

DE GOYA A DE PABLO. DE LA PINTURA A LA MÚSICA.

MANUEL AÑÓN



De Goya a De Pablo. De la pintura a la música.

Manuel Añón

INDICE

1.	CONTEXTUALIZACIÓN SOCIAL.	2
2.	EL ESTADO DE EXCEPCIÓN DEL 24 DE ENERO DE 1969.	5
3.	FESTIVAL DE EUROVISIÓN DE 1969: UNA EXHIBICIÓN DE LA NUEVA ESPAÑA.....	6
4.	ANÁLISIS DE <i>YO LO VI</i> (1970)	8
5.	ANÁLISIS DE MICROESTRUCTURAS. ELEMENTOS ARMÓNICOS.	18
6.	CONCLUSIÓN	20
7.	BIBLIOGRAFÍA.....	21

Foto de portada: Francisco de Goya: *Los desastres de la guerra* (estampas y dibujos, 1810-1815). *Con razón o sin ella*.

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/con-razon-o-sin-ella/722>



De Goya a De Pablo. De la pintura a la música.

Manuel Añón

Resumen: La visión de Francisco de Goya en los *Desastres de la guerra* (1810-1815) de una España fracturada por la invasión napoleónica es utilizada por Luis de Pablo en los años 70 del siglo pasado, siendo el germen y pretexto de obras como *Yo lo vi* (1970) y *Pocket Zarzuela* (1979) en una España devastada por la violencia diaria de grupos terroristas y un régimen totalitario. En el 2003 el compositor escribirá *Razón dormida*, donde la esencia de Goya aún se mantiene. En estas obras, el principio ansiado de estabilidad y libertad social propagado por el «mayo francés del 68», tendrá su contrapartida dentro de la estructura musical por medio del sistema de «aleatoriedad controlada», el cual permite al intérprete formar parte de la toma de decisiones siempre dentro de unas instrucciones prefijadas.

Palabras Clave: Luis de Pablo, *Yo lo vi* (1970), Francisco de Goya, Política – Sociedad (1970), Aleatoriedad controlada, Estructuralismo.

Abstract: *The work of Francisco de Goya, specifically his series Desastres de la Guerra (1810-1815), which depicts the fracturing of Spain as a result of the Napoleonic invasion, served as a significant influence on the works of Luis de Pablo in the 1970s. This can be observed in pieces such as Yo lo vi (1970) and Pocket Zarzuela (1979), which were created in the context of a Spain facing the daily violence of terrorist groups and a totalitarian regime. In 2003, the composer produced Razón dormida, in which the essence of Goya is still evident. In these works, the desired principle of stability and social freedom propagated by the "French May 68" will have its counterpart within the musical structure through the system of "controlled randomness", which allows the interpreter to be part of the decision-making process while always remaining within predetermined instructions.*

Keywords: Luis de Pablo, *Yo lo vi* (1970), Francisco de Goya, Politics – Society (1970), Controlled randomness, Structuralism.





1. CONTEXTUALIZACIÓN SOCIAL.

Según señala el musicólogo José Luis García del Busto en su discurso *Las otras artes en la música de compositores académicos*, leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el 2003: «En 1970, en momentos de alta tensión sociopolítica en nuestro país, Luis de Pablo compuso una obra coral con la que quiso dejar testimonio de su inconformismo y acudió a Goya como cómplice intelectual»¹.

El peso moral de Goya permanece en obras posteriores de De Pablo como la cantata *Passio* (2006), escrita sobre poemas del turinés de origen judío Primo Levi (1919-1987), superviviente del holocausto nazi. En la obra, el compositor relaciona la carga dantesca de los poemas de Levi con los funestos hechos acaecidos en la Guerra Civil Española, como el fusilamiento del joven compositor y folclorista burgalés Antonio José Martínez Palacios en 1936, a los 22 años:

–Primo Levi– me recordaba al Goya más duro, aquel que parecía considerar el proyecto humano como un fracaso, condenado al horror y a la estupidez, pero capaz de destilar algunas gotas de recóndita belleza. –Para el texto de la cantata *Passio*– seleccioné algunas poesías y dejé pasar el tiempo, la ocasión –de su estreno– llegó gracias a la RAI².

Yo lo vi es una obra basada en el número 44 de *Los desastres de la guerra*, está escrita para coro de doce voces y en ella se canta sin texto. El compositor opta por expresarse sin cantar obteniendo un alto valor expresivo.

Se estrenó en el Festival de Shiraz-Persépolis en el verano de 1970. Los intérpretes y dedicatarios de la obra, el Coro de solistas de la ORTF que dirigía Marcel Couraud, tenía previsto el estreno en

¹ GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. “Las otras artes en la música de compositores académicos” (Discurso leído como académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y contestación por el académico José Ramón Encinar Martínez). Madrid: 27 de octubre de 2003.

² El entonces director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI, Daniele Spini, propone hacer coincidir la fecha del estreno de la obra (19/04/2007), con el vigésimo aniversario de la muerte de Primo Levi. Esta nota pertenece al programa de mano del concierto.



España en enero de 1971, pero la actuación se aplazó debido a las tensiones que había generado el Proceso de Burgos³.



Figura 1. *Yo lo vi* (número 44) de *Los desastres de la guerra* (1810/15) de Francisco de Goya. Fundación Goya en Aragón.⁴

Durante los años de 1950-60, artistas plásticos como Antonio Saura o Manolo Millares presentan una estética oscura y tenebrista por medio de la abstracción de la forma inspirada en lo étnico-antropológico y colores como el rojo y el negro –característicos de la CNT y la FAI durante la Guerra Civil Española– producirán obras plásticas que, en su significado más profundo y como reivindicación contra la violencia imperante en la sociedad española de la época, se asociarán con las pinturas negras de *Los desastres de la guerra* de Goya.

Yo lo vi de Luis de Pablo se encuentra escrita para doce voces mixtas: tres sopranos, tres altos, tres tenores y tres bajos. Como explica el compositor: «Las estructuras armónicas se articulan por medio de acordes reconocibles dentro de la sintaxis clásica sin llegar a poseer una funcionalidad clara»⁵.

³ GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. *Las otras artes en la música de compositores académicos*, Madrid: 27 de octubre de 2003.

⁴ Fundación Goya en Aragón. *Catálogo*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/yo-lo-vi/791>

⁵ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.





Figura 2. Cuadros de la «época oscura» de Antonio Saura *Crucifixión* (1960) (a)
Crucifixión noire et rouge (1963) (b). GUGGENHEIM BILBAO.⁶

En *Pocket Zarzuela* para soprano y cinco instrumentistas, Goya actúa como apoyo intelectual; la última sección de la obra se titula *Goyesca* con el siguiente texto extraído de versos de José Miguel Ullán: «Si amanece / nos vamos. Sin esperanza / ni convencimiento». Los versos incisivos y complejos de Ullán encierran imágenes de singular fuerza poética y significativa.

Razón dormida para pequeña orquesta de 14 instrumentos, es una obra que se estructura en cinco movimientos, inspirada en los grabados de Goya: *Bobalicón*, *Las exhortaciones*, *Caballo raptor I*, *Y no hay remedio* y *Caballo raptor II*. El cuarto movimiento –*Y no hay remedio*– pertenece a la serie de *Los desastres de la guerra*, mientras que los otros cuatro tiempos son tomados de los *Disparates*. Luis de Pablo, al presentar su obra, explica muy bien su larga y honda relación con el pensamiento generador de Goya:

⁶ <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/crucifixion>
<https://adrihistoria.blogspot.com/2010/06/crucifixion-noire-et-rouge-antonio.html>



Manuel Añón

La figura de Goya me ha intrigado desde siempre. Su pesimismo profundo, su ilimitada capacidad de reflejar el horror, el absurdo, la crueldad, la ausencia de razón, el enigma de la condición humana y, lo que acaso sea lo más importante, la radical novedad de los medios de los que se sirve para transmitir este mensaje atroz, han constituido una de mis «escuelas», felizmente no la única [...] No hace falta decir que nunca pensé escribir una música descriptiva, sino más bien dar curso libre a mi imaginación musical tal y como Goya lo había hecho –de manera tan desmesurada– con su imaginación plástica. El título de la obra, *Razón dormida*, alude a su célebre *El sueño de la razón produce monstruos*, del que existen varias versiones. En una de ellas, uno de los animales tiene el rostro de Goya contemplando al durmiente con conmisericordia. La silueta del durmiente recuerda igualmente a la del pintor, como en una especie de desdoblamiento. Se trata de mi versión preferida [...] Es el vértigo frente al pozo negro y sin fondo de nuestra consciencia –que Goya osa mostrarnos sin miramientos– lo que ha motivado y engendrado esta *Razón dormida*⁷.

Gracias a su conocimiento del arte pictórico, muchos cineastas buscarán su colaboración como músico en documentales o largometrajes sobre grandes pintores de todas las épocas, como Charles Chabaud (*Miró par lui-même*) y Nino Quevedo (*Goya, historia de una soledad*).

2. EL ESTADO DE EXCEPCIÓN DEL 24 DE ENERO DE 1969.

Luis de Pablo en 1969 viaja a Argentina. Es invitado a impartir diversos cursos en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires y en Santa Fe, y representa a España en el Festival de la SIMC celebrado en Hamburgo. Con una grabación de diversas obras suyas donde figura *Quasi una Fantasia*, obtiene el Grand Prix du Disque de la Academia Charles Cros de París. El 24 de enero del mismo año, el vicepresidente segundo del gobierno y ministro de la gobernación de España, Manuel Fraga Iribarne, decreta por

⁷ GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. *Las otras artes en la música de compositores académicos*. Madrid: 27 de octubre de 2003.





primera vez desde el fin de la guerra civil el estado de excepción en toda España. «El gobierno de Madrid –decreta el estado de excepción– para luchar contra las acciones minoritarias sistemáticamente dirigidas a alterar la paz española [...] –que pueden– arrastrar a la juventud a una orgía de nihilismo y anarquía»⁸.

Son suprimidas las garantías concedidas por el «Fuero de los españoles» durante tres meses, la prensa es censurada y se permiten los registros domiciliarios y las detenciones de más de 72 horas. En todos los distritos universitarios, la BPS (Brigada Político Social) realiza registros en las viviendas de dirigentes universitarios disidentes del régimen en un intento de detener a los cabecillas y con ello, frenar la ola de rebeliones estudiantiles que preveían inminente. Ante el escándalo internacional provocado y previendo que en Madrid se iba a celebrar el Festival de Eurovisión en estas fechas, el estado de excepción se reduce a solo un mes. Se intensifican las huelgas, las detenciones, las condenas y las protestas, se persiguen a sindicalistas, obreros y estudiantes que distribuían octavillas.

3. FESTIVAL DE EUROVISIÓN DE 1969: UNA EXHIBICIÓN DE LA NUEVA ESPAÑA

Televisión española escoge el Teatro Real de Madrid para celebrar el Festival de Eurovisión de 1969. Salvador Dalí es el que recibe el encargo de hacer el cartel promocional del Festival. El gobierno franquista levanta el estado de excepción para recibir a las delegaciones invitadas; la dirección se encuentra a cargo de Arthur Kaps y la realización Ramón Díez. El régimen franquista consigue lograr un magnífico evento con una gran orquesta para acompañar a las canciones en manos de Augusto Algueró. A raíz de las protestas y manifestaciones en contra del estado de excepción y el malestar social, algunas delegaciones europeas comunican su repulsa contra el estado policial imperante en España, pidiendo al gobierno español la liberación de ciertos presos políticos como condición previa para asistir al festival; puntualmente, esta petición se hace efectiva. El aparato de prensa del estado, asumiendo la gran repercusión que iba a tener el evento televisivo –escaparate de una nueva España avanzada– invierte grandes medios en su

⁸ GALLO, Max: *Histoire de l'Espagne franquiste* (2 vol.). «De la prise du pouvoir à 1950». París: Marabout Université Paris, 1969, págs. 73-74.





difusión internacional y, en previsión de posibles manifestaciones desfavorables en contra de su política, idea justificaciones para las posibles muestras públicas de desacuerdo:

La causa de las posibles manifestaciones delante de la prensa europea no será debido a la falta de libertades promulgadas por el gobierno de Iribarne, sino porque el pueblo se manifestará en contra de la estética musical de las canciones que se iban a interpretar en el festival de eurovisión. En aquellas fechas la asociación cultural ALEA –de la que Luis de Pablo es presidente– se dedica a la difusión con muy pocos medios y enfocada a un grupo reducido de amantes y curiosos de la música, de una música totalmente desconocida en España, la coetánea de su tiempo, la que se hacía en Europa y que no llegaba con facilidad por los cauces culturales⁹.

Luis de Pablo, días antes del Festival de Eurovisión, recibe una citación policial para que se persone en la Dirección General de Seguridad situada en la actual Puerta del Sol de Madrid:

Al presentarme en la sede del cuartel general de la brigada político social de la Puerta del Sol e identificarme como Luis de Pablo, se me retiró el documento nacional de identidad a manos de una señora policía. A continuación, me condujeron a un cuarto donde se me sometió a un breve pero intenso interrogatorio amenizado por medio de un constante y obsesivo teclear de una máquina de escribir situada a mis espaldas. Me preguntaron acerca de mi situación dentro de la asociación ALEA, informándome de la delicada situación en la que me encontraba por ser presidente de esta y advirtiéndome de las duras represalias que serían tomadas contra nosotros si se nos ocurría manifestarnos en contra de la estética de la música del Festival de Eurovisión, cosa por cierto que ni remotamente se nos había ocurrido.

Era evidente que se trataba de una estratagema para evitar cualquier tipo de posible manifestación política y, que llegado el caso de que se produjera, se pretendía utilizar a la asociación como pantalla

⁹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.



Manuel Añón

y cortina de humo de éstas a los ojos de Europa. La situación era realmente siniestra. Recuerdo que el policía encargado del interrogatorio –que debía de ser un mando importante– tenía un aspecto peculiar con unas grandes ‘patillas de hacha’. A la salida se me devolvió el documento de identidad y el policía que me había interrogado me indicó que la segunda vez, si la había, no serían tan amables. Me acompañó hasta la puerta y allí me comentó también que estaba muy contento de haberme conocido pues era un compositor muy afamado¹⁰.

En 1970 comienza el Proceso de Burgos, juicio sumarísimo iniciado el 3 de diciembre en la ciudad de Burgos, contra dieciséis miembros de la organización terrorista ETA acusados del asesinato de tres personas. En este mismo año se aprueba la ley sobre peligrosidad y rehabilitación social que sustituye a la «Ley de vagos y maleantes». A Luis de Pablo, en 1970, en las Semanas Internacionales de Música de París le dedican seis conciertos monográficos y TVE programa una hora de su música con la obra *We*, aunque se suspenderá el estreno en España de la obra coral *Yo lo vi* por la posible carga reivindicativa de la misma dentro del clima político y social imperante.

4. BREVE ANÁLISIS DE *YO LO VI* (1970)

En la primera página de la obra se presenta el significado de las distintas signografías que se incorporan a la notación tradicional. Las particularidades técnicas que presenta el grafismo –en los recursos vocales– asumen ideales comunes de modernidad similares a las obras de sus compañeros europeos de generación: *Music for Albion* (1970) de David Bedford, *Mixtur* de Karlheinz Stockhausen (1959) o *Circles* (1960) de Luciano Berio, entre otras.

¹⁰ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: Madrid. 12 de abril 2012.

- 1) L'oeuvre est mesurée en unités de 15 secondes chacune, sauf quand il y a des mesures à une seconde. Cette durée est seulement approximative.
- 2) A l'intérieur de chaque unité, il peut y avoir les chiffres ①, ②, ③, etc.. Ce sont des signes que le chef doit indiquer. Le chiffre ① ne coïncide pas avec le début de chaque unité.
- 3) note à la durée longue note à la durée moyenne
note à la durée brève note à la durée très brève
 petit arrêt qui ne casse pas l'unité de la phrase.
- 4) extrême grave de la voix chantée, selon les possibilités de chaque chanteur.
- 5) extrême aigu de la voix chantée, selon les possibilités de chaque chanteur.
- 6) Quand il n'y a pas de portée, la ligne écrite indique la tessiture normale de la voix chantée.
- 7) sans portée : hauteur soutenue sans variation (ne pas confondre avec le n° 6).
- 8) sans portée : hauteur soutenue avec oscillation suivant le dessin.
- 9) Voyelle ou consonne sans portée, suivies d'un gros trait : attaquer la voyelle ou la consonne, sans hauteur, c'est-à-dire chuchoté, pendant un temps proportionnel à la longueur du trait.
- 10) attaques sans hauteur, chuchotées.
- 11) notes chantées avec la main placée sur la bouche, comme une sourdine. Si la note est écrite comme un trémolo (), cela signifie qu'il faut battre le plat de la paume sur la bouche.
- 12) notes (longue, moyenne, brève) à hauteur indéterminée, mais toutefois suivant le dessin et son emplacement par rapport à la ligne centrale.
- 13) hauteurs indéterminées, suivant le dessin, mais toujours très irrégulières.
- 14) notes (longue, moyenne, brève) à hauteur imprécise mais proche de celle qui est écrite (si possible en intervalles plus petits que le demi-ton).
- 15) claquement des mains.
- 16) bruits au choix de l'interprète, mais toujours vocaux (par exemple : avec la langue, les dents, explosives, etc..)
- 17) placer les mains sur la bouche d'après le dessin. Les doigts des deux mains doivent se toucher sur le nez, en couvrant la bouche. Ils servent en même temps de sourdine et de caisse de résonance..
- 18) faire bouger les mains sur la bouche dans un mouvement comme celui du dessin, tout en suivant le rythme écrit dans la partition.
- 19) La musique écrite pour les altos et les ténors dans les pages n° 19, 20 et 21 (et en général celle qui présente les mêmes caractéristiques) a seulement une valeur relative par rapport à la justesse d'intonation. La voix doit suivre ces lignes seulement d'une façon approximative.
- 20) Pour le texte, on a employé la phonétique française, sauf contre indication. H : toujours aspiré.
- 21) Quand après une voyelle ou une consonne écrite sous la portée il y a une flèche (par exemple a → o) cela signifie que le passage d'un phonème à l'autre doit être fait graduellement.
- 22) Les trois sopranos et les trois altos ont chacune une flûte à coulisse.

Figura 3. Hoja explicativa de la signografía de *Yo lo vi* (1970). Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

En *Yo lo vi* se unen los dos principios de control de tiempo más destacados en la estética de la época: los módulos métricos y los agregados interválicos. El compositor ubica la obra en su contexto cronológico dentro de *Tinieblas del agua* y *Comme d'Habitude*, con la utilización de estos agregados o balizas armónicas:

Tinieblas del agua comenzará a escribirse en los años sesenta, siendo un intento de utilizar una relación entre los acordes sin ningún valor funcional. No hay una relación dominante tónica, sino que son acordes en abstracto, cada uno de ellos con cierta velocidad de pulsación y de estructura. De este modo, se juega con una serie de perspectivas que utilizan valores que han sido tonales, pero que ya han



dejado de serlo, porque no existe la relación causal de la armonía tradicional. Son objetos con unas determinadas características que resultan familiares, aunque no se identifiquen como acordes convencionales, en la medida en que se utilizan sin el sentido funcional al que estaban adscritos en la armonía¹¹.

En la primera sección de la obra predomina la polifonía, las entradas de las notas más agudas y graves se indican por medio de flechas ascendentes y descendentes de manera indefinida y en el registro medio se presentan las notas de afinación definida con la grafía ordinaria.

La obra de Luis de Pablo posee una estructura casi orquestal con gran cantidad de desdoblamientos en *divisi*, secciones aleatorias, recursos tímbricos y manipulaciones de la voz por medio de distintas acciones como la interacción de las manos sobre la boca y la nariz produciendo una emisión particular del sonido, la colocación de la lengua y los dientes, los cuales generan efectos explosivos, juegos fonéticos que condicionan no sólo la emisión de timbre, sino el significado de la palabra.

Las distintas secciones que constituyen la obra se dividen a través de un principio temporal de secciones de, aproximadamente, quince segundos (15'') cada una. Este sistema temporal permite generar un campo fijo sobre el que se mueven con libertad restringida los distintos gestos que constituyen las partes móviles de la obra. Cada sección de 15'' ordena las apariciones de los distintos elementos que la componen por medio de un sistema numérico decimal. Los principios de aleatoriedad controlada se encuentran patentes en la división aproximada de los acontecimientos indicados con números dentro del soporte fijo de 15''. El compositor, en sus indicaciones, hace hincapié en la no concordancia del primer diseño para evitar los principios téticos, indicado con la cifra 1 al comienzo de la sección para así crear un desfase temporal entre las secciones fijas, o soporte y las libres numéricas.

¹¹ AÑÓN ESCRIBÁ. Manuel: Madrid. 12 de abril 2012.

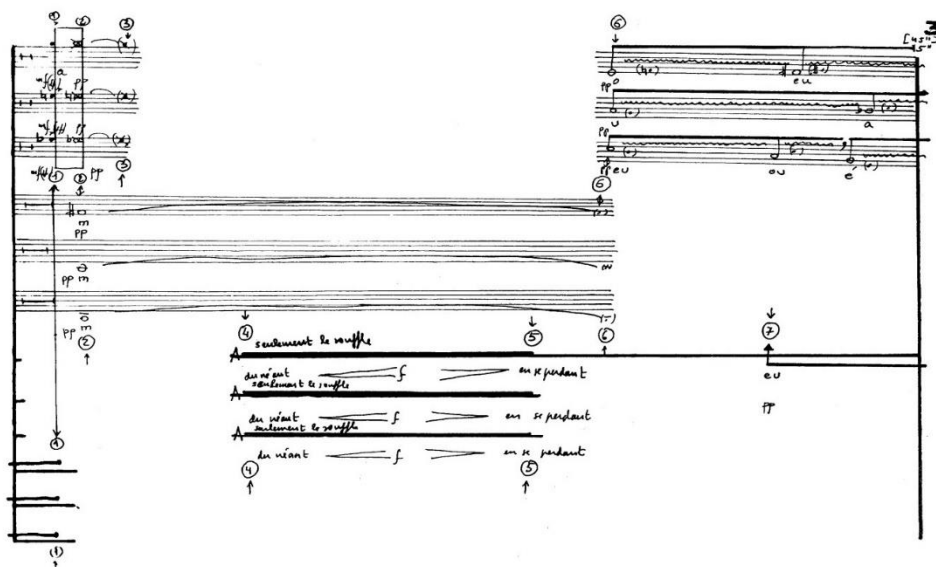


Figura 5. Página número 3. Entradas por medio de números y gestos modulares.
Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

La terminación de la primera sección se realiza por medio de un juego fonético con diversas letras consonantes: S - /s/, F - /f/, Ch - /tʃ/, etc. Este juego se consigue con una mixtura de matices y reguladores dentro de un canto continuo sin alturas definidas, las tres voces de las sopranos emiten notas definidas en un glissando cíclico.

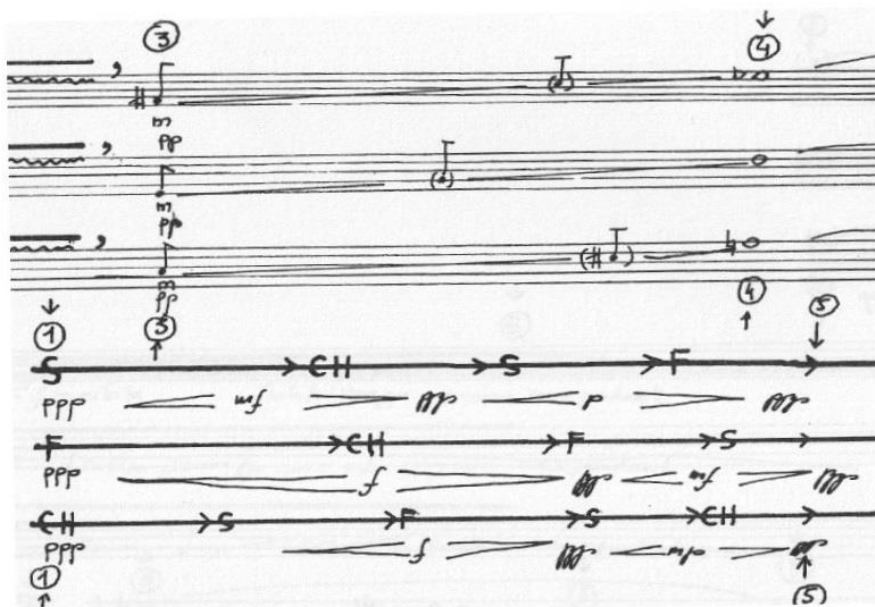


Figura 6. Fragmento de la página número 4. Entradas indicadas con números, juego con la unión de vocales y consonantes: CH: explosiva, S: silbante, F: con aire, etc. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

La segunda sección se presenta contrastante con respecto al tiempo anterior. Esta sección posee una gran complejidad por la multitud de acontecimientos que confluyen en ella, generando un alto grado de indeterminación dentro del espacio metricado. El pensamiento constructivo que posee la sección es crucial para entender el proceso de determinación e indeterminación a nivel microformal, así como el del módulo y agregado encargado de la definición del campo armónico dentro de la aleatoriedad.

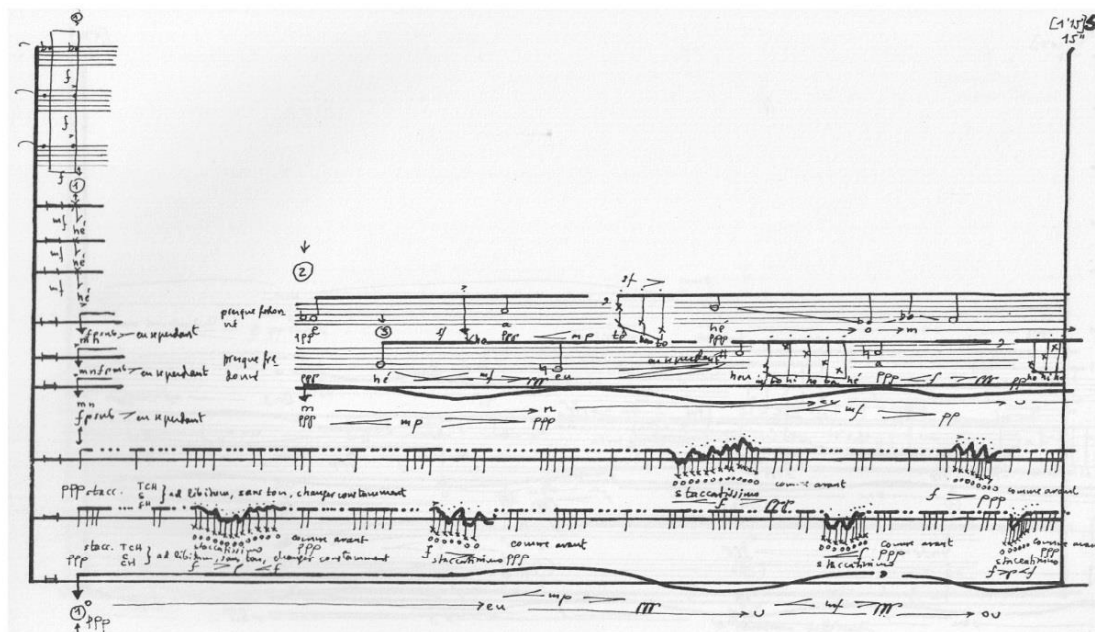


Figura 7. Página número 5. Polifonía de gestos modulares. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

La indeterminación es el motivo por el cual el texto no se presenta con un significado semántico claro, optando por un juego fonético, pues su comprensión sería casi imposible. De Pablo, para expresarse en la obra, opta por un tratamiento fonético y una búsqueda de calidades sonoras entre vocales y consonantes por separado –junto a una fusión armónica entre ellas– dentro de afinaciones fijas y aproximadas y secciones metricadas y aleatorias. La relatividad de los gestos aleatorios es elevada produciendo complejidad; se alternan en el concepto principios diversos: diseños melódicos y rítmicos ubicados con libertad sobre elementos con tiempo rígido; anillos cíclicos dentro de valoraciones por segundos, todo ello con diversos grados de libertad individual y colectiva. Estos principios de indeterminación se solapan con la escritura exacta tradicional.

Figura 8. Página número 10. Entradas polifónicas modulares. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

En el final de la segunda sección se genera una gran masa estática oscilante sobre la consonante «m» con la boca forzosamente cerrada por medio de un pedal o *cantus firmus*, al que se adicionan diversas voces. La alternancia de secciones con mayor o menor saturación se suceden unas tras otras sobre distintos recursos expresivos.

En la página 15 aparece otro *cantus firmus* por las voces femeninas sobre el que se superponen diferentes diseños en forma de latencia sin altura definida y con carácter percusivo. El contraste entre el grado de aleatoriedad de altura y pulso dentro de unidades cerradas o módulos, ordenadas por números, tanto en las secciones armónicas –cuadros rojos– como en unidades más grandes contrapuntísticas produce diversos elementos aleatorios de libertad controlada.

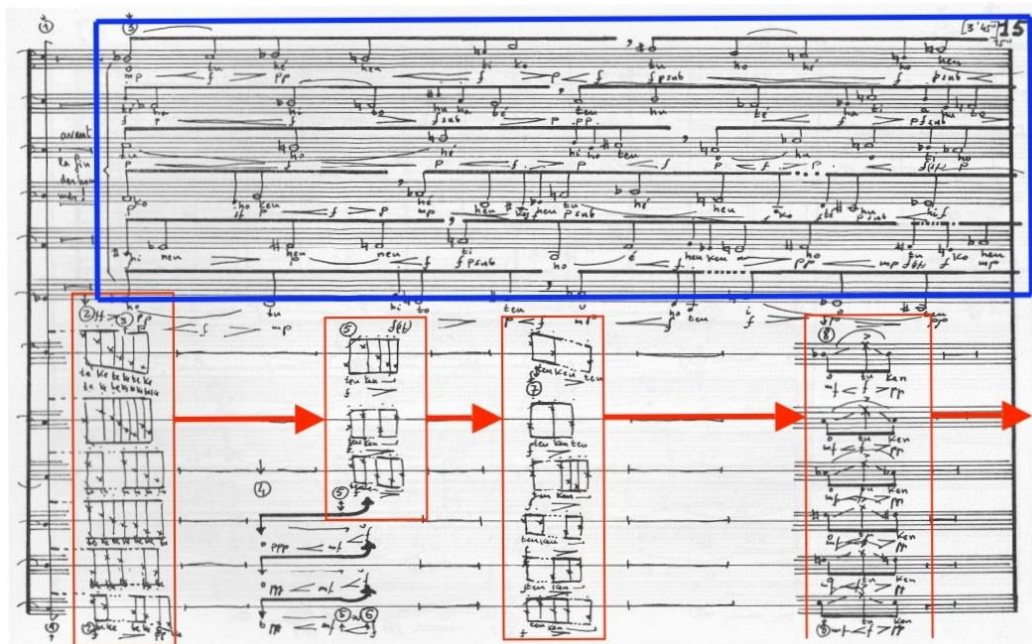


Figura 9. Página número 15. Módulos (rojo) sobre un soporte de *cantus firmus* (azul) con libertad relativa de tiempo señalado por medido de segundos Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

El texto en los diferentes diseños melódico-rítmicos que engloba cada recuadro (en rojo) puede poseer diferentes grados de aleatoriedad, pues el cantante debe elegir entre las distintas posibilidades que se le ofrecen de unión entre vocales y consonantes.

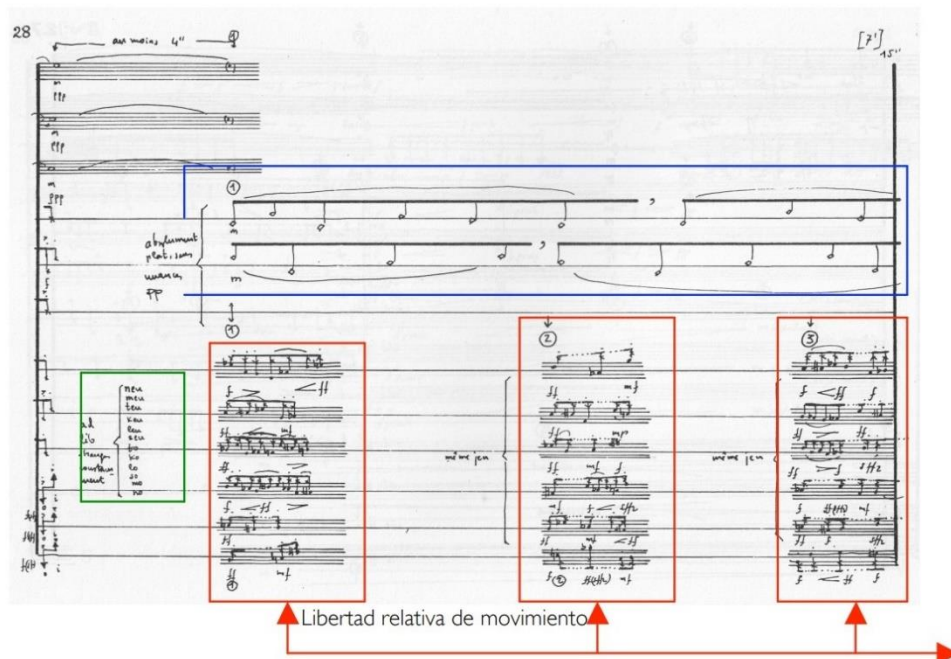


Figura 10. Página número 28 de la partitura. Módulos (rojo) sobre pedal (azul). 1970. (M.C. 496).



Dentro de la libertad controlada de la obra, el intérprete puede elegir distintas uniones de vocales y consonantes con diferentes características de emisión: *nem, men, tem, kem*, etc.

	neu meu teu
ad	ken leu seu
lib	to
chaup	ko
countain	lo
ment	so no
	no

Figura 11. Unión de vocales y consonantes. Cuadro de posibilidades. 1970. (M.C. 496).

La sección que se presenta en la página 19 (Fig. 12) es un recurso característico del pensamiento orquestal de los años en que se escribe la obra, esto es: alternancia de entradas canónicas cortas, micro cánones, en un ámbito melódico reducido.

Estas microestructuras recuerdan a obras del periodo del *Kammerkonzert* (1969-70) de György Ligeti y otras de la escuela polaca de los mismos años. Estos elementos estructurales generan sonoridades estáticas, debido al poco contraste entre los diseños en juego, al ámbito interválico reducido y a las notas comunes.



Figura 12. Página número 19. Polifonía por medio de grupos con interválica reducida.
Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

En la página número 33, la entrada del diseño número 2 presenta un nuevo grado de aleatoriedad, pues el compositor pide la alternancia agógica y dinámica de *pp* a *f* sobre las notas más agudas y graves de las voces.

Figura 13. Página número 33. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

Utiliza distintos recursos expresivos como las manos colocadas en diferentes posiciones de la nariz y la boca para conseguir sonoridades y timbres determinados junto a aplausos.

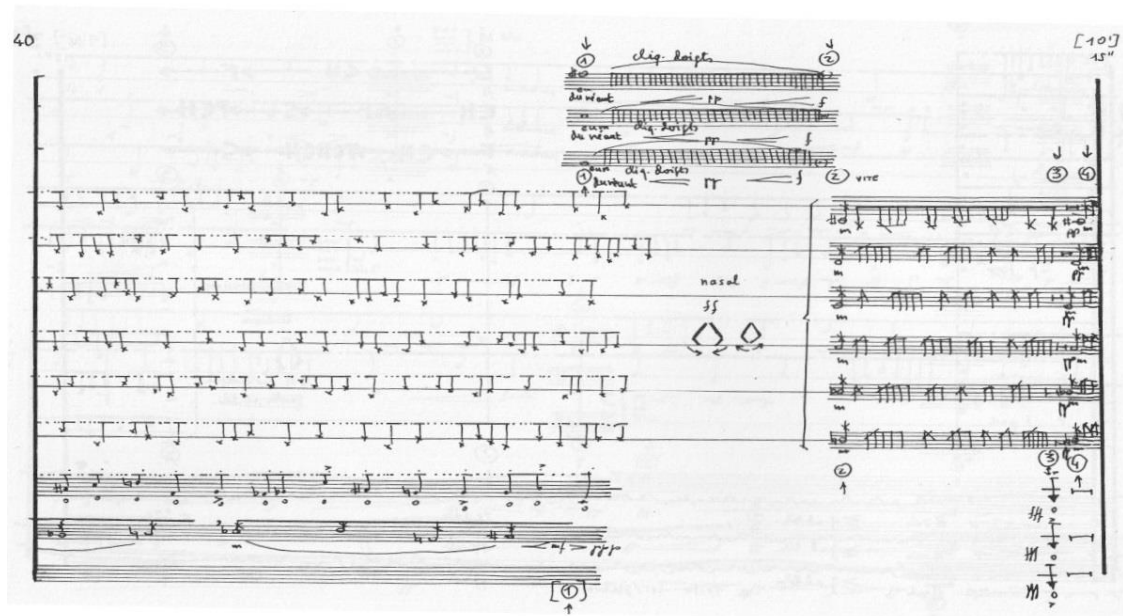


Figura 14. Página número 40. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

En la obra se subrayan todos los efectos psicológicos de comunicación, compenetrándose unos con otros. A lo largo de la obra se presentan diferentes elementos teatrales y gestuales con distintos atributos: murmullos prolongados, gritos, notas mantenidas, suspiros.

5. ANÁLISIS DE MICROESTRUCTURAS. ELEMENTOS ARMÓNICOS.

Los acordes se encuentran contruidos *a priori* con una ordenación interválica y relacionados entre sí de manera particular. En su construcción sufren múltiples digresiones que rompen el principio escolástico de construcción por terceras. La base de los acordes se compone por medio de tres interválicas diferentes.



Las estructuras armónicas se basan en diversas combinaciones de tres notas con relaciones de similitud¹² que tienen como base el semitono/tono y la tercera menor/mayor; en sistema de *pitch-class*¹³ se clasifican como *trichords* (tricordios) –014 o 015–. Estas estructuras interválicas son un referente característico del lenguaje serial de Anton Webern y aparecen en su *Sinfonía Op. 21* o su *Cuarteto de cuerda Op. 28*. Este material interválico será una constante en la técnica serial de la primera etapa de Luis de Pablo.

La utilización de acordes reconocibles siempre se encuentra condicionada a la ubicación de estos en un contexto donde no puedan relacionarse funcionalmente con otros acordes de una región tonal o modal reconocible. En la obra de Luis de Pablo, la utilización de terceras sin restricciones se presenta inmediatamente después de la redacción de su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹⁴:

cuando escribí, *Aproximación...*, mi obsesión era privar al intervalo de su sentido funcional, borrarlo. Y, sin embargo, poco tiempo después en una obra mía que se llama *Yo lo vi*, se emplea como unos puntos de referencia aperiódicos que dan la forma a la obra: justo lo contrario –de lo que exponía en el libro– esto es, el acorde de Lab M¹⁵.

Diversos musicólogos de la época denominan a esta nueva etapa de incorporación de la tercera a su paleta de colores armónicos sin restricciones como «periodo rosa». Este periodo también coincide con el reconocimiento y consolidación de la figura del compositor en la sociedad cultural española e internacional.

¹² FORTE, Allen: *The Structure of atonal music*, New Haven & London: Yale University Press, 1973; “Appendix I. Primer Forms and Vectors of Pitch-Class Sets”, pp. 179-181; “Appendix II. Similarity Relations”, pp. 191-198.

¹³ STRAUS, Joseph N: *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4th ed. New York: Norton, 2016, p. 378

¹⁴ DE PABLO, Luis: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, 1968, reed. en versión bilingüe francés-español. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, París: ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

¹⁵ CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. LAZKANO ORTEGA, Ramón: «Luis de Pablo a través de su música» (*Luis de Pablo as seen through his music*) UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao. Dpto. Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. Sarriena, s/n. 48940 Leioa. Musiker. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 2007 Donostia. BIBLID [2174-551X.18], 28.04.2011, págs. 265-281.

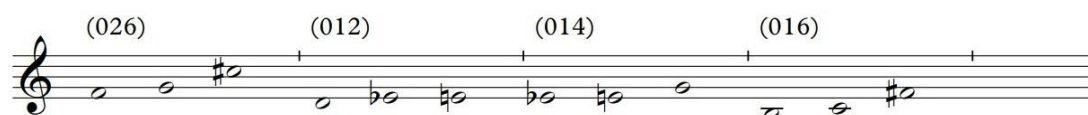


Figura 15. Esquema armónico direccional de las tres primeras páginas (Figs. nº 4, 5 y siguientes). Estructura por *trichords* (tricordios).

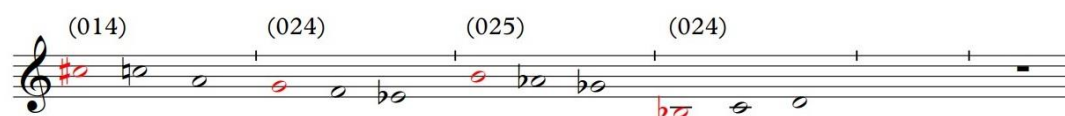


Figura 16. Reducción de los campos armónicos. Estructura por *trichords* (tricordios).

6. CONCLUSIÓN

El arte del siglo XX europeo nace de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar y estilos de expresión. El hecho social y político en la España que presenta los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya, con una sociedad fracturada y convulsa, es asociada en el tiempo de 1970 por intelectuales, artistas plásticos y compositores como Luis de Pablo con el horror de los asesinatos de ETA, el Grapo y los fusilamientos del régimen franquista. La obra de arte, musical en este caso, no se puede disociar de la estética del tiempo y la sociedad desde la que surge y a la que sirve; es un reflejo directo de su tiempo de creación y solamente puede ser entendida desde la comprensión de las circunstancias de su creación.



7. BIBLIOGRAFÍA

CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. LAZKANO ORTEGA, Ramón: “Luis de Pablo a través de su música”. *Luis de Pablo as seen through his music*. UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao. Dpto. Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. Sarriena, s/n. 48940 Leioa. Musiker. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 2007 Donostia. BIBLID [2174-551X.18], 28.04.2011, págs. 265-281.

<https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/musiker/18/18265281.pdf>

DE PABLO, Luis: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, 1968, reed. en versión bilingüe francés-español. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, París: ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

FORTE, Allen: *The Structure of atonal music*, New Haven & London: Yale University Press, 1973; “Appendix I. Primer Forms and Vectors of Pitch-Class Sets”, pp. 179-181; “Appendix II. Similarity Relations”, pp. 191-198.

GALLO, Max: *Histoire de l'Espagne franquiste* (2 vol.). “De la prise du pouvoir à 1950”, París: Marabout Université París, 1969, págs. 73-74.

GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis: «Las otras artes en la música de compositores académicos» (Discurso leído como académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y contestación por el académico José Ramón Encinar Martínez) Madrid: 27 de octubre de 2003.

https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Garcia_del_Busto-Jose_Luis-2013.pdf

QUINEY, Aitor: »Manolo Millares en la encrucijada del arte de posguerra, 1948-1951». *Revista ACL. Archipiélago de las letras*. 2014-2018.
<https://revista.academiacanarialengua.org/no3/manolo-millares-en-la-encrucijada-del-arte-de-posguerra-1948-1951/>

STRAUS, Joseph N: *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4th ed. New York: Norton, 2016, p. 378



MANUEL 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, Ensembles (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, 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 1995 hasta 2002, imparte 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 2003 hasta 2022, enseña práctica armónico-contrapuntística, análisis y educación auditiva en los tres conservatorios superiores de la Comunidad Valenciana, así como Musicología en Alicante hasta 2022. En 2012, imparte clases en la “Cátedra de Perfeccionamiento Musical Plácido Domingo” del Palau de les Arts Reina Sofía, en la ciudad de Valencia. Desde 2023, forma parte del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), en el departamento de Musicología.