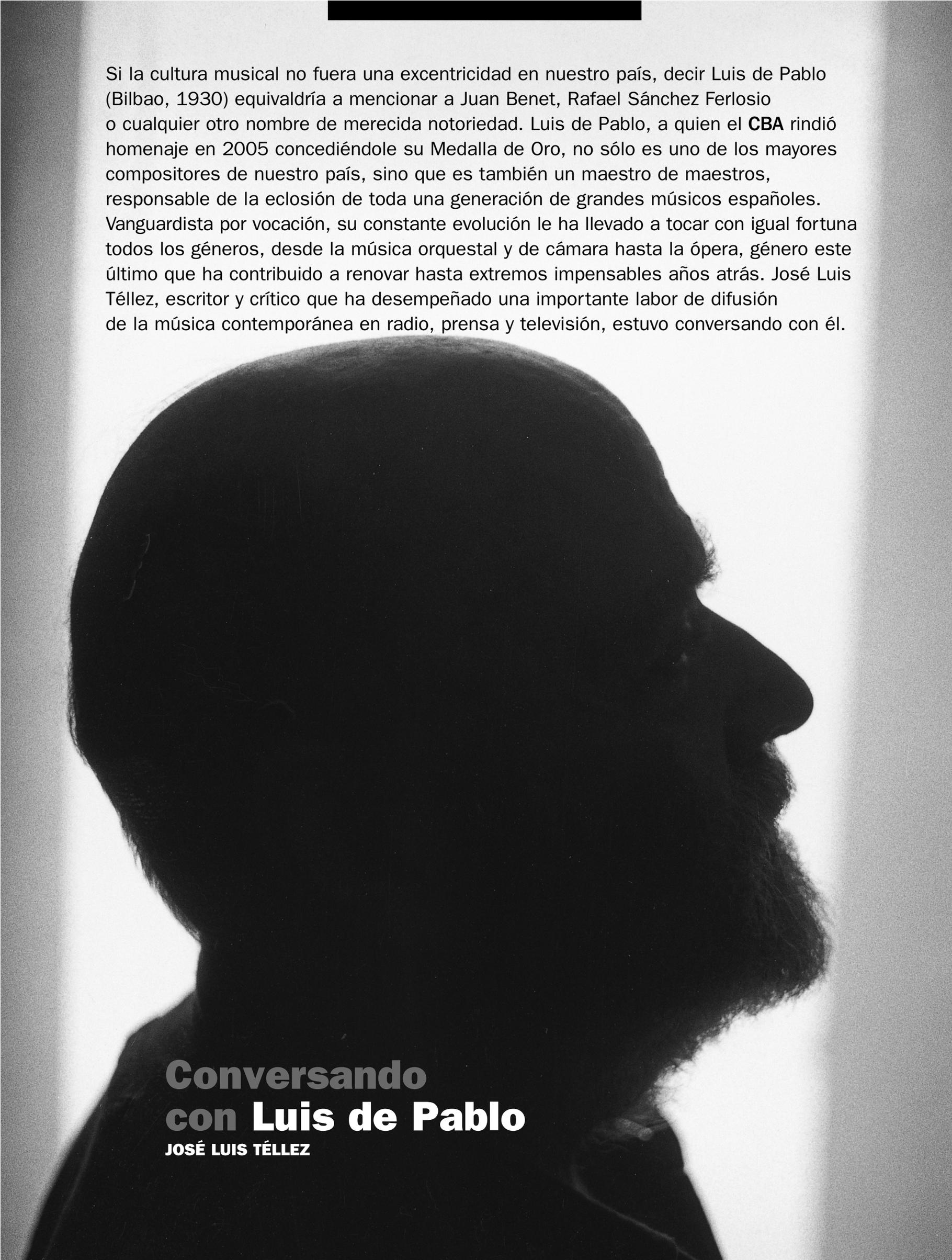


Si la cultura musical no fuera una excentricidad en nuestro país, decir Luis de Pablo (Bilbao, 1930) equivaldría a mencionar a Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio o cualquier otro nombre de merecida notoriedad. Luis de Pablo, a quien el **CBA** rindió homenaje en 2005 concediéndole su Medalla de Oro, no sólo es uno de los mayores compositores de nuestro país, sino que es también un maestro de maestros, responsable de la eclosión de toda una generación de grandes músicos españoles. Vanguardista por vocación, su constante evolución le ha llevado a tocar con igual fortuna todos los géneros, desde la música orquestal y de cámara hasta la ópera, género este último que ha contribuido a renovar hasta extremos impensables años atrás. José Luis Téllez, escritor y crítico que ha desempeñado una importante labor de difusión de la música contemporánea en radio, prensa y televisión, estuvo conversando con él.



**Conversando  
con Luis de Pablo**

**JOSÉ LUIS TÉLLEZ**

En la España en la que empieza usted a componer no había espacio para la música de vanguardia y, sobre todo, se carecía de información acerca de lo que se hacía en Europa. ¿Cuál fue la experiencia que le orientó acerca de lo que quería hacer?

Creo que lo más decisivo fue una conferencia que ofreció Jean-Etienne Marie en el Instituto Francés de Madrid, que se acababa de reabrir, muy a comienzos de los cincuenta. Marie estaba casado con una española (una hermana de Antonio Arias, el viola), venía mucho a España y pronunció unas conferencias sobre lo último que se estaba haciendo en Francia, o sea, la música concreta. Recuerdo que tuvieron problemas para que se pudiese escuchar la *Symphonie pour un homme seul*, de Pierre Schaeffer, pues no tenían aparatos para reproducir acetatos. Para mí fue un verdadero *shock*. Marie era una persona muy gentil: me dio bastante información, bibliografía, incluso me regaló un libro suyo sobre la nueva música que aún conservo, y me descubrió los libros de Leibowitz. Ése fue mi primer contacto con la vanguardia musical. Años atrás había descubierto a Picasso y la pintura de los cubistas gracias a unos libros de reproducciones, unos «Skiras», que había traído un compañero de estudios que tuvo la suerte de viajar a París. Siempre sentí una atracción especial por todo lo que me parecía nuevo.

Su creación ha sido muy proteica y ha tocado estéticas muy diversas. ¿Qué papel ha desempeñado (si es que ha desempeñado alguno) el concepto de estilo en su itinerario?

Nunca me preocupó el concepto de estilo: siempre pensé que era algo que vendría por sí solo. A mí lo que me interesaba en los años cincuenta era aprender, aprender cualquier cosa, pues pensaba que tenía unas lagunas enormes. No me sentía seguro ni siquiera de las obras que estrenaba que,

por supuesto, no eran las más avanzadas. A esto se lo ha llamado, erróneamente, «quemar etapas» pero yo creo que de lo que se trataba era de «dar cuerda al reloj». Yo sentía como un imperativo moral continuar a partir de quien me parecía el músico español más importante, Manuel de Falla, y trataba de prolongar la línea del *Concerto*, del *Retablo*... Era el año 1953 y Enrique Franco, que acababa de entrar en Radio Nacional, organizó unas semanas de música española en las que oí una enorme cantidad de obras que desconocía: de Falla a Conrado del Campo, de Esplá a Ernesto Halffter, ¡incluso una obra de un jovencísimo Cristóbal Halffter! Fue una especie de revulsivo moral, porque me hizo pensar que yo debía estar en esa línea y, al tiempo, que no podía estar en ella. Por esos años hice varias obras que parecían escritas por personas diferentes.

Algunas de sus primeras experiencias musicales como oyente son las zarzuelas que escuchaba de niño. ¿Ve alguna relación entre aquellas experiencias y su posterior interés por la ópera?

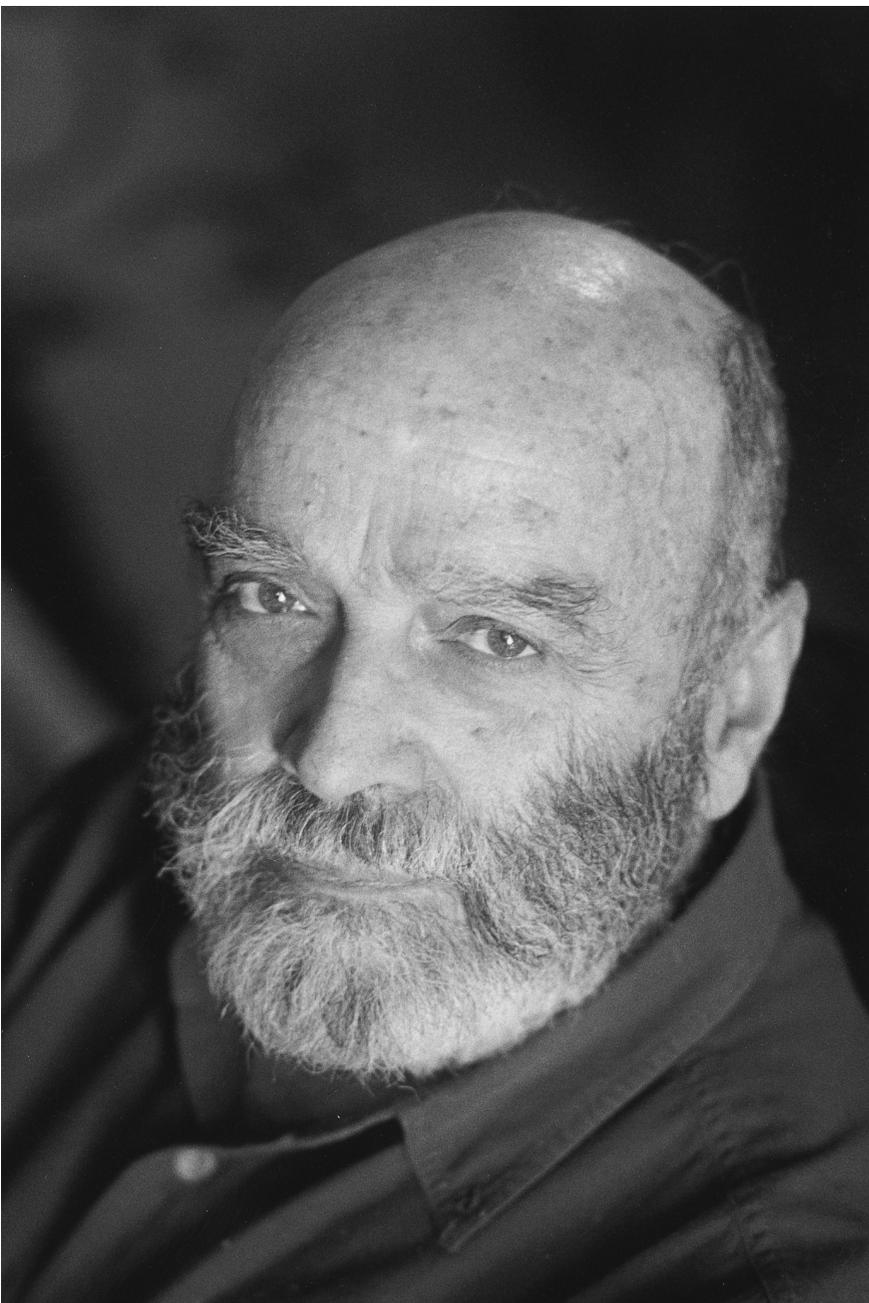
En mi casa había un fonógrafo en el que escuchábamos, sobre todo, Wagner y Mozart: mi primer recuerdo musical es el *Non più andrai*, de *Le nozze di Figaro*. Luego me regalaron un teatrillo de cartón y yo pintaba decorados de papel y representaba *Viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne, con la música de *El oro del Rin*. Las zarzuelas las oía en el Teatro Alcalá, cercano a mi casa, a donde me llevaba una antigua sirvienta, ya mayor, que era un miembro más de la familia: era una experiencia entrañable en el Madrid sitiado. El general Miaja, defensor de Madrid, tenía un lígüe con la *primadonna*. Recuerdo, como si lo viviese ahora mismo, las ocasiones en las que aparecía por el teatro, se interrumpía la representación y todo el público se ponía en pie al son del *Himno de Riego*, puño en alto...Y es cierto que todo aquello tuvo relación con el deseo de escribir ópera: lo que sucede es que hubo un gran hueco entre una cosa y otra, porque en los años de la vanguardia todo lo que parecía teatral (en España también pero, sobre todo, en el extranjero) era denostado de un modo militante y yo no fui una excepción. Pero cuando las aguas se serenaron, hacia finales de los sesenta, empecé a pensar que me interesaban los medios escénicos, aunque no de un modo tradicional: mi primera obra escénica es *Protocolo*, que es de 1968.

Actualmente, es usted el autor español con mayor catálogo operístico, con cinco títulos, el último de los cuales está aún inédito en nuestro país: desde esa experiencia, ¿cree posible una ópera que dé cuenta de los aspectos más experimentales del lenguaje o es preciso aceptar un conjunto muy fuerte de convenciones de escritura? ¿Es la ópera una manifestación genuina de la música posterior a 1950 o una especie de institución desfasada que, en sí misma, constituye un reto para el compositor precisamente por su anacronismo?

Es más bien lo último. Tras la ruptura, o el intento de ruptura, de los años cincuenta, se ha visto que aquello que se vivió como ruptura resultó ser, más bien, un enriquecimiento, un proceso de incorporación. Y luego se ha intentado recuperar formas del pasado vividas de otra manera. Hay que añadir a lo que usted dice algo especial: que somos españoles y que no tenemos una tradición operística moderna. La lengua española no ha vivido esa experiencia. Uno comprende que cuando a los escritores del 98 se les mentaba la ópera fuese como mentarles la bicha. No hay un equivalente musical de *El sentimiento trágico de la vida*, mientras que en la pintura sí que lo hay, ¡y cómo!

Además, en España no hay hábito de escuchar cantar en prosa, sin una melodía simétrica y sin tonalidad definida: no hay un *Pelléas et Mélisande* ni un *Wozzeck*...

Sobre todo, lo que no hay es un Jánáček, un operista que hubiese enlazado el lenguaje musical moderno con nuestra identidad cultural y con nuestro lenguaje.



La presencia de la música vocal en su obra se incrementa a partir de los años setenta, hasta desembocar en las grandes cantatas de los años ochenta y noventa, como *Tarde de poetas*, *Antigua fe*, *Romancero* o *Los novísimos*. Cabe preguntarse si es una consecuencia orgánica de su propia evolución compositiva o si hay factores extramusicales que lo provocan: pienso, sobre todo, en que usted siempre ha tenido un gran interés por la literatura y la poesía...

Eso es muy cierto. En una obra como *Los novísimos*, la referencia es un recuerdo de mi niñez, el aprendizaje memorístico del catecismo: «Muerte, Juicio, Infierno y Gloria...». Un recuerdo dormido durante décadas que se despertó bruscamente leyendo *Dall'inferno*, de Giorgio Manganelli, esa especie de sarcasmo macabro horriblemente sangriento: componer la obra fue una forma de liberarme de ese recuerdo de infancia.

También me parece importante que en sus obras vocales no haya trabajado desde la experiencia fonemática, sino que siempre haya buscado una adaptación entre música y texto, por cierto, muy a contracorriente de lo que se hacía en los años setenta, por ejemplo...

Hay algo que siempre me llamó la atención y es que los compositores de la época no se enterasen de la deslumbrante eclosión del lenguaje poético que se produce de Machado en adelante, con Juan Ramón y, luego, con la bomba de los del 27, que autores como Turina o el mismo Falla eligiesen unos textos infumables para ponerles música sin darse cuenta de que a su alrededor estaba teniendo lugar un trabajo de experimentación literaria de importancia excepcional. Yo tuve la suerte de encontrar dos personas que me ayudaron a comprender ese fenómeno en el terreno estrictamente poético: un cura del colegio llamado Osvaldo Lira, chileno, que leía en clase mucha poesía del 27 y conocía personalmente a algunos de esos poetas y, luego, tuve la fortuna inconmensurable de conocer a Vicente Aleixandre cuando yo tenía dieciocho años, lo que marcó un antes y un después en mi vida: fue el primer gran artista con el que tuve contacto. Y más tarde a Gerardo Diego, que además era músico: *Comentarios*, una de mis primeras obras vocales, está escrita sobre dos poemas suyos. Ese es el motivo de que yo haya valorado siempre lo que se decía en el texto, que no quisiera jugar solamente con el valor fonético. Cuando elijo un texto lo elijo porque me interesa lo que dice y cómo lo dice.

Quizá por eso, de una música de líneas, puntos y manchas coloreadas (*Polar*, *Radial*, *Módulos III...*) ha pasado usted a una reconsideración de la melodía que cada vez ha asumido mayor importancia: algo así como pasar de un informalismo a una neofiguración...

Efectivamente. Una línea que tuviese protagonismo era algo impensable en los años cincuenta (y no sólo para mí). Había que tener una gran disciplina para asegurarse de no dar un paso en falso, para controlar exactamente con qué elementos se contaba y cómo podían responder para llevar a término la música que uno quería, evitando toda fuga de sentido. Volviendo sobre su pregunta anterior: cuando se controla todo esto es cuando se puede empezar a hablar de estilo. Escribir líneas melódicas a principio de los sesenta iba en contra de la música que yo deseaba hacer: lo que yo buscaba (y creo que he acabado por conseguirlo desde hace ya tiempo) era lograr unos criterios formales distintos, no apoyarme en ningún patrón formal que viniese de antes, buscar criterios de contraste y de lógica discursiva que no fueran los tradicionales. Sólo a partir de ahí es posible recuperar elementos históricos y, concretamente, el elemento lineal con su adecuado protagonismo. Eso nos lleva otra vez al tema de la ópera: depende de la idea que uno tenga acerca de la ópera y yo tengo una idea bastante tradicional. Una ópera tiene que tener una historia, unos personajes, unas limitaciones vocales que hay que respetar, unos diseños musicales reconocibles que definan esos personajes...



La ópera no tiene remedio...

Si decides hacer una ópera ya sabes lo que tienes que hacer. En la ópera hay que apechugar con muchas cosas y la más importante es la lengua: eso es muy, pero que muy gordo. Y luego, sucede que escribir una ópera no es simplemente ponerle música a un texto: es un hecho teatral. Y además, la propia lengua te pide cosas, cosas teatrales, que tú mismo tienes que descubrir.

En los últimos, digamos, veinte años, su obra se ha desarrollado en el sentido de reconstruir, desde perspectivas totalmente nuevas, las dimensiones tradicionales de la música. ¿Era usted consciente de ese viaje cuando empezó a reutilizar las consonancias de modo no funcional en obras como *Tinieblas del agua*?

Probablemente no. En aquella obra yo quería elaborar algo que ya estaba implícito en obras anteriores, como el *Primer concierto para piano* o *Latidos*: la multiplicidad de pulsos, la existencia de diferentes medidas en diferentes estratos de la música, y quería hacerlo de la forma más clara posible. Esa es la entraña de *Tinieblas del agua* y eso es lo que me llevó a reconsiderar la consonancia (de un modo no funcional, naturalmente) para distinguir con la mayor nitidez posible unos estratos de otros. Lo que, a su vez, me planteó la posibilidad de desarrollar,

no digo un sistema, que es una palabra que me da pavor, pero sí un procedimiento armónico que pudiera ser generativo de otra cosa. Son pasos graduales que me llevaron a reconsiderar la gramática tradicional desde perspectivas diferentes.

¿Cree que el hecho de escribir ópera ha tenido consecuencias en el desarrollo de su propio lenguaje?

Sí, el dramatismo, la «narratividad», por decirlo de algún modo, de mis últimas obras orquestales sería impensable sin la experiencia de la ópera.

En su catálogo sinfónico reciente hay obras como *Las orillas*, *Vendaval* o *Tréboles* escritas en varios movimientos contrastados, con un movimiento expositivo de apertura y otro recapitulatorio como cierre, con *scherzos* y movimientos lentos. ¿Hay algún pudor en titularlas sinfonías, que es lo que realmente son?

Es que la palabra «sinfonía» es tremenda, tiene tal «jurisprudencia» tras de sí... Por otra parte, no tengo simpatía hacia las formas en cuatro movimientos. Prefiero las obras en movimientos impares, tres o cinco y, más bien, con la idea de un movimiento más rápido entre dos más lentos, como en *Las orillas*, lo que no es exactamente una sinfonía...

En *Vendaval* hay un movimiento lento (que titula usted *Ojos cerrados*) de gran belleza que es el verdadero centro emotivo y expresivo de la obra: juega el mismo papel que ese gran *adagio* de las sinfonías románticas y posrománticas.

Sí, realmente, es algo así, un *adagio* sinfónico. Siempre me ha interesado la posibilidad de prolongar lo que podríamos llamar géneros históricos. Sucede con obras como los cuartetos, obras que sólo se distinguen por la numeración. Es el mismo caso de los conciertos para piano. Siempre tuve presente una interrogación: ¿seré yo capaz, con mi len-

guaje, de reconstruir los vehículos por los que tradicionalmente se ha desarrollado la música occidental durante más de dos siglos? Es algo parecido a lo que sucedió en los años veinte y treinta, que la música se llenó de *concerti grossi*, aunque se llamasen de otra manera. Naturalmente, lo que yo hago no tiene nada que ver con el neoclásico, pero el problema es, en buena medida, similar. Pero en el caso de las sinfonías, la palabra es realmente muy fuerte y me daba cierto pudor.

Finalmente, ¿cómo ve el presente de la composición en España?

Creo que actualmente vivimos una situación como no se conocía en España desde hace siglos. Siempre ha habido aquí músicos de valía: pero tantos simultáneamente, de tanta categoría y de estilos tan variados es algo que no sucedía desde el siglo XVII. Es un fenómeno difícil de explicar y que presenta facetas sorprendentes. Por supuesto, carece de sentido hablar de una «escuela española», pero sí lo tiene hablar de gran música compuesta en España por gente nacida, educada y formada en España, que ha podido viajar y estar al tanto de lo que se hace fuera. Yo no soy quién para juzgar, pero me atrevería a decir que, ahora mismo, hay en España al menos diez personas que frisan los cuarenta años, que son compositores de verdadero talento y que están haciendo una música grandísima. Es un fenómeno notabilísimo y sería muy de desear que, no ya los organismos públicos, sino la sociedad en general lo supiera, y lo supiera del único modo posible, que es escuchando su música. Y la de sus antecesores, empezando por los de la «generación (musical) del 27». Nuestro país puede ser muy cruel con sus hijos más preclaros: véase lo sucedido con la generación de la República. Y con Picasso, uno de los máximos artistas de la historia, que acabó siendo un pintor francés. Yo, en este sentido, soy moderadamente optimista: hay síntomas de que se está alcanzando cierta conciencia de la situación, aunque estamos aún bastante lejos de lo deseable. No estoy pidiendo una actuación de los organismos oficiales como la de Holanda o la de Finlandia pero, después de todo... ¿por qué no pedirla? Cuando menos, como la francesa.

#### DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

EDERKI · SATURNO · PUNTOS DE AMOR · EPÍSTOLA AL TRANSEÚNTE  
Laboratorio de Interpretación Musical, director Jesús Villa Rojo  
Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa

PORTRAIT IMAGINÉ · COM UN EPILOGO  
Orquesta de la Comunidad de Madrid, director José Ramón Encinar  
Coro de la Comunidad de Madrid, maestro del coro Julio Gergely  
Stradivarius

PARAÍSO Y TRES DANZAS MACABRAS · SEGUNDA LECTURA · RAZÓN DORMIDA  
· BOBALICÓN · LAS EXHORTACIONES · CABALLO RAPTOR I · Y NO HAI MAS REMEDIO  
· CABALLO RAPTOR II  
Nouvel Ensemble Moderne, director Lorraine Vaillancourt  
ATMA Classique

ZUREZKO OLERKIA  
Artza Anajak, txalaparta; P'an Ku, grupo de percusión;  
Grupo Vocal de Madrid, director José Luis Temes  
Iberautor Promociones Culturales

CHAMBER MUSIC  
Trío Arbós  
Col Legno

TARDE DE POETAS  
Luisa Catellani, soprano; Jorge Chaminé, barítono; Coro de Valencia;  
Orquesta de Cambra del Teatre Lliure, director Josep Pons  
Harmonia Mundi

CORAL · DIBUJOS · IMAGINARIO I · OCULTO · TORNASOL  
en EL GRUPO CÍRCULO INTERPRETA A LUIS DE PABLO. MÚSICA  
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA VOL. 4.  
Grupo Círculo, director José Luis Temes  
GASA