



---

**UBICACIÓN DEL PRIMER OPUS  
MUSICAL DE LUIS DE PABLO.  
UN SERIALISMO PARTICULAR.**

---

Manuel Añón Escribá

---

Espacio Sonoro. Nº 47. Enero – Abril 2019

---

**INDICE**

**UBICACIÓN DEL PRIMER OPUS MUSICAL DE LUIS DE PABLO. UN SERIALISMO PARTICULAR.....2**

ANTECEDENTES ..... 7

CORAL OP. 2 (1954/55) ..... 9

ANÁLISIS: CORAL OP. 2 ..... 12

*Serialización melódica* ..... 12

*Serialización rítmica* ..... 14

*Aproximación formal y estructural* ..... 16

*Conclusión de la exposición (compases 1 al 35)* ..... 20

*Segunda sección (compases 36 al 67)* ..... 21

*Tercera sección (compases 67 al 163)* ..... 26

*Coda (compases 164 al 178)* ..... 38

CONCLUSIONES ..... 39

BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA ..... 40

## UBICACIÓN DEL PRIMER OPUS MUSICAL DE LUIS DE PABLO. UN SERIALISMO PARTICULAR

A Diana

El compositor francés Pierre Boulez señala en 1945/46 que nada está hecho y que todo estaba por hacer: “... fue todo un privilegio poder llevar a cabo ciertos descubrimientos y encontrarnos a nosotros mismos sin ningún punto de referencia, lo cual tuvo sus dificultades, pero también sus ventajas”<sup>1</sup>. Físicamente, estos deseos de “partir desde cero”<sup>2</sup> se materializan en la ciudad alemana de Darmstadt, en el Hesse cerca de Frankfurt al pie del Odenwald, en sus cursos de verano.

Al igual que señala Pierre Boulez con respecto a la época de la posguerra (europea), donde todo está todo por hacer<sup>3</sup>, Luis de Pablo va más allá en su reflexión — a propósito del problema español y europeo—, y señala una perspectiva del problema histórico mucho más profundo:

Desde el punto de vista de la creación musical, la situación europea de la posguerra era tensa y agresiva. En principio había un rechazo global a todo lo que fuese tradición establecida. La cultura europea no había sido capaz de impedir las catástrofes (las dos guerras) que habían costado más de 70.000.000 de víctimas. ¡Incluso en algunos casos las había propiciado! Se sentía una necesidad ética de empezar desde cero<sup>4</sup>.

En los puntos anteriores se ha contextualizado los distintos referentes estéticos del compositor Luis de Pablo, siendo el serialismo dodecafónico el más característico de

---

<sup>1</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. *Orientations*. (Traducción inglesa de Martín Cooper). Cambridge, Mass, 1986, pág. 445.

<sup>2</sup> Léase la polémica de Lévi-Strauss con Pierre Boulez surgida en los años cincuenta por el artículo *Éventuellement...* en el volumen *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966.

<sup>3</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques, *Orientations*, (Traducción inglesa de Martín Cooper), Cambridge: ed. Mass, 1986, pág. 445.

<sup>4</sup> DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea. Lo inesperado y lo archisabido*, Madrid: Fundación BBVA, 2009, pág. 50.

Manuel Añón Escribá

las vanguardias europeas. A colación de este sistema, desde su madurez técnica, el compositor comenta sus fallos evidentes, enumerándolos en cuatro puntos:

Una vez decidido un plan general, el compositor apenas si tenía capacidad de decisión siguiéndolo a “rajatabla”. Claro está que podía y debía corregir los “absurdos” a que daban lugar, la total planificación. La intuición quedaba excluida en el curso de la redacción de la obra, justamente el momento de la composición en donde suele ser más necesaria. Es muy difícil crear contrastes de densidad, acordes, cambios graduales de registro, etc. La música resultante, pese a su constante transformación, no se mueve, es estática —lo que podría convenir a la sensibilidad de Messiaen— pero que va en contra de la variación perpetua, uno de los pilares estáticos del dodecafonismo ortodoxo. Este sistema, por su predeterminación total, excluye la posibilidad de evolución. Cada cambio o enriquecimiento supone una trasgresión<sup>5</sup>.

Con respecto al sistema serial, De Pablo señala la necesidad que había en la época de asumir herramientas técnicas que aportasen nuevos planteamientos estéticos, comparándolos con los resultados de otras artes, como la pintura:

Sin embargo en mi opinión, fue una experiencia saludable, sobre todo para los jóvenes. Ciertamente abundaron las obras indigestas. Pero ¿no son indigestos algunos cuadros de Mondrian (con todos los respetos)? ¿no son algunos retratos femeninos del Picasso de los años cuarenta? Y un largo etcétera que es fácil adivinar... Pese a la aridez de algunas obras, esta forma de componer nos enseñó a imaginar música —sus formas, sus lógicas— apoyándonos, casi únicamente en nuestra capacidad organizativa<sup>6</sup>.

El primer opus oficial del compositor bilbaíno se encuentra compuesto por cinco obras, siendo una selección entre las que escribe en su primera época. Por el tiempo y

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 53.

<sup>6</sup> DE PABLO, Luis. “Los primeros devaneos con el Pardo”. Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, noviembre-diciembre de 1991. Publicado en: A.A. V.V., El Prado vivo, Madrid: editado por OPE, S.A., para el Museo del Prado y patrocinado por Caja Madrid, 1992, págs. 115-116. Consultar punto 2.9.1. Títulos de escritos diversos de Luis de Pablo ordenados y contextualizados por orden cronológico (1970 al 2002), pág. 54.

Manuel Añón Escribá

la distancia elimina las que no considera relevantes, las que no son depositarias del ideal estético que buscaba en la época. Todas las obras que se citan a continuación fueron estrenadas y, aunque no se integran en su primer opus actual, son testigos de la evolución y desarrollo de un creador y su pensamiento, obras condicionadas en un perfil estético-técnico de un joven compositor con voz propia.

Después de la selección, su primer opus queda constituido de la siguiente manera: *Coral op. 2* (1954), *Inventiones para orquesta* (1955), *Comentario a dos textos de Gerardo Diego* (1956), *Sonata op. 3* (1958), *Sinfonías* (1963/66), fruto del primer proyecto de *Divertimento* de 1954. Según señala el propio De Pablo<sup>7</sup> y el Catálogo de compositores españoles de la SGAE que trata de él<sup>8</sup>, el listado completo, sin omitir las obras descatalogadas por el compositor, es el siguiente:

- *Gárgolas*, para piano, se compone entre 1952/53, estrenándose en 1955 por Javier Ríos; es una colección de cuatro piezas donde se realiza un estudio técnico sobre el instrumento, con la búsqueda de sonoridades gratas y sugerentes. La obra está alejada de la complejidad que presenta más tarde en sus ideas y realizaciones musicales. Puede apreciarse en *Gárgolas* la influencia de Debussy o, la más próxima, del piano de Mompou.
- *Quinteto, para clarinete y cuarteto de cuerda*, de 1954.
- *Tres piezas para guitarra: Giga, Ouverture e Improvisación*; pequeña suite de inspiración neoclásica compuesta en 1955 y estrenada varios años después en el Instituto de Cultura Hispánica por su dedicatario, el guitarrista ecuatoriano César León.
- *Misa Pax humilium*, para cuarteto vocal, obra de circunstancias hecha en 1956 con intención de servir de ilustración musical en la primera misa de su amigo Amadeo Saguar, recién ordenado dominico; obtuvo el premio

---

<sup>7</sup> AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo en su casa de Madrid, junio de 2009.

<sup>8</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. Catálogo de compositores españoles de la SGAE*. Capítulo obras fuera de catálogo, Madrid: ed. SGAE, 1993, págs. 67-71. El catálogo que se ha utilizado en este apartado es el del propio compositor con sus anotaciones personales sobre las obras descatalogadas, y correcciones de fechas y datos, en su primer opus musical.

Manuel Añón Escribá

“Acento”, pero el autor no guarda ningún aprecio por ella, la define como un “extraño contubernio entre Messiaen y el gregoriano”<sup>9</sup>.

— *Elegía*, para orquesta de cuerda, escrita en 1956 no pasa el filtro estético posterior del compositor y se queda fuera de su catálogo oficial. Pertenece a un compositor en búsqueda que no ha encontrado definitivamente su camino personal, volviendo periódicamente a criterios expresionistas en los que cobra especial relevancia una preocupación por las raíces con la música antigua española. Al margen de la buena acogida dispensada, es evidente, desde la perspectiva actual, que *Elegía* marca una regresión estética frente a *Comentarios...*; así lo indican la simpleza formal (A-B-A) y el propio lenguaje que el autor reconoce influido por Honegger y Bartók, sin descartar, por ello, la posibilidad de aporte personal. Por lo demás, con *Elegía*, De Pablo abre un camino que desarrolla con mayor fortuna en obras posteriores, al envolver en música propia citas de música del pasado español como la *Gallarda milanese* de Cabezón, tema recreado libremente.

*Elegía* se estrena con la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Odón Alonso en mayo de 1959, en el Ateneo de Madrid. Constituye el primer estreno importante de nuestro autor y es la primera composición depablina que pondría en sus atriles la Orquesta Nacional, en un concierto dirigido por Benito Lauret.

La *Sonatina giocosa*, para piano, de 1956 está dedicada a Miguel Zanetti, aunque el estreno corre a cargo de Conchita Rodríguez en el concierto inaugural de Nueva Música, celebrado en el Conservatorio de Madrid el 9 de marzo de 1958. La obra consta de tres partes: un Allegro, un tiempo moderado con rasgos politonales y una sección conclusiva que rememora el material del primer tiempo. “Sin duda, la Sonatina era *troppo giocosa*”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo en su casa de Madrid, junio de 2009.

<sup>10</sup> Entrevista con el compositor. Madrid 12 de mayo 2013, hablando sobre sus obras y escritos.

Manuel Añón Escribá

- El *Cuarteto de cuerda*, compuesto en 1957 para el Cuarteto Clásico de R.N.E., es estrenado en el Ateneo de Madrid en 1958 e interpretado posteriormente varias veces incluso fuera de España. Es otra manifestación de hispanismo expresivo con un claro antecedente en *Elegía*. El acento viene dado por la utilización temática de *Triste España sin ventura*, de Juan de la Encina. No es casual que la obra concluya con un Adagio, pues es el modelo de los cuartetos Bartokianos y, en particular, del segundo.
- Las *Cinco canciones de Antonio Machado* de 1957, para voz y piano, insisten en el tono expresionista vienés del *Cuarteto*, relacionándolo con *El libro de los jardines colgantes* de Schönberg como modelo estilístico. El estreno tiene lugar el 8 de abril de 1958 en el Ateneo Madrileño, a cargo de Ángeles Chamorro (soprano) y Ramona Sanuy (piano) en el curso del segundo concierto organizado por Nueva Música.
- *Inventiones para flauta y piano* se compone en 1957 a petición de una pianista portuguesa. La primera versión la interpreta Rafael López del Cid y Gerardo Gombau; el compositor realiza una segunda versión para violín y piano estrenada por Antonio y Ana María Gorostiaga en el Instituto de Cultura Hispánica el 7 de junio de 1959. A pesar de no haber sido editadas las *Cinco inventiones* poseen un sello personal al margen de la reconocible influencia de Arnold Schönberg y su *Pierrot lunaire op. 21* (1912).
- *Móvil I*, compuesto en 1957 a instancias de Margot Pinter, es reelaborado en los meses siguientes, siendo la versión definitiva para dos pianos. En la primera versión:
 

... es un simple juego de bloques intercambiables que después se hizo más complejo, con atención a órdenes de intervalos y efectos tímbricos [...] Mientras la escritura del segundo piano es prácticamente fija, al primero se le ofrecen diversas opciones y cierta libertad dentro de cada opción. Son pues, dos caminos separados que en el curso de la obra, se

Manuel Añón Escribá

entrecruzan y amalgaman dando resultados que varían en alguna medida de una a otra ejecución<sup>11</sup>.

## Antecedentes

La importancia en la clarificación por medio de una visión analítica, lo más exhaustivo de la primera obra del compositor, se debe a que, en ella, se encuentra la génesis de toda su futura obra.

Las constantes de pensamiento de cualquier compositor desde sus inicios se encontrarán latentes desde sus primeras obras y de una manera u otra, aparecerán a lo largo de la evolución de su obra, por muy complejas o novedosas que estas sean<sup>12</sup>.

En las postrimerías del franquismo —coincidiendo con el germen de las nuevas generaciones de compositores— la única vanguardia con vigencia y nombre español prospera fuera de la península, en las inmediaciones de técnicas seriales dodecafónicas, con compositores exiliados como Robert Gerhard (su discípulo), Joaquín Homs o Rodolfo y Ernesto Halffter con técnicas poco estructuralistas. En sus comienzos formativos, Luis de Pablo sabe del dodecafonismo por el libro *Doktor Faustus* de Thomas Mann<sup>13</sup>, significando poco el estreno de *Juego de cartas* de Stravinski o la audición de alguna pieza de Béla Bartók<sup>14</sup>. Pablo Garrido, compositor chileno, durante los años 50 es el único impulsor de la música dodecafónica en Madrid<sup>15</sup>. Presenta las teorías seriales en un programa de divulgación de la vanguardia musical en Radio Nacional de España, junto

---

<sup>11</sup> Entrevista con el compositor. Madrid 12 de mayo 2013.

<sup>12</sup> MARCO, Tomás. *Escritos sobre Luis de Pablo*, (coor. José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, pág. 161

<sup>13</sup> MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*, Madrid: ed. Guadarrama. Punto Omega 97, 1970, pág. 46

<sup>14</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*, Madrid: ed. Rialp. BPA 89, 1958, pág. 221.

<sup>15</sup> Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Vol. 6, pág. 289.



Manuel Añón Escribá

al compositor y pianista Juan Hidalgo, que ejemplifica al instrumento los diversos fragmentos expuestos<sup>16</sup>.

Luis de Pablo en 1952, sin dejar de estudiar música de manera autodidacta, termina sus estudios de derecho en la Universidad Complutense de Madrid. En 1954/56 concluye una de sus primeras composiciones significativas: *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, obra que perdura dentro de su catálogo<sup>17</sup>.

En la medida en que el sistema serial dodecafónico va cimentándose en la sintaxis de las nuevas generaciones de compositores, como transición hacia formas más modernas, se hace patente la soledad formativa de los nuevos compositores (Luis de Pablo y Cristóbal Halffter...) que se ven obligados a realizar constantes ejercicios de videncia e imaginación para recrear un lenguaje ansiado, pero lejano por la desinformación debida a la precariedad en las fuentes —no se dispone de partituras y la escucha de música de ciertos compositores es difícil o imposible—. Este problema se solucionará con las primeras salidas de De Pablo al extranjero y sus estudios de composición con Max Deutsch en París y cursos en Darmstadt (Alemania) desde 1956

La *Sonata* op. 3 se compone en 1958, al igual que sus *Dos villancicos para voz y piano*, a petición de Enrique Franco para ser interpretadas y grabadas en disco por la soprano Ángeles Chamorro y el propio Enrique Franco.

... Se trataba de un encargo múltiple para formar un Retablillo de Navidad de *El alba del alhelí* sobre versos de Rafael Alberti [...] Los poemas elegidos por De Pablo son: *El platero y el pescador*. Los otros compositores englobados en el Retablillo fueron A. Blancafort, M. Carra, E. Franco, G. Gombau, A. García Abril y C. Halffter<sup>18</sup>.

La obra *Progressus*, para dos pianos, se compone en 1959 a petición de Pedro Espinosa y Conchita Rodríguez; fue estrenada por ellos mismos en marzo de 1960, en el

---

<sup>16</sup> AÑÓN ESCRIBÁ. Manuel. Entrevista personal al compositor Luis de Pablo. Madrid. 20 de enero del 2012.

<sup>17</sup> Cfr. catálogo de compositores españoles de la SGAE, apartado: Obras fuera de catálogo, pág. 67.

<sup>18</sup> Cfr. catálogo de compositores españoles de la SGAE, apartado: Obras fuera de catálogo, pág. 67.

Ateneo de Madrid. Se trata de la primera versión de lo que más tarde se convierte en *Móvil II* (1967)<sup>19</sup>.

### **Coral op. 2 (1954/55)**

La obra se estructura sobre dos realidades distintas que aportan cualidades y condicionantes sustanciales en su creación; la convierten en un hecho notorio en el panorama musical en la historia española del siglo XX. Se puede considerar el nexo entre la antigüedad formal con usos y maneras heredados del coral eclesiástico, con una sintaxis determinada en su forma y estructura —imitaciones contrapuntísticas y secciones armónicas—, y la novedad de los sistemas de vanguardia —elementos aditivos, serializaciones...— con la sustitución del texto y la voz por instrumentos de viento madera y metal que unifican el contexto del coral por medio de la tímbrica unitaria y empastada.

Es difícil mostrar los referentes inmediatos, tendríamos que mencionar nuevamente la música para conjunto instrumental —señalada someramente en *Sinfonías para metales*— o la música coral escasa en el ámbito de la estricta contemporaneidad de la época.

Para entender la dirección común de la vanguardia española en estos años, condicionada por una sociedad altamente politizada y confesional, contextualizamos brevemente al compañero de generación de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter que, en 1952, escribe su *Antífona pascual Regina Coeli* y, en 1956, la *Misa Ducal para coro mixto y órgano*, con la dedicatoria a Cayetana y Luis Duques de Alba. Esta obra es de carácter neoclásico en cuanto a forma y utilización del metro y armonía por 7<sup>as</sup>, con interferencias cromáticas dentro de un principio de funciones determinadas, cercanas a la modalidad.

---

<sup>19</sup> Parte de esta información se encuentra extraída de las reflexiones expuestas en GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo*, Madrid: ed. Espasa-Calpe, 1979.

The image shows a page of a musical score, page 19, for the Gloria of the Misa Ducal (1956) by Cristóbal Halffter. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The tempo markings are 'Allegretto' and 'Vivace'. The lyrics are 'Do-mi-ne Deus Rex cae-les-tis' and 'De-us Pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc...'. There is a boxed number '14' in the first measure of the piano part.

Fig. 1. Fragmento de la parte central del *Gloria* de la *Misa Ducal* (1956) de Cristóbal Halffter. Unión Musical Española. Madrid

En 1953, Luis de Pablo escribe *Coral eucarístico*, compuesto a instancias del Padre Federico Sopena, con texto de Aurelio Prudencio Clemente. Más tarde, en 1954, los materiales de esta obra se reelaboran en *Coral op. 2* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta y trombón con nuevas aportaciones y un material más libre al desaparecer los condicionantes vocales y las exigencias al servicio de un texto. Es revisada en 1958 y su estreno corre a cargo de la BBC de Londres gracias a una gestión de Roberto Gerhard. Posteriormente, *Coral* es estrenada en Madrid por Gerardo Gombau (febrero de 1960) y presentada en Barcelona por José Luis de Delás. Obra escueta y rígida, casi geométrica, siendo un ensayo camerístico en el estilo de *Sinfonías* de años más tarde, se graba por la BBC y la RNE, y es editada por Edition Modern (München).

Manuel Añón Escribá



**Fig. 2.** Luis de Pablo con Gerardo Gombáu ensayando su Coral op. 2. Madrid, 1960.  
Fotografía extraída de DE VOLDER, Piet. *Encuentro con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas.* 1998

Los aforismos dodecafónicos de la época, junto a las infracciones sometidas al sistema, no son una negación de la coherencia formal y estética de la obra, lo que hacen es situar los factores responsables de esta estética en otras dimensiones del conocimiento musical: las interrelaciones dentro de una estructura, la tímbrica o la métrica. La constrictión extrema y minuciosa da paso a la emancipación dentro del sistema de ciertos parámetros. Esta evolución, o escisión del ideal inicial, da como resultado obras flexibles y autónomas. La polarización, el principio armónico dentro del melódico contrapuntístico, aliena el sistema, la mecánica, sublimando lo intelectual en artístico; lo comprensible adquiere el nivel estético en lo irracional.

*Coral op. 2* se encuentra en el declive de los lenguajes seriales europeos y en el nacimiento de la vanguardia española con toda su virulencia. La mixtura contemporáneo-tradición-teoría produce resultados interesantes: el principio de forma continente de materiales, el coral, el doble coro, la división por familias... junto a la utilización de herramientas clásicas —melodía acompañada, armonía, cierres contrastantes, tensión por saturación y distensión por omisión o vacío de timbre...— ratifican la originalidad de la obra, mostrando lo convulso y heterogéneo del tiempo en que se compone. La versión de 1954/55 se enmarca dentro del primer opus oficial de Luis de Pablo, encontrándose sometida a condicionantes estructurales desde antes de su creación y consolidación en septimino para viento madera y metal. Los primeros materiales pertenecen a *Coral eucarístico*, obra escrita en 1953 para coro mixto; el peso de un plan preconcebido ordena el material desde el pensamiento de forma vocal; el

Manuel Añón Escribá

soporte de un texto, la necesidad en la comprensibilidad del mismo y los recursos que generan se extrapolan al conjunto instrumental, creando una obra particular en todos sus aspectos. Al pensamiento clásico de presentación y estructuración se le contraponen a la serialización melódica y rítmica aditiva. Los principios teóricos de vanguardia se ponen en práctica con ritmos no retrogradables<sup>20</sup>, inspirados en la obra y en el tratado teórico de Olivier Messiaen. Tradición y modernidad, continente y contenido, mixtura de técnicas e ideas que se complementan.

### Análisis: *Coral op. 2*

#### Serialización melódica

El oboe es el encargado de presentar la serie de doce notas, el elemento generador de la obra:



Fig. 3. Contraste con la Fig. N° 10, rectángulo rojo superior. Serie original

La serie aparece siempre en estado original sin transposición; puntualmente, en algunos compases (72, 102...), se presenta por movimiento contrario, es la única transformación del material melódico manteniéndose intacto hasta el final de la obra:



<sup>20</sup> MESSIAEN, Olivier, Técnica de mi lenguaje musical (traducción Daniel Bravo López), París: ed. Alphonse Leduc, 1966.

La fragmentación tímbrica y superposición en grupos de seis notas, la disgregación armónica, es la base de la construcción interna de la obra.

Interválicamente, el material melódico se constituye de la siguiente manera — ordenación de la serie numérica e interváltica—:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Do#	La	Si	Fa	Sib	Sol	Fa#	Mib	Do	Re	Lab	Mi
3ªM	T	4ªA	4ª	6ªM	St	2ªA	3ªm	T	4ªA	5ªA	

La ordenación del material pone en relevancia la construcción interna de la serie en progresiones interválticas por 3<sup>as</sup> —técnica fundamental en el lenguaje del futuro De Pablo— junto a una célula de tres notas (2ª M, 4ª Aum.), elemento crucial dentro del contexto melódico; su ubicación estratégica evita la percepción de parámetros tonales o modales.

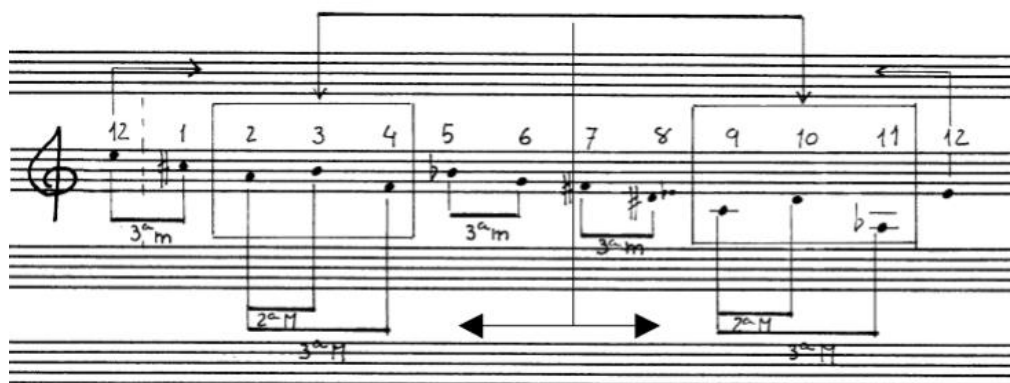


Fig. 4. Ordenación interváltica de la serie (comparar con recuadro superior azul)

La construcción de la serie se forma por medio de un principio de simetría y se retrograda en su mitad exacta. Este principio genera una serie construida por medio de 3<sup>as</sup> en la superposición de las dos mitades resultantes.

Manuel Añón Escribá



Fig. 5. Paralelismos armónicos en la serie (Fig. Nº 4)

### Serialización rítmica

La influencia de Olivier Messiaen, en la primera técnica serial de Luis de Pablo, es notable. En su tratado *Técnica de mi lenguaje musical*, Messiaen explica el principio de valores añadidos y ritmos no retrogradables.

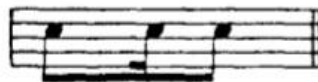


Fig. 6. Ritmo no retrogradable<sup>21</sup> (diseño musical que leído de izquierda a derecha o viceversa siempre da el mismo resultado de notas, ejemplo rítmico sin clave)

El siguiente esquema es un ejemplo extraído del *Cuarteto para el final de los tiempos: Danse de la fureur*, sexto movimiento de las trompetas:



<sup>21</sup> Leer el apartado: La rítmica no retrogradable, del libro de Olivier Messiaen: *Técnica de mi lenguaje musical* (traducción Daniel Bravo López), París: ed. Alphonse Leduc, 1966.

Manuel Añón Escribá

La síncopa (o hemiolia) constante pone de manifiesto lo superfluo del compás, y patente el pensamiento de pulso o talea.

Aumentación, adición de cuarto del valor:



Disminución, reducción de un quinto del valor:



El material rítmico en *Coral op. 2* se produce por la adición periódica de pulsos de semicorchea. La adición constante de un pulso del mismo valor da como resultado la dilatación del tiempo métrico. Después de presentar la primera mitad de la serie (seis notas) por adición de semicorchea, en la segunda mitad (séptimo pulso), la secuencia rítmica varía siendo la suma del pulso de semicorchea por dos en vez de una, creando una mayor espacialización de tiempo en la aparición de nota a nota; de esta manera se permite la escucha del nuevo material sin interferencias del primero.

(primera mitad)

(segunda mitad)

2	3	4	5	6	7
3	5	7	9	11	7

2	+	1	=	3	+	1	=	4	+	1	=	5	+	1	=	6	+	1	=	7
3	+	2	=	5	+	2	=	7	+	2	=	9	+	2	=	11				(7)

Fig. 7. Primera mitad (por una semicorchea). Segunda mitad (por dos semicorcheas).  
Tabla numérica





Fig. 8. Serie rítmica por adición de pulso<sup>22</sup>

La serialización rítmica se encuentra presente en la estructuración global de la obra. Los silencios que separan las notas de la serie melódica también se encuentran sometidos a este principio.



Fig. 9. Compás 5, primer sistema<sup>23</sup> 2 silencios de semicorchea = corchea.  
3 silencios de semicorcheas = corchea con puntillo...

### Aproximación formal y estructural

La exposición engloba los compases 1 al 35, dividida del 1 al 18. Del compás 1 al 12 se presentan las 12 primeras notas de la serie por el oboe<sup>24</sup>. Del compás 5 al 12 se da una nueva entrada de la serie en canon en distintos instrumentos separados por

<sup>22</sup> Reducción de la obra, contrastar con las Figs. Nº 3 y Nº 10.

<sup>23</sup> Ubicar en la Fig. Nº 10, rectángulo amarillo.

<sup>24</sup> Figs. Nº 3 y Nº 10, rectángulo rojo.

Manuel Añón Escribá

silencios<sup>25</sup>. Las repeticiones de las notas de la serie crean un entramado tímbrico polifónico, rompiendo con el ideal dodecafónico por las diversas repeticiones y polarizaciones. Del compás 14 al 18 aparece la serie melódica en la trompa por movimiento directo hasta la sexta nota. La trompeta y el trombón, al unísono, presentan las seis últimas notas. En la serie que se alterna entre trompa y trompeta-trombón, la entrada de cada nota es separada melódica y armónicamente por medio de silencios de semicorchea<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Fig. N° 10, rectángulo amarillo.

<sup>26</sup> Principio de la forma hoquetus utilizada desde el medioevo. Fig. N° 10, rectángulo inferior rojo.

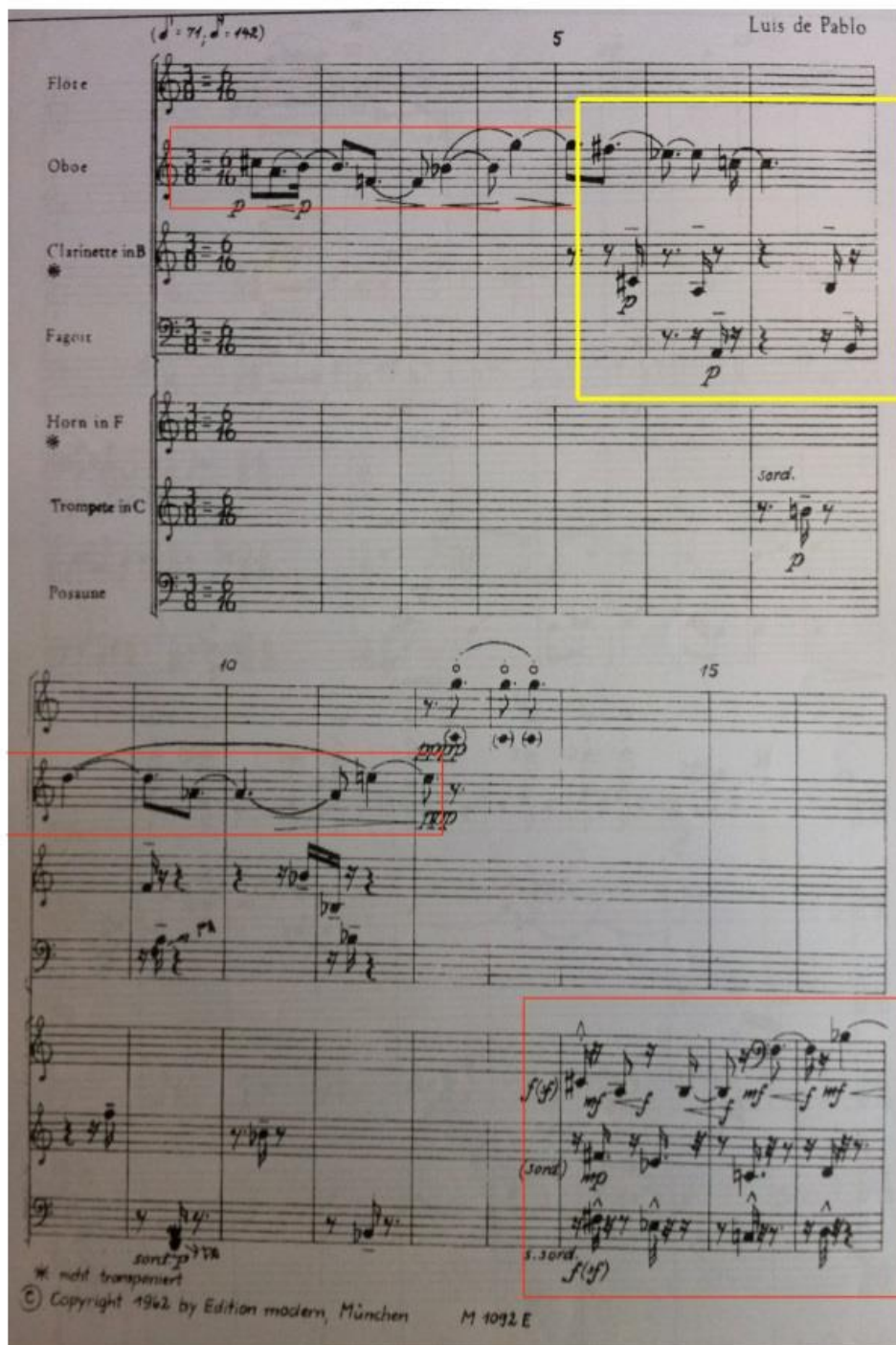


Fig. 10. Primera página de Coral op. 2. Ed. Modern. M 1092 E

En el compás 19 (final de sección) aparece el enlace con la siguiente sección, el primer elemento que rompe el principio de serialización melódica y rítmica. Las voces presentan melódicamente los intervalos de tono/semitono o semitono/tono, y es la rítmica idéntica en los cuatro instrumentos, generando paralelismos armónicos por acordes de 7ª.

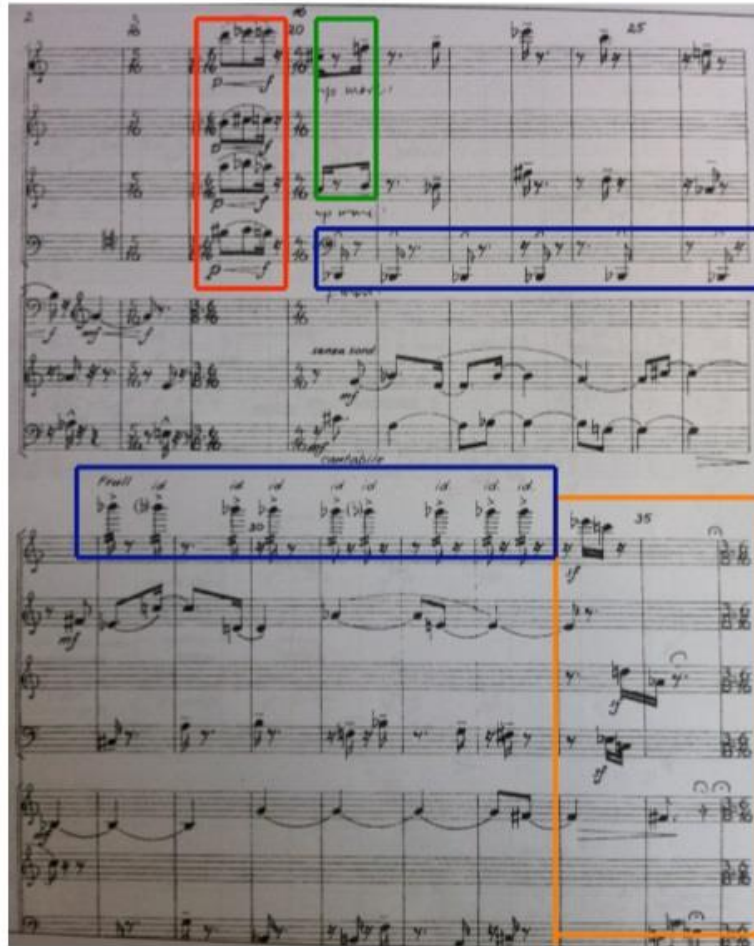


Fig. 11. Segunda página. Ed. Modern. M 1092 E

Del compás 20 al 35, el fagot presenta un pedal sobre la nota Si $\flat$ , quinta de la serie. Los silencios que separan cada nota se encuentran serializados por adición de pulso de semicorchea. Posteriormente, el pedal pasa a la flauta sin cumplirse este principio<sup>27</sup>.



Fig. 12. Contrastar con la figura anterior, recuadro azul superior

<sup>27</sup> Cfr. Fig. Nº 12 rectángulo azul, primer sistema y Nº 11.

Manuel Añón Escribá

Es significativo que una nota de la serie se erija como nota eje (pedal), subrayando lo particular por la infracción al sistema serial dodecafónico. En el compás 20, la trompeta y el trombón presentan las seis primeras notas de la serie, la trompeta por movimiento retrógrado. La flauta y el clarinete constituyen la serie armónicamente (Fig. Nº 11 recuadro verde, y Nº 13).



Fig. 13. Compás 20 y 21 división de la serie armónicamente

En los compases 28 al 35 la serie la presenta el fagot, separada por silencios de corchea con puntillo; el oboe da las seis últimas notas por movimiento directo y el trombón las siete primeras retrogradadas, separadas por silencios sin serializar. Los dos últimos compases (34, 35) se comportan con carácter de cierre cadencial, por su rítmica contrastante a semicorchea (aceleración) y en juego tímbrico hacia el registro grave (Fig. Nº 11, rectángulo naranja).

### Conclusión de la exposición (compases 1 al 35)

La construcción se encuentra basada en un compendio clásico de recursos discursivos: melodía, tímbrica, contrastes de tempo y pulso para secciones de cierre. Los elementos son complementarios: melodía contrapuntística y pedales. La división en secciones se desarrolla de la siguiente manera:

1 al 13	14 al 19	20 al 35
4 + 8 + 1	5 + 1	8 + 8

Manuel Añón Escribá

Se hace patente la estructuración del material formal condicionado a un ideal preconcebido: los recursos corales —el recitativo, el coro, el doble coro, la imitación polifónica, el canon...—, que se encuentran presentes en toda la obra.

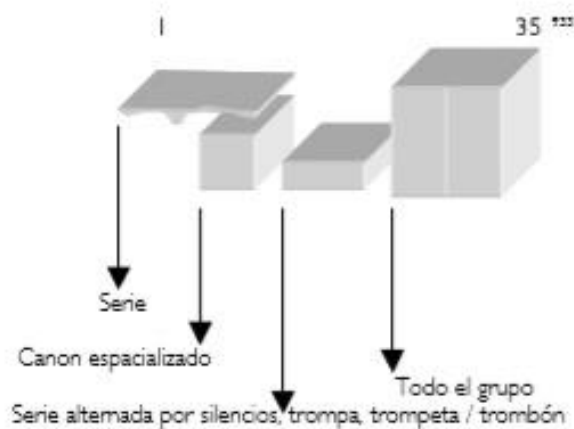


Fig. 14. Representación gráfica de la estructura

### Segunda sección (compases 36 al 67)

Los compases 36 al 48 es una sección predominantemente contrapuntística. La serie se presenta canónicamente entre trompeta y trompa, formando canon a la 8ª inferior. La rítmica se encuentra serializada subdividiéndose en pulsos de semicorchea. El trombón y el oboe muestran la serie por movimiento retrógrado.

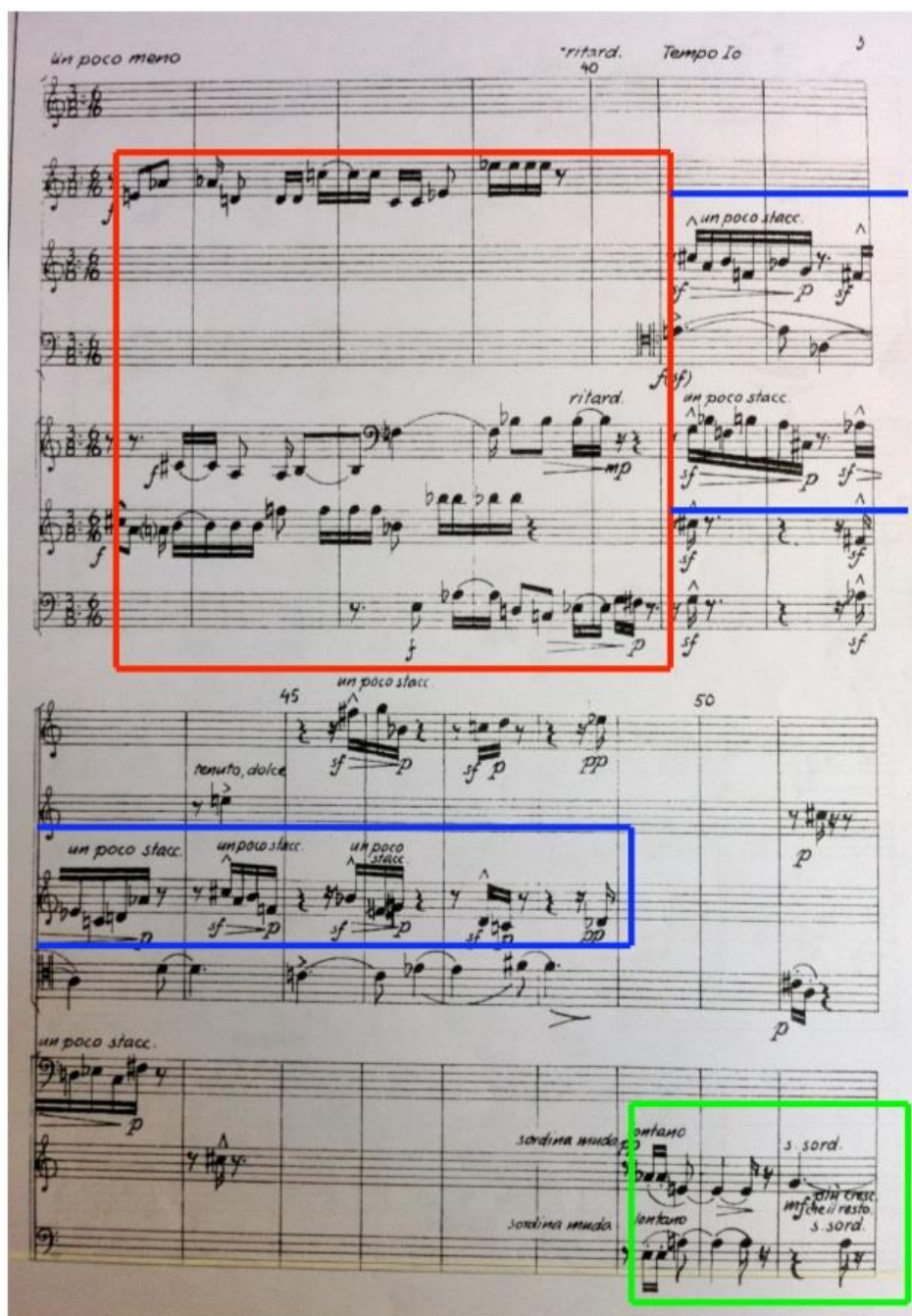


Fig. 15. Tercera página (Anexo documental, pág. nº 811), ed. Modern. M 1092 E

Manuel Añón Escribá



Serie de la trompeta: | 2 3 4...

Fig. 16. Detalle rectángulo rojo de la Fig. Nº 15

En los compases 40 al 48, la sección comienza sobre un acorde de 5ª disminuida (Do#, Mi, Sol) en segunda inversión. El clarinete constituye la serie dividida en grupos de 6, 4, 3, 2 y 1 notas a pulso de semicorchea. La trompa y el fagot aparecen por movimiento retrógrado a pulso de blanca. Existe una serialización de los silencios en el clarinete en el compás 41, realizando la separación de cada grupo de semicorchea.

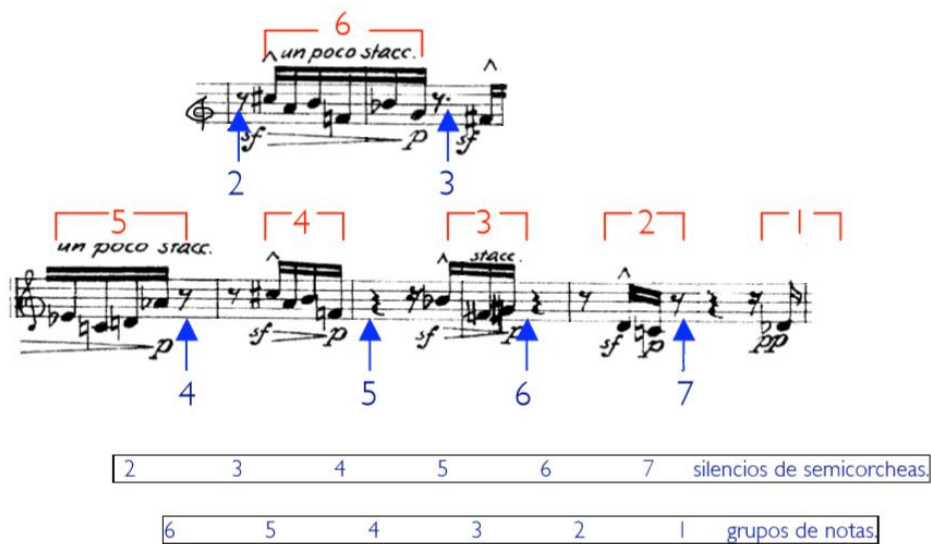


Fig. 17. Detalle recuadro azul de la Fig. Nº 15. Serialización de los silencios y notas (flechas azules) y serialización en grupos de semicorchea en el clarinete (corchetes en rojo)



Manuel Añón Escribá

En los compases 49 al 66, la trompeta presenta las últimas notas de la serie 11 y 12<sup>28</sup> continuando con la sexta hasta la primera por movimiento retrógrado. El trombón presenta las notas pares y el oboe las impares, espacializando la serie tímbricamente. La separación de las notas melódicas se realiza por medio de la serialización de silencios de semicorchea.



Fig. 18. Detalle del rectángulo verde Fig. Nº 15. Movimiento contrario

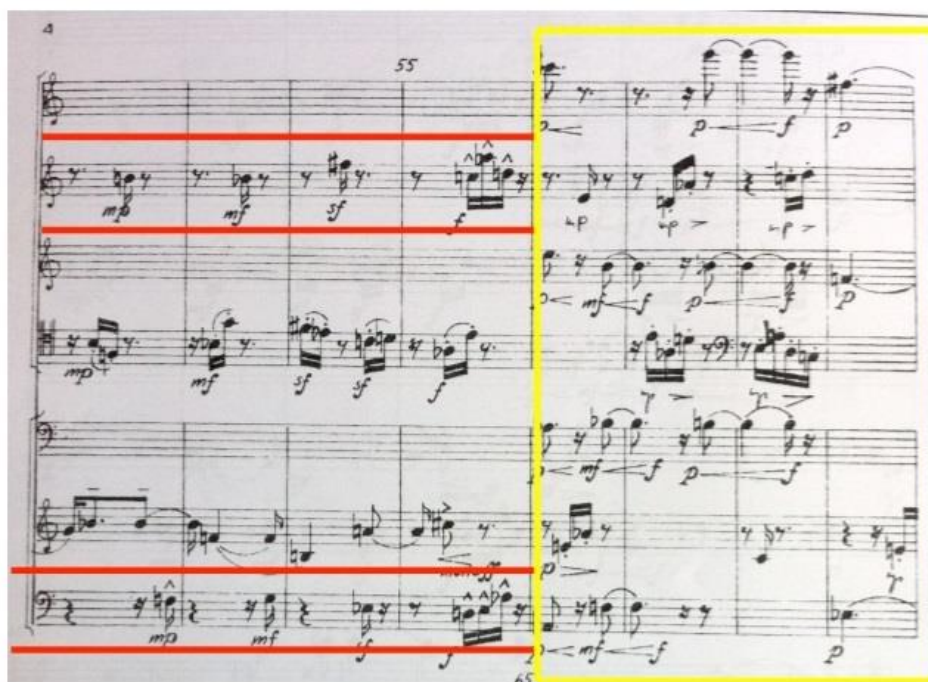


Fig. 19. Página nº 4. Serie dividida rítmica y tímbricamente por medio de silencios (rojo) y contrapunto presentado entre todos los instrumentos (amarillo), Ed. Modern. M 1092 E

<sup>28</sup> Cfr. Figs. Nº 3, 4.

Manuel Añón Escribá

Fig. 20. Serialización de notas y silencios (sistema aditivo).  
Rectángulos rojos superior e inferior de Fig. Nº 19

El fagot realiza la serie entera en grupos de dos notas, y la separación de los mismos se encuentra serializada aditivamente en silencios de semicorchea.

Fig. 21. Serialización de silencios

En los compases 55 al 66, el oboe y fagot presentan las cinco últimas notas de la serie, apareciendo disgregada en el entramado armónico.

Fig. 22. Rectángulo amarillo de la Fig. Nº 19.  
Serie diluida tímbricamente de manera contrapuntística

**Tercera sección (compases 67 al 163)**

En la tercera sección se muestra la reexposición de los compases 67 al 95. La cabeza del tema, al margen de la primera exposición, aparece en tres ocasiones a lo largo de la sección, acompañada por otra voz en movimiento contrario. En los compases 67 al 71, la flauta presenta las seis primeras notas de la serie, y el clarinete la completa por movimiento directo. La serialización rítmica de la flauta es del 7 al 1, y la del clarinete del 6 al 1, en pulsos de semicorchea.



Fig. 23. Consultar con la serie original. Figs. Nº 3 y 4

En los compases 72 al 85 vuelven a aparecer los materiales pertenecientes a la exposición (del 20 al 35). La flauta presenta el pedal de Si $\flat$  homofónicamente con el oboe y clarinete. La serialización se encuentra en los silencios.



Fig. 24. Sección de la obra a partir del compás 72

Manuel Añón Escribá

La trompeta presenta la serie con la mutación de Si $\flat$  por natural (compás 73) para hacerla coincidir con el pedal de la flauta. La serie continúa en la trompa. Con la rítmica serializada, el trombón copia a la trompeta por movimiento contrario.



Fig. 25.

En el compás 77, el pedal de Si $\flat$  de la flauta pasa al fagot y al trombón. La trompa presenta la serie original desde la sexta nota; el oboe, las cuatro últimas notas más la tercera; y la trompeta, la serie retrogradada. La serialización de pulsos se encuentra presente.



Fig. 26. Sección a partir de compás 77, Ed. Modern. M 1092 E

Durante el 86 al 90, el fagot y la flauta presentan el mismo material que realizan el trombón y la trompeta en el compás 72 —serie original en el fagot y movimiento

Manuel Añón Escribá

contrario en la flauta— con distinta métrica, exceptuando las dos primeras notas; predomina el pulso de semicorchea. Los instrumentos restantes se unen en un diseño común, creando un acompañamiento a la melodía anteriormente expuesta.



Fig. 27. Sección a partir del compás 89

En los compases 91 al 94 aparecen las 6 primeras notas de la serie con el clarinete y el trombón; el resto de ésta se da por movimiento contrario. En los compases 95 al 101, la trompa presenta la serie desde la sexta nota en movimiento contrario, y en la trompeta desde el séptimo en movimiento directo. En los compases 102 al 113 se da la reexposición, con la serie por movimiento contrario<sup>29</sup>, metricada a pulsación de corchea (compás de 2/16), contrastando con la irregularidad de los materiales presentados hasta este momento. El oboe (compás 107) realiza la serie en estado original a partir de la tercera nota, eliminando la mayoría de notas pares<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Cfr. Fig. Nº 3.

<sup>30</sup> Cfr. Fig. Nº 28.

Manuel Añón Escribá



Fig. 28. Oboe, serie

En los compases 115 al 121, la serie original se alterna armónicamente entre el clarinete y la trompa. El oboe y la trompeta presenta la serie rítmica original, con lo que cambia la serie melódica.



Fig. 29. Sección a partir del compás 115

En los compases 119, 120 y 121 se recupera la métrica a pulso de semicorchea utilizada en los compases 36 al 40 con la alternancia de instrumentos de la primera parte, como el oboe, trompeta —que muestra la serie—, trompa y clarinete junto al acompañamiento de la segunda parte del trombón, y la alternancia tímbrica común en los dobles coros.

Manuel Añón Escrivá



Fig. 30. Sección a partir del compás 119

La sección final se presenta del compás 122 al 163, con una alternancia de grupos de instrumentos periódica, principio de doble coro, produciendo un diálogo inmerso en la comprensibilidad de un texto omitido a través de la utilización de pies y pulsos métricos serializados.



Fig. 31. Diagrama aproximado de la alternancia entre secciones (doble coro)<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Cfr. el significado pictórico en cuanto estructura en: KANDINSKY, Wassily Wassilyevich. *El punto y la línea sobre un plano*. Contribución al análisis en los elementos pictóricos, Barcelona: ed. Paidós. Estética 25, pág. 39, 1938. Policoralidad: alternancia de coros homofónicos resultado de polifonía de masas, recurso utilizado en el barroco español para conseguir complejidad sin pérdida en la comprensión del texto.

Manuel Añón Escribá

En los compases 122 al 128, la flauta presenta la serie por movimiento contrario; la rítmica no se encuentra serializada. El oboe introduce el pedal de  $Sib$ , ya utilizado anteriormente a lo largo de la obra con los silencios que separan las notas serializadas; el clarinete también presenta el pedal de  $Sib$ , dos 8<sup>as</sup> altas del oboe, que enmarca a la flauta entre este pedal continuo.

Los silencios del clarinete también están serializados, mientras el fagot presenta la serie original sin serializar, coincidiendo puntualmente con la rítmica de la flauta<sup>32</sup>.



Fig. 32. Compases 122 al 128

En los compases 128 al 133, el primer tiempo al dar<sup>33</sup> está constituido por 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> justas —Fa#, Do#(Re $\flat$ ), Sol#(La $\flat$ )—. El clarinete presenta la serie original sin la cuarta y sexta nota, las cuales aparecen armónicamente en otros instrumentos. La trompa realiza la segunda mitad de la serie por movimiento directo, y el trombón y la trompeta, la serie por movimiento contrario, produciendo cánones entre ellas<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Cfr. Fig. Nº 32.

<sup>33</sup> Rectángulo azul Fig. Nº 33.

<sup>34</sup> Rectángulos rojos Fig. Nº 14, consultar con la serie original Fig. Nº 3.



Manuel Añón Escribá



Fig. 33. Compases 122-128 (de arriba a bajo: Cl, Hr, Trp, Trom)

Clarinete	3	2	1	6	5	4
Trompa	6	5	4	3	2	1
Trompeta	1	2	3	4	5	6
Trombón	4	7	4	1	2	3

Fig. 34.

La serialización de las líneas horizontales de los compases 122-128, se constituyen por medio de adición de pulsos de semicorchea en todas las voces (Fig. Nº 34).

En el recuadro superior, los colores indican un pensamiento simétrico por medio de imitaciones retrógradas, partiendo desde la mitad entre series. En los compases 134 al 138, el *cluster* de unión entre los coros rompen con la serie original, apareciendo un parámetro cromático, con entradas canónicas.

Do# Sol Si Lab Sib Fa# Do = Fa# Sol Lab Sib Si Do Do#

En los compases 139 al 144 se produce una contestación del coro grave, mientras la serie se va intercalando armónicamente entre las voces de clarinete y flauta; el oboe

Manuel Añón Escribá

presenta la serie original a partir de la tercera nota<sup>35</sup>. Las notas resultantes de la alternancia entre flauta y clarinete constan de doce notas; no se pueden considerar una nueva serie, pues presentan repeticiones de notas; estas doce resultantes se repiten cíclicamente hasta la sección final<sup>36</sup>. La métrica entre clarinete y flauta es idéntica; el movimiento contrario permanece hasta el tercer compás<sup>37</sup>.

En la Fig. Nº 35, la numeración del 1 al 12 no indica la ordenación de la serie, sino la enumeración de un material que a partir de este momento se repite cíclicamente.

The figure shows a musical score for three staves. The top staff is for flute, the middle for clarinet, and the bottom for piano. The notes are numbered 1 through 12 in red above the staves. The first staff is marked 'mf accompagnando', the second 'sf', and the third 'mf accompagnando'. The notes are: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb), 9 (Bb), 10 (Bb), 11 (Bb), 12 (Bb).

Fig. 35. Sección y enumeración de las notas (compases 139 al 144)

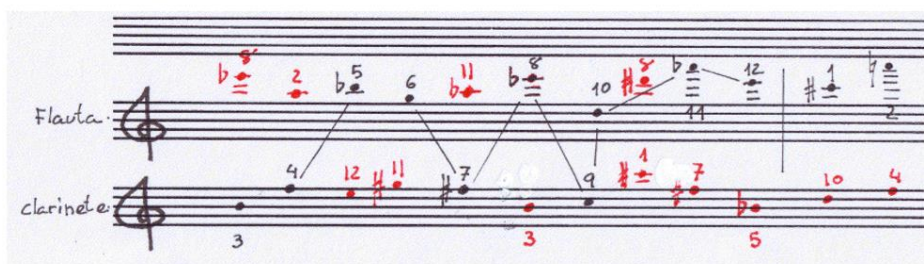
El principio de enmarcar elementos melódicos (o rítmicos) entre dos líneas con rasgos comunes, es una técnica recurrente en las estructuras compositivas del primer De Pablo.

35 Cfr. Figs. Nº 35 y 36.

36 Cfr. Figs. Nº 39 y 40.

37 Cfr. Figs. Nº 35 y 38.

Manuel Añón Escribá



**Fig. 36.** Espacialización de la serie entre flauta y clarinete. Numeración correspondiente a la serie original (compases 139 al 144)

La serie original se encuentra fraccionada entre la flauta y el clarinete, las notas que aparecen en rojo son notas que completan la nueva serialización. La posibilidad de que cada voz presente una nueva serie queda anulada debido a la repetición y polarización de algunas notas: Mi $\flat$  8, La $\flat$  11, Si 3, Fa $\sharp$  7.



**Fig. 37.** Serie del oboe (compases 139 al 144)

La métrica se encuentra serializada no por adición de pulso, sino por repeticiones del mismo pie métrico; este elemento se comporta como un ritmo no retrogradable. En la flauta y clarinete, su concatenación crea un único patrón de tres notas (corchea-semicorchea) que, al repetirse, da como resultado la misma combinación. El oboe presenta patrones más complejos derivados de los anteriores<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. Fig. Nº 37.

Manuel Añón Escribá



Fig. 38. Pies métricos no retrogradables (compases 139 al 144).

Cada corchete encuadra un pie métrico: (♩ ♩ ♩) – (♩. ♩. ♩). Comparar los cánones de Olivier Messiaen en: *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*. Figs. Nº 29, 30, 33

En los compases 145 al 163, la adición de voces crea una gran masa armónica, que es una constante a partir de estos nuevos y últimos compases. Con respecto al material presentado anteriormente<sup>39</sup>, se le agregan nuevas líneas interrelacionadas en un entramado armónico-polifónico<sup>40</sup>.

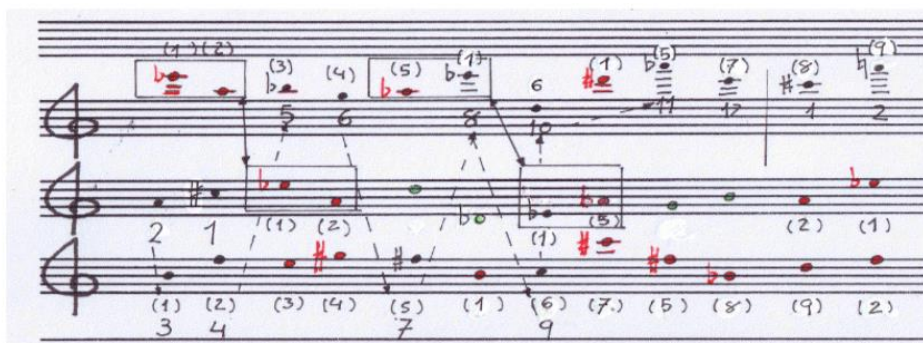


Fig. 39. Distribución polifónica de la serie

El oboe completa la primera y segunda nota de la serie original, creando el eco del compás anterior en la flauta, inmediatamente. Aunque el resultante armónico no es tenido en cuenta, en la mayor parte de la obra predomina un principio serial contrapuntístico.

<sup>39</sup> Cfr. Figs. Nº 3, 4 y 5

<sup>40</sup> Cfr. Fig. Nº 39.

Manuel Añón Escribá

Las 2<sup>as</sup> mayor y menor adquieren una importancia relevante en los campos armónicos, debido a la alternancia armónica de los diversos diseños y la repetición de notas ajenas a la serialización rigurosa, constante hasta este momento<sup>41</sup>.



Fig. 40. Reducción armónica. Fig. Nº 39

En el compás 145, el fagot introduce la serie original partiendo desde la tercera; simultáneamente la trompa presenta la serie por movimiento contrario con la misma pulsación. El fagot copia la voz del clarinete por movimiento contrario (nota Sib). La trompa da la serie por movimiento retrógrado y por movimiento contrario; la trompeta comienza desde la tercera nota de la serie<sup>42</sup>.



Fig. 41. Compás 145. Entramado polifónico de series, Ed. Modern. M. 1092 E

Los instrumentos se incorporan paulatinamente hasta completar todas las entradas; cada nueva aparición es presentada por el tema dividido entre las dos voces,

<sup>41</sup> Cfr. Fig. Nº 40.

<sup>42</sup> Cfr. Fig. Nº 41.

Manuel Añón Escribá

una de ellas por movimiento contrario con respecto a la original que comienza desde la tercera de la serie.

Los instrumentos que ya han hecho su aparición repiten cíclicamente las notas que les han sido asignadas hasta completar la serie de doce notas. El momento de máxima tensión se presenta cuando todos los instrumentos hacen su aparición tocando a la vez<sup>43</sup>. La utilización de un pulso unitario (♩-♩), una vez presentado el tema, permite la escucha de las nuevas estradas con valores más cortos.



Fig. 42. Entramado polifónico de la serie, Ed. Modern. M 1092 E

En el compás 154, el trombón realiza la última entrada con el tema por movimiento contrario del original. En el 163 termina la última sección dando paso a la coda final<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Cfr. Fig. Nº 42.

<sup>44</sup> Cfr. Figs. Nº 43, 44.

Manuel Añón Escribá

(a figura 224)



Fig. 43. Ed. Modern. M 1092 E

**Coda (compases 164 al 178)**

La *coda* aparece en los compases 164 al 178, configurándose como germen y síntesis de toda la obra, y alterna las familias de metal y madera como coros por medio de entradas canónicas. En él aparecen todos los elementos constitutivos de la obra. La flauta presenta las cinco primeras notas de la serie; el clarinete retoma el tema en la sexta nota hasta la octava que pasa nuevamente a la flauta. La primera coincidencia armónica es de notas cromáticas (Si $\flat$ -Si, Do-Do $\sharp$ , punto de tensión); las siguientes coincidencias armónicas continúan predominando la 2ª mayor y menor.

Alternancia de entradas: compases 169 y 170 metal, 171 madera, 171 y 173 metal, y 173 madera.



Fig. 44. Ed. Modern. M 1092 E

## Conclusiones

La primera obra que permanece en su catálogo oficial es *Coral* op. 2, donde la estructura, herencia de la forma coral, enmarca y condiciona generando un contexto ideal para el replanteamiento de los nuevos recursos vocales. El condicionante histórico se convierte en facilitación dentro de la indagación formal del compositor, reconvirtiendo en modernidad procedimientos vocales clásicos como las imitaciones polifónicas pasadas por el filtro de la serialización aditiva. Los giros melódicos instrumentales se restringen en ámbitos vocales, utilizando este recurso para la generación de masas armónicas con gran movimiento interno (magma). La utilización de pedales estructurales e imitaciones por bloques vuelve a poner de manifiesto un principio imitativo característico en la técnica del doble coro barroco.

La utilización del texto es sustituido por el sistema aditivo de pulso. Aparecen pies métricos recurrentes, sobre todo en las secciones armónicas donde todas las notas se presentan a la vez y con el mismo pulso. El parámetro cromático, en las coincidencias armónicas, se encuentra presente a lo largo de toda la obra, y la división de la serie en elementos o células de tres notas es una pauta recurrente en la estructuración armónica.

El filtro de información que realiza De Pablo en estos años le lleva a una síntesis de conocimientos y técnicas adquiridas desde la segunda escuela de Viena, con un serialismo estricto que hay que transformar por medio de repeticiones de notas y múltiples transgresiones al sistema, hasta el acercamiento a la rítmica de Olivier Messiaen que adapta y trasforma a sus necesidades dentro del discurso musical.

Todos estos logros del pensamiento estructural se encuentran inmersos en un conocimiento adquirido por medio de la tradición —inmediata e histórica—, una tradición condicionada por la escasez de medios que, en vez de ser un inconveniente, el compositor transforma en punto de partida una premisa en donde la innovación se va incorporando paulatinamente, generando coherencia dentro de la evolución en vez de la ruptura, desde Scarlatti y el Padre Soler hasta Stockhausen y Pierre Boulez. La “escuela” no se había implantado y las adquisiciones son autodidactas.



## Bibliografía relacionada

- AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositives del siglo XX. Tomo I*. Editorial Alpuerto.
- AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Ed. Akal, Akal Música, 2017. ISBN 978-84-460-4506-9.
- BOULEZ, Pierre. *Hacia una estética musical*. Textos compilados y presentados por Paule THÉVENIN. Caracas: Monte Avila Editores, 1992. ISBN 97-8980-010-197-1.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Ed. Gallimard. Tel 124, 1963. ISBN 207-070901-9.
- BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., Serie CLA-DE-MA Música/Estética, 1996. ISBN 84-7432-197-2.
- CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. *The technique of contemporary orchestration*. Roma: Ed. Ricordi, 1948.
- CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: PILES, Editorial de Música, Compendium Musicae 3, 2003. ISBN 84-7822-400-9.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2000. ISBN 84-8236-184-8.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducido del alemán por N. MACHAIN. Barcelona: Gedisa Editorial, Música/Historia, Serie CLA-DE-MA, 1997. ISBN 84-7432-620-6.
- DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'Ircam*. Contribution historiographique à une musicologique critique. Belgique: Pierre Mardaga Éditeur, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009. ISBN 978-94-323-1339-4.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión castellana, revisión, prólogo y notas de C. G. PÉREZ de ARANDA. Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed., Alianza Música 98, 1976. ISBN 84-206-8531-3.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- LOCATELLI DE PERGAMO, Ana Maria. *La notación de la música contemporánea*. Buenos aires: Ricordi.
- MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*. Traducción por D. Bravo López. París: Ed. Alphonse Leduc. Editions Musicales, 1944. ISBN 2-85689-045-8.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000. ISBN 97-8843-681-366-1.

Manuel Añón Escribá

- MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*. Traducción del inglés por P. SOJO. Madrid: Ediciones Akal, 2ª ed., Música 6, 1994. ISBN 84-460-0368-6.
- PABLO, Luis de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.
- PERLE, George. *Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985. ISBN 84-387-0141-8.
- RETI, Rudolph. *Tonalidad, Antonalidad, Pantonalidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1965.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Traducción por Ramón BARCE. Madrid: Ed. El argonauta, Real Musical, 1974.
- SMITH BRINDLE, Reginald. *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1996. ISBN 950-22-0424-7.
- STONE, Kurt. *Music notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. London: W.W. Norton & Company
- STRAVINSKY, Igor. *Poétique musicale*. París: Ed. Le Bon Plaisir, 1952.
- SZENDY, Peter. *Tristan Murail*. Paris: Ed. L'Harmattan. Compositeurs d'aujourd'hui, 2002. ISBN 2-7475-2654-2.



### MAUEL AÑÓN ESCRIBÁ

Desciende de una larga saga de músicos valencianos. Estudia en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de la ciudad de Valencia titulándose en las especialidades de Composición (donde obtiene Matrícula de Honor y Premio extraordinario final de carrera), Musicología, Pedagogía, Piano y Solfeo. Cursos de Composición en la Accademia Musicale Chigiana de Siena (Italia), 2001-2003 y en Villafranca del Bierzo (León), 2003. Ha estudiado con Azio Corghi y recibido clases magistrales de Helmut Lachenmann. Cursos con David del Puerto, Jesús Rueda y José Manuel López López entre otros. Durante quince años ininterrumpidamente, estudia con el maestro Luis de Pablo.

En el 2010 obtiene el D.E.A (Diploma de Estudios Avanzados) por la Universidad de Granada, departamento de Historia y Ciencias de la Música, con el trabajo *Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su opus oficial*. Siendo calificado con la nota académica más alta, y en el 2016 el título de Doctor con el trabajo *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo: El proceso de conformación técnica e intelectual de una poética propia*. Con la nota de Sobresaliente *Cum laude*. Ha impartido clases magistrales en la Universidad Autónoma de Barcelona dirigidas a estudiantes de musicología (2013), clases en el máster de música de la Universidad Internacional de Valencia (VIU) sobre semiótica y hermenéutica (2015-2018), y profesor de “Técnicas de la investigación del patrimonio musical” en el máster del Conservatorio Superior Óscar Esplá de la Ciudad de Alicante (2017-2019).

Ha sido premiado por la INJUVE en los Encuentros de Composición Iberoamericanos de Mollina (Málaga), 1999 y becado en 2002. Durante los años 2004-2007 asiste becado por la Junta de Andalucía a la Cátedra Manuel de Falla en Cádiz. Premio Fondazione Spinola Banna per l’Arte de la ciudad de Turín (Italia), 2007-2008.

Participante en festivales internacionales de música contemporánea: Granada y Sevilla, 2006, Espai Sonor de Sueca (Valencia), 2007, Ensems (Valencia), 2008-2010-2015-2016, Club Diario Levante (Valencia), 2010, Academia de España en Roma (Italia), Auditorio Nacional de España, Curso Nacional de Composición Ciudad de Bogotá (Colombia), 2011. Klem-Kuraia (Bilbao), 2012. El Futuro Presente, (Algemesí, Valencia), 2013. Han interpretado sus obras formaciones como el Ensemble Intercontemporain (Francia), Ensemble residente Accademia Musicale Chigiana (Italia), Ensemble residente, Injuve (España), Taller Sonoro (España), Ensemble Espai Sonor (España), Il trio di Parma (Italia). Su obra ha sido expuesta en el Auditorio Nacional de España en el 2008, e interpretada regularmente en diversos escenarios europeos como La Scala de Milán (Italia), 2009. Ha colaborado en diversos artículos y libros, entre otros,

Manuel Añón Escribá

con el Círculo de Bellas Artes (Madrid), la Fundación Juan March (Madrid), el Club Diario Levante (Valencia), la SGAE, y el CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), así como en diversas revistas de divulgación musical: "Audio Clásica", "Espacio Sonoro"..., y en numerosas ponencias, entre otras en *The Hispanic Association for the Humanities*.

Desde el 1995 al 2002 da clases como profesor de piano, solfeo, repentización-transporte y armonía en conservatorios municipales de la comunidad valenciana (Meliana, Silla, Cullera, Sociedad Coral el Micalet, entre otros). Desde el 2003 imparte clases de práctica armónico-contrapuntística, análisis y educación auditiva en los tres conservatorios superiores de la Comunidad valenciana. Y desde el 2014 hasta la actualidad en la especialidad de Musicología (en Alicante). En 2012 imparte clases en la "Cátedra de Perfeccionamiento musical Plácido Domingo" del Palau de les Arts Reina Sofía, de la ciudad de Valencia.