



Entrevista con Luis de Pablo

A través de esta entrevista, centrada en la utilización de la voz en la obra de Luis de Pablo, el compositor repasa su producción vocal y expone, a la vez, interesantes puntos de vista acerca de la composición contemporánea. Luis de Pablo escribe actualmente su cuarta ópera.

Luis de Pablo ha sido una de las personalidades más dinámicas y carismáticas en los momentos de renovación de la música española. Mientras desarrollaba su faceta como compositor, llevó a cabo distintas actividades fundamentales para la vitalidad de la música contemporánea en España: en 1959 fundó el grupo Tiempo y Música, con el que presentó una gran parte de la obra contemporánea de cámara. Además fue miembro de Música Abierta de Barcelona y presidente de Juventudes Musicales Españolas de 1960 a 1963, comenzando a viajar por distintos países europeos para presentar su obra fuera de España. Hacia 1963 termina su actividad con Tiempo y Música y funda el grupo Forum Musical, que interpreta las obras de los compositores españoles contemporáneos. Desde 1965, su labor al frente de Alea supuso un revulsivo para la vida musical madrileña. En esta época desarrolló además labores de conferenciante, traductor de textos fundamentales para la composición contemporánea, colaborador de distintas revistas musicales y autor de libros

In this interview, centred on the use of the voice in Luis de Pablo's works, the composer summarises his vocal output and, at the same time, gives his own points of view on contemporary music. Luis de Pablo is currently composing his fourth opera.

como *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹, que recoge una serie de conferencias del compositor ofrecidas durante 1964, o *Lo que sabemos de Música*², publicado en 1967.

Quizás el rasgo que define mejor la experiencia creativa de este músico sea su actitud de búsqueda continua que hace que la composición de cada obra consista en una empresa en la que comienza de cero, con un planteamiento nuevo. No en vano afirmaba De Pablo en los años sesenta: "la música, como toda actividad humana, se nos debe perfilar como un perpetuo cambio"³. Y así ocurre en su composición vocal, en la que cada obra propone una utilización muy diferente de este elemento. Mientras que en los años sesenta la producción vocal de Luis de Pablo fue reducida, en los setenta y los ochenta se incrementa considerablemente, lle-

¹ Luis de Pablo. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968

² Luis de Pablo. *Lo que sabemos de música*. Madrid: Gregorio del Toro, ed., 1967.

³ *Ibidem*, p. 91.

gando a algo más de dos decenas de obras. Entre ellas, *Yo lo vi* (1970) y *Portrait imaginé* (1975) son las que ofrecen una mayor utilización de recursos no convencionales. Una nueva visión del hecho vocal tiene lugar en obras como *Kiu* (1979-82), aunque este tratamiento difiere en sus otras óperas, *El viajero indiscreto* (1984-8) y *La madre invita a comer* (1992). Por otra parte, *Tarde de poetas* (1985-6) puede ser considerada como una "obra resumen" (de hecho, incluye una revisión de *Glosa*, de 1961). La utilización del elemento vocal por parte de Luis de Pablo no ha tenido, debe insistirse en ello, una sola vertiente sino que, asociada a un planteamiento intelectual, distingue concepciones muy diferentes que ha intentado investigar al máximo a través de distintas obras. En los últimos años, sin embargo, se ha hecho reconocible en su música un estilo vocal particular; en este sentido el propio De Pablo afirma: "creo francamente que tengo una manera reconocible de escribir"⁴, aunque esa "manera" no consiste en una utilización unívoca. En algunas obras la voz es tratada "instrumentalmente"; ello no quiere decir que el compositor prescinda de sus particularidades tímbricas y sus especiales características, sino que su empleo se produce sin texto, como una singular materia musical. En otros casos la voz sí está condicionada por una acción dramática o responde a un texto determinado. A través de esta entrevista Luis de Pablo repasa este importante y variado catálogo vocal.

P.— *¿Considera la voz como un instrumento más o le confiere un papel diferente teniendo en cuenta unas especiales características? ¿Echa en falta una especie de tratado que, a manera de los de instrumentación, oriente al compositor en cuanto a las cuestiones vocales?*

L. P.— No puedo contestar de una forma unitaria, ya que he utilizado la voz de maneras muy dis-

tintas. Me he servido de la voz como si fuese un instrumento, pero eso no quiere decir que la utilice como un clarinete, como un trombón, etc, sino sin texto, como una materia musical de características muy especiales. No al servicio de una acción dramática, o un texto poético —aunque esto también lo haya hecho: tengo tres óperas, y numerosas obras vocales en colaboración con poetas— sino formando una especie de paisaje específicamente humano. Esto ocurre en obras como *Zurezko Olerkia*, como *Portrait imaginé*, como *Yo lo vi*, en donde no aparecen textos. Así pues, unas veces me he servido de la voz de una determinada manera y otras me he servido de otra. Creo que en este sentido poseo una paleta bastante amplia, de un extremo al otro.

Siempre he tenido en cuenta que la voz tiene unas especiales características, aunque eso me haya podido ocurrir con el clarinete o con el piano. A la voz no le puedes pedir ciertas cosas y, sin embargo, le puedes pedir otras que ningún instrumento va a ser capaz de hacer. La voz tiene unas versatilidades impresionantes desde el punto de vista de los quiebros de una altura, puede realizar una serie de materiales de una flexibilidad increíble, y, sin embargo, no podrá tener nunca la justeza de afinación de un clarinete. Pero la voz es, probablemente, el instrumento más inagotable.

Creo que no es necesario ese tratado del que hablas. El mejor tratado que se puede ofrecer a un compositor en este sentido es la práctica de escuchar y trabajar con los cantantes. Si hoy en día no existe un tratado de orquestación actual, con todas las novedades que se han introducido, más difícil será que esto ocurra con la voz. Estamos en un período de aporte de materiales; posteriormente vendrá un período de filtrado que conservará aquello que convenga y dejará el resto entre paréntesis. Y después volverá otro período en el que muchas de las cosas que se apartaron se "redescubrirán". Esto ocurre actualmente con un personaje como Bach y con su época. El *Clave bien temperado* dejó en el cajón muchas cosas que otras culturas han utilizado, y que, prácticamente desde principios de siglo, vuel-

⁴ J. L. Rubio "Luis de Pablo: En *Kiu* las pasiones se sirven en crudo". *ABCCultural* nº63, 15.1.1993.

ven a utilizarse. Es el constante movimiento de vaivén. Pero, volviendo a la pregunta, un tratado es siempre una facilidad que se puede explicar por las necesidades que un momento determinado tiene. Es casi seguro que una sistematización de la armonía tan grande como la que conoció el siglo XVIII y que produjo en sus postrimerías algo tan extraordinario como la música de Mozart, Haydn o Beethoven era, de hecho, una simplificación. Y esta simplificación es la que se estudia en los tratados de armonía del siglo XIX, que no van a incluir jamás el *Cuarteto Gran Fuga*. Así pues, puede que ese tratado sea útil, pero será, simplemente, una simplificación, una forma de aprender los primeros pasos.

P.— *¿Cómo soluciona el conflicto música-texto, quién lleva la prioridad?*

L. P.— Se trata de lo que comentaba anteriormente. Si te metes en la aventura de hacer una ópera, es evidente que debes tener en cuenta que el texto esté presente de alguna manera, aunque no se entienda al cien por cien, porque sabemos que eso no sucede en ninguna ópera salvo excepciones como las de Monteverdi, el *Pelléas* o el *Boris Godunov*. Esto va a depender de la técnica que emplees y del grado de comprensión que quieras ofrecer. Determinadas obras utilizan unas técnicas vocales que, por definición, impiden la comprensión del texto. Esto ocurría generalmente en el caso de textos que eran conocidos por el público, de modo que no tenía mucha importancia. En la música vocal religiosa del *Ars Antiqua* se autoriza a los compositores a escribir toda serie de filigranas, pero en el “Amén”, no antes, para que el pueblo pueda enterarse de lo que se le cuenta. Posteriormente, no existe problema en la polifonía religiosa cuando el texto que se utiliza es *Kyrie eleison* o *Christe eleison*, conocido por todos; pero en el caso de los madrigales, habrá que esperar a los madrigales *rappresentativos* para que el texto se comprenda. En realidad, en el momento en que aparece un coro el texto desaparece porque la estructura prima sobre todo lo demás, y se vuelve a entender con la melodía acom-

pañada. En mi caso me he servido de toda esta paleta, con toda libertad.

La técnica más sencilla es la lectura silábica de un texto, cuyo ejemplo puede ser *Las bodas de Stravinsky*, y su caricatura que es el *Carmina burana*. En cuanto a mi obra, yo apenas me he servido de ese procedimiento, tan solo una vez, y no por razones de comprensión del texto sino porque el ambiente que yo quería crear lo exigía: un ambiente de afirmación violenta, de dureza. Se trata de *Antigua fe*, sobre textos aztecas y mayas cantados en castellano. En general soy partidario de la escritura vocal ornamental, sobre todo en los solos, de modo que el texto tiene tendencia a diluirse.

P.— *¿Compone para un intérprete común o para un intérprete concreto, de especiales recursos y características?*

L. P.— He compuesto casi siempre para un intérprete en abstracto, pero en algunos casos no ha sido así, cuando ha habido un cantante o un conjunto en concreto que me ha pedido una obra. *Bajo el sol*, por ejemplo, es un encargo del Coro de Radio Hamburgo, y quise conocerlo antes de escribir para él. *Very gentle* está escrita para el Five Centuries Ensemble, al que pertenecían dos cantantes que yo conocía muy bien y que tuve presente para escribir la obra: Carol Plantamura y John Patrick Thomas. En esa misma línea, he tenido muy en cuenta, para el coro final de *Tarde de poetas*, al Grupo Vocal de Francia, de quien es un encargo. Lo mismo le sucede a *Yo lo vi*, encargo del Coro de Cámara de la Radio Francesa. Trabajé con su director —el ya fallecido Marcel Couraud— para tener una idea exacta del material con el que contaba. En *Portrait imaginé* la parte de coro estaba destinada al Coro de la Universidad de Columbia Británica de Vancouver (Simon Fleischer) y estuve una temporada en esta ciudad para trabajar con ellos. En cambio, las óperas no han sido pensadas para unos intérpretes concretos, aunque posteriormente me llevé agradables sorpresas, como observar que un hombre como Manuel Cid estuviera absolutamente en su papel de Foster en *Kiu*;

Cid parecía hecho a la medida de este papel, sin embargo fue producto de la pura casualidad.

Existe una relación muy enriquecedora cuando el intérprete se interesa por lo que haces y encuentras un eco en él. Si esto no ocurre no se produce, evidentemente, este enriquecimiento mutuo. En líneas generales, he tenido bastante suerte.

P.— *Quizá el resultado de una interpretación vocal es menos previsible que el de otros intérpretes.*

L. P.— Probablemente. El instrumento vocal es un instrumento que varía en cada persona, cosa que no es tan evidente en otro tipo de instrumentos. Sin embargo, lo que sí varía en cualquier tipo de intérprete es, digámoslo así, la cabeza y el corazón, dependiendo del deseo de colaboración. Pero, efectivamente, en el cantante esta relación es mucho más visceral.

P.— *¿Cree imprescindible la especialización del intérprete vocal en la ejecución de música contemporánea?*

L. P.— Plantearía esta pregunta de otra manera. Todo el aprendizaje del canto requiere una especialización, no solamente respecto a la música de nuestros días sino respecto a cualquier música. Nadie nace sabiendo cantar *Una voce poco fà*: hacen falta muchísimos años de preparación. Si pones al mejor intérprete vocal de Mozart a cantar gregoriano el resultado va a ser espantoso, y viceversa. Lo mismo ocurre, no sólo con la música contemporánea, sino con la música que se escribe hoy, que tiene muchísimas facetas. Porque la música contemporánea no es un saco sin fondo, se distingue de las demás por, digámoslo así, el aprendizaje de una interválica que incluye el total cromático y el de una mayor versatilidad del timbre. Eso es algo que no es ni más ni menos difícil. Conozco pocas cosas más difíciles de cantar que la *Misa solemnis* de Beethoven. Del mismo modo, sabemos que Wagner acabó exigiendo un nuevo tipo de cantantes para sus óperas. Ciertas obras de música contemporánea, en una gama que

es enorme, requieren un trabajo y un conocimiento que supone, no tanto una especialización, cuanto un mayor interés por parte del cantante. Te dejo imaginar lo que sería la interpretación de un martinete por un cantante del repertorio verista, y viceversa. Las posibilidades vocales son prácticamente infinitas. Yo, simplemente, le pido a un cantante que quiera cantar mi música.

P.— *¿Cree que se está viviendo en la música contemporánea un esfuerzo de acercamiento al público por parte del compositor? De ser así, ¿cómo afecta esto al planteamiento de la voz en la música actual?*

L. P.— No creo que haya existido ningún intento de acercamiento por parte de nadie salvo de aquellas personas que componen por otro tipo de necesidades que no son la necesidad personal. La única manera que un artista tiene de acercarse al público es a través de su obra. Todos los esfuerzos por domesticarle se han saldado siempre con una música pésima, así ocurrió con los intentos del estado soviético por llevar a cabo un determinado realismo socialista. Una persona que verdaderamente quiera complacer al público —entendiéndolo por la más amplia mayoría— lo que tiene que hacer es escribir canciones y dárselas a Julio Iglesias. Se pide al compositor actual que llene los conciertos de la Orquesta Nacional los viernes en el Auditorio, y eso es una soberana majadería. Lo que se debe pedir es música de buena calidad.

P.— *¿Qué trabajos le parecen más interesantes —tanto en España como en el resto de los países— en cuanto a música vocal contemporánea?*

L. P.— En el momento presente me sigue pareciendo muy interesante el aporte vocal de Stockhausen, así como el de Berio. Respecto a los jóvenes españoles destacaría una obra de David del Puerto que me está dedicada: *Visión*. Es una obra para coro a doce voces mixtas. Fuera de España, entre los jóvenes compositores, es interesante, y muy her-

mosa, la manera de utilizar la voz que tiene el francés Bruno Ducol, que ha escrito varias óperas. También es muy llamativa la utilización de la voz por parte de algunos jóvenes compositores ingleses como Oliver Knussen. Por otra parte, es extraordinariamente inventiva la forma que tiene György Kurtág, el compositor húngaro, de utilizar la voz. Podríamos seguir con numerosos ejemplos.

En cuanto a mí se refiere, voy a comenzar en breve mi cuarta ópera. Además sigo trabajando con la voz en distintos conjuntos. *Tarde de poetas* es una de las obras más representativas que he podido hacer en esta línea. Sigo trabajando para coro porque es algo que me interesa mucho; existe un proyecto que tengo muchas ganas de llevar a cabo: poner en música, para coro de hombres, unos textos de José Miguel Ullán, de su libro *Razón de nadie*. Creo, modestamente, que, en la medida de mis fuerzas, he añadido una dimensión nueva a la lengua castellana puesta en música. Creo haber abierto una puerta —grande o pequeña, no lo sé— a los compositores más jóvenes que yo, que se pueden servir de ella de una manera que hasta hace poco tiempo había estado "en barbecho".

P.— *¿Cuáles de sus obras vocales le parecen más interesantes desde el punto de vista de la renovación vocal?*

L. P.— Tengo que decir que todas me parecen interesantes, en parte porque son todas muy distintas. Creo que una utilización como la de *Zurezko Olerkia* es interesante en la medida en que la voz es un fondo. Esta utilización me interesa mucho, y creo que no soy el único en estar interesado por ella, ya que es una obra que me han pedido muchas veces para que sirva de acompañamiento a unas imágenes, lo cual indica que, efectivamente, no iba descaminado. Por otra parte, he escrito tres óperas, y es evidente que, aunque solo sea por el volumen, son importantes para mí. Es también una obra significativa *Tarde de poetas* porque cuenta con partes de coro, que son siempre a *cappella*, y partes de solo con acompañamientos muy diversos. He escrito un

gran número de obras en colaboración con distintos poetas, y este diálogo ha traído consigo un enriquecimiento. Mi aporte a la renovación de este elemento estaría, quizá, en la multiplicidad de utilizaciones. Pero uno de los rasgos más interesantes es, también, ese uso particular de la lengua castellana.

P.— *En general, los compositores españoles tienden a reivindicar una independencia estética individual ¿Se considera en sintonía con algún compositor, tanto español como extranjero?*

L. P.— Estoy seguro de que tiene que haber en mi obra puntos de contacto con muchos de mis colegas actuales, pero me resulta difícil definirlos por falta de perspectiva. Por otra parte, la reivindicación de una independencia estética individual es un poco ingenua, equivale a decir que hemos nacido por generación espontánea. Creo que todos los seres humanos somos vasos comunicantes, existe una parte que es propia y otra que está repartida entre todos. En una determinada unidad histórica —y sobre todo hoy en día, por razones de comunicación— estamos todos metidos en un puchero, actualmente mucho más grande de lo que haya sido nunca, y eso nos hace a todos más próximos, aunque luego cada uno exprese lo que tenga que decir. Yo no tengo ningún miedo a este contacto con colegas de todas partes, quizá haya sido uno de los pioneros, en general, en estudiar y en haberme metido de lleno en las tradiciones musicales no occidentales, no con el ánimo de entrar "a saco", sino por simple curiosidad, porque me interesa saber qué han hecho otros que se han dedicado a lo mismo que yo. Si escribí una obra que se llama *We* es justamente por esto.

Hoy en día se reivindican unas ciertas "raíces" pero, sinceramente, sigo sin saber en qué consisten esas "raíces". Casi todo el mundo, como es normal, se agarra a la lengua, y probablemente haga bien, porque es lo más identificable, pero respecto a la música el asunto empieza a ser muy resbaladizo. Si las raíces son tan profundas que no se pueden

expresar en términos racionales —esto es lo que se suele decir— ¿por qué preocuparse de ellas, si de todas formas van a surgir? Desde ese punto de vista, lo que hay que pedir al compositor, y, en general, al artista, es que sea lo más espontáneo posible y, sobre todo, no tolerar que alguien se erija en juez y diga lo que es o no de un determinado lugar. Una vez más, es necesario pedir exigencia, calidad, pedir que el listón esté lo más alto posible dentro del producto que se ofrece. Sabemos que esto plantea una serie de problemas: qué es lo bueno, sobre qué punto apoyarse para juzgar una obra, etc. En última instancia, un compositor que no sea tonto intuye cuándo ha hecho algo que está bien y cuándo no. Lo que no me parece aceptable es que se ponga todo bajo el mismo rasero desde el punto de vista artístico.

P.— *¿Cree que el idioma español condiciona especialmente la línea vocal?*

L. P.— Sí lo creo, y, justamente, si mi música vocal que se sirve de textos tiene —creo— alguna originalidad, es porque me he esforzado en servirme de la lengua española en lo que yo entiendo que es. Justamente por ello, el ejemplo de la Generación del 27 ha sido determinante para mí, ya que ofrece una de las más hermosas muestras del verso libre. También escribieron romances y sonetos, por supuesto, pero lo que más me ha interesado ha sido fundamentalmente el verso libre.

Últimamente he llevado a cabo una experiencia muy arriesgada, al menos desde mi punto de vista, la de servirme del romance, que es lo más español del mundo: nuestra lengua está llena de octosílabos. Pues bien, yo he querido servirme de él para llevar a cabo algo que no tuviese nada que ver con la manera de servirse de la lengua española de todos los compositores que me han precedido, y lo he plasmado en un *Romancero* para ocho voces que dura casi cuarenta minutos, donde empleo la lengua castellana más arquetípica con otros medios. Yo estoy contento con el resultado.

P.— *En su opinión, ¿en qué elementos residiría la renovación de la música vocal: recursos fonéticos, emisión...?*

L. P.— Creo que eso debe decidirlo cada compositor. En lo que a mí se refiere, la respuesta está en mis obras. Yo he tocado bastantes teclas: eso es lo que he propuesto y lo que seguiré proponiendo. Por otra parte, me he servido mayoritariamente de la lengua castellana, pero también de muchas otras lenguas: el catalán, el hebreo, el latín, el alemán, el inglés, el italiano, el portugués... Curiosamente no me he servido del francés, que es la lengua extranjera que conozco más de cerca, habiendo utilizado lenguas que no hablo (aunque me las he hecho leer y grabar). He escrito obras sobre texto hebreo: *Bajo el sol*, que tiene un fragmento sobre el Eclesiastés, y otra del poeta judío-español Ibn Gabirol.

P.— *También utiliza la fonética de otros idiomas.*

L. P.— Sí, porque es una manera de enriquecer la música. Utilizo bastantes vocales intermedias. A veces me he servido del alfabeto fonético internacional —aunque es difícil que los cantantes lo conozcan— y de lenguas que son más conocidas por los intérpretes como el alemán. Tampoco me sirve mucho el inglés y sus doce vocales porque se producen arbitrariamente y no sabría bien cómo escribirlas (habría que recurrir al alfabeto fonético internacional). Tampoco se me ha ocurrido utilizar las vocales nasalizadas del francés; las he utilizado en portugués porque existen, y así debí hacerlo al utilizar un texto de Pessoa, pero, en abstracto, no me atraen demasiado por una razón que es puramente técnica: las vocales nasalizadas deben ser utilizadas con un cuidado exquisito porque no pueden ser cantadas en el agudo; dependerá muchísimo del cantante, pero es casi imposible. En esto el maestro es Debussy. Además, estas vocales están demasiado ligadas a unas lenguas —portugués, polaco, francés,

sobre todo— y no me gusta que parezca que estoy haciendo un texto multilingüe, al menos sin querer. Prefiero que sea lo más vocálico posible.

P.— *¿Le parece la zarzuela un referente válido para la puesta en música del castellano?*

L. P.— Guardo agradecimiento a la zarzuela en la medida en que fue una de las primeras músicas que escuché (la primera, que yo recuerde, fue Mozart pero, como música en vivo, fue la zarzuela). Para ser sincero, si me hubiesen dado a elegir —por supuesto, viéndolo desde nuestra perspectiva— hubiese optado por oír otro tipo de música. Yo tenía entonces seis años, y en el Madrid de la Guerra Civil lo único que funcionaba era la zarzuela que se hacía en el Teatro Alcalá. No creo que constituya una referencia para mi música, y si existe es inconsciente.

Como referente para la puesta en música del castellano, creo que es uno de los ejemplos de lo que no hay que hacer, de lo que no debe hacer un compositor contemporáneo, se entiende. La zarzuela emplea una métrica muy sencilla, muy frecuentemente el octosílabo, pero también el pentasílabo —tan corriente— y el ritmo de seguidilla. El pentasílabo, en general, “huele” tanto a sainete del siglo XIX que es casi inseparable de él. Por otra parte, la zarzuela se apoya, como es normal, en el folklore, sobre todo urbano, y los textos que presenta tienen como mucho algo de gracia, siendo muy tolerante. El texto se banaliza, podríamos decir que se encanalla. Existen excepciones, *La verbena de la Paloma*, por ejemplo, pero siempre dentro de su género. Un compositor que tenga ciertas miras no se puede contentar con eso. Se trata de géneros “menores”, por razones que no vamos a entrar a discutir. El primer *sine qua non* para ser un creador serio es luchar por cierta dosis de profundidad.

P.— *En alguna ocasión ha afirmado: “Creo que tengo una manera reconocible de escribir para voz”, ¿cuál*

sería ésta? ¿la manera de Kiu, por ejemplo?

L. P.— Esa sería una de las maneras, porque Kiu es una obra en donde justamente el elemento melismático está muy poco presente. Me esforcé mucho por apoyarme en la curva de la lengua española hablada y convertirla en un gesto musical. Se trataba, de alguna manera, de seguir las huellas de Musorgsky, Janáček o el propio Debussy pero, naturalmente, desde mi propia lengua, cosa que, creo, en el castellano estaba en buena medida por hacer. Sin embargo, en otras obras me he recreado en el valor ornamental de la voz. Esto es particularmente evidente en *La madre invita a comer*, por citar también una ópera, o en el propio *Viajero*, y también lo es en algunas partes de *Tarde de poetas*. El centro de esta obra, *Surcar vemos*, es un puro melisma: la voz de la soprano sola que dice un texto de Góngora. Creo que esta manera tiene mucho que ver, por una parte, con la utilización del intervalo aplicada a la voz, y por otra, con la métrica. El intervalo está derivado de una especie de estructura armónica en la que yo me apoyo hace ya muchos años, y que consiste en equidistar entre los llamados intervalos consonantes y los disonantes, y más concretamente entre el intervalo de tercera mayor y el intervalo de quinta justa. Todo esto apoyado muy claramente en una movilidad rítmica muy flexible, derivada fundamentalmente de la palabra hablada. Por ejemplo, tomando el intervalo de tercera mayor, evidentemente no es lo mismo una tercera ascendente que una tercera descendente, no es lo mismo una lectura en la que, en ese intervalo, la primera nota sea la larga y la segunda breve, que las dos tengan la misma duración, que aquello vaya acompañado de un *crescendo*, o de un *diminuendo*... Estoy describiendo, de una manera muy sencilla, lo que es dar un valor funcional al gesto musical, y eso, por mi parte, está muy tenido en cuenta. Luego llega el momento de escribir y, naturalmente, todo eso es mucho más espontáneo. Pero no hay duda de que la imagen sonora está pasada por ese tipo de consideraciones.

P.— *Eso quiere decir que también sigue el acento del*

texto hablado.

L. P.— Sí, normalmente lo tengo muy en cuenta. Pero no solamente el acento de la palabra, y esto es, quizá, uno de mis aportes, sino el acento de la frase. Me sirvo de acentos principales, los de la frase, que engloban a otros acentos más pequeños. Esto lo he llevado a cabo principalmente en la ópera, y la razón es bastante evidente: la razón dramática, de forma que lo que está pasando en el drama tenga un reflejo en la música.

P.— *Esto ocurre en lo que se refiere a la música unida al texto, pero ¿ha descartado utilizar, en adelante, la voz a través de otros procedimientos?*

L. P.— No, puedo volver a utilizarla de una manera distinta, o como he hecho ya en otros momentos. Creo que es bastante claro el caso de *Zurezko olerkia*. Se trata de una música que prácticamente no conduce a ninguna parte, es totalmente estática. Yo lo he querido así porque consiste en una especie de entorno sonoro para la txalaparta, cuyo sonido no es direccional. La música debía tener las mismas características. De este modo, se vocaliza sobre una serie de combinatoria de intervalos que casi siempre son consonantes, pero que rara vez hacen alusión a la armonía tradicional.

P.— *También ha utilizado modos de emisión no convencionales: susurrado, cuchicheado, etc.*

L. P.— Donde existen más recursos de este tipo es en *Yo lo vi* y en *Portrait imaginé*. En la primera existen pasajes enteros en los que realmente se susurra, se cuchichea, se expele el aire... También en *Portrait imaginé*, por ejemplo, utilizo la voz hablada. Escribo desplazamientos hacia el agudo y hacia el grave desde una tesitura central. Es algo que hizo Schoenberg al final de su vida, en la *Oda a Napoleón*. Sin embargo utiliza bemoles y sostenidos, lo que para mí no tiene mucho sentido. He utilizado el trigrama, con un centro, un grave y un agudo, y curvas que pueden realizarse dentro de este esquema, que en el fondo no hacen sino modular, no el canto, sino la palabra. Este recurso aparece en varias de mis obras, por ejemplo en *Viatges i flors*. En esta obra empleo también el recitado. Puedo utilizar este

recurso, el simple hablado, a veces con un determinado ritmo, y otras simplemente “dicho” por las buenas. En esta obra aparecen tres estadios: hablar, cantar a solo y cantar en coro, y se refleja en dos diapasones. Existen dos las, un *La* alto y un *La* 440.”

El uso del oscilado aparece en *Yo lo vi* o en *Very gentle*, donde existe la novedad —relativa— de la utilización del contratenor, y empleo también el cuchicheado, no tanto por parte del contratenor como por parte de la cantante. En esta obra tuve muy en cuenta las posibilidades sorprendentes de Carol Plantamura.

En cuanto a los “recursos” vocales, ese es un camino que, desde hace unos años, he puesto un poco entre paréntesis. Creo que la última vez que me he servido de estos elementos como materia de base ha sido en *Portrait imaginé*, al menos hasta cierto punto. El caso más extremo en mi obra es, sin duda, *Yo lo vi*, y es de 1970. Posteriormente, *Portrait imaginé* se sirve de ello, pero de una forma mucho más prudente.

P.— *En obras como “Yo lo vi” parece tomar una postura ideológica, ¿utiliza la música para expresarse en este sentido?*

L. P.— Efectivamente, *Yo lo vi* es una obra con una carga de protesta muy fuerte, pero es una protesta que no está focalizada. El título es de Goya, no mío, tomado de uno de los *Desastres de la guerra*. Se trata de una música hecha para dar testimonio del sufrimiento que conllevan las situaciones injustas de guerra. Representa una escena —que debió de presenciar Goya— donde aparecen en el horizonte los morriones de unos soldados franceses de Napoleón, y, en primer término, una pobre gente de una aldea que huye aterrada llevándose lo que puede: una mujer arrastra a un niño y lleva un balde en la mano, un viejo lleva una silla..., es una escena impresionante. Éste es el ambiente en el que esta obra discurre. Por supuesto no se describe nada, corresponde a un determinado estado de ánimo.

P.— *¿Podemos hablar de un acercamiento al público a partir de “Very gentle”?*

L. P.— No se trata de un acercamiento al público. Claro está que aparecen dos citas falsas —escritas por mí— en el estilo del padre Soler y de Frescobaldi que pueden ser familiares para el

público, y que existe también una utilización de intervalos claramente consonantes con un sentido funcional que no es el tradicional, pero antes de eso yo ya había escrito *Elephants ivres*, realizados sobre un motete de Tomás Luis de Victoria. Yo nunca he visto esto como un acercamiento al público. Lo he vivido de la siguiente manera: al final de la década de los sesenta, después de mucho tiempo de “machacar” los intervalos para intentar borrarles todo el sentido de relación funcional tradicional, llegué a la conclusión de que eso ya no tenía demasiado sentido, y de que, para mi sensibilidad, el intervalo seguía siendo uno de los parámetros claves del discurso musical, aunque toleraba ya cualquier tipo de combinatoria mucho más amplia de la que yo había podido utilizar hasta aquel momento, con más riqueza de contraste. Esto, unido a que yo había llegado a un estado, para mí terminal, de la forma abierta —es decir, todas las posibilidades de combinación de distintos elementos— me llevó a una idea un poco peregrina: con los procedimientos que estaba empleando, podría producirse perfectamente la posibilidad de que yo utilizase un material que no fuese mío, con tal de que yo lo organizase de otra manera. Así nació una obra como *Heterogéneo*, que está hecha de distintos recortes, y más aún *Quasi una fantasía*, que es un concierto para “Noche transfigurada” y orquesta, del 68-69. Posteriormente vinieron los *Elephants*. De este modo pensé en fingir yo mismo un estilo, en realizar una obra pluriestilística pero escrita enteramente por mí. Los Five Centuries me habían encargado una obra —este grupo era aficionado a hacer representaciones teatrales al tiempo que musicales, y además mezclaban música contemporánea con música antigua— de modo que ellos me sugirieron la mezcla estilística, los guiños a gestos teatrales y musicales del pasado. Así es como yo lo viví, no para darle un caramelo a la primera fila del patio de butacas. Partió de la evolución interna de un lenguaje que me empezaba a resultar estrecho por limitado. Ya había pasado una temporada en la que había hecho la vida imposible al pobre intervalo para controlarlo al cien por cien, y había comprobado que, además, eso podía funcionar justamente por una libertad combinatoria muy grande dentro de la forma de la obra, la serie de módulos. Esto evolucionó en ese sentido. Por otra parte, la obra se estrenó en la Albright Knox Gallerie de Buffalo, que guarda la mejor colección de pintura

gestual americana que he visto. Creo que al público lo que le debieron de sonar mal fueron las terceras mayores.

P.— *¿Cree que el compositor español ha vivido una especie de dualidad entre su ambiente musical y lo que se hacía fuera de España?*

L. P.— Sólo puedo hablarte de mi experiencia. Yo sentía que había una diferencia tremenda entre la acogida que podía tener mi obra aquí y fuera de España, no solamente por el cambio tan brusco de lenguaje, sino porque la vida musical era muy pequeña y no tenía sitio para alguien como yo. Por eso empecé a organizar conciertos. Tuve la suerte de encontrar a alguien que los patrocinara —principalmente los Huarte, aunque antes también el SEU—, y de esta forma se pudo ofrecer una plataforma para enseñar la música que yo estaba haciendo y la que estaban haciendo mis colegas, más o menos dentro de la misma línea. Existía un gran desfase. Pero quisiera ser bien comprendido, ya que es algo que se presta a equívocos: podría parecer que nuestro país rechazó la música que yo hacía y tuve que buscar otros sitios para subsistir, encontrando, por fortuna, unas personas que me permitieron económicamente hacer mi música. Esta es una verdad a medias. La realidad, que es mucho más difícil de matizar, es que lo que sucedía en España no era que la música que yo hacía no tuviese salida —lo cual era cierto— sino que la vida musical era pequeñísima. No sólo no había lugar para mi música: no había lugar para casi nada. Existían tres cosas, las de siempre, Orquesta Nacional, radio..., pero muy poco sitio para un compositor. Y lo curioso es que a todos nos parecía normal porque no conocíamos otra cosa. Cuando empezamos a viajar fuera —que en mi caso fue en los cincuenta— nos dimos cuenta de que aquello era bastante anómalo, y de que esa situación no podía continuar. Escuchar a Bartók era una hazaña. De vez en cuando un director como Rosbaud venía con una obra de los grandes del siglo XX —*El mandarín maravilloso*, en concreto— y se organizaba un escándalo impresionante. Existieron, por supuesto, excepciones como la respuesta entusiasta de un público, sin duda restringido, a ALEA o Tiempo y Música, o, posteriormente, a los Encuentros de Pamplona. Eran épocas en las que todavía no

se vivía la hegemonía del rock, que es el que ha destruido todo esto por intereses comerciales. Nuestro país vivía un desarrollo anómalo de la vida musical, y los que quisimos hacer algo lo pagamos bastante caro. Esto viene de lo canijo de nuestra vida cultural. El nivel económico de la España del 36 se recupera en el año 53. No hay que olvidar que España entera se despuebla, y que poblaciones enteras tuvieron que emigrar para subsistir. Si dijera que yo hacía una música tan extraordinaria que la gente no estaba preparada para escucharla mentiría, porque el problema no estaba ahí. Ese problema perdura todavía, pero aún no somos conscientes de él. Colea desde el siglo XIX: hubo un despegue en los primeros 36 años de este siglo, pero este despegue se frenó. El Archivo Musical de México, la Editorial de Música Mexicana, los libros de música de la colección Losada..., todo ello es obra de los exiliados españoles, que se marcharon dejándonos huérfanos. Los libros que leíamos

venían de allí —curiosamente hoy se mira a Latinoamérica con cierto desprecio—, y gracias a ellos hemos conocido a Kafka, a Simone de Beauvoir, a Sartre, a Faulkner, escritores que se tradujeron allí en editoriales como Sudamericana, Sur o Losada, Fondo de Cultura Económica, etc. El retraso que supuso para España el desarraigo de la clase intelectual conllevado por la Guerra Civil y el exilio masivo es algo que todavía arrastramos. Únicamente se ha progresado en los terrenos en los que hay ganancia económica, por ejemplo, en pintura eso no sucede. Hablábamos antes de que el primer requisito para darnos cuenta de nuestro pasado es aceptar que todo tuvo carencias y que aún las arrastramos..., y parece que todavía no nos hemos dado cuenta de ello. Esto es preocupante de cara al futuro: los jóvenes se han formado con el rock, y estos jóvenes ocuparán dentro de unos años cargos de responsabilidad en el mundo de la cultura.

