

Apuntes para un pocket retrato de un compositor transpirenaico Luis de Pablo en el septuagésimo año*

(Notes for a pocket portrait of a composer from beyond the Pyrenees. Luis de Pablo, seventy years old)

Åstrand, Hans
Mästarbacken 145
S-129 49 Hägersten

BIBLID [1137-4470 (2000), 12: 181-197]

La posición internacional del compositor bilbaíno Luis de Pablo ya se marca por el hecho de que más de la mitad de sus múltiples obras se han estrenado en el extranjero – es transpirenaico, y al mismo tiempo muy español. Su influencia pedagógica ha introducido la vanguardia de postguerra en España, pero lo más esencial son sus grandes obras de carácter mundial, aludiendo también a otras culturas, así como las cuatro óperas sobre temas actuales de la sociedad española e internacional.

Palabras Clave: Transpirenaico. Influencia pedagógica. Vanguardia de postguerra. Música internacional. Culturas mundiales. Operas. Temas actuales.

Luis de Pabloren obra ugariaren erdia atzerrian estreinatu izanak markatzen du, garbi asko, bilbotar musikagile -aren nazioarteko kokaera –Pirinioez harandikoa da, eta era berean guztiz espainiarra. Haren eragin pedagogikoaren bitartez, gerra ondoko abangoardia ezagutarazi zuen Espainian, baina harengan funtsezkoena obra unibertsal handiak dira, horietan beste kulturen aipamena ere egiten duela, bai eta Espainiako eta nazioarteko gizartearen egungo gaiak buruzko lau operak ere.

Giltz-Hitzak: Pirinioez gairandikoa. Eragin pedagogikoa. Gerra ondoko abangoardia. Nazioarteko musika. Kultura nazionalak. Operak. Egungo gaiak.

La position internationale du compositeur de Bilbao Luis de Pablo est marquée par le fait que plus de la moitié de ses multiples œuvres ont été créées à l'étranger – il est transpyrénéen et, en même temps, très espagnol. Son influence pédagogique a introduit l'avant-garde d'après-guerre en Espagne, mais l'essentiel est formé par ses grandes œuvres à caractère mondial, se référant également à d'autres cultures, ainsi que les quatre opéras sur des thèmes actuels de la société espagnole et internationale.

Mots Clés: Transpyrénéen. Influence pédagogique. Avant-garde d'après-guerre. Musique internationale. Cultures mondiales. Opéras. Thèmes actuels.

* Texto de la intervención del autor en el curso "Música y Creación Contemporánea. La obra de Luis de Pablo" celebrado en Agosto de 2000 dentro de los Cursos de Verano de la UPV.

Queridos aficionados de Luis de Pablo,

¿Qué más adecuada "Obertura" podría encontrar que esta música tan elegante y algo picante como suena la Obertura de la ambigua *Pocket Zarzuela*? (Ejemplo Nº 1)

Obligado por la amable y eficaz administración de nuestra reunión a dar un título a mi ponencia, mucho antes de saber muy bien lo que podría decir, he improvisado lo que se ha puesto en el programa, pues *Apuntes para un pocket retrato de un compositor transpirenaico*.

La obvia alusión de mi título a la *Pocket Zarzuela* (1979) quiere sugerir entre otras cosas que mi función no podría ser dar un retrato más o menos "completo" de un compositor tan prolífico como lo es Luis de Pablo, sino nada más que unos pocos apuntes de tamaño bolsillo, y puesto que uno nunca tiene suficiente tiempo para prepararse bien, serán apuntes bastante aleatorios, sin mucha coherencia.

El adjetivo "transpirenaico" alude al estado del ciudadano romano en el exilio "transalpino", exilio que en el caso de la música depablina sin embargo significa un enriquecimiento fabuloso. En cierto sentido, por ejemplo pensando a las relaciones entre los mediterráneos y los hiperboreales que somos los suecos, tengo la impresión de que Luis XIV no tuvo razón sosteniendo - ¿o promulgando? - que no hay más al otro lado de Pirineos.

Me parece adecuado explicarles un poquito mi presencia aquí así como quien soy: sueco, pues, lo que ya se nota en mi idioma, musicólogo con una lejana formación de músico, decente contrabajo hace medio siglo y director de un coro de estudiantes que cantaron entonces obras de Berg, Webern y Schönberg hasta antes de que el mago Eric Ericson nos enseñó cómo hacerlo, crítico largo tiempo y protagonista de la nueva música de la vanguardia de posguerra, veterano de los festivales de la SIMC - la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea. Mi segunda visita en España fue justamente el festival de la SIMC en Madrid en 1965, donde se tocó además *Polar* de Luis de Pablo...

Cómo encontré a Luis de Pablo he contado en un famoso artículo publicado por el experto depablino José Luis García del Busto, *Escritos sobre Luis de Pablo* de 1987, tratando entender la insondable *Pocket zarzuela*, y no lo repito aquí. Basta asegurar que soy viejo amigo de Luis de Pablo y he tratado de seguir de lejos su camino global de compositor transpirenaico. Insistiré en esa perspectiva "transpirenaica" por varias razones, no menos porque para mí explica en parte qué compositor es Luis de Pablo.

Es un hecho bien conocido que más de la mitad de las más de 150 composiciones de Luis de Pablo - dar la cifra exacta es impracticable, dada la agradable proliferación de nuevas obras - se han estrenado en la zona mítica transpirenaica. En realidad las cifras son aun más elocuentes. Consultando el libro *Encuentros con Luis de Pablo* de Piet De Volder de 1998¹ he calculado que de las 133 obras allí registradas - no cuenta la "música incidental" de teatro o cine, ni las "obras fuera de catálogo" - no menos que 91 se han estrenado fuera de España, mientras sólo 42 se estrenaron dentro del país. Con 36 estrenos en Francia se podría imaginar que Luis no sólo es medio vasco sino que - como parece natural a todos los vascos - los Pirineos no forman frontera sino puente. Y el vecino más cerca, claro, es precisamente Francia.

1. Piet De Volder, *encuentros con Luis de Pablo, ensayos y entrevistas*, Madrid 1998

Ejemplo Nº 1

a José Ramon Encinar e al gruppo Koan

POCKET ZARZUELA

per mezzosoprano e cinque esecutori
su testi di José Miguel Ullán

LUIS DE PABLO

I Obertura

♩ = 152

Piccolo

Piano

ppp possibile, forte upato

Un hecho como este tiene que significar algo en una tentativa de esbozar un retrato de un compositor y de su obra musical. Estoy convencido de que la antigua tradición de un método historiográfico que combina la *vida* con la *obra* todavía tiene mucho sentido, si no se pierde en especulaciones sobre la influencia directa de la vida en la obra. Intentaré esbozar una mínima trayectoria histórica de la recepción, para no decir la percepción, de la música de Luis de Pablo, dando una ojeada bibliográfica en las publicaciones ya clásicas tratando la llamada "nueva música", para seguir un poco el paso de la más o menos nueva música española desde una falta de consciencia bastante total e infame hasta cierta aceptación de tratarla en el contexto de lo que normalmente se miraba entonces como el *códex* de los "grandes".

Que la historia de la música occidental que escribió Donald J. Grout en 1960² desconocía completamente la nueva música española no extraña, pero desgraciadamente fue la historia quizás más leída entonces, y no sólo en los Estados Unidos. Pero que la quinta edición editada y muy aumentada por Claude V. Palisca en 1995³ todavía desconoce por ejemplo la

2. Donald J. Grout, *A History of Western music* (Norton 1960)

3. Donald Jay Grout & Claude V. Palisca, *A History of Western Music (Fifth edition)*, Norton & Co, New York - London 1995

cuadriga que forma en la historia musical la quizás mal llamada "generación del 51" con Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Tomás Marco y a Luis de Pablo es inexcusable, especialmente cuando el capítulo sobre "atonalidad, serialismo y recientes evoluciones en la Europa del siglo XX" enumera a Boulez, Messiaen, Varèse, Penderecki, Ligeti, Stockhausen, Lutoslawski y otros.

El meticuloso historiador de la nueva música que es Ulrich Dibelius incluía en el primer tomo de su crónica de la música moderna⁴ una mención en el capítulo sobre la SIMC del festival de Madrid en 1965 y caracteriza la situación así (en mi traducción del alemán):

En España finalmente la nueva música parece temporalmente estar en un puesto perdido: el festival probaba hacerse valer entre folklore, impresionismo, ignorancia e inseguridad para sostener importantes esfuerzos modernos, así como resultan especialmente de los compositores Cristóbal Halffter y Luis de Pablo (los dos nacidos en 1930), y para poder procurarles reconocimiento oficial. Típico para la situación española parece sin embargo ser que José Luis de Delás (* 1928 Barcelona) vive desde años en Colonia y Enrique Raxach (* 1932 Barcelona) ahora en Bilthoven (Holanda).

Hay que constatar que Dibelius ofrece a los siguientes colegas casi coetáneos capítulos individuales: Stockhausen, Boulez, Henze, Nono, Pousseur, Koenig, Berio, Ligeti, Kagel... Y lo mismo pasa en la segunda parte, pero esta vez se da 5 páginas y media a España y Portugal, con media página a Halffter, aun más a de Pablo, mención de Marco, Villa Rojo, Benguerel, Mestres-Quadreny y Soler. No es mucho, pero mejor que antes.

Un tipo de descubrimiento representa el artículo en la revista más prestigiosa entonces, la alemana *Melos*, donde el pontifice Hans Heinz Stuckenschmidt de Berlín escribió la crítica del famoso I (primer) y por lástima único bienal internacional de música contemporánea de 1964. Entre críticas bastante severas de obras y de ejecuciones da una nota pasablemente buena al festival, concluyendo con elogios como por ejemplo: "De los 32 compositores (42 obras) 7 fueron españoles (8 obras), Ohana, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo entre ellos los más convincentes", o bien: "En su totalidad el festival fue, a pesar de muchas desigualdades de tipo producción o reproducción, un éxito y un bueno síntoma".

Más inquietante es la persistencia de ignorar a los compositores españoles que demuestra una descripción tan prestigiosa como lo es el *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, editado en 13 gruesos tomos por Carl Dahlhaus. En el volumen sobre el siglo veinte de Hermann Danuser⁵ de 1984 no figura ningún compositor español después de Pedrell y Robert Gerhard, pero sí una profusión de colegas más o menos coetáneos en el resto del mundo musical occidental. Ilustra un fenómeno banal y bien conocido de aceptar el enfoque que presenta la información de la prensa musical, de la radio, de las compañías de discos etc. etc. España parece en ciertos sentidos todavía quedar ocultada en la sombra cispirenaica, como los demás países periféricos tal como los países escandinavos o del este europeo.

Avergonzado confieso que la ambiciosa historia de la música europea de cuatro amplios tomos que escribieron cuatro bravos musicólogos daneses en los años 80⁶ desconoce totalmente la música española no sólo de los compositores de la generación del 51 sino hasta de Manuel de Falla y los demás... Es como si España no forma parte de Europa...

4. Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945-65*, Piper, München 1966 y *Moderne Musik II 1965-85*, München 1988

5. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag 1984

6. Jens Brincker/Finn Gravesen/Carsten E. Hatting/Niels Krabbe, *Gyldendals Musikhistorie 1-4*, København 1981-84

Quiero subrayar que mis pocos ejemplos buscados en la literatura musical no sólo son trans-pirenaicos sino tomados allá de otra frontera antigua y todavía eficaz, el *limes germanicus*, la línea inexacta que atraviesa oblicuamente Europa central, separando los latinos de los bárbaros germánicos del imperio romano. Al sur del *limes*, especialmente de los Pirineos, existe una literatura admirablemente creciendo tratando también la nueva música española – mi biblia es el sexto tomo, *Siglo XX*, de la *Historia de la música española* de Tomás Marco⁷.

Para averiguar un poco el porqué de la profusión de estrenos - ¡y repeticiones! - extranjeros de la música depablina presentaré algunos datos interesantes para demostrar cómo y cuánto Luis de Pablo consiguió este conocimiento global de las técnicas y de la estética de nuestra música de hoy. Un ejemplo es un resumen preliminar del repertorio increíble encontrado en las series *Tiempo y Música*, *Alea* etc., que Vds. encuentran en mi "handout" (anexo) y que merece estudio particular con toda tranquilidad – se puede leer en múltiples senderos. El catálogo de tres conciertos – los únicos a mi disposición - en la serie *Tiempo y Música*, tres bajo el título de *aula de música* y nada menos de 50 conciertos en la increíble serie de *aula* entre diciembre de 1965 y junio de 1973, más el ya citado primer bienal en 1964, es la enciclopedia del repertorio internacional de su tiempo, y la serie de *aula* contiene ¡la totalidad asombrosa de 102 compositores con 222 obras – si calculo bien e incluyendo forasteros en la familia de la vanguardia que eran Guillaume de Machaut, Bach y otras referencias! Sin exagerar el potencial de conocimientos que podría residir en los contactos con el repertorio casi completo de las novedades técnicas y estéticas, parece muy probable que el organizador llave de la *aula*, Luis de Pablo, se impregnó con una orientación global en la música actual de entonces.

Sin embargo, datos como los ejemplos resumidos aquí sólo rozan la superficie de los rasgos que podrían ayudar a un retrato de un compositor. Decisiva es la formación interior y de la artesanía del compositor, y como Luis de Pablo mismo precisa que es básicamente un autodidacto, tendríamos que buscar los elementos de su arte – ¡y la miraculosa artesanía! – a lo largo de su producción compositora. No necesito repetir aquí los etapas de formación que pasó Luis de Pablo – el nombrado amigo José Luis García del Busto ya lo hizo en varias publicaciones, recientemente precisamente con la *Crónica de vida y obra* introduciendo el libro mencionado de Piet De Volder.

Basta recordar cómo De Pablo encontró la música por vía de la zarzuela – lo que después tuvo su alusión artística en la *Pocket Zarzuela* -, cómo devoró partituras, escribió montañas de música que después quemó, cómo siguió componiendo de paso por la Universidad con su licenciatura de derecho en 1952 pero finalmente se decidió por la música. Un pasaje importante de los Pirineos tiene que ser el primer viaje a Darmstadt en 1959, donde encontró a "toda" la vanguardia – y, permítase a un hiperbóreo, la invasión de un grupo sueco con obras de Hilding Rosenberg, Karl-Birger Blomdahl y Bo Nilsson, éste con sus 22 años de edad ya un veterano desde 1956. De Pablo tuvo que esperar dos años más antes de que se toque una obra suya en Darmstadt, el *Libro para el pianista* estrenado en parte con el número II allá en 1961 por Pedro Espinosa. Siguió *Polar* bajo la dirección de Bruno Maderna en 1962, *Condicionado* para flauta en sol por Severino Gazzelloni en 1963 y *Módulos I* bajo Pierre Boulez en 1965. La importancia de Darmstadt para crear una red de contactos, conoci-

7. Tomás Marco, *Siglo XX*, vol. 6 de la *Historia de la música española*, Madrid 1982, 2a ed. ("importante remodelación") Madrid 1989

mientos e inspiraciones fue sin duda capital. Las experiencias se reflejaron por lo visto en los conciertos de *aula*.

Con los consejos del maestro Max Deutsch en París en los años sesenta estamos ya en la completa madurez del compositor Luis de Pablo, y la labor del retratista sería ahora de seguir con fidelidad el camino creativo por sus migraciones tan variadas y extensas, también geográficamente. Antes de dar unos pocos ejemplos querría sin embargo mencionar algunas exigencias de los pobres musicólogos que somos, siempre llenamente consciente de su carácter utópico.

Una es más bien de tipo arqueológico. La abundancia de materiales, no sólo de partituras sino también de libros, artículos, críticas, comentarios de obras etc., presenta obstáculos a quien quiera buscar panoramas o detalles. Si me atrevo caracterizar muy superficialmente las costumbres españoles de comentar obras musicales, por parte tanto del compositor como del crítico o del redactor, sería cierta falta de análisis técnica y tentativas de "describir" más cerca la música – con todos los peligros que implica semejante noción. Entiendo que presenta una tarea de dimensiones gigantescas – basta mencionar que la duración total de las obras registradas en el catálogo de Piet De Volder es de 52 horas y 24 minutos – y faltan allá por ejemplo la cuarta ópera *La señorita Cristina* y varias otras obras. Además Luis de Pablo no economiza con las notas en sus partituras – el comentario imperial a Mozart de "schrecklich viel Noten" – "terriblemente numerosas notas" – podría bien aplicarse a él también, claro con la misma respuesta de "ni una demasiado"... Pero queda importante estudiar minuciosamente cada nota, combinación y evolución para bien "entender" la música, y un tipo de archivo de los comentarios ya existentes y la posibilidad de añadir nuevos sería un ideal a soñar.

Otra exigencia podría ser un banco digital de la música, lo que no tiene que ser utópico hoy día sino más bien un problema de competencia y disponibilidad. Me atrevo presentar una pequeña demostración de un camino posible. Con un buen programa de notación musical – yo he optado – hasta ahora, quizás tengo que añadir... – por uno de los probablemente mejores, SCORE, utilizado por varias grandes editoriales – se puede escribir hasta una partitura tan compleja como lo son muchas veces las grandes obras para orquesta de Luis de Pablo, y muestro sólo los primeros "compases" – que en realidad no son compases – de la soberana obra *Eléphants ivres I*. Como siempre, el autógrafo es de una nitidez impecable, y es natural que Suvini Zerboni publique un facsímil – además ya el hecho de la frecuencia de las representaciones demuestran la facilidad de leer y tocar las páginas -, pero es incontestable que una escritura por el ordenador da una imagen aun más limpia y clara. Puedo confirmar que no es nada fácil obtener la copia exacta, basta mirar a la figura de trece notas en la arpa contra las doce en el órgano hammond que presenta complicaciones... (**Ejemplo Nº 2**). En un futuro próximo habrá mejores facilidades, en Estocolmo se produce ahora un programa llamado "Igor" – homenaje a Strawinsky... – que se ideó por compositores al uso preferiblemente de los compositores, y que permite tocar toda la música en una polifonía exacta. No quiero decir que la música del futuro pasará completamente por el camino digital, Luis de Pablo debe seguir escribir sus partituras como lo ha hecho medio siglo ya, pero creando un "banco digital" ofrecerá posibilidades enormes para conservar, editar, comentar y distribuir la música por el mundo entero.

Hablando de la obra *Eléphants ivres* de 1972, que es una de mis favoritas, querría darles unos compases de música, y escojo parte del "elefante borracho" número II, donde la "materia prima"⁸ que es el motete *Veni sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria, como lo dice

8. José Luis García del Busto, comentario al CD rtve 650008 p. 4

Ejemplo Nº 2

ELEPHANTS IVRES

© 1973 by Editions Salabert-Paris
International Copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT 3.A. 22 rue Chancelier-Paris

José Luis García del Busto en el comentario al CD, "es reconocible o adivinable en varios momentos, aunque profundamente manipulado por el compositor: el carácter de materia prima, antes mencionado, se hace bien patente". Dooy un pequeño extracto a partir de la página 32 de la partitura donde figura bien audible el motete de Victoria en los vientos (Ejemplo overhead Nº 3). No puedo dar aquí ni una alusión a un análisis del complejo tejido orquestal al-

rededor del motete, y claro que se debe entender como un ejemplo de una tendencia de incluir citas o alusiones de músicas a otros compositores, tiempos y culturas que floreció entonces, pero todavía resulta un timbre musical y un panorama de referencias que sigue fascinando.

Daré algunos pocos ejemplos más de la evolución musical de la cornucopia que es la obra de Luis de Pablo, bien consciente de los peligros obvios u ocultos en cada tipo de análisis técnico. Vuelvo un poquito hacia atrás para aludir con un ejemplo interesante al comienzo del camino hacia la madurez de Luis de Pablo, a saber las dos canciones del *Comentario a dos textos de Gerardo Diego*, de 1956. En la "lista cronológica de obras" en el libro de Piet De Volder figuran como número tres, precedidas por *Coral* para conjunto instrumental de 1954 y *Invecciones* para orquesta de 1955, las dos revisadas unos años más tarde. El pobre retratista tendría naturalmente ganas de conocer también las obras anteriores, que figuren en las numerosas "obras fuera de catálogo" o entre las quemadas desde mucho antes, y un día el arqueólogo podrá quizás exhumarlas y trazar el "aprendizaje".

Ya la "plantilla" de los *Comentarios* corresponde a costrumbres originales de la vanguardia de estos días: el soprano es acompañado por la compañía bien dispersa de un flautín, un vibráfono y un contrabajo, nada más, y sigue tradiciones entonces ya establecidas de idioma y concepción. Resultó una etapa importante, como lo caracteriza José Luis García del Busto⁹:

— seguramente la primera obra en la que Luis de Pablo, sin esperar a futuras revisiones, se encuentra consigo mismo como compositor: no es que no existan influencias, sino que éstas son controladas y no obstruyen la personal invención; la obra se ha revelado importante con el paso del tiempo: hay sintonía con la poesía de Gerardo Diego, hay originalidad tímbrica (el pequeño grupo instrumental resultaba totalmente inusitado en aquel entorno), hay concordancia entre idea y realización, hay elementos latentes que luego serían cabalmente explotados por el compositor.

Eso sí, y se podría añadir más alabanza. Lo que me interesa también es estudiar un poquito la "construcción" de esta música original y agradable, y al mismo tiempo niño de su tiempo. Los veteranos de la vanguardia de posguerra que somos todavía algunos sobrevivientes vivimos de elementos como el webernianismo y postwebernianismo, el serialismo y el aleatorismo, estudiamos revistas como *Die Reihe*, *Domaine musical*, *Incontri musicali* hasta *Gravesaner Blätter* y más, y el estudio de una partitura muchas veces arrancó con la caza de las series dodecafónicas en todos sus vertientes y permutaciones. Lo que pasa con esta partitura de Luis de Pablo es, como siempre, creo, que sí que existe una serie dodecafónica a base de casi toda la música, pero que esta serie insiste en no seguir textualmente a la gramática establecida desde la escuela de Viena (y sin duda del maestro querido Max Deutsch).

Veremos un pequeño ejemplo (está en la página 197): Mi "reconstrucción" de la serie resulta de la lectura del canto, pero lo que pasa es que entre la nota 9 y 10 se insinúa – contra las reglas – la repetición prohibida del tono número 2, y después de número 10 se repiten no menos de 6 notas antes del número 11 y dos más antes del último número 12. Lo mismo pasa con las otras partes y a lo largo de la evolución musical, pero claro no quiere decir que el compositor desconoce o desapruueba las reglas sino sólo que las utiliza con la libertad del artista – lo que reclamaba cierta independencia y seguridad.

9. Como nota x, p. 14

En este contexto parece adecuado remitirse al único "libro" que Luis de Pablo ha producido, la interesantísima *Aproximación a una estética de la música contemporánea* de 1968. Extraña que este "manifiesto" parece haber despertado poco interés, nacional como internacional, hasta que por fin los franceses lo han descubierto y traducido en francés en 1993¹⁰. Me parece verosímil que De Pablo quería entrar en la discusión internacional de entonces sobre la estética musical, conociendo bien por ejemplo los escritos de Pierre Boulez, como *Penser la musique aujourd'hui* de 1963¹¹, que los veteranos conocimos más bien en la versión alemana de los *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, parte importante de los papiros del Mar Muerto de la dodecafonía; también conocía sin duda las "confesiones" del tipo *Technique de mon langage musical* de Messiaen de 1944 y los artículos muchas veces muy "técnicas" de las revistas ya mencionadas como *Die Reihe* etcétera.

No me engolfaré en este documento importante de la era más o menos dodecafónica y serial de la música y de Luis de Pablo, sólo cito un trozo sobre la magia mal conocida de las cifras:

"Hemos dicho innumerables veces a lo largo de este trabajo nuestra creencia de que el motor de la estética de la música actual, tal y como nosotros la concebimos, es una radical ambivalencia o, si se prefiere, ambigüedad. El uso del número con un valor estructural, parece contradecir tal cosa. Creemos, sin embargo, que no es así, porque a nuestro juicio la objetividad abstracta del número, al entrar en colisión con la imprecisión del lenguaje musical, conferirá a éste su calidad de medio de comunicación imprevisible y conmovedor, que es, a fin de cuentas, nuestra meta. Será, pues, preciso – y éste era el lugar que esperábamos para decirlo – encontrar las excepciones que otorguen, por contraste, todo su valor a la primitiva idea numérica, de la misma manera que la imprecisión de lo musical sumergido en un tiempo irrecuperable adquiere unos contornos, al socaire del orden buscado, capaces de incidir sobre nuestra sensibilidad. Ninguna de nuestras ordenaciones será, pues, simétrica, regular o exacta, con la exactitud del cálculo preciso, sino más bien un *casí* ajustarse a la norma, con el vacío intermedio entre ésta y la obra derivada de ella, vacío que creemos la hará habitable por el auditor."¹²

Se lee y entiende una declaración tan cautelosa pero clara con la serenidad adquirida después de tantas experiencias musicales; la igualmente cautelosa referencia a Boulez se formula así: "— y esta aseveración bouleziana, mantenida, además, por otros compositores"¹³... Escuchemos ahora el poema *Panorama* de Gerardo Diego como lo musicó entonces Luis de Pablo. Canta Pura María Martínez y tocan músicos del Grupo Koan bajo su eminente director José Ramón Encinar: *Panorama de Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* CD Siglo XX, Kirios pista 11, 5'34".

Como era de pensar me encuentro ya – de ningún modo *a metà del camino* – en un punto donde hay que reconocer sin compasión la imposibilidad de esbozar ni siquiera una miniatura de un retrato del compositor Luis de Pablo y de su música tan global. Me limitaré, pues, a pintar en puntillista algunos pocos jalones más. Un fenómeno notorio y sin embargo

10. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid 1968; la versión francesa de 1993 no la tengo (todavía...)

11. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël/Gonthier, Mayence 1963; también la versión alemana *Musikdenken heute 1* (el 2 todavía no salió, sin embargo muchos otros escritos...), in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Schott, Mainz 1963; allí se da como "título francés original": "Comment pense-t-on la musique aujourd'hui?"

12. *op. cit.* p. 56

13. *id.* p. 63

no siempre aceptado es que los compositores desde milenios no son y además no quieren ser artistas regionales sino internacionales. Los músicos eran vagabundos, los grandes siempre, por lo menos espiritualmente, y al mismo tiempo guardan frecuentemente su "color local", como personas y en varia medida en su música. Esta dicotomía en muchos casos explica la "calidad" de la música, y al mismo tiempo puede dificultar un "entendimiento". Así explico que las fascinantes cuatro óperas – repito que la cuarta, *La señorita Cristina*, todavía no conocemos, las tres anteriores conozco un poco – me parecen en muchos sentidos operar con alusiones y símbolos ocultados en tradiciones culturales típicas de España, y por eso parcialmente no "entran" siempre fácilmente en el cerebro transpirenaico. Así mismo la sorprendente *Pocket Zarzuela*, que de veras he bien estudiado, pero que sin duda contiene "sentidos" que me escapan. Ya el idioma castellano, que por ejemplo en mi Suecia es una atracción bastante fuerte entre los escolares, por ser un idioma mundial pero también a los principiantes posible de atrapar un poco pero después, con su sintaxis compleja y más allá los mundos de los modismos siempre cambiando, prohíbe la buena comprensión.

Pero ahí está obviamente también la grande ventaja – entenderse a través de cordilleras, fronteras, obstáculos. Y un personaje con la cultura tan global como lo es Luis de Pablo sirve admirablemente para construir puentes. Hace tiempo yo pensaba escribir un libro, además grueso, no sobre la cornucopia depablana - una imposibilidad hasta ahora, si no mañana después de los estudios que necesitamos y que ya brotan – sino sobre una sola obra. Ahora no es una obra cualquiera sino - en la grabación barcelonesa - de una duración de nada menos de una hora, 19 minutos y 36 segundos¹⁴. Hablo del amplio edificio musical que es *Tarde de Poetas* de 1986, fresco con 14 vidrieras hacia todo un mundo histórico y geográfico: he aquí las referencias literarias de los textos: cuatro canciones de Salomo Ibn Gabirol, probablemente más conocido como Avicibrón, filósofo y poeta hispano-judío del siglo XI, dos poemas de Juan Larrea, poeta bilbaíno de nuestro siglo, glosas sobre tres poetas persas – Hafiz, Saadi y Omar Khayyam, el gigante Luis de Góngora, ocho epigramas de Marcial hispano-latino del primer siglo, lecturas de Ka'ehu hawaiano del siglo XIX, de Giacomo Leopardi y Carlo Porta italianos y finalmente del amigo Vicente Aleixandre, Premio Nobel tan ibérico e internacional.

Además de ser una música tan variada y genial, nos abre perspectivas en todas direcciones humanas. Y lo mismo vale si recorremos la lista de obras, ojeando títulos y referencias como textos náhuatl de *Malinche* (1983), los textos tradicionales aztecas y mayas en *Antigua fe* (1990) y *De la América pretérita* (1991), de Bernal Díaz del Castillo en *Retratos de la conquista* (1980), textos del Eclesiastés, de Mateo Alemán y Lord Byron en *Bajo el sol* (1977), al lado de tanta poesía ibérica. Y hay alusiones mas sutiles, como *Figura en el mar* de 1989 en varios títulos alude a Dame Murasaki, a Cervantes, a Cabeza de Vaca, o bien cuando *Zu Strassburg auf der Schanz* (1985) introduce unos compases del Lied de Gustav Mahler – o cuando el segundo concierto para piano y orquesta, empezado en Estocolmo y estrenado por el emigrante pianista más bien sueco José Ribera, tiene el subtítulo "Per a Mompou" para expresar la grande admiración que tiene el compositor para su colega.

Ya se ve como Luis de Pablo no sólo conquistó los idiomas y las técnicas de la posguerra sino también los de las antiguas culturas como Persia, India, América precolombiana, Japón y más, "toda" la literatura, especialmente la poesía, de los grandes europeos, la pintura

14. Luis de Pablo, *Tarde de Poetas*, con Luisa Castellani, Jorge Chaminé, Orquesta de cambra Teatre Lliure bajo Josep Pons, harmonia mundi HMC 901568

Ejemplo Nº 3

Luis de Pablo, *Eléphants ivres II* p. 32

Tomás Luis de Victoria, Veni sponsa Christi

y lo que sea en nuestro globo. Ya bastará mucho tiempo para satisfacer grandes apetitos musicales. Si aplicamos obras parecidas a un modelo discutible pero sugestivo como el "esquema global del programa semiológico" de Jean-Jacques Nattiez¹⁵ (véase el ejemplo **handout número 5** pág. 197), vemos como la "obra tocada" casi escondida en medio de una construcción de redes muy complejas, puesta en lo que Nattiez llama "el nivel neutral" opuesto al nivel "poético" y "estético" – Nattiez quiere evitar la noción establecida de "poética" y "estética" respectivamente –, pues el lado del compositor con sus teorías musicales, la psicología de la creación, informaciones estéticas, etc., de donde la obra pasa por vía de los ejecutores a los oyentes, quienes están en una situación histórica semejante con la psicología de la percepción, sus conocimientos de la poética de la obra etc. Todo esto puede parecer muy académico y abstracto, pero en realidad es dentro de esquemas semejantes que se mueve muchas veces no sólo la musicología sino también la producción y recepción de toda música, y con los monumentos como Bach, Mozart o Schubert tratamos de

15. en Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Collection esthétique, Union générale d'éditions, Paris 1975 p. 60

desenredar cuanto posible todos los factores en un esquema parecido, y es lo que pasará también con el tiempo alrededor de la cornucopia depabliana – si todos nos metemos a la pesca y la caza – y el gozo.

No resultará ni un pocket retrato con mi ponencia, a lo mejor una aproximación a un retrato imaginado, sólo rozando las caras complejas como el *Portrait imaginé* (1975), no del Canadá como la pululante partitura sino un verdadero retrato depabliano. Lo que he reunido aquí se ha dicho ya y mejor – y con más auténtica intuición – por los cispirenaicos o – mejor dicho – los romanos sobrevivientes en las provincias cis- y transalpinas que son los pueblos latinos. La recepción de la música depabliana en Francia e Italia forma la mayoría de emigraciones. Mi experiencia muy personal, repito, es que la frontera más eficaz en nuestra parte de la nueva Europa común, la cordillera que sí sigue existir, el ya mencionado *limes germanicus*, tiene que ser pasado en todos sentidos. Todos esfuerzos para traspasar cada tipo de Pirineos, de fronteras son laudables, y con una música tan fascinante y multifacetada como lo es la de Luis de Pablo parecería una invasión fácil y agradable. Que todavía parecen faltar las vías y desfiladeros puede extrañar a los aficionados que somos, pero básicamente Luis XIV tenía razón, los Pirineos no deberían existir más como obstáculos concretos de comunicación. Lo que hace falta hoy es todavía la buena voluntad y la activa curiosidad de conocer lo que es la buena música, para atreverse a pronunciar una noción tan peligrosa como necesaria.

Y para terminar querría recordar el camino que nos muestra Vicente Aleixandre y Luis de Pablo en la última parte del *Tarde de Poetas, Como Moisés es el Viejo* – la primera estrofa ya resume mucho de lo que vale siempre:

Cada hombre puede ser aquél
y mover la palabra y alzar los brazos
y sentir como barra la luz, de su rostro,
el polvo viejo de los caminos.

[En reserva: Parece que me quedan todavía algunos minutos, y me gustaría recordar a otra música fascinante, el homenaje que Luis de Pablo escribió en 1994 a la Orquesta Sinfónica de Madrid, el *Potpourri*, que alude a pasajes de las óperas *Kiu* y *El viajero indiscreto* pero es, además, como lo dice él mismo, “una fanfarria, una fanfarria amistosa y muy divertida. Así es, y así se termina mi pintura de bolsillo con la nota adecuada.]

Ejemplo Nº 4

Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (1956)
The twelve-note series in the four classical forms

Prime aspect Retrograde aspect

Inversion aspect Retrograde-inversion aspect

1 2 3 4 5 6 7 8 9

ff *p* *f* *mf*

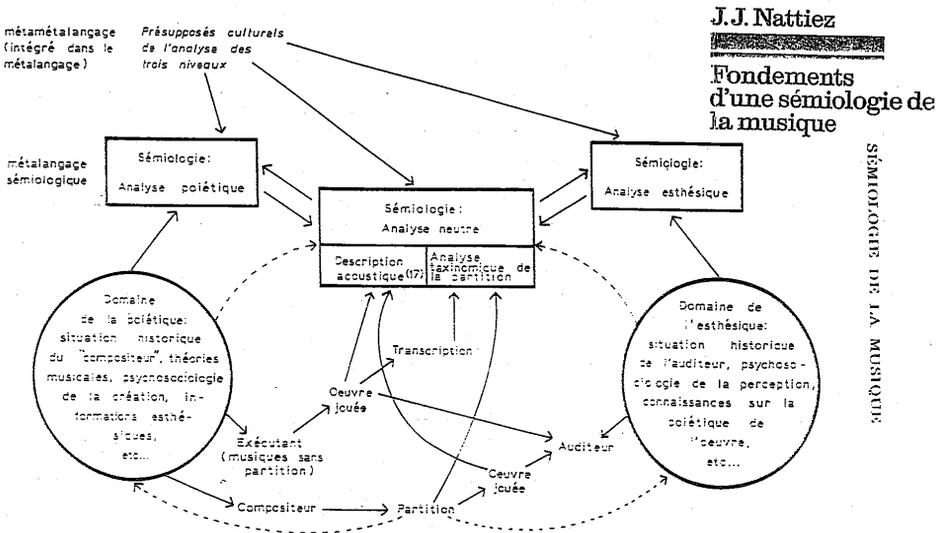
10 11 12

f *p* *mf*

El cie - lu e - stá he - - cho co - - n

lá - pi - ces de co - lu - - (o) - res ni A - mé - ri - ca

Ejemplo Nº 5



Anexo

aleas &c – compositores & obras por orden cronológico

(Faltarán algunos programas...)

Tiempo y Música:

1. 30/1-61

Henri Pousseur, *Quinteto a la memoria de A. We -
bern*

Anton Webern, *Canciones op. 8*

José M.^a Mestres, *Música de cámara I*

Luis de Pablo, *Comentarios op. 6*

Pierre Boulez, *Improvisaciones sobre Mallarmé*

2. 6/2-61

Juan Carlos Paz, *Invencción para 4^{to} de cuerda*

Niccolò Castiglioni, *Tropi*

Carmelo Bernaola, *Superficie n.º 1*

Raymond Depras, *Cuarteto n.º 4*

Karlheinz Stockhausen, *Zeitmasse*

3. 5/3-61

Luciano Berio, *Chamber Music*

Luis de Pablo, *Glosa op. 10*

Pierre Boulez, *Le marteau sans maître*

aula de música 13/10-62

Pierre Boulez, *sonata n.º 2*

Id. 21/3-63

B. A. Zimmermann, *Perspektiven II*

Karlheinz Stockhausen, *klavierstück IX*

Pierre Boulez, *Structures –premier livre*

Niccolò Castiglioni, *inizio di movimento*

Henri Pousseur, *mobile*

Id. 30/3-63

Carmelo Bernaola, *permutado*

José M.^a Mestres-Quadreny, *tramesa a tapies*

Id. 15/10-63

C. Debussy, "estudios"

Conciertos de difusión cultural 27/10-63

Carmelo Bernaola, *Superficie núm. 1*

Miguel Angel Coria, *Extensión refleja*

Enrique Raxach, *Estrofas*

Cristóbal Halffter, *Espejos*

Luis de Pablo, *Prosodia*

"- Polar

alea 1. diciembre 1965

Franco Donatoni, *for grilly*

Karlheinz Stockhausen, *Kreuzspiel*

Enrique Raxach, *estrofas*

Tomás Marco, *roulis-langage*

Luis de Pablo, *módulos*

2. febrero 1966

Renato de Grandis, *toccata a doppio coro figurato*

Karlheinz Stockhausen, *klavierstück I-IV*

José Luis de Delás, *border*

Sylvano Bussotti, *tableaux vivants avant la passion
selon sade*

Pierre Boulez, *structures n.º 2*

15. abril 1966

Guillaume de Machaut, *lays, virelays y rondós*

José María Mestres-Quadreny, *tres cançons de
bressol*

John Cage, *the wonderful widow of eighteen
springs*

Anton Webern, *tres canciones op. 23*

4. 22/4-66

Enrique Raxach, *fases para cuarteto*

Luciano Berio, *synchronie*

Sylvano Bussotti, *phrase à trois*

Michael von Biel, *primer cuarteto*

Luis de Pablo, *ejercicio para cuarteto*

Goffredo Petrassi, *trio per archi*

5. 26/5-66

Carmelo A. Bernaola, *constantes*

Milko Kelemen, *epitaph*

Luciano Berio, *circles*

Roman Haubenstock-Ramati, *credentials*

Cristóbal Halffter, *espejos*

6. Diciembre 1966

Anton Webern, *concierto op. 24*

Ferruccio Busoni, *sonatina segunda*

Alban Berg, *concierto de cámara*

7. Enero 1967

C. Debussy, *canciones de bilitis* (versión Boulez)

Arnold Schönberg, *tres pequeñas piezas*

Erik Satie, *embriones desecados*

Luis de Pablo, *prosodia*

Morton Feldman, *el estrecho de magallanes*

Pierre Boulez, *éclat*

8. Febrero 1967

Arturo Tamayo, *improvisación II*

Agustín Bertomeu, *cuarteto de cuerda*

Toshiro Mayuzumi, *música para piano preparado y
cuarteto de cuerda*

Tomás Marco, "composición"

Alexandre Hrisanide, *volumen*

John Cage, *amores*

9. 9/3-67

Iannis Xenakis, *atrées*
Edgardo Cantón, *pieza para ondas martenot y conjunto de cámara*
Miguel Angel Coria, *volúmenes*
Luc Ferrari, *flashes*

(10. 18/4-67)

Ravi Shankar, *cítara*

11. 28/4-67

Gonzalo Olavide, *composición a 5 instr.*
Francis Miroglio, *réseaux*
Igor Strawinski, *in memoiram dylan thomas*
Charles Ives, *the unanswered question*
José M.^a Mestres-Quadreny, *engidus*
Carmelo A. Bernaola, *músicas de cámara*

12. 16/5-67

Henri Pousseur, *caractères (1a y 1b)*
Bo Nilsson, *quantitäten*
Hans Otte, *buch für klavier*
Sylvano Bussotti, *pour clavier*
John Cage, *two pastorales*
Morton Feldman, *piano piece (1963)*
Mestres-Quadreny, *fragmento "suite bufa"*
John Cage, *music for piano 53-68*
- "- *water music (audio-visual)*

13. 14/10-67

André Boucourechliev, *archipel I*
Iannis Xenakis, *nomos alpha (vlc)*
Gilbert Amy, *inventions I y II*
Pierre Boulez, *le marteau sans maître*

14. 30/1-68

Anton Webern, *5 piezas para orq. op. 10*
Argyris Kounadis, *choreia I*
Miguel Angel Coria, *joyce's portrait*
Cristóbal Halffter, *antiphonismói*
Luis de Pablo, *módulos III*

(15. 14/2-68)

Matar Mohamed, *bouzok*

16. 27/2-68

Elliott Carter, *recitative and improvisation*
Giuseppe G. Englert, *aria para timbales*
Morton Feldman, *the king of denmark*
Helmut Lachenmann, *interieur I*
Michael W. Ranta, *algol rhythms*
John Cage, *27'10.554"*

17. 11/3-68

Francesco Pennisi, *quinteto en 4 partes*
Makoto Shinohara, *consonances*
Carmelo A. Bernaola, *superficie n.º 3*

Roland Kayn, *inerziali*
Aldo Clementi, *informel II*

18. 25/3-68

Isang Yun, *loyang*
Marek Kopelent, *noneto en homenaje a vladimir holan*
Franco Evangelisti, *ordini*
Tomás Marco, *cantos del pozo artesiano*

19. 17/4-68

Karlheinz Stockhausen, *mikrophonie I*
- "- *klavierstück XI*
- "- *prozession*

20. 18/4-68

Idem, *"hymnen"*

21. 24/5-68

Jean Pierre Guézec, *textures enchainées*
Edgar Varèse, *octandre*
Agustín González Acilu, *dilatación fonética*
Arturo Tamayo, *compendium*

22. 14/10-68

Kazimierz Serocki, *segmenti*
Igor Strawinski, *pribaoutki*
Henryk Górecki, *canti instrumentali*
Tadeusz Baird, *5 canciones sobre texto de halina poświstowska*
Cristóbal Halffter, *líneas y puntos*

23. 31/10-68

Anton Webern, *trío de cuerdas op. 20*
Lubos Fiser, *pietà*
Zbyněk Vostrák, *tao*
Vladimír Srámek, *kaleidoskop*
Rudolf Komorous, *york*
Marek Kopelent, *snehah*

24. 28/12-68

Edgar Varèse, *déserts*
Luis de Pablo, *iniciativas*
Arnold Schönberg, *erwartung*

25. 14/1-69

Jean Claude Eloy, *équivalences*
Gonzalo de Olavide, *sistemas II*
Leonardo Balada, *geometrías n.º 7*
Xavier Berenguel, *test-sonata*
Luciano Berio, *différences*
Antón García Abril, *3 piezas para doble quinteto y percusión*

(26. 21/1-69)

Debabrata Chaudhuri, *sitar*

27. 4/2-69

Pedro Echarte, *ritual*

Earle Brown, *synergy*
Horacio Vaggione, *inauguración de la conexión*
Oscar Bazán, *nuevas*
John Cage, *variations II*
-"- *variations I*

28. 25/2-69

Olivier Messiaen, *del libro de órgano*
Juan Allende-Blin, *módulos V*
Charles Ives, *variaciones sobre "américa"*

29. 27/2-69

J. S. Bach, *contrapunctus I (Arte de fuga)*
Arnold Schönberg, *variaciones sobre un recitativo*
op. 40
Gerd Zacher, *szamty*
György Ligeti, *volumina*

30. 4/3-69

Ton de Leeuw, *cuarteto de cuerdas II*
Enrique Raxach, *fases*
Milko Kelemen, *motion*
Béla Bartók, *cuarteto de cuerdas IV*

(31. 28/3-69)

Trần van Khê, *música vietnamita*

32. 14/4-69

Miguel Angel Coria, *lúdica III*
Francis Miroglio, *magies*
Gerardo Gombau, *alea 68*
Anton Webern, *5 canciones espirituales op. 15*
Ramón Barce, *concierto de lizara n.º 1*
Edison Denisov, *sol de los incas*

33. 9/5-69

Charles Ives, *el cuatro de julio*
-"- *la pregunta sin respuesta*
Karlheinz Stockhausen, *puntos*
Carmelo A. Bernaola, *heterofonías*
Alban Berg, *3 piezas para orq. op. 6*

(34. 26/5-69)

música etiope

35. 27/10-69

Georges Asperghis, *variations I*
Josep Soler, *l'angel del sol*
Josep m. mestres Quadreny, *tres cançons en ho -*
menatge a galleu
Anton Webern, *sinfonia op. 21*
Joan Guinjoan, *micron, para clar. solo*
Edgar Varèse, *hyperprism*

36. 28/10-69

Karlheinz Stockhausen, *kreuzspiel*
Joaquim Homs, *heptandre*
Luis de Pablo, *cesuras*

Xavier Berenguel, *joc*
Bernard Parmegiani, *thalassa para ondas marte -*
not y banda de 4 pistas

37. 24/11-69

Isang Yun, *música para 7 instr.*
Tomás Marco, *rosa-rosae*
Arnold Schönberg, *serenata op. 24*

38. 19/1-70

Mauricio Kagel, *montage de diferentes fuentes so -*
noras
-"- *unter strom para 3 instr.*
phonophonie

39. 9/2-70

John Cage, *double-music*
Luciano Berio, *chemins II*
Sylvano Bussotti, *mit einem gewissen sprechen -*
den ausdruck
Cristóbal Halffter, *oda*
Francis Miroglio, *tremplins*

40. 9/3-70

Steve Reich, *piano phase*
Luciano Berio, *sequenza IV*
Pierre Boulez, *constellation-miroir*
Iannis Xenakis, *herma*
Luis de Pablo, *móvil II*

41. 20/4-70

Edgard Varèse, *integrales*
Philippe Boesmans, *explosives*
Miguel Angel Coria, *lúdica IV*
Luciano Berio, *tempi concertati*

42. 24/11-70

Eduardo Polonio, *oficio*
Horacio Vaggione, *interfase*
Luis de Pablo, *we*

43. 1/4 -71

Alcides Lanza, *penetrations V*
Tomás Marco, *reloj interior*
Horacio Vaggione, *la ascensión de euclides*
Eduardo Polonio, *continuo*
Luis de Pablo, *tamaño natural*

44. 22/5-71

Anton Webern, *5 lieder*
Elisabeth Lutyens, *lament of isis on the death of*
osiris
Anton Webern, *3 lieder op. 25*
Josep Soler, *das stundenbuch*
Charles Ives, *5 canciones*
Nicola Lefanu, *but stars remaining*
Anton Webern, *3 lieder op. 23*
John Tavener, *3 canciones surrealistas*

(45. 25/5-71)

El Waynag Kulit de Kelantan (teatro de sombras malayo)

46. 6-9/12-71

Luis de Pablo, *soledad interrumpida*

47. 26/4-72

Luis de Pablo, *comme d'habitude*

48. 4/12-72

Bruno Maderna, *Serenata II*

Camillo Togni, *Aubade*

Aldo Clementi, *Concierto para piano y 7 instru - mentos*

Sylvano Bussotti, *Sette fogli*

49. 11-15/6-73

"*This is your roof*" (videotapes)

50. 1-8/6-73

Semana de música electrónica

I. BIENAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

28/11-7/12 1964

1. 28/11-64

Claude Debussy, *Jeux*

Anton Webern, *5 piezas op. 10*

Olivier Messiaen, *Chronochromie*

Iannis Xenakis, *Metástasis*

2. 30/11-64

Bruno Maderna, *Cuarteto*

Franco Evangelisti, *Aleatorio*

Mauricio Ohana, *Secuencias*

Toshiro Mayuzumi, *Cuarteto*

Pierre Boulez, *Livre pour quatuor*

3. 1/12-64

Arnold Schönberg, *Suite op. 29*

Los jardines colgantes

2 piezas para piano op. 33

3 piezas d:o op. 11

Oda a Napoleón

4. 2/12-64

Miguel Angel Coria, *Vértices*

Juan Hidalgo, *Caurga*

Cristóbal Halffter, *Espejos*

Antón García Abril, *Homenaje a Miguel Hernández*

Earle Brown, *Available forms I*

Luigi Nono, *Polifonia, Monodía, Ritmica*

5. 3/12-64

Andras Szöllösy, *Pieza p. fl. y piano*

Kazuo Fukushima, *Moi*

Wlodzimierz Kotonski, *Pour Flûte et piano*

Luciano Berio, *Sequenza*

Seppo Nummi, *Elkar*

Olivier Messiaen, *Le merle noir*

Luis de Pablo, *Reciproco*

6. 5/12-64

John Cage, *Music of Changes IV*

Frederick Rzewski, *Poem*

Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück X*

Christian Wolff, *For piano with preparations*

Morton Feldman, *Extensions 3*

Rudolf Komouros, *The Devil's Trill*

Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano*

Michael von Biel, *Septenary*

7. 7/12-64

Anton Webern, *Seis piezas op. 6*

Arnold Schönberg, *Canciones op. 22*

Alban Berg, *Canciones de Peter Altenberg*

György Ligeti, *Atmosphères*

Carmelo A. Bernaola, *Espacios variados*

Luis de Pablo, *Testimonio*

"Música del siglo XX", Radio nacional de España 21/4-69 Grupo "ALEA"

Robert Gerhard, *Libra*

Cristóbal Halffter, *Formantes*

Luis de Pablo, *"Ein Wort"*

Morton Feldman, *"De Kooning"*

Ernesto Halffter, *"Automne Malade"*

Igor Strawinsky, *"Berceuses du chat"*

-"- "*Pribaoutki*"

Südwestfunk ARS NOVA 70/IV

23/5-70 Gruppe alea Madrid

J. M. Mestres-Quadreny, *Kuadre*

Carmelo Bernaola, *Oda fur Marisa*

Luis de Pablo, *Ein Wort*

Miguel Angel Coria, *Lúdica IV*

Enrique Raxach, *Fases*

Cristóbal Halffter, *Antifonismo*

Hans Åstrand agosto de 2000