

# Luis de Pablo a través de su música

(Luis de Pablo as seen through his music)

Cámara Izagirre, Aintzane

UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao. Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Sarriena, s/n. 48940 Leioa  
aintzane.camara@ehu.es

Lazkano Ortega, Ramón

Musikene. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48.  
20007 Donostia  
rlazkano@musikene.net

Recep.: 23.02.2011

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 265-281]

Acep.: 28.04.2011

---

*Texto elaborado a partir de la conversación mantenida con Luis de Pablo el día 25 de septiembre de 2010. Las palabras del compositor cobran vida en el recorrido que hace por los diferentes momentos por los que transcurren su quehacer y sus experiencias musicales. Se incluyen también las notas al programa del estreno de la obra Recado, escritas por el propio compositor, y el testimonio de Óscar Candendo, el solista que la interpretó.*

*Palabras Clave: Luis de Pablo. Música de vanguardia. Música española. Escritura camerística. Obra musical. Recado.*

*Testu hau 2010eko irailaren 25ean Luis de Pablarekin izandako elkarrizketan oinarritzen da. Musikagilearen hitzek bizia hartzen dute hark musikaren inguruan bizi izandako esperientziak eta uneak aztertuz egiten duen ibilbidean zehar. Recado obraren estreinaldiaren programari egindako oharra, konposagile berak eginak, eta musika-lan hau jo zuen Óscar Candendo bakarlariak idatzitako lekukotasuna ere artikuluarri erantsi dizkiogu.*

*Giltza-Hitzak: Luis de Pablo. Abangoardiako musika. Musika espainiarra. Ganbara-musikaren idazkaera. Musika-lana. Recado.*

*Texte élaboré à partir de la conversation tenue avec Luis de Pablo le 25 septembre 2010. Les mots du compositeur prennent vie dans le panorama qu'il dresse des différents moments au cours desquels se manifestent son travail et ses expériences musicales. Les notes du programme de l'inauguration de l'œuvre Recado sont également incluses, ainsi que le témoignage d'Oscar Candendo, le soliste qui l'interprète.*

*Mots-Clés : Luis de Pablo. Musique d'avant-garde. Musique espagnole. Écriture pour musique de chambre. Œuvre musicale. Recado.*

## 1. MIS PRIMEROS CONTACTOS CON LA MÚSICA

Hablar de mi música no me resulta demasiado fácil porque han pasado muchos años y mi música, como es lógico, ha sido muchas cosas. Yo ya tengo más edad que casi todos los compositores que me han precedido, con alguna excepción como Stravinski. Esto me produce un cierto vértigo. Mi trayectoria como compositor, por lo tanto, es muy larga y lógicamente han pasado muchísimas cosas. Intentaré hacer un sobrevuelo de todo ello.

Empecé a componer, a hacer música, cuando tenía entre 8 y 10 años, porque me lo pedía el cuerpo. Al mismo tiempo, después de dejar el colegio de monjas de Fuenterrabía en el que estudié el solfeo y los rudimentos de piano, no para de escribir. Hacía melodías que me venían a la cabeza y que podían parecerse a cualquier cosa.

Por entonces, lo que había oído de música eran discos que había en casa, los de 78 revoluciones, y zarzuela. Los discos que había en casa eran, en líneas generales, los de la moda de aquellos años: algo de *Las Leandras*, el pasodoble de *Los Nardos* y el chotis de *Pichi* ¡no podían faltar! También había música un poco más inesperada, como los discos que se publicaron de los primeros musicales americanos: *Roberta*, *Sombrero de Copa*... Son canciones que algunas de las cuales están todavía de moda, por ejemplo, varias de las que cantaba Fred Astaire bailando con Ginger Rogers, cosas como *Cheek to cheek* o el *Piccolino*. Al mismo tiempo, en casa había música de Mozart, bastante Wagner –pues teníamos algún wagneriano en la familia-, sobre todo de la *Tetralogía* y también zarzuela.

El que escuchara zarzuela tiene su explicación. Desde que yo recuerde, la música siempre me había conmovido. En mi familia eso era siempre un motivo, por una parte, de broma y, por otra parte, casi diría que de fenómeno de circo. Una vez afincados en Madrid, en plena guerra civil y sin nada que comer, me llevaban a ver zarzuela. Yo tenía unos 6 años. Íbamos a un teatro, el teatro Alcalá, que estaba cerca de donde vivíamos. La razón es interesante de saber y es que la *prima donna* era amiga del defensor del Madrid republicano, el general Miaja.

En el Madrid sitiado con el frente en Argüelles, pasaría lo que fuera, pero se hacía zarzuela. Yo me forré a ver zarzuelas como algunas raras que después no he vuelto a ver, como por ejemplo *La zarina* de Chapí. Ésa ha sido mi formación de escucha, podríamos decir, de mis 6 y 7 años de edad, junto con los discos de 78.

Naturalmente, la música que yo podía escribir en ese período no la considero como algo serio, sino como un testimonio de una vocación que parecía bastante imparable.

## 2. AMBIENTE MUSICAL ESPAÑOL (1940-1960)

Lo primero que yo puedo considerar como obra mía es más o menos de los primeros años de la década de los 50. Yo intentaba con toda mi buena voluntad tener modelos que me parecía que eran los que tenía que seguir, entre los que estaban también los clásicos inevitables. Pero en aquel momento, como estímulo de escucha y de partitura apenas tenía prácticamente nada más de lo que me podía ofrecer la literatura pianística, porque en cuanto a partituras de bolsillo, ni mi familia ni yo teníamos dinero para adquirirlas. Además, apenas se podían encontrar. Después me di cuenta de que sí se encontraban algunas en los sótanos de ciertas tiendas que las tenían allí muertas de risa porque pensaban que no las iban a vender nunca. Eran las de la colección Eulenburg.

Por aquel entonces yo tendría 18 años y me compré, como digo, mucha música de cámara de Reger (editado por Eulenburg) de la que no entendí absolutamente nada. Leyéndolas al piano me parecieron indescifrables y feas. También adquirí ediciones de los preludios de Debussy que databan de los años 20. Era lo que estaba allí guardado en un cajón. Hay que tener en cuenta que durante la guerra civil no se importaba música, evidentemente. Después de nuestra guerra vino la Guerra Mundial y no había relaciones con otros países; con Alemania sí, pero no había dinero para traer partituras, ni a nadie se le ocurría semejante cosa. Encontré restos de lo que había habido antes. Cuando terminó la Guerra Mundial, en el año 1945, se produjo el bloqueo contra la España de Franco, lo cual quiere decir que tampoco venía absolutamente nada.

Se vivía, pues, una situación un tanto desasistida, tanto para la información y para la lectura como, por descontado, para la escucha. Para hacerse una idea de lo caótico de la situación sirva este ejemplo: nosotros, en los años 40, del 1947 al 1951, veraneamos en San Vicente de la Barquera, provincia de Santander. En aquella época, para viajar dentro de España, los españoles teníamos derecho a un determinado kilometraje. Te daban un librito, que se llamaba el *kilométrico*, con unos cupones. No podías viajar de un día para otro, se necesitaba tener un *kilométrico* para los viajes de las grandes líneas. Para volver a Madrid, yo me encargaba de sacar el *kilométrico*, para lo cual tenía que pasar en Santander unos cuantos días para estar en contacto con los que vendían de estraperlo estas cosas, que eran siempre los maleteros. Había uno que se llamaba José María que tenía todos los billetes que se quisieran y con cierto tiempo, y engrasándole un poco, se podían conseguir. Para ello, me tenía que quedar unos cuantos días en Santander y allí estaba entonces la Casa Dotesio.

La Casa Dotesio era la primera Unión Musical. Allí encontré una cosa tan sorprendente como la partitura de orquesta de la *Sinfonía Sevillana* de Turina con todo el material; me llevé la partitura y dejé el material. También encontré el *Concierto Emperador* de Beethoven, la edición de Eulenburg, *tanto per variare* que dicen los italianos. Como consecuencia me quedé un día sin comer porque yo tenía el dinero absolutamente controlado. Podríamos decir que la situación era trágica.

Esto empezó a cambiar lentamente. Mi primer contacto real con la música de nuestros días fue a través de Radio Nacional de España. Había escuchado Stravinski y siempre era lo mismo. La suite del *Pájaro de Fuego*, *Petrushka*... Había venido algún disco de "La voz de su amo" con fragmentos de la *Consagración de la Primavera* dirigida por el propio Stravinski. También se podía escuchar a Bartók. Recuerdo el *Concierto de violín* (después llamado *Primer concierto de violín*). La grabación era la versión de Yehudi Menuhin, con Antal Doráti y con una orquesta americana, creo que la de Minneapolis. Esta interpretación creo que databa del 1943, muy poco antes de morir Bartók en el año 1945. Esto era lo único que conocía de él. Un poco más tarde, dos amigos estudiantes de arquitectura y grandes melómanos –Desiderio Pernas y Mariano Marín– trajeron de sus viajes a Londres muchos microsuros que presentaron en Radio Nacional en un programa que llamaron "Música impopular". En esas emisiones escuché por primera vez la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók, la *Sinfonía en tres tiempos* de Stravinski, etc.

Posteriormente conocí el *Retablo de Maese Pedro*. Lo grabó Argenta en 78, sin clave. La versión que se hizo con clave es más tardía (Argenta/Veyron-Lacroix utiliza un clave Pleyel de la época de los de Wanda Landowska). Es interesante pensar que posiblemente Falla no llegase a conocer las reconstrucciones de los claves barrocos tan usuales hoy.

Después se fueron abriendo algo las fronteras; prueba de ello es la apertura del Instituto Francés en Madrid, donde acudía con frecuencia, pues, además, estaba muy cerca de nuestra casa de entonces. Yo hablaba francés desde muy niño porque en Fuenterrabía había ido a un colegio de monjas francesas para hacer la primera comunión y allí se hablaba francés. Allí aprendí los rudimentos de la música, el solfeo, en francés; para aprender a poner las "patitas" encima del teclado lo hice también en francés con una monja que se llamaba Soeur Louise Antoinette.

En el Instituto Francés conocí a Jean-Etienne Marie, compositor, pero sobre todo ingeniero de sonido. Era del grupo que había inventado la música concreta y uno de los ingenieros que había hecho posible los trabajos de Pierre Henry, de Pierre Schaeffer y de todo aquel grupo. Vino con lo que era lo último en la música, la música concreta y sus aledaños. Trajo muchísimo material porque en Madrid no había manera de presentarlo; no había magnetofones ni cosas de ese estilo, por lo que vino muy pertrechado. Estaba casado con una española y muy ligado a España.

Escuchamos, pues, *música concreta*, pero también otras cosas; y sobre todo, nos hicimos muy amigos y me dio bibliografía. No había tanta bibliografía en aquellos años. Me dio los dos libros de Leibowitz *La música de 12 sonidos* y *Schoenberg y su escuela*, y un librito que había escrito él titulado *Musique vivante* que ahora está totalmente ilocalizable y habla de cosas muy interesantes: de bocetos de una obra de Messiaen para *música concreta*, que luego no hizo nunca. También vi apuntes de una obra del primer Boulez sobre textos de Henri Michaux para coro mixto que se llamaba *Oubli signal lapidé*. Pues bueno, allí

empezó todo. Por una parte, yo estudié aquello sin escucharlo más que en aquella ocasión. Por otra parte, tuve que hacer el servicio militar. Esto es importante decirlo, porque si no hacías el servicio militar no podías salir de España, o tenías que dejar una fianza bastante importante que yo no tenía. Una vez cumplido el servicio militar me marché. Mi primer viaje al extranjero en serio, para quedarme una temporada, fue a Darmstadt. En Darmstadt estuve unas cuantas veces pasando bastante tiempo. Esto fue hacia la segunda mitad de los 50, aproximadamente.

### 3. OBRAS TEMPRANAS. CONTEXTO EUROPEO (1950-1960)

En cierta ocasión, cuando volvía de Darmstadt, tuve la gran suerte de conocer a Françoise Deslogères, “martenotista” francesa y discípula de Max Deutsch. Iba a París en su coche desde Darmstadt y se ofreció a llevarme. Ya en París me presentó a Max Deutsch, quien estuvo muy cordial conmigo, llegando a decirme que estaba a mi disposición. Yo le contesté: “maestro, no sé qué decirle, ni cómo agradecerle su gentileza, pero yo no tengo dinero para pagarle las clases que me pueda dar”; y él me respondió: “¿quién ha hablado de dinero?” Fue un hombre muy generoso. Fui, pues, discípulo de Max Deutsch durante muchos años. Fui a París todas las veces que pude, aunque no todas las que hubiera querido porque costaba dinero y uno tenía que trabajar en otras cosas, claro está.

Resumiendo, lo que quiero decir con todo esto es que éste fue mi primer contacto verdaderamente creativo con la música de la entonces vanguardia, tanto de la música que vamos a llamar sintética, no instrumental, como la de los primeros vagidos de un niño pequeño que acabó siendo el serialismo, los primeros pasos del serialismo. El contacto con Darmstadt no hizo sino echar leña al fuego.

Mis primeras obras que puedo considerar como mías están dentro de esa línea, pero de toda la década de los 50 no conservo más que cinco obras. Compuése a grifo abierto, pero la mayoría de aquellas músicas las he hecho desaparecer porque me parecen simples ejercicios. Para mí fueron muy útiles y muchas hasta se estrenaron, pero soy suficientemente realista y tengo ya una edad como para hacer una criba respecto de lo que pienso que es útil para mí y lo que realmente pueda ser interesante para los demás. Suprimí un concierto para flauta y orquesta de cuerda, unas canciones sobre textos de Antonio Machado, una elegía para orquesta de cuerda y unas cuantas obras más. Conservé: *Coral*, *Sonata para piano*, *Sinfonía para instrumentos de metal*, *Invenções para orquesta de cámara* y *Comentarios sobre dos textos de Gerardo Diego*; me parece que no me olvido de nada. Eso es lo único que yo conservo.

¿En qué órbita diríamos que se mueven estas obras? Evidentemente se mueven dentro de un serialismo ampliado. Digo lo de ampliado y explico lo que quiero decir. Desde el primer momento tuve una antipatía instintiva, no fue reflexiva –lo fue, pero más tarde–, a la idea de utilizar las doce notas con todas prácticamente con el mismo valor. Pensaba que para mi sensibilidad la escucha de esa

música acababa resultando terriblemente aburrida. Yo me sumergí, sobre todo, en la música de Webern para encontrar criterios de contraste. No en el Boulez de la época. Estoy hablando del Boulez de los primeros años 50, que es una música muy seca.

Entonces salté a otra cosa, ya por mi cuenta. Decidí servirme de los doce sonidos con una jerarquía, pero rompiéndola, haciendo grupos de sonidos con un sentido funcional distinto que había que definir en cada caso. Esto es particularmente evidente en una obra como los *Comentarios*. Realmente, está claro que yo estoy intentando construir melodías con ese material. Después de aquello, yo le tenía miedo al intervalo, la verdad. O sea, tenía miedo de crear falsas relaciones, no en el sentido tradicional de la armonía, sino desde el punto de vista de la simple escucha, dando falsas pistas. Mi trabajo, lo que viene inmediatamente después, consistió en intentar cancelar el intervalo como tal. Me llevó mucho tiempo, casi diez años, trabajar en lo que se acabó llamando la música aleatoria, la música abierta y todas estas cosas, porque el único factor que podía quedar de contraste podía ser, por una parte, las figuraciones de los microelementos que estaban en juego y, sobre todo, el timbre como factor fundamental. Podías permitirte el lujo de dar una cierta libertad al intérprete, una combinatoria que tenía que estar más o menos reglada.

En este periodo, obras como *Iniciativas*, *Imaginario nº 2*, *Polar*, *Cesuras* (una de las primeras), son un modelo de lo que estoy diciendo. Aparecen en primer término factores que para mí eran nuevos, y no sé si lo eran para la época; para mí desde luego eran nuevos y no los vi utilizados entonces por otros compositores, tales como la capacidad de velocidad de emisión de los distintos instrumentos, el juego con el contraste de las agilidades o falta de agilidades de cada uno y las posibilidades del resultado variable. Esto es particularmente evidente en una obra como *Radial* (1960), que es de la misma época y en otras obras en donde los criterios de imaginar la música son relativamente flexibles. Pero esa flexibilidad viene esencialmente para, como decía, cancelar o transformar la relación interválica. Todo eso me llevó mucho tiempo.

#### **4. A PARTIR DE LOS AÑOS 70. EL REDESCUBRIMIENTO DEL INTERVALO**

A partir de este momento, la evolución hasta hoy ha sido de todos los colores habidos y por haber. Le acabé perdiendo miedo al intervalo porque llegó un momento en el que la libertad del material, de la asociación del material en libertad, por así decirlo, me hizo pensar que podía llevar a cabo la experiencia de servirme de materiales que podían haber sido míos en un origen, pero que podían también ser de otra cosa con tal de que estuviesen suficientemente neutralizados desde el punto de vista funcional. Entonces pude hacer una obra como *Quasi una fantasía*, de finales de los 60, en la que hay un diálogo entre la *Noche Transfigurada* y un servidor, y como *Éléphants ivres*, que es un poco lo mismo, pero con un motete de Tomás Luis de Victoria –*Veni Sponsa Christi*–.

Eso me llevó a reflexionar sobre la posibilidad de reencontrar el intervalo de otra manera. La mayoría de la música que yo he podido hacer desde entonces, entre finales de los 60 y primeros de los 70, era establecer –igual es una palabra demasiado fuerte–, o intentar definir cada vez de manera distinta ciertas relaciones interválicas y dar paso a las relaciones interválicas llamadas, a falta de cosa mejor, consonantes (porque todavía la terminología no estaba precisamente muy clara) –intervalos de tercera, de cuarta, de lo que se quiera–, utilizados de una manera que estuvieran al servicio de una función casi siempre tímbrica, por una parte, y, por otra, al servicio de la imaginación, de lo que podríamos llamar el material temporal, esto es, la duración, pero la duración no como factor aislado, sino formando células. Esto me hizo reencontrarme con algo que había abandonado desde los años 50, la voz y los textos. Estaba servido en bandeja ¿verdad?, por lo menos visto desde ahora. Cuando yo lo hice no estaba claro y me ofreció la eventualidad de servirme, de reencontrar, no las formas del pasado, que eso no me interesa, con todos los respetos, sino lo que pudiésemos llamar la nomenclatura del pasado: cuartetos de cuerda, quintetos con piano, trío de cuerda, óperas, etc. Quise servirme de esa terminología para ver si dentro de toda esa música con carga histórica tan tremenda, con mis propios medios, podía apostar por continuarla.

Por otra parte –esto es muy importante para mí– yo he sentido muchas veces como una especie de fracaso personal cuando pienso en nuestra tradición. Decirlo así puede resultar pretencioso, pero no hay pretensión alguna. He dicho alguna vez –en broma evidentemente– que si yo pudiera vivir otros 80 años más, dedicaría la mitad para inventarme sinfonías tipo “germánico” y atribuir las a compositores españoles inexistentes del siglo XIX; algo así como: la quinta de Brahms, la décima de Beethoven, etc. Ya sé que es una estupidez, pero con esto quiero expresar hasta qué punto un compositor nacido en nuestro país tiene una enorme cantidad de dificultades para definirse; lo único que le queda, en mi opinión personal, es su propia voz. Era difícilísimo apoyarse en el pasado, porque no lo había y, porque lo que había entonces, al menos, a mí no me bastaba, ni apenas me ayudaba. Hoy no ocurre lo mismo, por fortuna. Me atrevo a decir que ahora existen bases para una continuidad sin tropiezos. Ya sé que esto puede sonar también pretencioso. Pero, quiérase o no, existe un *corpus* musical que sirve a quien quiera utilizarlo. La situación del compositor que escribía en los 50 no es la misma del que escribe hoy.

Todo esto es lo que me llevó, por ejemplo, a intentar hacer una ópera en mi lengua materna, o a escribir tres cuartetos, etc. Como si dijera: “yo llegaré hasta donde pueda, pero quiero dejar un testimonio”. He tenido que aguantar, no una vez, ni dos veces, ni quinientas veces, no, no, muchas más, oír decir a algún alemán, o algún francés, que nosotros nos tenemos que apoyar en una tradición extranjera porque no tenemos una propia. Pero las tradiciones, por fortuna, se crean; han nacido, se han creado y muchas también han muerto. Italia no es un país con tradición sinfónica, pero el término sinfonía nació en Italia. No tiene nada que ver con la sinfonía centroeuropea, pero sí se podría decir lo mismo de los alemanes. Si nos ponemos exigentes y pensamos en un compositor alemán del siglo XVI-XVII, veremos cómo Heinrich Schütz, tuvo que marcharse a Venecia

para aprender lo que quería hacer en música, porque en Alemania lo iba a aprender de una manera muy limitada.

Recuerdo que hablando –con cierta mala fe por mi parte, todo hay que decirlo– con un amigo sueco, llamado Hans Åstrand y después de escucharle por enésima vez que los españoles no tenemos esto y lo otro, etc., yo comentaba que, si se mira de cerca, los únicos lugares de Europa que han inventado de verdad la base de la técnica musical son nada más que dos: Italia y Flandes, punto final. Los flamencos han inventado el contrapunto y los italianos, naturalmente, han inventado todo lo demás. Claro que soy consciente de que los alemanes después lo han hecho maravillosamente. Sí, de acuerdo, pero si hablamos de *inventar*, ni siquiera Alemania se salva ¡Y no hablemos de Rusia! En realidad, todos hemos aportado algo en mayor o menor grado, pero no hay duda de que los orígenes están en donde acabo de decir.

## **5. AUSENCIA DE MODELOS DE REFERENCIA Y BÚSQUEDA DE UNA TRADICIÓN INEXISTENTE. EXPLORANDO OTROS MATERIALES**

Esta búsqueda de una tradición es, de alguna manera, retomar un hilo, pero también un deseo extramusical. Un deseo de reencontrar nuestro pasado cuando era significativo. Lo que intentó Falla con el *Retablo*, o con el *Concierto*. Son obras admirables, pero también una demostración elocuente de que el pasado no se puede continuar. En sus últimos 20 años no llega a terminar ninguna obra. El concierto de clave lo termina en el 1926 y se muere en el 1946. Está la *Atlántida*, pero prefiero no hablar de ella. Ese silencio de Falla es tan misterioso como los de Rossini, Sibelius, incluso algunos años de Beethoven, etc. Falla es casi el único compositor español que hace una obra realmente importante en un determinado periodo. Pero en mi caso, y pese a la admiración que profeso a su obra, Falla no me ha abierto ningún futuro. Tenemos, sin duda, el “caso Mompou”. Yo adoro a Mompou, pero ¿se puede continuar lo que él hizo? De vez en cuando, por fortuna, hay fenómenos artísticos inclasificables...

En ese sentido, nuestro país ha sido un país muy desgraciado. Quizás Roberto Gerhard hubiera podido ser un guía, porque dijo cosas interesantes, pero las dijo para los ingleses, y en Inglaterra no le han escuchado en absoluto. También está Albéniz, pero su producción operística no se ha asimilado; se está escuchando ahora, de uvas a peras, y además está en inglés, para mayor *inri* ¡Es que estamos escritos con tinta china!

Insisto sobre Roberto Gerhard. No sé si existe algún estudio serio sobre lo que voy a decir; seguramente sí, quizás algún inglés lo haya hecho, pero lo desconozco. Gerhard fue el último discípulo de Felipe Pedrell y tenía esa conciencia de tradición muy agudizada. Apenas si existe ninguna obra (como no sea las muy últimas, las que tienen los nombres del zodiaco, las que son, seguramente, las mejores) en que no haya guiños a España, y esto es llamativo. Hasta en la *Cuarta sinfonía* hay una cita enmascarada de la *España* de Chabrier en la trompeta. El *Concierto de violín* está lleno de alusiones a Sarasate. Era un músico que



debía de sentirse muy deseoso de pertenecer a una tradición que en realidad no se había constituido como tal. Hay un detalle muy pintoresco cuando Gerhard va a Londres invitado por su amigo Edward Dent (uno de los fundadores de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea). Dent le ofreció la posibilidad de hacer unas adaptaciones de algunas zarzuelas clásicas. Me parece que una de ellas era *El barberillo de Lavapiés*, quizás alguna otra también de Barbieri. Las firmó con el seudónimo de Joan de Serrallonga. Serrallonga fue un bandido, un bandido generoso, un personaje real del siglo XIX de los montes de Cataluña. Todo esto es verdaderamente muy significativo.

Frente al hecho de una tradición inexistente yo hice simplemente lo que pude. Decidí que todo lo que escribiera fuese español. Porque lo quiera o no lo quiera soy español. Por lo menos, no soy francés, no soy alemán, no soy italiano. ¿Qué me queda? Yo nací en Bilbao, pues adelante con los faroles, y la música que yo escriba tendrá que ser de donde tenga que ser. Y esto me llevó a una cosa, que no he aludido, pero que para mí ha sido muy importante: el descubrimiento, entre comillas, de la música de otras culturas. Esto fue producto, en buena parte, de la casualidad, a partir de los muy primeros años 60, finales de los 50. Evidentemente fue en París. Lo primero que pude escuchar, no me acuerdo muy bien, pero probablemente fue música de la India del norte. El caso es que me interesó enormemente y procuré encontrar material, todo el material que pude. Me gasté mucho dinero haciendo traer desde fuera bastante bibliografía.

Tuve la fortuna de que en aquellos años se empezaron a publicar ediciones de discos de músicas no europeas de una manera sistemática. Esto había sido precedido por los trabajos del Instituto de Musicología Comparada que tenía la sede en Berlín, desde principios del siglo XX. Allí estaban Sachs, Hornbostel, Schneider..., casi todos eran judíos. Aquello desapareció, claro está, de una forma violenta. Uno de ellos, Marius Schneider, vino a España e hizo trabajos más que notables. Schneider escribió un libro, que no es sólo sobre culturas, es algo más. El título es escalofriante, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Schneider estuvo en Cataluña e hizo un estudio de los capiteles del románico de San Cugat del Vallés, sobre los unicornios, dragones, etc. Hace un estudio del equivalente de esos animales con intervalos; las correspondencias entre ellos y los intervalos musicales y, en general, las estructuras musicales y hasta cósmicas. Ese libro lo publicó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en los años 40. Se agotó en su día y ahora lo ha vuelto a reeditar Siruela. Cuando lo leí me obligó a escuchar la música de otra manera.

Más tarde conocí en Francia a Alain Daniélou, director, por aquel entonces, del Instituto de Musicología Comparada reconstruido después de la Segunda Guerra. Daniélou tenía unas teorías "maravillosas". Según él, toda la música occidental estaba equivocada, desde Guillaume de Machaut ¡Escuchar la *Novena sinfonía* de Beethoven dirigida por Von Karajan..., a quién se le ocurre, eso no es música! Era todo un tipo: un gay militante, que no se ocultaba. En él se daba una mezcla curiosa de sabio extraordinario y pluma ostentosa. El trabajo que hizo para dar a conocer la música de otras culturas fue admirable. Fue director

de la colección de músicas tradicionales que publicó la UNESCO. Por otra parte, su postura musical está más compartida de lo que pudiera parecer. Me acuerdo del film "Armonía de Werckmeister", del húngaro Béla Tarr.

Al hilo de estas experiencias, cuando yo creé el grupo *Alea* con la ayuda de los Huarte, hicimos temporadas de músicas no europeas junto temporadas de música del siglo XX. Vinieron hindúes, del Sur y del Norte, el Teatro de Sombras malayo, los sacerdotes del rito copto de la catedral de Addis-Abeba, etc. Naturalmente nosotros no teníamos dinero para pagar tantos viajes, pero yo estaba en contacto con la UNESCO que los traía para grabar en Radio France. Me tenían al corriente cada año de a quienes iban a grabar y yo aprovechaba la ocasión para traerles desde París, que nos salía más económico. Para mí eso ha sido una lección inolvidable y todavía hoy lo sigue siendo. Si de algo estoy orgulloso de haber hecho en los 80 años de mi vida es de haber dado a conocer un poco estas músicas entre nosotros.

De toda esta experiencia he aprendido algo que, aunque es fácil de decir, puede ser difícil de entender porque seguro que lo digo mal: que la música puede ser millones de cosas, infinitas cosas. Si no se quiere la palabra infinita por pretenciosa, diré incontables cosas. Todas esas músicas que el ser humano ha sido capaz de idear son válidas siempre que tengan un nivel de profundidad que, en abundante mayoría, suelen contener. Como ya he dicho, he aprendido muchas cosas de estas músicas, sobre todo una suprema lección de libertad. La música es inabarcable. Nunca se podrán llegar a conocer todas las músicas que el ser humano ha sido capaz de inventar.

En cuanto a si me han aportado alguna idea que haya utilizado, he de decir que no. Una vez en mi vida he utilizado una cita. Es muy puntual, muy precisa. En mi obra *Las orillas*, que es una obra sinfónica, en el segundo tiempo hay una cita textual de las flautas de un grupo humano de las Islas Salomón, concretamente de la isla Malaita; son unas flautas de Pan enormes que tienen el nombre genérico de *Aré-aré*. Son auténticas orquestas con una música muy del tipo *hoquetus* que se van completando unas con otras. Me sedujo tanto que me dije "voy a hacer una reverencia a estos colegas utilizando un pasaje de sus músicas".

Hay también una cierta presencia de la música iraní. No conozco ninguna otra música que haya cultivado la línea con tanto primor y delicadeza. Son auténticas caligrafías. Ellos emplean la escritura árabe aunque su lengua sea una lengua aria. Alguna vez he comentado con amigos iraníes que su fonética se podría escribir con el alfabeto romano, pero me dijeron que escribirla con el alfabeto árabe es una tradición que les enriquece. Y es cierto que entre ellos hay una caligrafía hermosísima. Sin duda hay también razones religiosas.

## **6. EVOLUCIÓN DESDE EL TRATADO APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

Cuando escribí el tratado era joven e ingenuo y pensaba que podía hacer un resumen de mi manera de componer. No tenía ningún afán proselitista. El punto de referencia está clarísimo: la *Técnica de mi lenguaje musical* de Messiaen, que yo me lo había estudiado al revés y al derecho. Messiaen escribió este trabajo en los años 40 y yo lo conseguí en los años 1951-1952. En mi libro yo quería explicar algunas cosas que me parecía que podían ser interesantes, sobre la manera de idear la música y de componer, cómo conseguir una forma musical, qué hacer con los intervalos, qué hacer con la rítmica, la superposición de distintos pulsos, la necesidad de una cierta libertad solfística, que yo pensaba que podía ser posible, pero la práctica demostró que no tanto. Yo he escrito música con alguna solfística relativamente abierta que ha funcionado y que se sigue tocando así, pero ha habido obras que he tenido que corregir para hacerlas más ejecutables. Yo pensaba, por eso digo que era joven e ingenuo, que estaba explicando cómo componía y cómo iba a seguir componiendo. Esto es, el libro tenía ciertas pretensiones de futuro. Y eso no fue así. Terminé el libro y empecé a hacer cosas que no tenían nada que ver con lo que en ese libro se dice. Sin embargo, y para asombro mío, muchos jóvenes me han dicho que ese libro les ha ayudado a ver mejor lo que ellos querían hacer.

Quizás en este libro se tocan temas que sí me permitieron un desarrollo ulterior, por ejemplo, el uso del intervalo. Cuando lo escribí, mi obsesión era privar al intervalo de su sentido funcional, borrarlo. Y, sin embargo, poco tiempo después en una obra mía que se llama *Yo lo ví*, se emplea como unos puntos de referencia aperiódicos que dan la forma a la obra: justo lo contrario, el acorde de La ♭, M-La ♭, Do, Mi ♭-. El libro es un poco anterior a su publicación, es el resultado de una serie de conferencias que di en el Instituto Francés, en los primeros años 60, 1963-1964. Luego se publicó en español en 1965-1966. Más tarde, en 1996, se publicó en bilingüe; francés y español en la colección de Musicología de La Sorbona.

En cuanto al gusto por las denominaciones tradicionales: cuarteto de cuerda, trío, concierto para solista y orquesta, etc., es interesante hablar de mi gusto por lo que podría llamarse “una escritura camerística para gran orquesta”. Mi opinión, y claro está me puedo equivocar, es que este hecho viene de la búsqueda del empleo del timbre como factor formal.

Si yo alguna vez he hecho alguna duplicación, no han sido jamás duplicaciones de verdad, sino más bien, lo que podría llamarse *heterofonías*: un mismo material desfasado de sí mismo, superpuesto de tal manera que el oído no sepa reconocer ni el instrumento protagonista ni una línea clara. Sería algo como el objeto sonoro y su sombra.

En los años 60 yo me aproximé a ciertos excesos como pasajes a 30 partes reales. Pero todo ello viene de la idea de una densidad variable: un material que puede ser solístico y que súbitamente, o poco a poco, prolifera hasta que el oído

no puede analizarlo. Se observará que esta idea de la densidad se corresponde a la idea de función; basta con jugar con el material: añadir, quitar, desfasar, retrasar, adelantar cualquiera de esos materiales que en el fondo no son más que uno. Reconozco que me hubiera gustado hacer algún curso sobre las funciones musicales y esto simplemente es la modulación del tiempo de escucha.

## 7. TRABAJOS RECIENTES

Este verano he terminado dos cosas que pueden parecer menores, pero para mí realmente no lo han sido. Son dos piezas a solo: una pieza para violín y otra para flauta. Son sendos encargos que tenía prometidos desde hace mucho tiempo para dos italianos. El de violín es para Francesco D'Orazio y el de flauta es para un músico muy conocido que es Roberto Fabbricani que son amigos desde hace mucho tiempo. Querían hacer un CD con todo lo que yo tengo para violín y flauta solista.

La pieza de violín solo se llama *Per violino*. Me apoyo, sobre todo, en la combinación, que es bastante difícil de trabajar, de sonidos armónicos de diversos tipos. No es tan difícil de conseguir armónicos de tercera o armónicos de quinta cuando se trata de un violín solista. Por el contrario, con una masa de cuerdas no suele funcionar. A D'Orazio se lo puedes pedir todo. En definitiva, en el fondo, la idea consiste en jugar con todo eso para crear un material nuevo que enriquezca una línea melódica, esa es la verdad.

Y respecto a la propuesta de flauta, la idea es muy parecida. He trabajado bastante la flauta porque en su día, *in illo tempore*, la estudié como instrumentista. He hecho bastante música para flauta sola, como *Melisma furioso* de 18 minutos, y la otra que se llama *Soliloquio* de unos 20. La tercera que es ésta, y que se llama *Per flauto*, dura 12 minutos. Consta de seis partes unidas entre sí, que se ejecutan sin interrupción. He intentado reducir al máximo el material interválico para darle la mayor coherencia posible. Estoy ahora con una nueva obra para conjunto de 17 instrumentos. La he llamado *Vértigo*. Tiene una plantilla deliberadamente desequilibrada con énfasis en el registro grave. Me está entusiasmando hacer algo con un material que se quiere dispar. Están hechos los tres primeros números.

La verdad es que yo tengo una debilidad por los conjuntos no ya disparejos, sino disparatados, por ejemplo, en mi última ópera *Un Parque* hay 3 trompetas (*piccola*, en Do y baja en Mi ♭; naturalmente esta última se hizo con un trombón tenor), 3 flautas y sobre todo un arpa muy protagonista. A mí el arpa, personalmente, me gusta mucho, pero en conjunto. Es un instrumento que tiene riquezas y carencias inesperadas, todas igualmente utilizables. Obvio es decir que en *Un parque* esta plantilla, así como las voces, presentan un universo que no intenta ser realista, sino más bien onírico.

## 8. OBRAS PARA SOLISTA Y ORQUESTA: EL CONCIERTO PARA ÓRGANO

He escrito muchas obras para solista y orquesta: tres conciertos de piano, el concierto de flauta, otro de saxo (que se puede cambiar a clarinete, con una orquestación distinta), otro concierto de arpa, el concierto de violonchelo, el concierto de violín, el de guitarra... Todos han venido como encargos, pero he de añadir que de alguna manera fueron provocados por mí. Quería hacer esos conciertos y llegué a un acuerdo con quienes me los pidieron.

Seguro que se me queda alguno en el tintero. Han venido así. Los de piano fueron, la mayoría porque me apeteían, pero la verdad es que el primero me lo pidió Claude Helffer. En el caso de los otros, me dejaron libertad de escribir un concierto. El segundo creo que pudo ser para Metz. El tercero era para Parma, para el festival que hacía la Orquesta de Toscanini. Y así sucesivamente. El concierto para arpa fue una propuesta de Arturo Tamayo para ser interpretado por una excelente arpista italiana. Finalmente lo estrenó Frédérique Cambreling, que es un ángel y, además, es una artista descomunal.

Los conciertos con solista tienen además el aliciente de trabajar con el intérprete. En lo que a mí respecta, casi siempre lo he hecho así. Y así lo hicieron Stravinski, Schoenberg, Bartók, etc.

En cuanto al órgano, no es la primera vez que escribo algo para él. En el año 1965 compuse *Módulos 5*, encargo de la Iglesia de San Esteban en Bremen (Alemania). Es un instrumento fascinante. Tiene un problema que puede ser estimulante: escribes siempre con una cierta dosis de azar, si no conoces bien las características del instrumento.

Para la obra *Recado*, escrito para el órgano del Palacio Euskalduna y que se estrenará el próximo 11 de diciembre, me mandaron los registros, pero así y todo, esta cuestión tiene su dosis de imprecisión. Por ello me reuniré con Óscar Candendo, el organista que lo va a estrenar, un mes antes para estar los dos al órgano, verlo de cabo a rabo y cambiar lo que haya que cambiar. Hemos visto la partitura juntos con mucho detalle y él conoce el órgano del Euskalduna: eso ya es mucho. La orquesta será la Orquesta Sinfónica de Bilbao (BOS) que dirigirá Nacho de Paz, gran músico, eficaz y siempre sonriente (eso es importante). Él ha dirigido obras mías de una forma admirable.

## 9. MÚSICA, CIENCIA, ARTE

Los encargos son una fuente importante de ingresos de un compositor. Bueno, la crisis se nota. En mi caso, aún no he llegado a la indigencia. También en lo que a mí respecta se me solicita con frecuencia como conferenciante. Por ejemplo, tengo que intervenir en la celebración del décimo aniversario del Donostia International Physics Center (DIPC) que se inaugura estos días. Etxenike, presidente del DIPC, está muy entusiasmado con mi intervención y se lo agradezco en el alma. El título del evento es, *Passion for Knowledge*. Me pregunto:

¿qué tiene que ver eso con ser un compositor? Sobre todo cuando va a reunirse una mayoría aplastante de científicos. Pero él quiere que haya la presencia de un artista y yo ya he colaborado en cosas parecidas.

Agradezco que me pidan este tipo de propuestas, pero me sorprende. El Arte no es conocimiento en un sentido científico, es otra cosa. Y hablar de “esa otra cosa” está bien. Si se hace un paralelo entre Ciencia y Arte, el único conocimiento que el arte ofrece es el del oficio, o sea, la interpretación y/o la composición. Pero ¿qué se conoce con el arte? Una reflexión de perogrullo. Una teoría científica, digamos la *ptolemaica* de la tierra..., se demostró equivocada. Así, hoy en día forma parte de la historia de la ciencia sin ninguna validez actual. Sin embargo, para nosotros, músicos, el gregoriano sigue siendo maravilloso. No se trata pues de un conocimiento científico, sino de una emoción. El ser humano está compuesto de muchas esferas, que no siempre se cruzan, aunque coexistan en la misma persona. Así pues, es absurdo decir que el Arte no “sirve” para nada. ¿Qué es eso de “servir”?

Y hablando de Arte, tener a mi lado a una artista plástica ha sido muy importante para mí. Marta Cárdenas, mi mujer, pertenece a una generación más joven que la mía. Nuestra diferencia se puede resumir en que si para mi “quinta” la puesta al día, la búsqueda, la asimilación de lo nuevo... eran un imperativo, para la generación de Marta esto estaba ya aprendido. Su actitud frente a la creación era distinta, más abierta. Vivir junto a ella me ayudó. En los años 50 o 60 jamás se me hubiese ocurrido componer una obra como *Zurezko olerkia*.

## 10. SOBRE RECADO

*Recado* se estrenó el pasado día 11 de diciembre de 2010 en el auditorio del Palacio Euskalduna de Bilbao. La obra fue interpretada por Óscar Candendo, organista solista, y la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección del director Nacho de Paz.

A continuación se reproducen, con el permiso del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia, las notas al programa del estreno de la obra *Recado*, para gran órgano solista y orquesta (3.3.3.3. / 4.3.3.1. / ARPA / CELESTA / TIMBALES / 2 PERCUSIONES / 14.12.10.8.6.) redactadas por el propio compositor Luis de Pablo (7 de noviembre de 2010).



Fig. 1: Poster publicitario del estreno de la obra *Recado* de Luis de Pablo (diseño de Marta Cárdenas).

### 10.1. Notas al programa escritas por Luis de Pablo

Obra encargo de la Diputación Foral de Bizkaia con motivo de los 10 años del órgano “Karl Schuke” del Palacio Euskalduna Jauregia de Bilbao, mi ciudad natal, a quien la he dedicado.

Compuesta en 2009, su título tiene muchos significados. Yo he elegido dos: el antiguo “recado de escribir” (la obra está compuesta a mano, sin ayuda de ningún artificio) y una forma de decir “regalo”, cuando se acompaña de una misiva.

La pieza, de vastas dimensiones (más de 30 minutos) está dividida en cuatro partes: *Intrada-Fantasia*; *Meditación-Variationi*; *Secreteo-Rondino*; *Absorto-Adagio molto*.

Se observará que los títulos de cada movimiento llevan dos nombres: el primero en castellano y el segundo en italiano. Con el primero designo su carácter, con el segundo su forma. Para evitar equívocos, diré que la palabra *Intrada*, de evidente origen italiano, es la que se utilizó en España para esas piezas orgánicas hasta bien entrado el siglo XVIII.

La primera parte (*Intrada-Fantasia*) tiene un carácter que podría calificarse como “inaugural”, casi de “fanfarria”, en contraste con la parte del solista que le sigue: música lineal, que dialoga con la cuerda. Esta alternancia de materiales tan opuestos de carácter no cesa en casi todo el movimiento, dándole un brillo y viveza muy acusados. Se juega además con los cruces entre ellos; por ejemplo, lo que sirvió para el metal al principio ahora lo retoma la cuerda –o la madera, etc.–, convenientemente transformado, etc... Lo que supone que el timbre adquiere un valor formal, no meramente decorativo. El órgano –eje siempre– es el lugar en donde todos estos cruces se resumen. Esta *Fantasia* hace honor a su nombre.

*Meditación-Variationi* es una larga melodía en la que el órgano dialoga con grupos orquestales muy diversos: como si su voz cobrara colores inesperados a la luz cambiante de esas combinaciones. Se podría, incluso, imaginar que la orquesta también tuviera “registros”, que compitiesen con los del solista.

*Secreteo-Rondino* es quizá la parte más peculiar de la obra. El *Secreteo* (o sea, una conversación mantenida en voz baja –y casi siempre a dúo– para ocultarla a los presentes), comienza con un cuchicheo del solista, siempre en *pp*, del que emergen poco a poco frases fugaces, furtivas, apenas audibles. Hay algún *f* ocasional, alguna nota mantenida, pero siempre predomina el susurro: cinco minutos de música evanescente, murmurada.

*Absorto-Adagio Molto* es una réplica a la *Meditación*, pero sin las *Variationi*. La música se extasía. Y así como la obra comenzó con un brillante dúo de trompetas –con un eje en el Mi y apoyaturas en los Do-Do #– ahora termina con un diálogo entre solista, que mantiene el Do #, y la trompeta que juega con la Tercera mayor/menor (Mi sobre Do o sobre Do #), eje de toda la pieza.

Se observará que esta obra –como todas las mías– no sigue un patrón formal clásico, tanto en cada parte como en el conjunto. Siempre me he esforzado en hacer una propuesta distinta, no por ningún prurito de “novedad por la novedad”, sino porque prefiero que sea el material musical mismo quien dicte –sugiera– las formas, sin forzarlo a ningún molde previo, por “acreditado” que pueda estar.

En el presente *Recado* el estímulo creativo –al menos en su parte consciente– se ha producido en el juego de intervalos, recurrentes pero nunca iguales, así como entre las líneas ornamentales –o, si se prefiere, las melodías, pocas veces “cantables”, como es frecuente en la música instrumental– y la polifonía, que va desde la densidad de nueve partes reales hasta su desaparición en una mancha.

En su conjunto, este *Recado* puede oírse como un gesto amplio que a medida que avanza se va haciendo más sutil o, mejor, se va interiorizando hasta llegar a la pura contemplación estática. Al final, una llamada lejana de la trompeta nos recuerda –antes se dijo– dos de los tres intervalos eje: Mi, Do#. El Do natural se ataca y se esfuma: el autor ha elegido la Tercera menor para concluir.

## **10.2. En el estreno de *Recado* de Luis de Pablo, por Óscar Candendo Zabala**

Cuando a finales del año 2009, aproximadamente un año antes de la celebración del concierto en el Palacio Euskalduna de Bilbao, recibí una llamada telefónica de Luis de Pablo en la que me invitaba a asumir el papel solista en el estreno de *Recado*, me sentí, como puede suponerse, muy afortunado. En primer lugar, por la relevancia del compositor y, a continuación, por la importancia y envergadura de la partitura.

*Recado* es una composición de largo aliento para la no demasiado frecuente combinación de Órgano y Orquesta, sólo lo cual la convierte en una obra singular. Porque si no son muy numerosas las partituras escritas para esta combinación, menos aún son las que han logrado trascender el limitado –aunque apasionante y apasionado– mundo del órgano y sus aficionados. (A saber: los conciertos para Órgano de G. F. Handel, *la Sinfonía III, Op. 78* de C. Saint-Saëns –en la que el órgano juega un papel preeminente– y, por último, el *Concierto para Órgano y Orquesta* de F. Poulenc).

Recibí la partitura de *Recado* algunas semanas después de la primera conversación telefónica mantenida con su autor. Éste me presentó un texto sólidamente concebido y construido. Tras un somero examen de la obra, llamaron mi atención la riqueza de ideas y el admirable dominio técnico del compositor, por un lado, y, por otro, la precisión y sutileza de la registración en el órgano. Lo primero, la inventiva y la destreza técnica, la altura de la música, en fin, no debiera de sorprendernos hablando de quien hablamos, pero, con todo, resulta siempre muy apreciable. Lo segundo, la seguridad y creatividad en el empleo de los recursos tímbricos del más complejo de los instrumentos musicales, no deja de



ser insólito en compositores que se han dedicado ocasionalmente al órgano. (Tal es el caso de Luis de Pablo: recordemos que *Módulos V*, compuesta hace casi cincuenta años es, hasta el momento presente, su única creación para órgano). De modo que la registración, es decir, el timbre, un parámetro que, a pesar de su trascendencia, se deja en demasiadas composiciones organísticas actuales a elección del intérprete, es tratado con extremada precisión y originalidad en *Recado*. Podríamos poner varios ejemplos de ello, pero nos limitaremos a dos: la última intervención del órgano solo al final del primer movimiento, “Intrada-Fantasia”, en la que De Pablo prescribe una combinación de registros tan poco frecuente como interesante, y el inicio del tercer movimiento, donde la originalidad es resultado del empleo muy poco convencional de una registración convencional, lo cual, por cierto, se ajusta magníficamente al título y espíritu del movimiento: “Secreteo-Rondino”.

*Recado* es una partitura compleja y, lógicamente, la parte solista no escapa a esta complejidad. El ritmo es tratado con la creatividad, precisión y exhaustividad a que nos referíamos al hablar del timbre. En ocasiones (cc. 57 a 60 del tercer movimiento), el afán de exactitud rítmica lleva al autor a definir lo que parecía indefinible: el *rubato*. Al contrario de lo que podía suponerse por los amplios efectivos instrumentales empleados en la obra, la textura de la parte de órgano es más bien diáfana. Por ejemplo, hay numerosas secciones en trío –que permiten al autor explotar la polirritmia–, bicinia, etc. El segundo movimiento, “Meditación-Variazioni”, es en esencia un largo recitativo; en el movimiento conclusivo, “Absorto-Adagio”, el órgano declama una expresiva monodia. En resumen, resulta muy adecuado hablar en la obra que nos ocupa de “escritura individualizada”, concepto al que hace referencia el propio Luis de Pablo al ser preguntado por la influencia que ha tenido el gusto por la música de cámara en su producción sinfónica.

El estreno de *Recado* ha sido, en fin, una experiencia absorbente, costosa en algunos momentos, pero, por encima de todo, apasionante y extremadamente enriquecedora. El gran interés de la música hizo que todo lo accesorio pasara pronto a segundo término: la importancia del acontecimiento y la evidente responsabilidad, las muchas horas empleadas en el aprendizaje de la partitura, la recepción de la música, etc. Sí, llega un momento en que, como resultado de la extensa e intensa convivencia del intérprete con la obra –una convivencia no exenta de altibajos, con dudas y desfallecimientos, momentos de exaltación y entusiasmo–, aquél, aun teniendo muy presentes sus limitaciones y su papel vicario, la siente también un poco suya...

Luis, muchas gracias por nuestro *Recado*.