

Esta publicación, alojada bajo el ISSN 2173-4798, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Para obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Jugar con fuego* a través de redaccion@jugarconfuego.es

Confluencia de mundos y evolución de la música de Luis de Pablo a través de la música ajena

Tipologías intertextuales en la obra *Acrobacias*

Israel López Estelche

La interrelación entre las diferentes épocas artísticas ha supuesto siempre un gran aliciente dentro de la composición musical. Si nos centramos en la música de la segunda mitad del siglo XX encontramos una gran cantidad de ejemplos que han ido desarrollando esta tendencia de diálogo entre épocas y culturas diferentes hasta la actualidad.

Entre los compositores englobados dentro de la generación del 51, el bilbaíno Luis de Pablo, nacido en 1930, centra una parte importante de su producción –desde la década de 1970 hasta la actualidad– en el diálogo con otras épocas y culturas. A su vez, su música ha sido influida mediante una especie de retroalimentación técnico-estética que ayudó al compositor a reencontrarse con nuevas formas de organización formal, melódica y armónica.

En esta ponencia nos centraremos en el análisis de su obra para piano, *Acrobacias*, compuesta en 2004. En esta composición Luis de Pablo establece un diálogo intertextual con la cultura popular en el primer movimiento, *Tonada*, a través de la cita de *La navaja de Guillermo*. Y con la académica en el segundo movimiento en *Saludo a Albéniz*.

Basaremos nuestro análisis en el establecimiento de dos niveles de copresencia, implícita y explícita, entre la música de nueva creación y la música citada. Siendo los elementos transformadores a nivel armónico, rítmico, melódico y textural los que ubican la obra dentro de la época de su creación.

The interrelationship between the different artistic times has always been a great encouragement in musical composition. If we focus on the music of the second half of the twentieth century there are a lot of examples which develop this tendency of dialogue between different cultures and times until present.

Among the composers included within the generation of 51's, Luis de Pablo, born in Bilbao in 1930, focuses an important part of his production –from 1970 to the present– in dialogue with other cultures and times. His music has been influenced by an aesthetic and a technical feedback that help the composer to join new forms of formal, melodic and harmonic organization.

In this paper we concentrate on the analysis of his work for piano, *Acrobacias*, composed in 2004. In this composition, Luis de Pablo establishes an intertextual dialogue with popular culture in the first movement, *Tonada* – through the quotation of *La navaja de Guillermo* – and with classical music in the second movement, *Saludo a Albéniz*.

We will base our analysis on the establishment of two levels of copresence, implicit and explicit, between the newly created music and music references. The main parameters involved are harmony, rhythm, melodic and textural elements.



Luis de Pablo es una de las figuras clave de la música española de la segunda mitad del siglo XX. Nacido en 1930 en Bilbao pero radicado en Madrid, recibió sus primeros estudios musicales en Fuenterrabía, completando su formación en composición de manera prácticamente autodidacta. Aunque como él mismo alude, sólo en el nivel intermedio fue autodidacta –es decir, armonía, contrapunto, etc–; ya que también trabajó la composición a través de cursos en el extranjero y con compositores en España.

Tiene una amplia trayectoria compositiva que ha sido reconocida con una gran cantidad de premios como el Pierre de Mónaco, El Premio Nacional de Música, La medalla de oro de la Cruz Roja, entre otros muchos. Su catálogo aborda todos los géneros entre los que podemos destacar 5 óperas, varios conciertos, gran cantidad de música sinfónica, etc.

Podemos distinguir, por lo tanto, tres etapas dentro de la música del compositor vasco. La primera es su época de vanguardia más acérrima, que podríamos situar en la década de 1960, en la que desarrolla gran cantidad de obra en una estética de corte serial con un gran interés en la problemática del control de la aleatoriedad. Tal es así, que idea una forma de control denominada módulos, que influirán en prácticamente toda su obra posterior. Su ciclo de *Módulos*, *Polar* o *Tombeau* son muestra de ello.

Encontramos una segunda etapa en la que comienzan a vislumbrarse elementos cambiantes hacia una nueva estética, en la que los parámetros musicales empiezan a separarse. Esta corresponde a la música creada en la década de 1970. El compositor comienza a desarrollar obras a través de la utilización de música de otros. Ejemplo de ello son el sexteto de percusión *Vielleicht* (1973) sobre la última de las 6 *Bagatelas en Sib mayor op. 119* de Beethoven, o su ciclo *Elephants Ivres* sobre el motete *Veni Sponsa Christi* de Victoria.

La tercera etapa corresponde a la consolidación de su estilo definitivo a partir de la década de 1980. La composición de su primera ópera, *Kiu*, tiene una gran impronta sobre su música, estableciéndose de forma definitiva el estilo polimelódico y armónico que actualmente le caracteriza.

En este texto vamos a centrarnos en la obra para piano *Acrobacias* clasificando los diferentes recursos a nivel técnico, para centrarnos, posteriormente, en la utilización y asimilación de los procesos intertextuales como muestra de su catálogo.

Esta obra para piano –compuesta en 2004– está destinada a una colección llamada *Piano Project, new*

pieces for piano editada por Universal Edition¹. Como cuenta el propio autor:

“Hace algunos años me llamaron dos profesoras de algún importante conservatorio de Francia [Anne-Lisse Gastaldi y Valérie Haluk] que habían puesto en marcha un proyecto consistente en pedir a compositores notables del momento que escribieran alguna pieza para piano que, en dificultad, no fuera más allá del cuarto o quinto curso de piano. Pasó el tiempo y hubo dudas sobre si se conseguía o no el dinero para pagarnos, pero el caso es que hicimos las piezas y la verdad es que la lista de compositores impresiona (también encontramos a George Arphegis, Pierre Boulez, Ivan Fedele, Cristóbal Halffter, Michael Jarrel, György Kurtag, Peter Eötvös, Luis de Pablo y Salvatore Sciarrino) : ¡Está hasta Boulez!”².

Es por lo tanto una obra que podríamos considerar pedagógica ya que, además de la renuncia a una escritura muy complicada propia de la obra para piano de Luis de Pablo, el destinatario es el alumnado de cursos entre 4º y 5º de piano. Está formada por dos piezas independientes, *Tonada* y *Saludo a Álbéniz*, trabajando en cada una un problema específico para el instrumentista.

Para poder abordar un análisis de la utilización y la interacción entre elementos de diferente naturaleza, primero debemos definir y delimitar las tipologías intertextuales. Para ello, tomaremos como base la clasificación de Julio Ogas para poder dar una visión de los elementos posibles y los usados³.

Encontramos una doble distinción entre relaciones: a) De copresencia; y b) por derivación por transformación –parodia– o derivación por imitación –pastiche–. Nos centraremos principalmente en las relaciones de copresencia, dado que son las que abundan en la obra. Distinguiremos varios niveles de copresencia entre los elementos originales y los prestados, dependiendo siempre de su nivel de interacción. Los niveles son de copresencia explícita y de copresencia implícita. Dentro de la primera podemos distinguir la cita y la referencia y dentro de la segunda, el plagio y la alusión.

Definiremos la **cita** –en palabras de Julio Ogas– como la inclusión de un fragmento u obra determinada de forma literal del mismo o de otro autor que a veces se explicita en el título de la obra o a veces requiere de las competencias del receptor para su percepción y localización.

Se distinguen también dos niveles de interacción entre la cita y la obra donde se inserta; por un lado

¹ Gastaldi, Anne-Lisse y Haluk, Valérie (eds.) *Piano Project, new pieces for piano*, Universal Edition, Viena, 2004.

² García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo, de ayer a hoy*, Madrid, Fundación Autor. Libro editado por la concesión del Premio Tomás Luis de Victoria 2009.

³ Ogas, Julio: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura”, en Alonso, Celsa: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2011.



tenemos la relación de simultaneidad y por otro el de continuidad. La primera absorbe el fragmento como un elemento más dentro de la composición, viéndose afectada por los elementos propios de la técnica y estética del autor. La relación de continuidad hace referencia a una superposición o enfrentamiento de dos estilos separados y distinguibles dentro de la audición. En este caso la cita actúa como objeto simbólico, que podría intercambiarse dentro de la misma obra por otro.

La **referencia** es otra tipología en la que no se reproduce una obra sino que se alude a ella a través del título, en su forma básica. Otro tipo de referencias que podemos encontrar son la inserción de elementos estilísticos, utilización de sistemas musicales ajenos o el uso de instrumentos o formaciones instrumentales características de otras obras. Los caminos que abre este recurso pueden ser muy amplios, ya que pueden ir desde una danza popular a una forma musical o a un nombre.

Además de los niveles de copresencia y su reconocimiento como tales en una partitura, debemos establecer el grado de implicación que tiene la música de cada compositor dentro de la obra. Para esto es esencial delimitar el elemento o elementos transformadores en la que irrumpe la personalidad del autor.

Dentro de las tipologías que se definen como de copresencia implícita vamos a destacar la **alusión**. Para Jesús Camarero es “como una especie de cita, pero no es ni literal ni explícita [...] no rompe la continuidad del texto”. Musicalmente se puede realizar en el plano estilístico y en el objetual en el que se representan objetos a través de sonidos.

La diferencia principal entre la referencia técnica o estilística y la alusión es el tiempo del empleo. Mientras la referencia es puntual en una obra, la alusión a una técnica en concreto que puede suponer la creación de una obra entera a partir de esos preceptos.

En cuanto al objeto de estudio de este texto, únicamente nos vamos a centrar en las tres categorías intertextuales que clasificamos: dentro de las de copresencia explícita: la cita y la referencia –esta a varios niveles–, y de copresencia implícita: la alusión.

Tonada

La primera de las piezas –*Tonada*– tiene una estructura tripartita claramente delimitada (A cc.1-8, B cc. 9-31, A´ cc. 32-37). En la primera sección el compositor desarrolla una serie de motivos cromáticos que se presentan por movimiento contrario en cada mano, cuya distancia de aparición se va estrechando hasta

acabar sonando homofónicamente al final de la sección.

La segunda sección es donde encontramos la principal fuente de tipologías intertextuales. Como podemos observar, la primera tipología –la referencia– nos la da el título, *Tonada*. La referencia en esta ocasión “nos ubica en un plano textual que, a su vez, será reconducido o especificado en la construcción sonora”⁴. En este caso es la responsable de crear una expectativa que el auditor espera poder resolver durante la escucha. La capacidad de satisfacción de ésta en el oyente viene condicionada por dos factores: 1) la inteligibilidad intencionada por parte del autor. Depende del nivel donde se resuelva la referencia: rítmico, textural, melódico, ideológico. Cuanto más se abstraiga la referencia más dependerá la resolución de la partitura; 2) La capacidad del auditor para resolver su propia expectativa.

En este caso la resolución se hace a través de la cita de una tonada (romance) tomada de “El cancionero de Segovia” de Agapito Marazuela⁵ cuyo título es *La navaja de Guillermo*. (Ej.1). Esta melodía también será usada por De Pablo en otra obra posterior para gran orquesta, *Natura* (2005), encargo del Festival Internacional de Música de Granada.

Los elementos transformadores en este caso podemos ubicarlos a nivel textural, melódico y de tempo. A nivel textural aludimos al tipo de tratamiento del que hace uso Luis de Pablo para configurar el pasaje. Este surge del motivo cromático inicial sirviendo de sustento textural y descontextualizador armónico.

⁴ Ogas, Julio: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura” En Celsa Alonso: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid,, ICCMU, 2011.

⁵ Marazuela Alborno, Agapito: *Cancionero Segoviano*, Segovia, Jefatura Provincial del Movimiento, 1964, Pag.123



La navaja de Guillermo

(Tonada)

Del "Tío Eloy"
(Zarzuela del monte)

152 La na-va-ja de Gui-ller-mo ya no
5 vuel-ve a ma-tar más que la han co-gi-do los guar-
11 dias la han lle-va-do al tri-bu-na... Mi-ra
17 co-mo ven-go lle-ni-to de san-gre de u-na
23 qui-me-ri-lla que tu-ve a-yer tar-de.

Ejemplo 1
La navaja de Guillermo
Agapito Marazuela
"Cancionero de Segovia"
1964

El acompañamiento de la segunda frase hace un cambio sustancial, pasando de cromático a diatónico, formando una melodía contrapuntística en progresión descendente (Ej. 2).

De Pablo despliega una serie de escalas que podemos emparentar con elementos tonales. Esto, a su vez, sirve como diálogo entre elementos culturales de orígenes dispares (académico y popular).

The musical score consists of two systems. The first system has a tempo of quarter note = 54. The upper staff is marked *p. dolce* and the lower staff *mp. cantabile*. A *una corda* instruction is placed above the first measure of the lower staff. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings. Asterisks are placed below the second and fourth measures of the first system, and below the second measure of the second system.

Ejemplo 2
Luis de Pablo
Tonada
2004

A nivel melódico y estructural de la frase, Luis de Pablo toma la melodía pero modifica melódicamente parte de su estructura.

- La primera frase la toma desde do #, una tercera menor descendente respecto a la transcripción de Marazuela. Rítmicamente, el segundo tiempo del primer compás de la transcripción está en 2/4, De Pablo lo convierte en un 3/8.
- Prescinde de la repetición de la frase y la sustituye por dos compases en 3/4 (6/8). En el segundo compás (c.19 de la partitura) el do# sube medio tono cambiando la nota de referencia de la melodía de do# a sol.
- En el c.21 el intervalo de tercera mayor (sol-si) debería ser de tercera menor (sol-sib).
- c.23 Sustituye la segunda corchea del primer tiempo por un floreo de tresillo de semicorchea sobre sib.
- c.26 Sustituye la segunda corchea del primer tiempo por un floreo de tresillo de semicorchea sobre do.
- En la cadencia final de la melodía, cc.28-29. Luis de Pablo introduce una variante que lleva a la melodía hacia una cadencia frigia sobre sol, a diferencia de la transcripción cuya cadencia podemos asociar a mi menor.



La relación entre los mundos académico y popular, a través de la cita, podemos definirla como de continuidad, ya que la melodía no se introduce como un elemento indispensable dentro del discurso. A pesar de que esté tratado por De Pablo, ninguno de los dos mundos influye de forma significativa en el otro.

Refiriéndonos al tempo, la derivación entre la melodía original y la obra de Luis de Pablo es de negra = 76, en original, contra la negra = 52 de Luis de Pablo.

En la tercera sección (A') De Pablo toma el motivo inicial, esta vez en retrogradación. El juego rítmico que desarrolla aquí se forma como un proceso contrario al de la primera sección.

Saludo a Albéniz

La segunda pieza de la obra es *Saludo a Albéniz*. Luis de Pablo compone esta obra como un diálogo con el compositor catalán a través dos piezas, *Asturias* y *El Albaicín*.

Abordando primero el aspecto técnico de la obra, podemos estructurarla en 3 secciones A-B-A'. En A y A' se desarrolla una melodía sobre las notas Re-Mib-Fa-Sol. La melodía principal se desarrolla sobre una tercera menor –Re-Fa– que actúan como bordaduras alrededor de un pedal de Mib. A nivel rítmico destaca la alternancia de los diferentes grupos que se forman al alternar las dos manos. Esto da juego a Luis de Pablo para desarrollar y alternar diferentes grupos que consiguen alterar el tiempo dentro de un pulso constante de semicorchea. Como encontramos en los *Estudios para piano* (1985-2001) de Ligeti. Podemos nombrar, específicamente, estudios como *Desordre* o *Galam borong* –ambas del primer libro– como ejemplo de ello.

La segunda sección se caracteriza por la aparición de nuevos elementos melódicos, armónicos y texturales. Dos acordes tenidos son los encargados de regir esta sección. La relación con el mundo tonal es clara. El primer acorde es de Sol menor sin quinta y el segundo de Do# menor sin quinta. Sobre estos acordes De Pablo despliega una serie de escalas ascendentes de cinco sonidos que aluden en su constitución a la escala armónica de Fa en mano derecha, ya la lidia de Fa en mano izquierda.

En la tercera sección, A', De Pablo vuelve a retomar la idea primigenia de la obra, confrontando aquí su música con la de Albéniz en un juego de sombras en la que la obra del compositor de *Iberia* aparece y desaparece dentro de la de Luis de Pablo.

El diálogo intertextual con la obra de Albéniz se instala aquí a través de dos tipologías, la cita y la alusión. Encontramos dos alusiones indexicales a *Asturias (Leyenda)*. La primera a nivel formal. La pieza está estructurada en forma tripartita (A-B-A') (Rápido-Lento-Rápido) aludiendo a la estructura de *Asturias* de Albéniz. La primera y tercera sección han sido compuestas con una melodía de tan solo cuatro notas (Re-Mib-Fa-Sol), que sirven tanto como melodía como de notas armónicas de referencia.

Ejemplo 3
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz (2005)
cc.45-48

Una segunda alusión la encontramos a nivel técnico. De Pablo desarrolla la obra utilizando la misma técnica de ejecución pianística que podemos denominar de *toccata a manos alternas* de *Asturias* o *El Albaicín*, adaptada dado que es una pieza para niveles inferiores.

Il più presto possibile
minimo ♩ = 72 (♩ = 108)

senza *ped.* ,assolutamente regolare, tutte uguale, staccato

Ejemplo 4a
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz (2005)
cc.1-2



Allegro (♩ = 132)

p

marcato il canto

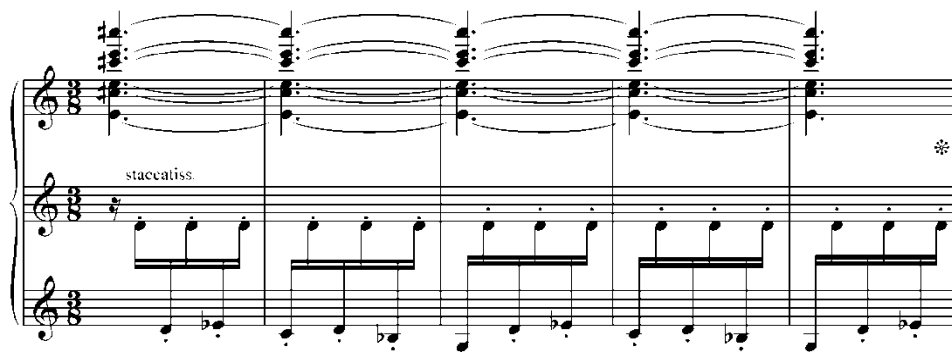
Ejemplo 4b
Issac Albéniz (1860-1909)
Asturias
cc.1-3

Como se puede observar en los ejemplos, una de las manos da la nota pedal de referencia mientras la otra desarrolla la melodía. En el caso de Albéniz, la nota pedal corresponde con la dominante –Re– de la tonalidad principal –Sol m–. Mientras en la de De Pablo la nota pedal es el mib, nota sobre la que se circunscribe una melodía alrededor de una tercera menor –re-fa–.

La otra tipología a la que aludíamos es la cita. Estas se encuentran al final de la pieza donde el compositor retoma A', esta vez con el Re como pedal. Lo correspondiente a los compases 57-61 es la cita de los dos primeros compases y medio de la pieza de Albéniz. El elemento modificador se sitúa a nivel armónico y de densidad.

A nivel armónico, se produce por la superposición de un agregado –Do# menor sin quinta–. También a nivel armónico, se elimina la tónica –sol– del comienzo, eludiendo de esta manera la referencia a la tonalidad de la cita.

A nivel de densidad, la superposición del acorde antes mencionado sobre la cita obliga a utilizar el pedal, lo que neutraliza la ligereza de la obra original del compositor catalán.



Ejemplo 5
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz
cc.57-61

La segunda cita se sitúa en los compases finales de la obra (72-76) y toma los compases 1,7-9 de *El Albaicín* con alguna modificación. Los elementos de transformación los descubrimos a nivel estructural, rítmico y armónico. A nivel estructural, encontramos la obra de Albéniz modificada en su aparición. Su correspondencia es la siguiente.

De Pablo	c.72	c.73	c.74	c.75	c.76
Albéniz	c.7	c.8	c.9	c.8	1

A nivel rítmico, encontramos que De Pablo no respeta la cita de la obra original, insertándola en el contexto rítmico propio de la obra a la que pasa a pertenecer. La excepción la encontramos al final, donde cita el primer compás de la obra de Albéniz.

A nivel armónico-melódico hay que hablar sobre el transporte a Fa# menor, además del que se produce a una tesitura dos octavas más grave (Ej. 6).

Podemos definir la relación que encontramos entre las citas y la obra de Luis de Pablo como de simultaneidad. Esto viene dado por dos razones; la primera reside en que las obras originales han sido el germen de la obra final, de forma que su técnica, así como sus elementos melódicos y rítmicos, se inserta en la obra depablana sin ningún tipo de problemas. La segunda en que observamos también cómo la obra



funciona a nivel macro y microestructural de forma dependiente respecto a la partitura de Albéniz. Esto nos lleva a la definición de su relación como de simultaneidad, ya que los elementos del hipotexto hacen funcionar al hipertexto.

staccatiss. marcato

72

72

pp

Ejemplo 6
Luis de Pablo
Saludo a Albéniz
cc.72-76

Conclusiones

Hemos expuesto en este artículo una metodología de análisis que tiene como objetivo observar las diferentes relaciones que se pueden sustraer de una obra de un compositor. Las tipologías intertextuales podemos hallarlas a diferentes niveles dentro de cualquier obra, ya todas las obras dialogan –de una forma u otra– con otras, ya sea de una época, estilo o cultura diferente. En este caso escogimos a Luis de Pablo por ser un compositor que ha conseguido una evolución gracias –entre otros factores– a la música de otros. Observamos en esta breve partitura cómo Luis de Pablo desarrolla un lenguaje personal –aunque alejado de su estética más habitual– a través del diálogo con diferentes elementos de la tradición –tanto académica como popular– musical española. Esta obra es una muestra del manejo melódico que ha conseguido el compositor bilbaíno a través de la interacción con elementos externos, idea que comienza a desarrollarse durante la década de 1970 y que le sirve de pretexto para consolidar un estilo personal y característico desde la década de 1980 hasta hoy.

Bibliografía

Alonso, Celsa: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU, Madrid, 2011.

García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo, de ayer a hoy*, Fundación Autor, Madrid, 2009. Libro editado por la concesión del Premio Tomás Luis de Victoria 2009.

Marazuela Alborno, Agapito: *Cancionero Segoviano*, Jefatura Provincial del Movimiento, Segovia, 1964.

Gastaldi, Anne-Lisse y Haluk, Valérie (eds.) *Piano Project, new pieces for piano*, Universal Edition, Viena, 2004.