngora	5'10"

1985-86	<i>Ocho epigramas de Marcial</i>	Coro mixto (3.3.3.3.)	Marcial	4'
1986	<i>Transición instrumental n° 1: Música para una lectura de Ka'ehu y el "Dialogo della Natura e di un Islandese", de Giacomo Leopardi</i>	2 bajos del coro, corno inglés, fagot, contrafagot, 2 trompas, trombón, arpa, armonio y percusión I-II	Ka'ehu, el leproso / Giacomo Leopardi	5'
1986	<i>Transición instrumental n° 2</i>	2 flautas, marimba, 2 violines, 2 violas, violoncello y percusión	-	50"
1985-86	<i>Surcar vemos</i>	Soprano	Luis de Góngora	4'
1986	<i>Transición instrumental n° 3</i>	2 flautas (2 picolos), oboe, fagot, 2 trompas, piano, marimba, timbales, glockenspiel, 2 violines y 2 violas	-	30"
1985	<i>On begliett</i>	Barítono y trombón	Carlo Porta	4'
1986	<i>Transición instrumental n° 4</i>	2 flautas, arpa, piano y vibráfono	-	1'
1961, rev. 1986	<i>Glosa a un texto de "Soledad segunda"</i>	Soprano, 2 trompas, piano y vibráfono	Luis de Góngora	7'
1986	<i>Meditación instrumental</i>	2 flautas, fagot, contrafagot, 2 trompas, trombón, piano, arpa, celesta-armonio, percusión I-II, 2 violines, 2 violas y violoncello	-	4'30"
1985	<i>Como Moisés es el viejo</i>	Coro mixto (3.3.3.3.)	Vicente Aleixandre	11'30"

Como decíamos, podemos claramente discernir todas estas obras del resto de la producción vocal de Luis de Pablo por diferentes razones:

- La música coral es una categoría netamente aparte, donde las formaciones conllevan un mínimo de tres cantantes por tesitura. La única pieza que por su plantilla se acerca al concepto que tratamos es *Dos epigramas de Marcial*, de 1984, para dos sopranos, hoy retirada del catálogo.
- Para acompañar a la voz, el compositor se sirve de dos tipos de formaciones bien delimitadas: el conjunto instrumental (de uno a 11 instrumentos) o la orquesta.
- Igualmente, las fronteras entre música destinada “al concierto” y música destinada “a la escena” son precisas y sin ambivalencia. Luis de Pablo tampoco ha compuesto monodramas. Además, sus piezas “con acción teatral” de finales de los años sesenta y principios de los setenta raramente hacen uso de un texto.

El hecho de que estas obras fuesen concebidas “para el concierto” no excluye naturalmente que algunas de ellas contengan una teatralidad latente. Es el caso de *Ein Wort*, con una expresión vocal muy dramática. A la escucha de *Malinche*, se percibe también una cierta dimensión escénica (en los textos, en la instrumentación que imita un coro o en los tipos de emisión vocal utilizados)⁶. El proyecto inicial de *Una cantata perdida* incluía también elementos escénicos⁷. Y no sin razón, *Tarde de poetas*, *Sonido de la guerra* y *Pocket zarzuela* han inspirado ocasionalmente a directores interpretaciones escenificadas. A este respecto, no debemos

6 Alide Maria Salvetta y Antonio Ballista han estrenado la versión reducida de la obra en un espectáculo titulado “*Amor*” *Tre atti unici di teatro da camera in concerto*, que reunía composiciones de Luis de Pablo, Franco Battiato y Paolo Castaldi. En el programa de concierto (23 de abril de 1985, Roma, Istituzione Universitaria dei Concerti), Luis de Pablo escribía: “*L'opera prevede un doppia versione da concerto o teatrale*”.

7 Según se extrae de los primeros bocetos de la composición (Manuscrito 35 M.S DP del fondo “Luis de Pablo”, Istituto Petrassi, Latina).

ignorar la influencia que el teatro musical y la ópera (cultivados por Luis de Pablo desde 1968) han podido ejercer sobre su música vocal de concierto y su lenguaje musical en general.

Observamos que los textos utilizados son generalmente poemas, pero encontramos también prosa y, excepcionalmente, construcciones fonéticas abstractas. Por ello, de forma general, utilizaremos el término neutro “texto”.

Encontramos estas obras a lo largo de toda la producción del compositor, desde los años cincuenta hasta hoy, si bien durante los años sesenta son pocos los ejemplos. Generalmente, y a excepción de *Tarde de poetas*, estas piezas son de duración más bien reducida (entre cinco y 20 minutos).

Más allá del estudio detallado de este repertorio, a lo largo de este libro intentaremos aportar luz a dos aspectos esenciales: la pertenencia de estas obras a un género determinado y la relación entre música y texto que en ellas se establece.

1.2. Pertenencia a un género determinado

Las obras citadas tienen en común rasgos marcados que las hacen susceptibles de constituir un género. La cuestión determinante es más bien dar una calificación a este grupo más allá de la simple descripción de la plantilla utilizada (una plantilla, por cierto, relativamente heterogénea). Su cercanía con el género histórico del *Lied* haría plausible el uso de este término, ya que todas estas piezas tienen como base un texto literario y utilizan mayoritariamente la voz cantada. Sin embargo, este planteamiento es cuestionable por diferentes razones.

Por un lado, la definición del *Lied* (y la de su equivalente francófono, la *mélodie*) ha sufrido muchas transformaciones a lo largo de su historia. Tradicionalmente, era un poema cantado a una o varias voces solistas, con un acompañamiento instrumental (generalmente al piano), bastante breve y conciso. De hecho, sus dimensiones han crecido rápidamente y la instrumentación ha cambiado

notablemente, si consideramos que su evolución va del *Generalbass-Lied* barroco hasta las formaciones de cámara de Ravel o Stravinski, pasando por el *Lied* orquestal del romanticismo tardío. La elección de los textos se ha ampliado, yendo más allá de poemas líricos o balladas⁸. Asimismo, la relativa simplicidad inicial de la línea vocal y el rechazo al virtuosismo belcantista han sido dejados de lado muy pronto⁹. El concepto de “solista con acompañamiento” se ha revelado también rápidamente como obsoleto (sobre todo a partir del *durchkomponiertes Lied*¹⁰), ya que la parte instrumental se vuelve tan importante, o incluso más, que la vocal. Por último, el carácter pretendidamente popular (del *Lied* germánico) tiene una breve vigencia. En el siglo XX, los contornos de lo que se entendía por *Lied* son pues bastante vagos; paralelamente, las fronteras entre aria y monodrama, o entre ciclo, cantata, oratorio, “sinfonía lírica” y ópera en versión concertante se vuelven cada vez más sutiles. Convertido en casi polisémico, el término del género se ha diluido y es difícil dar una definición *a minima* a la cual poder confrontar las obras de Luis de Pablo.

Por otro lado, el uso del término de *Lied*, estando este género tan ligado a la estética romántica donde vio su apogeo, resulta bastante polémico en la posguerra. Si bien el romanticismo tardío introdujo, particularmente en el periodo de la segunda escuela de Viena, aportaciones técnicas considerables¹¹ (de gran influencia

⁸ Pensemos, ya antes de la Primera Guerra Mundial, en los *Zeitungsausschnitte*, op. 11 de Hanns Eisler –los cuales presentan claramente una estética “anti *Lied*”– o en la “publicidad” del jabón Palmolive en *Keep that schoolgirl complexion* (*Album de Lilian*, op. 139), de Charles Kœchlin.

⁹ Por ejemplo, en el *Lied Der Hirt auf dem Felsen*, de Schubert, o *Amor*, op. 68, de Strauss.

¹⁰ “*Lied* de composición continua”.

¹¹ La segunda escuela de Viena se inscribe en la gran tradición germánica del *Lied*, como atestiguan los *Vier Lieder* op. 2, *Das Buch der hängenden Gärten*, etc., de Schoenberg, los *Altenberg-Lieder*, de Berg, o los numerosos *Lieder* de Webern. Estos compositores han sabido transformar el lenguaje (hacia la atonalidad y el dodecafonismo), extender las posibilidades vocales (con la introducción del *Sprechgesang* por Schoenberg en el *Pierrot Lunaire*) y desarrollar la forma (cercana al oratorio, por ejemplo, en los *Gurrelieder*).

sobre los compositores de la generación de Luis de Pablo), el término está impregnado de una historia en la cual no todo compositor desea forzosamente inscribirse.

Observamos esta tendencia al menos hasta los años setenta, en que el concepto de *tönende Innerlichkeit* (interioridad resonante) de Hegel se consideraba ya completamente superado y solo podía ser integrado en el marco del *collage* o de la cita. Pero, como señala Andreas Meyer¹², a mediados de los años setenta esta actitud evoluciona bastante rápidamente. Con el posmodernismo (*"Im Prinzip ist Alles erlaubt"*, de György Ligeti¹³, o *"Anything goes"*, de Paul Feyerabend¹⁴), un cierto desencanto debido a la evolución sociopolítica vuelve a poner al día los conceptos de subjetividad y de lo “privado”. Poetas como Heine, Jean Paul y Hölderlin recuperan entonces su popularidad. Este último se convierte en una verdadera moda¹⁵, quizás en una ola de “nuevo romanticismo” o por efecto de nostalgia.

Hoy en día, ciertos compositores cultivan el género con toda libertad, cada uno según su especificidad y su evolución: ya sea como una posición constante a lo largo de su producción, como fruto del “renacimiento” de los años setenta y ochenta, o porque para ellos la problemática ha llegado a ser obsoleta. Entre otros, podemos citar a György Kurtág, Wolfgang Rihm y Olga Neuwirth. No es el caso, sin embargo, en compositores de tendencia más “formalista” o de generaciones anteriores.

12 Andreas MEYER, “Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert”, en *Musikalische Lyrik. Vol. 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven (Handbuch der musikalischen Gattungen 8, 2)* /Ed. por Hermann DANUSER, Laaber, Laaber-Verlag, 2004, p. 284.

13 Walter BACHAUER, “Sind Sie unter den Konservativen gegangen? Interview mit György Ligeti”, en *Die Welt*, Hamburgo, 13 de marzo de 1971.

14 En la obra *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (1975), el filósofo Paul Feyerabend defiende una anarquía epistemológica que libere la ciencia de obstáculos metodológicos – teoría que sintetiza con la fórmula *“Anything goes”*.

15 Compositores tan diferentes como Rihm, Zender, Ligeti o Nono han empleado textos de Hölderlin.

En cuanto al término *canción*, en principio homólogo¹⁶ y *a priori* más adecuado para un compositor español, la cuestión parece aún más delicada: el género *canción* está extremadamente ligado desde su nacimiento (como lo están, por cierto, las formas vocales que lo han precedido¹⁷) no solamente a la lengua castellana, sino también a una estética popular o nacionalista. En el siglo XIX, la llamada canción culta (confinada a los salones) se caracterizaba por dos tendencias paralelas. Por una parte, existía una estética populista y pintoresca (ligada a menudo al mundo andaluz), que recurría a textos acordes con esta sensibilidad. Entroncando con la música teatral del siglo XVIII, el género se alimentaba de elementos de danzas populares, muy apreciados por la aristocracia. La otra influencia era el *belcanto* italiano, del cual se impregnaban las romananzas o las imitaciones de arias de ópera. Si bien el género evolucionó a lo largo del siglo XIX, ya sea en una dirección superficial y comercial, ya en un movimiento nacionalista de recuperación del folclore —a la búsqueda de un *Lied* español (como es el caso de Felip Pedrell¹⁸)—, el componente popular será de todos modos esencial.

Indiscutiblemente, la estética de la primera mitad del siglo XX, presente en las obras de Albéniz, de Granados, de Manuel de Falla, de Turina y más tarde del “grupo de los ocho”, gira, a

16 No encontramos en España un género análogo a la melodía francesa o al *Lied* alemán antes del siglo XX.

17 En la época del Barroco español, por ejemplo, había una fuerte huella de la música popular en el ámbito de la música culta. Como el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, la música se dirigía a todos los públicos, desde el pueblo a la nobleza. Música culta y popular se nutrían mutuamente y a veces es incluso difícil distinguirlas. Observamos este fenómeno en los tonos humanos, en la tonadilla escénica del siglo XVIII, en las primeras zarzuelas, etc.

18 Un rasgo significativo ilustra la antigüedad de la problemática que nos ocupa: Felip Pedrell (1841-1922), un compositor considerado padre del nacionalismo musical español y muy interesado por las cuestiones de género y de nomenclatura, denomina a sus propias obras desde 1871 *Lieder*. Evita, pues, deliberadamente otras denominaciones como *canción culta con acompañamiento*, *canción de concierto*, *canción acompañada*, *melodía* o *canción española*.

pesar de sus diferencias, alrededor de un folclor más o menos estilizado: en numerosas composiciones originales, encontramos armonizaciones y arreglos de melodías populares para diferentes formaciones y la utilización frecuente de estilemas folclóricos (ritmos, giros melódicos, acentos, etc.). La huella del folclor en la música culta es, pues, profunda y la canción culta está condicionada desde sus orígenes por esta herencia ineludible. En España, durante la posguerra y hasta los años cincuenta (época en la cual Luis de Pablo se inicia en la música vocal), incluso las posiciones más independientes, como las de Frederic Mompou, Robert Gerhard (después exiliado en Cambridge), Joaquim Homs o Xavier Montsalvatge, continúan en parte buscando inspiración en el universo de la música popular.

El empleo del término “canción” implica pues una estética muy diferente de la que despliega Luis de Pablo: en su música vocal, hace intervenir, al lado del castellano, numerosas otras lenguas y elude evidentemente todo rasgo folclorizante. De este punto de vista, no parece sorprendente que el compositor evite este término (excepto en 1985 para su ciclo *Cuatro canciones de Selomo Ibn Gabirol*).

La cuestión de la pertenencia a un género puede parecer anodina y depender puramente de problemas de terminología que, en última instancia, se rigen por criterios subjetivos. Sin embargo, a la luz de la evolución del compositor, la cuestión se revela muy fecunda. Luis de Pablo ha escrito piezas para formaciones consideradas “clásicas”: el concierto para solista y orquesta, el cuarteto de cuerda, el trío con piano, el quinteto con piano, el quinteto de viento, etc. Estas obras aparecen especialmente a partir de los años setenta y sobre todo en los años ochenta y noventa, tras un periodo en el que el compositor había usado preferentemente combinaciones instrumentales poco habituales. Aquí Luis de Pablo intenta explorar el potencial sonoro de formaciones instrumentales “históricas” a través de un lenguaje contemporáneo. En el curso de este trabajo intentaremos entretener si también sus obras para voz e instrumentos pueden ser

consideradas como el fruto de una estrategia análoga, es decir, si responden a una voluntad de recuperar modelos históricos como el *Lied*, la canción o la *mélodie*, o son solo el producto de una simple conjunción entre texto literario y voz.

1.3. Relaciones entre texto y música

El estudio de toda música que utiliza un texto nos lleva a cuestionar la naturaleza de sus relaciones. La incorporación de un texto literario en un universo musical concierne primeramente el *significante*. El compositor se confronta a una obra literaria definida, con una forma y una prosodia propias (ritmo, acentuación, etc.) de las cuales se puede servir o no para su “puesta en música”. Obviamente, el *significado* del texto puede también tener repercusiones en la música a nivel simbólico, con una eventual “re-creación” del contenido semántico del texto.

El compositor se puede inspirar o responder “activamente” a ciertos elementos textuales –semánticos u otros– portadores en potencia de un cierto carácter musical. Por supuesto, texto y música no van siempre de la mano: la música puede servirse del texto de manera discontinua, irregular y no sistemática. En ciertas secciones, puede dominar una lógica musical (la relación entre texto y música se reduce entonces a una simple contigüidad, yendo hasta la independencia); en otras, un criterio derivado del texto suscita relaciones que van de la convergencia a la oposición.

Un compositor puede intentar en su música corresponder al impacto emocional del texto, responder con ideas musicales a imágenes visuales concretas, tomar prestadas estructuras (incluso subrayarlas de manera redundante), situarse de manera explícitamente independiente al texto (las resonancias posibles dependiendo entonces de la percepción individual del oyente) o aun buscar la contradicción con este.

El musicólogo Peter F. Stacey¹⁹ distingue seis tipos de relaciones entre texto y música:

- a. *Direct mimesis* [mimetismo directo], se da cuando la música imita aspectos del texto de manera audible y exterior (“íónica”).
Más precisamente, Stacey distingue dos niveles de correspondencia: habla de *high level mimetism* si la imitación se aplica a la atmósfera general del poema, y de *low level mimetism* si ella se concentra en palabras aisladas o frases (*Word-painting, Wortmalerei*).
- b. *Displaced mimesis* [mimetismo desplazado], se produce cuando un aspecto estructural y no audible del texto se convierte en objeto de imitación. Un ejemplo de este tipo es el tratamiento de la tipografía del texto en *Cummings ist der Dichter* de Boulez.
- c. *Non-mimetic relationship* [relación no mimética], se da cuando el compositor no hace ninguna tentativa de imitar algún aspecto del texto, debiendo ser entonces construida la relación por el espectador. Es el caso de *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* (1957), de John Cage, en *Silence*.
- d. *Arbitrary association* [asociación arbitraria], se crea no por las similitudes entre texto y música sino por su simple contigüidad, de forma reiterada²⁰. La relación entre texto y música recae aquí únicamente en el hecho de que el texto (o ciertos elementos del texto) aparece de manera recurrente con la música.
- e. *Synthetic relationship* [relación de síntesis], se produce cuando música y texto están tan íntimamente ligados que pode-

19 Peter F. STACEY, *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*, Nueva York, Garland, 1989, pp. 28-29.

20 Del mismo modo que no hay en la lengua hablada ninguna relación de necesidad entre el significado y el “sonido” (salvo para las palabras de origen onomatopéyico).

mos hablar de una “síntesis de los medios”. Stacey pone el ejemplo de la poesía sonora y la *text-sound composition*²¹.

f. *Anti-contextual relationship* [relación anticontextual], es provocada por un contraste deliberado entre música y texto.

Kofi Agawu subraya la falta de modelos actuales que permitan analizar de manera sistemática la “respuesta” que una canción, en tanto que género, da a un texto. Según él, la literatura musicológica está dominada por simples “lecturas individuales”²². La tipología propuesta por Stacey, sin querer ser universal, puede en este sentido aportar una herramienta teórica de valor para comprender las diferentes estrategias de acercamiento entre texto y música que Luis de Pablo despliega en su música vocal.

En parte de la obra de Luis de Pablo, texto y música parecen resonar a través de procedimientos muy plásticos, a veces simbólicos. Así pues, en nuestro intento de determinar su posicionamiento respecto a la semántica del texto, prestaremos especial atención a la primera de las categorías de Stacey, particularmente a confluencias posiblemente herederas de una sensibilidad “madrigalista”. Los madrigales italianos de la *seconda pratica* hacían uso de una serie de figuras retóricas musicales —empleadas ya antes, pero sistematizadas en el marco de madrigal— denominadas madrigalismos y que podemos agrupar bajo el concepto de hipotiposis. En su acepción clásica (Quintiliano, *Instituciones oratorias*, libro IX, capítulo 2), la hipotiposis es “una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos”. En música, el término (repertoriado en 1599 por Joachim Burmeister en el *Hypomnematum musicae poeticae*) agrupa todos los efectos expresivos que apuntan a evocar lo más cerca posible el texto, a hacer las composiciones musicales más “expresivas”.

21 El término de *text-sound composition* es utilizado en Estados Unidos para designar ciertas producciones de artistas como Allen Ginsberg, John Giorno, Jack Kerouac o Jackson Mac Low. Jean-Yves BOSSEUR, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, París, Minerve, 1996, p. 132.

22 Kofi AGAWU, “Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied”, en *Music Analysis*, Oxford, Blackwell, nº 11, 1992, p. 3.

Ejemplos de ello son la correspondencia habitual entre el registro agudo y la luz, el cielo, las nociones de altura, de bondad, de alegría, etc.; la que se da entre el registro grave y la oscuridad, las profundidades, el infierno, las nociones de maldad, de dolor o de muerte. En consecuencia, todo movimiento ascendente o descendente está a menudo muy connotado. Un contrapunto imitativo rápido subrayará la idea de huida, mientras que un motivo repetitivo regular evocará el murmullo del agua. *Accelerandi* o *ritardandi*, sonidos sostenidos, cambios bruscos de *tempo*, el silencio, etc. pueden también subrayar el contenido del texto.

Estos serán pues los dos principales vectores que guiarán el estudio del corpus de obras para voz y conjunto instrumental brevemente expuesto anteriormente.

El presente trabajo se estructura en tres grandes secciones:

- El compositor y su producción vocal

El estudio aislado de estas obras conduciría a una visión fragmentaria de su identidad. Por ello, y aun siendo hoy Luis de Pablo una figura bien conocida, dedicamos la primera sección a una descripción, breve pero indispensable, de sus diferentes fases compositivas y de sus obras más representativas. Nos concentraremos a continuación más específicamente en su música vocal: el segundo capítulo permitirá observar las particularidades y precisar la evolución del compositor respecto a la voz.

- Análisis de las obras para voz e instrumentos a través de la perspectiva de la forma, de la instrumentación, de la vocalidad y de la semántica.

En los capítulos 3 a 7, el cuerpo central del libro, expondremos los resultados de los diferentes análisis a través de estas cuatro perspectivas, y los confrontaremos a continuación entre sí. Estos cuatro criterios intentan arrojar luz sobre los dos puntos principales que nos ocupan, ya

que son susceptibles de mostrar puntos comunes o divergencias con modelos vocales previos, pero también de detectar formas de relación con el texto que se manifiestan a estos mismos niveles.

Para facilitar la presentación de datos, utilizaremos un razonamiento “descendente”, partiendo de las líneas generales de evolución para llegar en un segundo momento al análisis detallado de las obras.

En cada capítulo, analizaremos algunas obras con mayor profundidad: bien por ser estas ejemplos paradigmáticos de la “categoría” en cuestión, o porque su originalidad las hace destacarse del resto.

- Consideraciones estéticas

Los últimos capítulos giran en torno a los dos grandes puntos de enfoque planteados. Trataremos también otras cuestiones subsidiarias, como la influencia del castellano en este género musical y las relaciones intertextuales que puedan ser subyacentes en una parte importante de la producción de Luis de Pablo. Los resultados obtenidos serán igualmente evaluados en relación a la trayectoria espacio-temporal del compositor, y muy especialmente en relación a la coyuntura española.