

ILIA GALÁN

CONVERSACIONES

CON

LUIS DE PABLO

Vida y obra de un compositor



Málaga, 2022

Luis comenzó a hablar de su “exilio” de aprendizaje:

–El primer contacto con el extranjero se produjo al final de los cincuenta. Hay dos cosas que tuvieron mucha importancia entonces. Yo salí, primero, para ir al festival de Darmstadt, en Alemania. Había conseguido una beca a través de una amiga pianista, pues no tenía dinero como para pagarme una estancia en aquella ciudad, que suponía un cierto número de semanas, la matrícula y la manutención. Todo esto estaba cubierto por una beca muy generosa que daba el festival de Darmstadt y se repartía fundamentalmente a través de personalidades que estaban implicadas en la música contemporánea de aquellos años y que procuraban que los becados fuesen lo más variados, dentro de lo posible, en lo que a nacionalidades se refiere. España había estado prácticamente ausente de este festival, aunque había habido algún español como, por ejemplo, Juan Hidalgo, canario, que fue el primero en ir, si no me equivoco, pero desde Italia, que es donde estaba viviendo y en aquel momento era uno de los representantes más destacados de lo que se llamaba «serialismo integral». Pero fue en Darmstadt donde dio un giro completamente copernicano encontrándose con John Cage; el encuentro debió ser en el año 58, probablemente el primer viaje que hizo Cage a Europa, aunque no estoy seguro; y se pasó al campo del Cage puro y duro. Juan Hidalgo fue a Darmstadt en el 56, aproximadamente, y luego algo más tarde, un pianista español, Pedro Espinosa, se llevó el premio que allí se daba a los que tocaban música de nuestros días y que lo hacían con verdadera calidad. Él se había llevado el premio que tenía el nombre del instituto que había fundado los encuentros de

Darmstadt, el *Kranichsteiner Musikinstitut*. Eran los primeros españoles que habían frecuentado Darmstadt. Quizás yo fuese el tercero, y con una beca conseguida a través de una excelente pianista norteamericana, de origen húngaro, Margot Pinter, que había frecuentado estos encuentros y había hecho gran amistad con el director, el Dr. Wolfgang Steinecke, e hizo un curso de música contemporánea en Madrid al que yo asistí, en el Instituto Alemán; esto fue en el 57 o el 58.

Ocurrió algo muy importante para mí: mi encuentro con Max Deutsch. Estando en Darmstadt yo conocí una señora francesa martenotista, llamada Françoise Deslogères y que tocaba ondas Martenot aunque no perteneciera a la familia de Loriod, la mujer de Messiaen, que había tenido la exclusiva durante mucho tiempo. Françoise Deslogères y yo nos hicimos muy amigos. Ella me hizo el gran favor, para una economía tan débil como la que yo podía tener en aquellos tiempos, de llevarme en su coche en el trayecto Darmstadt-París. Hablamos de todo lo divino y lo humano, y entonces fue ella quien me dijo si quería conocer a Max Deutsch, porque era su discípula. Yo le dije, claro está, que sí. Entonces me recibió –yo había llevado algunas partituras mías– y él las vio. Muy gentilmente me preguntó qué podía hacer por mí. Me quedé muy sorprendido y le respondí: lo que usted quiera. Si usted aceptase ver mis obras, yo estoy dispuesto a trabajar en lo que usted me diga, dentro de mis posibilidades, porque le advierto que no tengo medios para pagar a una persona como usted.

Él impartía clases sobre todo a jóvenes que venían becados de alguna institución importante como la UNESCO o algo por el estilo. Todavía no era director de la Escuela Normal de Música, eso vendría mucho más tarde. Estaba ligado a una importante institución y los estudiantes que venían becados por ella trabajaban con él. Yo no tenía ningún tipo de ayuda de esta especie y él, de una forma sumamente amable, dijo: «Yo no he hablado de condiciones económicas. Usted viene cuando quiera y yo le diré lo que, a mi juicio, le conviene

hacer o podemos trabajar...» Así fue. Iba a París todo lo frecuentemente que podía, que no era mucho, porque trabajaba en Iberia, y podía conseguir alguna semana o un puente para irle a ver, pero esporádicamente.

Poco después, sería gracias a la música para películas de cine lo que le permitiría moverse con más holgura y vivir de la música que creaba.

—Entre las obras de esa época están los primeros apuntes de *Radial*, para veinticuatro instrumentos; los primeros apuntes del *Libro para el pianista* que se tocaría en Darmstadt, los *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, que ya estaban hechos, y las *Invenciones para orquesta de cámara*. Esto es lo que yo había llevado a Darmstadt y en algunos casos se acabó estrenando, como, por ejemplo, un poquito más tarde, habiendo trabajado con Deutsch, *Polar*, para doce instrumentos, aunque eso ya es en el 61-62.

Parecía natural la pregunta acerca de si le seguía o no en los consejos que le daba o había diferencias no aceptadas, como entre Haydn y Beethoven, y en qué medida lo hacía, a fin de saber, de alguna manera, el grado de docilidad o rebeldía de un compositor joven que empezaba su carrera internacional. Y es que en esas mismas obras primeras se ve cómo está Luis de Pablo entero del mismo modo que ya está casi todo Mahler en su primera sinfonía o Chopin en sus primeras composiciones. Las indicaciones de un maestro no solo no tienen por qué dirigir necesariamente al alumno de un modo que este anule su creatividad, sino que más bien puede suceder al contrario, que la animen y ayuden a extraer lo mejor del incipiente creador.

Me comentó varias cosas y me sirvieron de mucho. Primero me dijo que comprendía muy bien que yo estuviese fascinado por la vanguardia de aquellos años en Europa,

porque venía de un país aislado. Pero que eso no me podía hacer olvidar que tenía que hacer un oficio tradicional más sólido, que tenía que trabajar la conducción de voces, cosa que había hecho como ejercicios, pero nunca pensando en una obra personal. Estas reflexiones me hicieron rescribir, por ejemplo, las *Invenções* o las *Sinfonías*, donde hay polifonía. Las primeras versiones buscaban otras cosas, como un determinado orden interválico; que hubiese en un momento cinco voces y en otro momento una no me parecía antes un asunto que requiriese particular reflexión, pero él me hizo comprender que eso tenía que tener también una lógica horizontal. Había que disponerlas de alguna manera. Por otra parte es curioso que me dijera que eso de hacer música de cine estaba muy bien pues era una manera de lograr un oficio que de otro modo no iba a adquirir.

Entonces pensé en los escritores que escriben por oficio, miles de páginas, y así ejercitan la palabra y descubren sus posibilidades en textos que muchas veces no resultan los más propios o queridos frente a los más puramente creativos. Su contestación fue afirmativa, pues es difícil expresarse artísticamente si no se dominan las formas y los modos para decir exactamente lo que uno quiere sacar a la luz.

El oficio te permite hacer luego lo que quieras, pero que sepas lo que estás haciendo, y Deutsch me dijo que eso era una práctica muy saludable. En fin, me dio una serie de indicaciones que fueron verdaderamente muy útiles. Por ejemplo, me dijo que no insistiera excesivamente en una escritura vocal extrema como habían sido los *Comentarios*. Que si quería darme cuenta de hasta dónde podían llegar las posibilidades de la voz sin desnaturalizarla en una música rigurosamente actual entonces—ahora ha dejado de estarlo—no había cosa mejor que estudiar los *lieder* de Webern y que, por otra parte, huyese de la desnaturalización de los instrumentos. Estos están hechos de una determinada manera y tienen una

experiencia acústica muy clara, por lo que había que volver a utilizarlos en su naturaleza, no distorsionándolos. Esto me hizo componer una obra que para mí ha sido muy importante y que escribí directamente bajo sus consejos, del año 63: *Cesuras*.

Cesuras fue realmente importante para mí. La plantilla no puede ser más tradicional de lo que es: flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncelo; un doble trío utilizado de manera tradicional. En *Tombeau*, por ejemplo, que es una obra también del año 63, para orquesta, él me dio consejos de ciertas escrituras que son ya hasta solfísticas, explicándome que había cosas que no resultaban prácticas. A la hora de escribir para orquesta hay que saber que hay un número de ensayos y que se tiene que explicar a los intérpretes lo que tienen que hacer y eso tiene que estar explicado de alguna manera, mejor lo más sencillamente posible.

Me dijo que me separase del solfeo tradicional únicamente cuando fuese absolutamente necesario. Si buscaba ciertas dosis de flexibilidad, decía, eso podía resultar interesante, pero que no fuese mi mayor cuidado sino más bien un resultado sonoro y una practicabilidad. Eran asuntos a los que volvía constantemente. Era muy severo corrigiendo en los ejercicios que me hizo escribir, como por ejemplo los corales a cuatro voces, que también me los pidió: «¿Es usted capaz de hacerlo? Pues va entonces usted a hacer unos cuantos.» Y quedó bastante claro que sí los podía hacer; escritura a cuatro voces tradicional cuya base está en el contrapunto del siglo XVII y XVIII; los corales de Bach como modelo. Eso lo dejé abandonado durante muchos años después de haberlo practicado, y después he vuelto a ello de una manera un tanto disfrazada ya en los años 70, por mi cuenta, y es que me ha llevado a una cosa en la que todavía estoy, lo reconozco sin ninguna vergüenza: me ha interesado conocer el contrapunto más antiguo, el del siglo XIV, y eso personalmente lo recomiendo a toda la gente joven que me viene a ver, y no estoy solo en esta posición; parece ser como un signo de

los tiempos. Cada vez hay más gente interesada en ese periodo de la historia de la música occidental. Probablemente se debe a una cosa que era lo que estaba detrás de lo que Deutsch decía, aunque no se lo oí decir, pero es la consecuencia directa de lo que estamos hablando. La música tiene una función esencial sin la cual no puede existir: dura. Es decir, el tiempo, lo que dura, más, menos y de muchas maneras. Construir un arte que dura en el tiempo y que además no se sirve del significado inmediato de sus elementos requiere algunos criterios inevitables, como los criterios para durar. El primer criterio para durar, y que es lógico, es la palabra, que también dura; las frases duran. Entonces, si una música se adapta a una frase esa música durará lo que dure la frase, es de Perogrullo; pero estas cosas suelen ser tan evidentes que se olvidan.

–Tal vez –le interrumpí– ha sido el contrapeso a esa fracturación que habías practicado en los inicios, como en aquella vanguardia era uso habitual.

–Claro –respondió–, y que era necesaria, y luego había que reconstruir. La primera manera para hacer durar que se pensó en Occidente se dio en la música al servicio divino. En un periodo muy largo, era la única música prácticamente permitida frente a la gente dueña de la fe. Había otras posibilidades, evidentemente; la música puede durar también con el gesto, y sale la danza. Uno se mueve, y ese movimiento, que casi siempre es cíclico, supone también una música cíclica; y viceversa. Un poema quiere decir algo, un texto religioso también quiere decir algo, la base entonces puede ser esa música que acabó llamándose *cantus firmus*, y sobre ese *cantus firmus* se empezaron a idear variadísimos procedimientos de superposición, que es la clave del contrapunto. El *cantus firmus* lo suele llevar el tenor, el que “tiene”, y todos los demás son derivaciones incontables de eso. Va haciendo una textura y genera un orden vertical que se apoya en unas

voces, unas más importantes que otras. El oído está constituido así, y se suele apoyar normalmente en las notas graves, allí donde nuestra capacidad de análisis sonoro es menor. Normalmente el sonido grave suele ser el sonido más largo y poco a poco eso va haciendo un edificio que es el de la polifonía de los siglos XIV, XV, XVI, etc., y eso llega hasta las cumbres que conocemos y se llama Ockeghem, Palestrina, Josquin des Prez... Si eso se estudia desde dentro se logra una base inmejorable para después deshacerlo y hacer lo que uno quiere.

–Sin embargo, ya en el Renacimiento –intervine– hay un autor que por su manera de hacer música hoy suena especialmente contemporáneo, y que podía haberte llamado especialmente la atención; me refiero a Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa.

–¡Claro que Gesualdo me interesa muchísimo! –respondió con viveza–. Era una de las obsesiones de aquel momento, porque Gesualdo es uno de los primeros que intervienen de una manera frontal para cambiar ese edificio sonoro en nombre de un elemento humano como es la expresión de la pasión. Eso existía antes, pero no de una manera tan extrema. Lo puedes encontrar en compositores como Mateo Flecha en España, Orlando di Lasso, etc. Casi siempre procede del mundo profano; en el mundo religioso existe pero mucho más contenido porque la pasión no debe entrar en el mundo divino. No solamente estaba mal visto sino que estuvo prohibido. Esto lo encuentras en Josquin mucho más frecuente en obras que son religiosas de forma tangencial, que no son misas, por ejemplo en su *Miserere*, que también puede ser considerado de alguna forma música profana, o en sus innumerables canciones. Hasta en un hombre tan sereno como Ockeghem, hace una canción que se llama *petite camusette*, pequeña chatita, y va por otra línea, pero evidentemente no es así en sus misas. Añado que uno de los primeros que

hace esto y trató a Gesualdo cuando este huyó a Ferrara tras hacer matar a su mujer, un grandísimo compositor, asombroso, Luzzasco Luzzaschi, se hizo muy amigo de Gesualdo. Luzzasco no hace nunca una textura polifónica tan densa como la de Gesualdo, más bien madrigales a dos o, en cualquier caso, para pocas voces. Mientras, Gesualdo emplea la estructura del madrigal tradicional, mínimo cuatro voces, pero pueden ser seis, ocho, etc. Son muy parecidos, aunque Gesualdo lo amplía. Para hacerse idea no hay más que ver cómo en la técnica tradicional para la conducción de voces nunca se debe atacar una disonancia en la voz superior porque queda demasiado al descubierto, y eso lo hace Gesualdo constantemente, y no por ignorancia precisamente, o atacar una disonancia y no resolverla, sino que lo que hace es que esa disonancia no sea un paso para afirmar una tonalidad, porque es la manera de introducir otra tonalidad distinta, con lo cual se vive un universo cromático que no tiene gran cosa que ver con la música que entonces se hacía habitualmente. Por otra parte esto se abre a otras experiencias de tipo extramusical; lo que digo son dos ejemplos técnicos que dejan bastante claro donde están sus novedades pero esta música acaba siendo tan expresiva que lo que cuentan en esos madrigales se comprende en seguida que puede ser representable, y así nació el madrigal representativo un poco después de Gesualdo, Schrei y Adriano Banchieri pero que en España existía ya cincuenta años antes con Mateo Flecha sobre temas casi siempre religiosos tratados de una manera burlesca; las ensaladas, por ejemplo.

Estos autores eran la gran pasión de Maderna y llegó a Darmstadt de Italia. Webern fue musicólogo, uno de esos raros ejemplos donde coincide compositor y musicólogo, e hizo su tesis doctoral sobre Heinrich Isaac, que es uno de los grandes polifonistas del siglo XVI y más concretamente sobre su gran obra *Choralis Constantinus*. Webern había utilizado las técnicas de la polifonía renacentista dentro del serialismo más ortodoxo, sobre todo en su última época, cuando hace

sus dos cantatas, la tercera cantata, *Das Augenlicht*; y lo había empleado muy deliberadamente. Coincide con algo que en Italia también se estaba gestando en ese mismo momento y, además se conocieron: Dallapiccola, junto con otros compositores italianos como Malipiero, Casella, y el joven Petrassi que acaba de morir ahora, no muchos más, hicieron lo que se llamó «neomadrigalismo».

Son los años en que mucha gente se asombra porque se pensaba que la música italiana era la ópera y se empieza así a hacer las ediciones de Monteverdi, Vivaldi, los polifonistas del Renacimiento, Frescobaldi, etc. Esto influye decisivamente en la escritura de Dallapiccola, por ejemplo, *Los Cantos de cautiverio* o *Los cantos de liberación* y tantas otras obras suyas no se entienden sin la técnica contrapuntística *rinascimentale*. Maderna había estudiado con Malipiero, los dos eran venecianos, y para Maderna esta música era tan fundamental como la Escuela de Viena, que había estudiado con Scherchen; Maderna no es que fuera el profesor de Nono, pero sí trabajó con él y le dio muchos consejos. En su primera etapa, Nono utiliza técnicas contrapuntísticas, un remedo pobre del contrapunto clásico.”

–Como El Bosco y Lautréamont para el surrealismo, así estos autores serían antecedentes especialmente destacados de vuestra música.

Luis no se lo pensó dos veces para responder:

–Sí, claro. Hay, efectivamente, un puente con aquello que se hizo hace tanto siglos pero con el sentido completamente distinto. Eran los años en que se hablaba sin cesar de Gesualdo, en los que el propio Stravinsky se contagia de esto y por entonces escribe el *Monumentum pro Gesualdo* una serie de variaciones sobre un coral de Bach; *Von Himmel hoch da komm ich her*, o sea el coral que Bach trabaja para entrar en una asociación de organistas muy ilustre de Leipzig, me

parece; es en realidad un coral de Lutero y Bach lo que hace es un conjunto de variaciones muy complejas para demostrar su sabiduría contrapuntística, a la que clásicamente presenta en su denominación arcaica: *primus modus*, etc.

Esto ocurrió en Darmstadt, si estas conversaciones nuestras se publican alguna vez, será la primera vez, que yo sepa, que se hable en lengua española de lo que ocurrió entonces y en aquel movimiento.

—Hablamos de la influencia de Darmstadt, pero hay también otras líneas en la composición que entonces si no eran ya la última novedad seguían plenamente vigentes, como Stravinsky, por ejemplo. ¿Llegaste a conocerle en aquellos años?

Luis estalló en una alegre y breve risa:

—Bueno, decir que yo conocí a Stravinsky es mucho decir. Yo le di la mano, le he estrechado la mano, pero nada más. Quiero decir que lo conocía a través de Souvtchinski, que era muy amigo suyo. Me dijo que Stravinsky estaba en París en los sesentas, una de las últimas veces que fuí, porque murió en el 71. Estaba entonces ya muy viejo. Me dio la mano y ya está, y, como te digo, su amigo Souvtchinski. Luego empecé a “levitar” y así me marché, como te puedes imaginar. Eso es todo.

Sin embargo, volviendo a esos años, la verdad es que se pueden resumir hasta cierto punto diciendo que fue, sin duda ninguna, la época de actividad más densa de mi vida, con mucha diferencia. Coincidió con la actividad de ALEA, como organizador de conciertos, traer a Fulanito, a Menganito o a quien sea, intentando que en Madrid existiera, por pequeño que fuera, un centro que diese a conocer la música del siglo XX, desconocida entre nosotros. Igualmente organizo, al mismo tiempo y con el mismo nombre de ALEA, el primer laboratorio de música electroacústica que hubo en España.