

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux: del análisis a la interpretación de la parte del oboe

Reyes Perelló Remohí

Intérprete y Profesora de Oboe
Conservatorio Profesional de Música de Alicante

Resumen. En el presente trabajo llevamos a cabo un análisis de la obra de Henri Dutilleux (1916-2013) *Les Citations*, con el objetivo de encontrar argumentos para la elaboración de una propuesta de ejecución de la parte del oboe que sea verdaderamente interpretativa, es decir, a partir del conocimiento y de la comprensión no solo del estilo y la estética del compositor, especialmente en esa época de su vida, sino del descubrimiento de la organización de los parámetros musicales y extramusicales, que han influido y que aparecen en *Les Citations*.

Palabras clave. Henri Dutilleux, *Les Citations*, oboe, escala octatónica, cita, memoria.

Abstract. In the present work we carry out an analysis of the work of Henri Dutilleux (1916-2013) *Les Citations*, with the aim of finding arguments for the elaboration of a proposal of execution of the part of the oboe that is truly interpretative, that is to say, from the knowledge and understanding not only of the composer's style and aesthetics, especially at that time of his life, but also of the discovery of the organization of musical and extra-musical parameters, which have influenced and which appear in *Les Citations*.

Keywords. Henri Dutilleux, *Les Citations*, oboe, octatonic scale, memory.

Introducción

El interés de esta investigación, centrado en la obra *Les Citations* de Henri Dutilleux, compuesta entre 1985 y 1990, viene dado por incluir la obra en el repertorio interpretativo, tanto de oboe como de Música de Cámara¹. Este trabajo tiene como principales destinatarios a los intérpretes y reside en la necesidad de un estudio exhaustivo previo a la ejecución. El análisis de cara a la ejecución musical es la herramienta principal de los intérpretes profesionales y, generalmente, sigue los modelos instaurados hace tiempo por la musicología performativa². Un estudio y

¹ El recuerdo de la relación que mantuvieron Dutilleux y mi antiguo profesor, Jean Christophe Gayot (antiguo solista de la Orquesta de Radio Francia, que ganó el concurso de Ginebra en 1969, con la *Sonata para oboe y piano* de Henri Dutilleux), han estimulado este trabajo. Mi admiración hacia el compositor, como persona y como músico, refuerza mi motivación en la investigación de la partitura *Les Citations*.

² Es importante destacar las contribuciones que al campo de la musicología performativa han hecho autores como John Rink, Timothy Day, Th. Boyden, E. Newmann, etc. También es necesario mencionar

análisis de estas características proporciona una base sólida sobre la que proponer una interpretación musical del discurso del oboe. Además, la disposición instrumental tan poco usual que se emplea en *Les Citations* –oboe, clavecín, percusión y contrabajo– despierta un gran interés tímbrico, así como la problemática que ello puede acarrear para la interpretación en grupo. Es imprescindible comprender esta obra para contribuir a su difusión.

En el prefacio del libro de Joos³ *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, Bosseur declara que un eje fundamental en la andadura de Dutilleux es “la exploración de la dimensión temporal, que implica en él una concepción a la vez estética y filosófica”⁴. Por otro lado, existe una concepción en Dutilleux, que ha sido mencionada por los investigadores, denominada *crecimiento cíclico progresivo*: “El cuarteto de cuerdas de Dutilleux *Ainsi la nuit* presenta una serie de miniaturas nocturnas evocadoras, conectadas por un intrincado tejido de elementos musicales que se repiten. Esta transformación gradual motivica fue descrita por Dutilleux como crecimiento cíclico progresivo”⁵. Dutilleux define de la siguiente manera el crecimiento cíclico progresivo: “es una tendencia, es casi totalmente intuitivo -no para representar el tema en su estado definitivo. Son pequeñas células que se transforman poco a poco”⁶.

El año 1946 señala una división en su repertorio, que viene dada por un cambio en su pensamiento y una madurez alcanzada como compositor. Abordo los recursos melódico-armónicos, la herramienta estructural de la nota y del acorde pivotes, así como su idea sobre el timbre, la forma y las nociones de transformación y metamorfosis, implícitas en la noción de *Crecimiento Progresivo Cíclico*. Puesto que todo esto queda en el marco del funcionamiento de la memoria, expondremos tal cuestión y la relacionaremos con la idea de memoria en Dutilleux como estrategia compositiva. El uso no solo de la *cita*, sino también de la *referencia* y de la *variación*, así como de la concepción de Tema abierto, girando en torno a las posibilidades de la memoria, ayudarán a comprender un crecimiento progresivo cíclico y una dimensión temporal múltiple, en *Les Citations*.

Tras cada movimiento, abriré un apartado de cara a la interpretación, que será el resultado de todo lo expuesto analíticamente hasta ese momento.

series de estudios interpretativos sobre obras concretas del repertorio académico como los publicados por Cambridge, bajo el título de “Cambridge music handbooks”. Véase en:

<http://www.cambridge.org/es/academic/subjects/music/music-general-interest/series/cambridge-music-handbooks>, o monografías como las de Dorottya Fabian. “A Musicology of performance”. Disponible en:

<http://www.openbookpublishers.com/reader/346#page/12/mode/1up>)

³ Véase JOOS, Maxime: *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux: Préface de Jean-Yves Bosseur*, L'Harmattan, Paris, 1999.

⁴ *Ibid*, p. 9.

⁵ CHENDLER, Yohanan: *Dutilleux's memory concept and "progressive growth" in "Ainsi la nuit", and an original composition, "String Quartet No.2 "Tikkun Chatzot" for string quartet* (Tesis doctoral), pp. 4-5.

⁶ NICHOLS, Roger and DUTILLEUX, Henri: *The Musical Times*. Vol. 135, No. 1812 (Feb., 1994), p. 90.

1. Henri Dutilleux, compositor

[Dutilleux] Es uno de los compositores franceses contemporáneos más reconocidos en el mundo. Heredero de la gran tradición francesa, se destaca en el manejo de colores armónicos y orquestales, inspirándose en la pintura, poesía, o directamente de la naturaleza, en particular del cosmos.

Jean-Pierre Armengaud⁷

Para un mayor acercamiento a la figura de Dutilleux, considero importante señalar aquellas influencias que fueron modelando al compositor. Estas influencias, tanto procedentes del ámbito de la música, como de otros campos artísticos, se verán plasmadas en la obra *Les Citations*. Algunas influencias extramusicales necesitarían un trabajo más extenso y quizá más filosófico, lo cual no entra dentro de nuestros objetivos y se hace, además, imposible por la extensión de este escrito. No obstante, sin perder la referencia de que lo que interesa es lograr una mejor ejecución musical de la parte del oboe, se hará mención cuando la influencia sea observada.

Influencias musicales

Dutilleux conoce una atmósfera familiar en la que música y pintura ocupa una plaza preponderante. Sus padres se dedicaban a tocar juntos sonatas de César Franck, Guillaume Lekeu, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Claude Debussy⁸. Este último y Maurice Ravel, así como Albert Roussel, aparecen como fuentes de inspiración en el particular estilo de Dutilleux, tres de las principales figuras de la música francesa de la primera mitad del siglo XX. El único aspecto que compartió con el Grupo de los Seis fue con Darius Milhaud, en relación a su interés por el timbre. La magia del timbre la encuentra también en Igor Stravinsky y su obra *Noches*, aunque su período neoclásico no le interesa especialmente⁹. El timbre es una constante en Dutilleux, al igual que en Bèla Bartók, del que podemos tomar, por ejemplo, su Música para Cuerdas, Percusión y Celesta, ensemble tímbricamente peculiar, como lo es el de *Les Citations*. Su afición por figuras musicales simétricas (palíndromos o frases en forma de abanico) sugiere de nuevo la influencia de Bartók. En *Les Citations*, la simetría interna es constante por el material sonoro de base: la escala octatónica, que más adelante abodará.

En cuanto a la escritura dodecafónica, en el homenaje que George Perle hace a Dutilleux, con motivo de la publicación de los tres ensayos breves que constituyen el escrito titulado "Quelques Feuilles", manifiesta que nuestro compositor opinaba que, para los músicos de su generación, el serialismo era una manera de huir de ciertas influencias y recuerda como el mismo Messiaen aconsejó a algunos de sus alumnos a ir

⁷ ARMENGAUD, Jean-Pierre : *Henri Dutilleux: une musique qui marche sur le temps*. En Darbon, Nicolas (dir.). *Henri Dutilleux. Entre le cristal et la nuée*, Publication CDMC, Paris, 2010, p. 7.

⁸ La familia Dutilleux era gran amante de la música: su padre, impresor y librero, era aficionado al violín, su madre era pianista, Hélène, su hermana mayor, estudiaba y tocaba el violín con bastante soltura y Paulette, su otra hermana, era una buena pianista y su hermano Paul tocaba el cello. El más pequeño era Henri, que tocaba el piano Tuvo otra hermana, pero murió muy joven. Véase GERVASONI, Henri: *Une nature à deux vitesses (1990-1992): Processus et projections, Henri Dutilleux*, Actes Sud Philharmonie de Paris, Paris, 2016.

⁹ Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*

a trabajar con Leibowitz. Dutilleux tenía ciertas reservas con el dodecafonismo, del que no aceptaba el principio básico: eliminar toda jerarquía entre los diferentes grados de la escala de doce sonidos¹⁰. En *Les Citations* persiste la idea de jerarquía. Lo único que puede ser relacionado con el serialismo en esta obra es la técnica contrapuntística, aunque también podría proceder del contrapunto renacentista.

Así mismo, Dutilleux tampoco se adhiere a los componentes de la *Joven Francia*¹¹, estableciendo una distancia con ellos, en cuando a su forma de componer. No obstante, sí que se dejará influir por Messiaen: “Otros, antes que ellos, habían predicado el retorno a un cierto espíritu de divertimento y él se sintió ajeno enseguida a una concepción demasiado cercana al *arte de la concesión o el agrado*, que ha tenido adeptos de talento, pero no corresponden a sus aspiraciones. Si, más tarde, se alejó de sus obras de juventud, fue por esa razón”¹².

Influencias extramusicales

Eugène Delacroix, Camille Corot y en general los pintores impresionistas fueron una gran revelación en la juventud de Dutilleux. Intrigándole el cubismo, se detiene en Georges Braque y en Pablo Picasso, aunque sin demasiada fascinación. Vasili Kandinsky despertó en Dutilleux las mismas sensaciones que en su juventud le provocó el impresionismo (véase párrafo siguiente). La pintura influyó en Dutilleux en el sentido de que la persiguió con su música, buscando una evocación de los sentimientos que el arte pictórico del siglo XX despertaba en él.

Dutilleux afirmó tener en mente *La nuit étoilée* de Vicent Van Gogh, como fuente de inspiración para su obra *Timbres, Espace, Mouvement* (1976–78), obra que vuelve a revisar cuando está acabando de componer *Les Citations*, en 1990.

¹⁰ PERLE, George : « “Quelques feuillets” Henri Dutilleux », in *International Journal of Musicology*, Vol. 4, A Birthday Offering for George Perle (1995), pp. 335-338, 338. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24617765>

¹¹ El grupo la Joven Francia se formó en 1936 y estaba integrado por Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet y Messiaen. Estos compositores, según el manifiesto redactado ese año por Baudrier, se propuso difundir obras jóvenes, libres, tan alejadas de lo revolucionario como de lo académico. Su objetivo era producir una música “viva” y explorar las tendencias de ese momento. Véase NOMMIK, Ivan: «El Grupo Joven Francia. En pos de una música libre y generosa», en *La opinión de Granada*, cultura, Domingo 8 de octubre de 2006, p. 44. Disponible en: http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316124910_137.pdf

¹² PERLE, George: «“Quelques... Op. Cit.», p. 336.



Imagen 1. *La nuit étoilée* de Vicent Van Gogh, 1889

Este cuadro le fascinaba, lo consideraba prodigioso por su aspecto, cósmico y místico a la vez. La intención del compositor era aproximarse a esa idea en el plano sonoro, buscando una forma, pero sobre todo, un material instrumental inusual, que mostrase la extraña impresión de vértigo y de espacio cósmico, que llega a provocarle este cuadro:

Todo pasa en el cielo y la única conexión con la tierra está marcada, en primer plano, por una pequeña iglesia y un ciprés en movimiento ascendente, que considero simbólico. Entre eso y la bóveda celeste, una vertiginosa impresión de espacio, de vacío, que me ha llevado a buscar, por analogía, una fórmula instrumental en la que se excluyen violines y violas. Hablo mucho de espacio, pero hay también timbres, por lo que le he atribuido el título, *Timbres, Espacio y Movimiento*, timbres por analogías a los colores de Van Gogh y movimiento, porque es un bello cuadro que da la impresión de movimiento. He intentado expresarlo por medio de la música, donde se pasa de momentos casi estáticos a períodos de extrema movilidad y de gran violencia.¹³

Más tarde, añadió como subtítulo de la obra, el título de la pintura. El movimiento giratorio en la pintura encuentra un equivalente en lo musical. Además, Dutilleux utilizó los registros extremos de la orquesta para reflejar el abismo entre la tierra y el cielo, el estado de ánimo de Van Gogh en la obra, en particular, su anhelo de espiritualidad.

¹³ Véase Notas al CD Henri Dutilleux, por Simon Marin Radio Francia Recording. Erato Classic. SNC. Paris. France. 1988 CD1. 1983.1991CD2. 18

Las artes siempre fueron un gran estímulo para Dutilleux. Llegó a proyectar un ballet basado de *Las Flores del Mal*, de Baudelaire, pero *Tout un monde lointain* de este poeta le inspiró la composición de su *Concierto para violonchelo*. Según Glayman, cuando Dutilleux descubrió los poemas de Baudelaire, quiso impregnarse de ese universo y leyó la mayoría de los escritos del Baudelaire crítico, “en referencia a todo eso que ha podido escribir sobre los “Salones” y por otro lado sobre la música, particularmente sobre Wagner”¹⁴. El título *Todo un mundo lejano* hace referencia a los extractos del poema *El Cabello*: “Todo un mundo lejano, ausente, casi difunto, vive en tus profundidades, bosque aromático”¹⁵. Dutilleux buscaba el equivalente musical de poemas que provocaran imágenes visuales fuertes.

Los múltiples juegos de tiempo en la música de Dutilleux revelan la influencia del concepto de *memoria* de Proust, que abarca la anticipación, el recuerdo y la variación, en una escritura episódica que modifica la estructura literaria tradicional, donde se dan cambios de narración, de lugar, de tiempo (*flashback*) y de perspectiva, lo que abordaremos después con mayor detalle.

Las composiciones de Dutilleux

La calidad y el encanto expresivo de sus treinta composiciones constituyen una importante contribución al campo de la música del siglo XX. Podemos distinguir dos etapas, pues Dutilleux renunció a casi toda la música que compuso antes de la *Sonata para piano* (1946-48), que consideró su *Op.1*. A partir de ahí, Dutilleux concibió otro tipo de organización sonora, utilizando nuevos recursos compositivos.

Hasta 1946

Esta primera etapa arranca con los trabajos vocales dirigidos a conseguir el Premio de Roma y con algunas piezas cortas en forma dúo, tras una serie de piezas para instrumentos de viento, encargada por Delvincourt para los premios del Conservatorio. El objetivo del director del conservatorio era, por un lado, obligar a los jóvenes compositores a estudiar la técnica de los diferentes instrumentos y por otro, obligarles a trabajar partituras nuevas, repletas de dificultades técnicas¹⁶. En 1941, escribe una *Sarabanda para orquesta* en la que se revelan su gusto rítmico y sus cualidades para la orquestación. Al año siguiente, se publica su *Sonatina para flauta y piano*, fruto de un encargo para el premio de flauta del Conservatorio de París. Tal y como describe Jean Roy:

El allegro se caracteriza por una movilidad y plasticidad remarcable. La ejecución brillante da lugar al sueño, que en el breve andante encadena al allegro. Ligero y locuaz, el tercer movimiento exige del flautista un gran virtuosismo, justificado por el destino de la composición. Pieza de concierto como de concurso, esta obra incisiva, de una rara elegancia, muestra al músico en plena posesión de su técnica.¹⁷

¹⁴ GLAYMAN, Claude: *Mystère et Mémoire des sons*, Actes Sud, Paris, 1997, p. 119.

¹⁵ *Ibid*, p. 121.

¹⁶ Véase *Ibid*, p. 49.

¹⁷ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux: L'œuvre et le style musical*, Slatkine, París-Geneve, 1985, p. 17.

En 1942, compone *Danza Fantástica* para orquesta y *Sarabanda y Corteje*, para fagot y piano, obra encargada para el concurso del Conservatorio, que Roy describe como de un “sentimiento más poético, pero de una composición más dispersa”¹⁸. Concluyendo esta primera etapa, *La Sonatina para flauta* (1943) muestra las influencias de Ravel, Debussy y Roussel, así como en sus primeras composiciones, manifestando su deseo de que su música marcara cierta distancia con la claridad, el encanto, la elegancia y el equilibrio propios de la música francesa¹⁹.

A partir de 1945, Dutilleux puede escuchar los conciertos de la radio, organizados por Henry Barraud y dirigidos por directores como Manuel Rosenthal y Roger Désormière, que se consagraron a la difusión de la música joven, prácticamente desconocida hasta entonces. Así mismo, podía también escucharse a los clásicos contemporáneos, como Igor Stravinsky, Bèla Bartòk, Arnold Schönberg, Paul Hindemith y Segei Prokofiev. Ante Dutilleux se presentó un abanico de posibilidades técnicas, de las que supo elegir a veces lo más relevante y a veces lo más discreto, pero, sin duda, logró con éxito crear un eclecticismo delicado y poético.

Cuatro melodías sobre textos de Jean Cassou (1946-54) y algunos arreglos orquestales preceden a la *Sonata para oboe y piano* de 1947, que marca el final de la primera etapa compositiva de Dutilleux.

Desde 1946

Su lenguaje dista de ser conservador, más bien podría verse como un intento de síntesis entre tradición clásica, en cuanto a la forma, y técnicas modernas, sobre todo en lo que se refiere a la adopción de una armonía cromática y del atonalismo, aunque con sugerencias tonales. Con la *Sonata para piano* (1946-48), escrita para la pianista Geneviève Joy, con quien se casó en 1946, produjo una obra sustancial que demostró un creciente desapego de la tonalidad. El lenguaje musical es tanto modal como tonal y las páginas finales del último movimiento de la *Sonata*, un Coro y Variaciones, muestran la influencia de Messiaen, en su combinación de Fa Mayor y el *modo octatónico*²⁰. La escala octatónica organiza melódica y armónicamente *Les Citations*.

En el contexto de la producción pianística de la posguerra, Después de las *Veinte Miradas sobre el Niño Jesús* de Messiaen (1945), *Las piezas para piano preparado* de John Cage (1946) y de la *Sonata* de Boulez (1948), la *Sonata* de Dutilleux aparece como una obra *clásica*. Sin embargo, contiene el origen de los elementos que, posteriormente desarrollados, constituirán la esencia misma del lenguaje del Dutilleux. Según Daniel Hubert: “lirismo, modalidad, superposiciones temáticas, armonías ambiguas y disonantes, una atonalidad muy sugerente, métodos de variación utilizando todos los recursos del contrapunto, monotematismo y el todo al servicio de la evocación de una atmósfera muy personal”²¹.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Véase GLAYMAN, Claude: *Mystère et Mémoire des sons*, Actes Sud, Paris, 1997.

²⁰ Basado, como veremos, en los acordes de 7ªD y segundo de los modos de transposición limitada de Messiaen.

²¹ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 41.

Como una contradicción, la música *no-francesa* fue la influencia determinante en el estilo maduro de Dutilleux. Los métodos de organización musical de Bartók²² y el concepto germánico del siglo XIX de la obra maestra a gran escala fueron dos de los factores que le permitieron alejarse del atractivo estilo, de sus primeras obras. Sus dos sinfonías, escritas a raíz de la *Sonata para piano*, demuestran su entusiasmo por las formas tradicionales a gran escala y su rechazo a pensar que la música francesa es esencialmente frívola y encantadora. El espíritu de la *variación* iba a permear las obras posteriores de Dutilleux, aunque después de la *Sonata para piano*, tendió a evitar el conjunto convencional de variaciones, usando figuraciones contrastantes, transformaciones, mutaciones, metamorfosis.

Su *Primera Sinfonía* (1950-51) se abre con un "Passacaglia", basado en un Tema que se mueve gradualmente desde los contrabajos al registro agudo de la orquesta. Dutilleux componía y presentaba el tema inicial de forma abierta, generando desde los primeros compases, un proceso de *crecimiento progresivo de forma cíclica*. En el tercer movimiento (Intermezzo) de su *Primera Sinfonía*, aparece un tema en formas ligeramente variadas. Los movimientos tercero y cuarto de esta sinfonía están temáticamente y temporalmente vinculados. De hecho, Dutilleux rompió los movimientos entre los movimientos, porque "estropean el poder de la música para encantarnos"²³.

Dutilleux, en 1954, escribe para barítono y orquesta *Tres sonetos* extraídos de los *Treinta y tres Sonetos compuestos en Secreto: Aléjese usted; Había solo troncos desgarrados; Soñé que le llevaba*. La obra es descrita de la siguiente manera por Dutilleux, informándonos sobre cómo el compositor aborda el dodecafonismo, cuestión que trataremos con más detenimiento²⁴.

He tratado de componer un canto de rebeldía en la traducción musical [...]. La orquesta no está completa. Un grupo de vientos en dos, algunos metales, un poco de percusión y un quinteto de cuerdas. Para el último de los sonetos, que contrasta con los dos primeros se constituye prácticamente de forma continua en *pp*, he hecho un *experimento*. He utilizado en la línea principal del canto el principio de la serie. La atmósfera de sueño me ha parecido conveniente en la *búsqueda de sonoridades inmateriales* y los versos alexandrinos. Me ha parecido divertido, técnicamente, la utilización de uno de los doce grados de escala cromática, sobre cada sílaba de cada verso, conformando un principio serial. Sin embargo, el acompañamiento orquestal es tratado de forma más libre, en un color casi siempre atonal.²⁵

²² Sistema de ejes simétricos: básicamente, se utilizan los tres acordes de 7^ªD, otorgándoles a cada uno la función de Tónica, Subdominante y Dominante, respectivamente. Para más información, véase ANTOKOLETZ, Elliott: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-century Music*, University of California Press 1984) y LENDVAI, Ernő: *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill, London, 1971 (primera edición) 2005 (última edición).

²³ Véase «Free articles for non-subscribers in Oxford Music Online». Disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Free_content. Última consulta el 16 enero de 2017.

²⁴ Para Dutilleux, el Dodecafonismo es un método compositivo como cualquier otro.

²⁵ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 57.

En comparación con la orquestación común, La *Segunda Sinfonía “La doble”* se caracteriza por una disposición instrumental bastante diferente: doce músicos, tomados de la orquesta, se posicionan en primer plano junto al director y detrás, el resto de la orquesta. Los instrumentos elegidos son un trío de *d’anches* (oboe, clarinete y fagot), trompeta, trombón, cuarteto de cuerdas, clavecín, celesta y timbales. Esta disposición podría evocar un *concerto grosso*. Sin embargo, para el compositor se trata de otra cosa: dos orquestas en una sola, la una es como el reflejo de la otra, por eso se denomina “La Doble”. Es un juego de espejos sonoros, de simetrías²⁶:

La estructura formal de la obra no difiere de las técnicas tradicionales y se refleja en sus tres movimientos, Animato ma misterioso, Andantino sostenuto y Allegro Fuocoso-Calmato. La obra transcurre en un principio con un tema dado por los timbales, del cual surgen variaciones entre las dos orquestas, creando un espejo donde el contenido melódico viene y va entre las agrupaciones, creando así una imagen doble. La imagen se mueve de manera viscosa entre la agrupación, pero sin aparecer el caos, ni atmósferas muy cargadas, debido a las excelentes uniones entre ambas agrupaciones, creando una infinidad de timbres y resonancias características.²⁷

Con la obra orquestal *Métaboles*²⁸ (1959-64), la intención de Dutilleux es alejarse de la estructura formal que caracteriza a la sinfonía. Cada una de las cinco partes de la que se compone la obra, privilegia una familia particular de instrumentos: los vientos, las cuerdas, la percusión, los metales y, en el último movimiento, semejante a un rondó clásico, la orquesta²⁹. *Métaboles* quedó configurada así: *Incantatoire*, la sección de viento madera; *Linéaire*, la sección de cuerda; *Obsessionnel*, los metales; *Torpide*, la percusión; y por último, *Flamboyant*, donde interviene la orquesta completa, volviendo al tema inicial de *Incantatoire* y cerrando el ciclo.

Con *Mystère de l’instant*, de 1985-89, obra que precede a *Les Citations*, la pretensión de Dutilleux era alejarse del crecimiento progresivo y de las interrelaciones entre los movimientos típicos de sus obras anteriores. *Mystère de l’instant* consta de diez secciones breves, que no tienen conexiones musicales entre sí.

Las opciones de títulos para los movimientos de diversas obras quizá revelan algo de sus propias preocupaciones espirituales, como: “Litanies” y “Constelaciones” que son títulos que se utilizan por primera vez en el cuarteto de cuerda *Ainsi la nuit* (1973-76),

²⁶ Véase GLAYMAN, Claude : *Henri Dutilleux: Mystère et mémoires du sons*, Actes Sud, Paris, 1997, pp. 96-97.

²⁷ LOSADA GÓMEZ, Justino: «Lo bueno si *double* dos veces bueno», en *Filomúsica* N. 37, Febrero 2003. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo37/dutilleux.html>

²⁸ Qué es una *métabole*? Dutilleux lo define: “un elemento temático se transforma por una sucesión de pequeñas mutaciones. En un momento dado, estas transformaciones son tan acusadas que ellas confieren en un motivo inicial un verdadero cambio de naturaleza”. Véase JOOS, Maxime: *La perception... Op. Cit.*

²⁹ *Métaboles* fue compuesta para el 40 aniversario de la orquesta sinfónica de Cleveland y estrenada en 1965, bajo la batuta de George Szell.

y que vuelven a emplearse en trabajos posteriores. La conmemoración del 50 aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial fue uno de los estímulos para su obra orquestal *Las Sombras del tiempo*, estrenada en Boston en 1997. El tercer movimiento, "*Mémoire des ombres*", se dedica a "*Ana Frank y a todos los niños inocentes del mundo*" y presenta tres voces de niños al unísono³⁰.

Recursos compositivos

En «*Quelques feuilles*», Dutilleux explica algunos de sus principios artísticos. Esencialmente, las ideas más importantes son: el concepto de memoria, la percepción del tiempo en música y la armonía³¹, principios exquisitamente expresados en *Les Citations*, como veremos más adelante. Estos principios crean un vínculo entre sí, pues si es obvio que el tiempo y la memoria son nociones que se retroalimentan, el tipo de armonía, sin duda, es el recurso que más caracteriza a un compositor de manera directa, a través de la escucha. "Los estudios iniciales sobre el modalismo y de los *Maîtres de musiciens de la renaissance française* (Maestros del renacimiento francés) han influido en la forma de componer de Dutilleux, es por ello que a partir de esa base, busca crear otras vías hacia lo cromático, aunque su intención no sea esa exactamente", dice Krawczyk³². Según comenta Dutilleux³³, le parece difícil, en nuestra época, hablar todavía de *armonía*, de *lenguaje armónico*, de *funciones* y de *relaciones armónicas*, como si esos términos tuvieran a partir de ahora un aspecto caduco. En la actualidad, los músicos prefieren hablar de *alturas*, de *organización de las alturas* y prestan más atención a las nociones de *timbres*, de densidad.

Dutilleux queda agregado a eso que podría llamarse, en todo caso, la *consciencia armónica*, una noción siempre válida, a condición de no considerarla de forma académica. No se trata de confundirla con el gusto por el *acorde hermoso*, con los bonitos *encadenamientos de acordes*, sino de mantener la relevancia de las *estructuras verticales*. Siendo músico francés, el compositor afirma que pertenece a una Escuela que –de Rameau a Debussy, y hasta Messiaen– tiene la reputación de haber manifestado siempre una predilección por las seducciones del lenguaje armónico, a veces de una manera excesiva, o exclusiva³⁴.

No se posiciona por seguir una forma compositiva determinada y considera que todos los métodos utilizados son muchas veces aproximados, afirmando que utiliza sobre ciertos puntos las músicas de la escuela serial. En algunas obras, Dutilleux aplica el principio serial también al ritmo de las notas; es decir, además de tocar las notas de la escala cromática en cierto orden, añade a cada una de las doce una duración distinta. Otras obras incluyen el parámetro de la dinámica y, en ciertos casos, el de timbre. Siguiendo la entrevista realizada por Glayman³⁵, el compositor hace una distinción entre el uso que hace en sus obras sobre *la memoria y el serialismo*. Dutilleux

³⁰ Véase «Free articles *Op. Cit.*

³¹ PERLE, George: «*Quelques...* *Op. Cit.*, p. 336.

³² Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

³³ PERLE, George: «*Quelques...* *Op. Cit.*, p. 336.

³⁴ Véase *Ibid*, pp. 336-337.

³⁵ Véase GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux...* *Op. Cit.*, pp. 46-80.

reconoció que no era un compositor serial. Utiliza la técnica y profundiza en ella, pero siempre desde el exterior, tal y como hace con el contrapunto, la armonía y con los procedimientos de escritura, que sus antecesores han puesto a su disposición. Sólo en el tercer movimiento de *Métaboles* (“Obsessionnel”) utiliza una serie, pero no como material principal. Más bien, utiliza amplios saltos y ritmos poco convencionales de la serie que crea, para formular una especie de parodia. Lo que a Dutilleux le incomodaba del serialismo era la falta de jerarquía, idea que mantiene a través de lo que denominó nota o acorde pivote, a lo que otorgaba la jerarquía estructural, como veremos en *Les Citations*.

Dutilleux recogió y transformó muchos recursos compositivos de otros autores, pero también creó su propio modo de tratarlos o de dejarse influir por ellos. Sin embargo, no es menos interesante la concepción organizativa de Dutilleux. Nuestro compositor creó una serie de elementos y de procedimientos, que explicaremos con detalle a continuación, para crear una ilusión de *tiempo múltiple* y de *crecimiento cíclico inacabado*. Por ejemplo, como hemos mencionado, su *Primera Sinfonía* (1950-51) se abre con un “Passacaglia”, basado en un tema que se mueve gradualmente desde los contrabajos al registro agudo de la orquesta. Este *movimiento ascendente* es un rasgo característico de la música de Dutilleux, del que reconoció el mismo, además, su simbolismo espiritual y una expansión del espacio musical utilizado (registros) Las *inflexiones de jazz* de este movimiento de la sinfonía traicionan otra influencia, que puede percibirse en la música para películas, obras radiofónicas o escenas de teatro: el *blues*.

Formaciones, transformaciones y metamorfosis

En cuanto a la forma, preocupado cada vez más por la noción de estructura, experimenta aplicando transformaciones a las formas clásicas, como la Sonata. Dutilleux afirmaba en 1961:

Tengo la obsesión del rigor y busco siempre insertar mi pensamiento en un cuadro formal preciso, despojado, estricto. No puedo encerrarme en mi torre de marfil para componer solamente cuando mi obra se convierte en imperiosa, es decir, cuando he elegido la forma que ella tendrá. Hay evidentemente una forma particular en cada obra, según una evolución interior. Ese problema de las formas y estructuras que se alejan de los cuadros preestablecidos me preocupan cada vez más.³⁶

El concepto germánico del siglo XIX de la obra maestra a gran escala le preocupó a partir de 1946. Tanto la *Sonata para piano* como sus dos sinfonías son una muestra de una idea de ampliación del espacio y del tiempo, para conseguir, así mismo, formas de mayor extensión. Clemens Kühn³⁷ considera la forma musical como el diseño acabado de una idea, bien sea un motivo, bien de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones. Destaca que la forma musical presupone el acto de *dar forma*, y esto vale para el motivo, pues también se le *da*

³⁶ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 204.

³⁷ Véase KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, 1998.

forma. Para la musicóloga Rosa Iniesta, la organización consciente de una serie de notas proporciona la inteligibilidad y posibilita la creación de relaciones entre las partes del todo y entre las partes con el todo, bajo el auspicio de la coherencia sistémica, y añade: “tras la morfogénesis del motivo, éste se convierte en el motor de la composición. Configurado a partir de la puesta en relación de unos pocos sonidos de la escala que sirve como material... [el motivo] acusa a lo largo del discurso el mayor índice de repeticiones, formaciones y transformaciones”³⁸. Para entender la noción de *transformación*, no tenemos nada más que analizar el término: *trans*-formación, es decir, lo que traspasa la forma. El significado “meta” implica una idea recursiva de cambio: es el cambio del cambio. Según Iniesta:

La dimensión recursiva se genera y genera metaniveles intermedios por inclusión, donde presencias y ausencias –elisiones– se insertan en la estructura subyacente a gran escala, produciendo, al mismo tiempo, uniones y rupturas, en las que conviven orden y desorden relativos. En la superficie melódica, los cromatismos disparan el nivel de complejidad rozando, mucho más, la posibilidad del infinito. Las relaciones locales poseen meta-relaciones, elaboraciones cromáticas de las elaboraciones.³⁹

Para su obra *Métaboles* (1959–64), Dutilleux buscó durante mucho tiempo un título verdaderamente apropiado para la forma conseguida. Etimológicamente, *Métaboles* significa transformación. Según Dutilleux, cada movimiento es una especie de figura que va sufriendo cambios de modo sucesivo, dando la idea de una evolución por etapas. Para explicar el contexto de *Métaboles*, a modo de *metamorfosis cíclica*, nuestro compositor hace referencias curiosas, como a la vida de los insectos⁴⁰, y comparaciones con “el transcurso del tiempo sobre la Tierra y cómo durante el mismo ocurren cosas, tales como la erosión o las estaciones climatológicas”⁴¹. Glayman declara que “el autor no ha cesado, diseñando esta obra [*Métaboles*], de pensar o soñar en el mundo misterioso y fascinante de las eternas metamorfosis. El espíritu de la forma de esta música encuentra también su origen en una intensa contemplación de la naturaleza”. Lo esencial es que un elemento se presta a una sucesión de *transformaciones*, que terminan en una *metamorfosis*. En el libro de Glayman, hay un artículo escrito por Jean Roy, a quien le parece imprescindible la idea proustiana de metamorfosis, para entender el lenguaje compositivo de Dutilleux. Dice Roy:

La obra de Proust ha influenciado profundamente a Dutilleux. También el concepto de *metamorfosis* sobrepasa ese de la *variación*.

La música, porque ella misma es una cadencia del tiempo, porque vive de sus propias modificaciones, que puede insensiblemente deslizarse de una forma u otra, es, por vocación, el arte de las metamorfosis. Claude Debussy

³⁸ INIESTA MASMANO, Rosa: «La forma y el motivo: formaciones y transformaciones», en *Nasarre. Revista de Musicología*, N. 26 Año 2010, 2011, pp. 109-129, p. 113.

³⁹ *Ibid*, p. 127.

⁴⁰ “Como en la naturaleza –el mundo de los insectos por ejemplo- un elemento dado sufre una sucesión de transformaciones. En un cierto estado de evolución, la metamorfosis conduce a un verdadero cambio de naturaleza”. JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 159.

⁴¹ NICHOLS, Roger and DUTILLEUX, Henri: *The Musical... Op. Cit.*, p. 89.

definía la composición como una alquimia. Cambiar un pequeño tema de nada de todo, en una obra grandiosa, como hizo el genio de Beethoven en sus *Variaciones Diabelli*, que son una creación absoluta. Inspirarse en las metamorfosis de la naturaleza, fue el camino de Debussy y de Ravel. También el de Dutilleux. Con sus prefiguraciones, premoniciones, sus prolongamientos misteriosos [...], su última obra, el concierto para violín y orquesta, *L'Arbre des songes* (1985) renueva la experiencia de *Métaboles* y de *Ainsi la nuit*. De variaciones en variaciones, de metamorfosis en metamorfosis, la música creada, en el corazón del tiempo, el espacio imaginario donde se puede descifrar la imagen del árbol enraizado y estremecedor, sometido a la duración y al instante, árbol de los sueños, árbol de las metamorfosis.⁴²

En realidad, la variación le conduce de forma progresiva a la idea de *metábole* (transformación) y ésta, a la de metamorfosis. Debemos resaltar que en esa época Dutilleux no conocía el procedimiento de la metamorfosis que Sibelius desarrolló en su *Cuarta Sinfonía* (1913), ni sabía que el compositor finlandés Aulis Sallinen también lo utilizaba, aunque sí conocía los procedimientos de Ravel y de Debussy⁴³.

Motivo, Tema abierto, Variación, Melodía, Armonía, Timbre y Ritmo

La unidad temporal de la obra de Henri Dutilleux, reforzada por las interacciones entre los fenómenos armónicos y el material motivico, es indisociable de la gestión de las figuras rítmicas. El ritmo, aún más que las interacciones motivicas y armónicas, siguen siendo el elemento fundador de toda percepción musical.

Un *motivo* es la organización horizontal de unos pocos sonidos, que contiene la misma información que la colección escalar de sonidos que le sirve de base. La *Gestalt*⁴⁴ postula que “en la formación de un grupo de puntos, de líneas, de sonidos, etc., la unidad interna del grupo, la ligazón de sus elementos... [se pueden] describir en términos de interacciones, de tensiones, de atracciones y de repulsiones reales. La eficacia de factores figurales como la proximidad, la semejanza, es debida a su acción sobre la estructura del proceso físico cerebral”⁴⁵. Dice Iniesta:

Un motivo puede ser modelado a través de diversos recursos que le otorgarán el poder a través de los fenómenos de la expectación y del recuerdo:

- a) Repetición exacta.
- b) Variante, que supone la transformación del motivo, a través de cambios de figuración o de elaboración melódica (metarrelaciones), así como la aparición del motivo soportado por otra armonía.
- c) Diversidad: el motivo, exactamente igual, o con cambios internos, se transforma, así mismo y al mismo tiempo, en estructura de otro nivel organizativo.

⁴² GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, pp. 110-111-112.

⁴³ Véase PIERRETTE, Mari: *Henri Dutilleux*, Éditions Aug. Zurfluh, Paris, 2016.

⁴⁴ *Gestalt* significa Forma. Véase GUILLAUME, Paul: *Psicología de la forma*, Psique, Buenos Aires, 1985.

⁴⁵ *Ibid*, p. 110.

d) Contraste: los diseños melódicos, ascendentes y descendentes, aparecen en sentido contrario respectivamente, con o sin variantes.⁴⁶

En *Les Citations* puede observarse cómo la idea de *Tema abierto* lleva en sí el germen de la transformación, de la mutación y de la metamorfosis global. Que el tema sea abierto significa que en su repetición cambiarán algunas células melódicas, transformando así la melodía. No obstante, en lugar de hacerlo en el primer compás, como sucede en la música Tonal, la transformación de la célula melódica sucede o bien durante o bien al final del tema, lo que le otorga la idea de repetición variada tendente al infinito y deja a un lado la idea clásica de motivo inicial⁴⁷, aunque no desprecia adecuar su funcionamiento a su propio estilo y lo usa como elemento transformador y de referencia⁴⁸.

En las obras de la segunda etapa de Dutilleux, la repetición del Tema se lleva a cabo con alguna transformación, pero nuestro compositor no dudará en tomar ese tema transformado, y usarlo como estructura para una variación, tal y como ha sido usado el tema inicial. Así lo hace en *Les Citations*. En cuanto al uso Tema, Dutilleux opina que no hay reglas. Pone de ejemplo cómo el tema de idea fija en la sinfonía *Fantástica* de Berlioz es prodigiosamente fascinante y portador de un gran número de metamorfosis. También en el *Cuarteto* de Debussy, compositor que, según Dutilleux, se encarga de hacer “explotar” la noción del tema⁴⁹. En *Les Citations*, Dutilleux presenta el Tema tres veces y ninguna de ellas concluye igual, aunque usa la nota Mi como referencia que cohesiona el discurso. Esto va produciendo pequeñas mutaciones que derivarán en una *variación*. Joos dice que “Dutilleux trata de redefinir el principio de variación, al punto de hacer irreconocible su material melódico de origen, y aborda parcialmente los problemas ligados a la percepción de indicadores estructurales en la melodía”⁵⁰. Las variaciones se enriquecen del tema, de sus mutaciones y de los recursos tímbricos infinitos de la orquesta, así como con los juegos de densidad y expansión como, por ejemplo, en el caso de la *Primera Sinfonía*, utilizando *glisandi* en las cuerdas. Estos diferentes recursos, “se convierten poco a poco en “a la manera de Dutilleux” que se encuentra en sus obras posteriores, ajenas a toda influencia, llegando a un alto grado de complejidad”⁵¹. Según Joos, “La problemática ligada a la variación en la obra de Dutilleux está en el centro del concepto de memoria”, por lo que volveremos sobre ello. Pasemos ahora a la dimensión melódico-armónica.

La escala octotónica o disminuida es una sucesión de ocho sonidos, que guardan como distancia por grados conjuntos una alternancia de tonos y semitonos. Una escala octatónica tiene dos modos de presentarse: el primero, ascendiendo del primer grado al segundo por tono y el segundo, ascendiendo por semitono. La suma de los dos modos es la combinación de los tres acordes de séptima disminuida del Sistema Tonal.

⁴⁶ INIESTA MASMANO, Rosa: «La forma y el motivo... *Op. Cit.*, p.115.

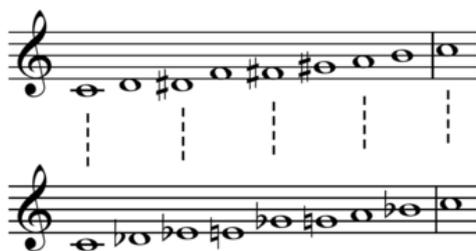
⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Véase el análisis de *Les Citations* que sigue.

⁴⁹ Véase GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 38.

⁵⁰ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 12.

⁵¹ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 51.



Ejemplo 1. Modos de la escala octatónica de Do

Como puede verse en el ejemplo anterior, al tratarse de dos formas de alternar tono y semitono, se crea una simetría en ambos casos. La escala octatónica o disminuida es concebida como una combinación de dos acordes de séptima disminuida entrelazados, de los tres existentes en el Sistema Tonal. Debido a que hay justamente tres maneras de seleccionar dos de tres, hay exactamente tres escalas octatónicas en el sistema de doce notas. Cada escala tiene exactamente dos modos octatónicos: el primero, por ascenso de tono entre sus dos primeras notas, y el segundo, por ascenso de semitono. En cada modo se presenta el acorde de 7ªD que corresponde a la nota que da nombre a la escala y uno de los otros dos.

La octava que encierra esta sucesión escalar no tiene el valor que en las escalas mayor y menor (por ejemplo, en *Les Citations* aparece una octava disminuida Do#-Do⁵², cuando se basa en el primer modo de la escala octatónica de Do#) y la estructura de la misma la constituye un acorde de séptima disminuida (siguiendo en el mismo ejemplo: Do#-Mi-Sol-Sib⁵³). La escala octatónica es uno de los recursos compositivos más apreciados de Dutilleux, como lo fue de Messiaen⁵⁴. Dada su simetría, el modo segundo de transposición limitada es el modo segundo de la octatónica de Do.



Ejemplo 2. Segundo Modo de Transposición Limitada de Messiaen

Joos basa su estudio, sobre la percepción del tiempo musical en Dutilleux, en la premisa siguiente: “la dialéctica entre Ritmo, Timbre y Forma es el modo de existencia contemporánea del tiempo musical”, para concretar enseguida que “la organización temporal de sus obras puede deducirse de una trayectoria melódica-armónica y

⁵² *Les Citations* se organiza a partir de la escala octatónica.

⁵³ Léase de abajo a arriba, durante todo el trabajo, siempre que se mencione que es un acorde.

⁵⁴ Entre los compositores del siglo XX que han empleado escalas octatónicas se encuentran los siguientes: Samuel Barber, Béla Bartók, Ernest Bloch, Benjamin Britten, Julian Cochran, George Crumb, Claude Debussy, Irving Fine, Ross Lee Finney, Alberto Ginastera, John Harbison, Aram Khatchaturian, Witold Lutosławski, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Henri Dutilleux, Robert Morris, Jean Papineau-Couture, Krzysztof Penderecki, Francis Poulenc, Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Dmitri Shostakovich, Igor Stravinsky, Toru Takemitsu y Joan Tower. Encontramos más muestras en la obra de los compositores Frank Zappa y Jennifer Higdon. Véase ALEGAT, Brian: *The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola*, University Rochester Press, 2010, p. 109.

encontrar su razón de ser en los fenómenos de estructuración de la forma para el tratamiento del timbre”⁵⁵.

Llegando al punto de las constantes de su estilo, queda definido ante todo como un artista del timbre. Dutilleux insiste regularmente sobre el hecho de que privilegia una materia sonora, eso que él denomina *la joie du son* (la alegría del sonido)⁵⁶. Por otro lado, en los ámbitos de la armonía, del gesto, del ritmo y de la técnica instrumental, se ve a un artesano en creciente control de horizontes que se ensanchan: el lenguaje se expande y se concentra simultáneamente. Según François-René Tranchefort, esta partitura se afirma por su originalidad en la elección de la instrumentación con el acento puesto sobre el timbre⁵⁷.

Dutilleux alude siempre al ritmo, por la necesidad del compositor de ordenar el ritmo, mencionándolo como una “disposición necesaria del espíritu”⁵⁸. Según Joos: “la dialéctica entre Ritmo, Timbre y Forma es el modo de existencia contemporánea del tiempo musical”⁵⁹. Según Krawczyk, el lenguaje de Dutilleux se sustenta de tres aspectos fundamentales de la lógica musical: “la relación que existe entre los polos melódico-armónicos y las figuras rítmicas, las relaciones que existen entre el parámetro del timbre y la percepción de la forma; los tipos de traducción del movimiento”⁶⁰. El lenguaje de Dutilleux se fundamenta en la cuidada y coherente organización de sus parámetros, que focaliza sobre tres aspectos fundamentales: 1) la relación entre los centros melódico-armónicos y las figuras rítmicas, 2) las relaciones entre el parámetro del timbre y la percepción de la forma y 3) la percepción de movimiento, es decir, desde las variaciones de tempo hasta la llegada de puntos álgidos⁶¹. Nuestro análisis de *Les Citations* abordará todo lo anterior, en beneficio de una ejecución con el oboe, así mismo coherente, con el tratamiento compositivo de estos parámetros.

Nota Pivote y Acorde Pivote

La *nota pivote* ha sido descrita por Pierrette Mari como un sonido “obsesivo”⁶². Por Maxime Joos, como nota polarizada⁶³. Sean B. Shephed la explica como el tono central sobre el que gira la melodía⁶⁴, que aparece como una prolongación glosada de esa nota pivote. Puede ser relacionado con la idea de centralidad, pero de tipo variable. Es decir, la melodía gira en torno a esa nota, por lo que se convierte en *nota estructural*. Sin embargo, puede ser transformada en otra nota pivote, en parte de un intervalo o

⁵⁵ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 14.

⁵⁶ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 213.

⁵⁷ Véase, TRANCHEFORT, François-René: *Guía de la Música de Cámara*, Alianza Editorial, Barcelona, 2011.

⁵⁸ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

⁵⁹ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 14.

⁶⁰ Entrevista realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

⁶¹ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, pp. 14-15.

⁶² PIERRETTE, Mari: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 100.

⁶³ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 18.

⁶⁴ SHEPHED, Sean Benjamin: *Tradition and invention in the music of Henri Dutilleux*, Cornell University, 2014, p. 24.

en parte del acorde pivote, lo que tiene las mismas características, en cuanto a función.

Como las repeticiones de la nota pivote y sus variaciones se suceden, los métodos del crecimiento progresivo de Dutilleux comienzan a dar forma y guían la dirección del trabajo. La nota y el acorde pivotes están casi siempre presentes, pero sobresalen en el flujo del discurso. Sentencia Dutilleux:

Cuando hablo de memoria, estoy pensando en algo más que en un evento sonoro, a veces muy corto y no identificable al instante, que se alojará en el inconsciente del oyente y jugará su papel retrospectivamente. Esa es una función aún menos obvia que la del acorde pivote –la idea es la misma y es de lo más obvio, es decir, que una obra cobra vida no sólo de elementos fugaces, por sorprendentes que sean, sino por su incorporación en una trayectoria, una trayectoria que el oyente no puede entender totalmente en la primera audición.⁶⁵

Respecto del uso de acordes pivotes, declara Dutilleux: “También se puede no querer esconder nada, como en el caso de los acordes pivote. Si imaginamos un acorde que vuelve a sonar de forma punzante, mucho tiempo después de que haya aparecido por primera vez en el mismo registro, entonces, este acorde tiene una función y una potencialidad particulares”⁶⁶. En efecto, la nota pivote es un sonido-referencia. Como el acorde pivote, destaca.

En *Les Citations* veremos su uso y su metamorfosis progresiva, así como lo veremos en el acorde pivote, que en el primer movimiento comienza siendo la 7ªD Do#-Mi-Sol-Sib, perteneciente a la escala octatónica de Do#, para transformarse en otro acontecimiento en el último compás. El acorde pivote es una referencia estructural, es el acorde que sirve como estructura a la colección escalar que Dutilleux elige como base. Dutilleux lo usa como un potente recuerdo sobresaliente, al que deberá acudir la memoria del oyente.

El Crecimiento Progresivo Cíclico y la dimensión espacial

La apertura del final de la sinfonía “La doble”, donde se percibe claramente el *crecimiento progresivo cíclico*, tiene un gran parecido a los primeros compases de películas de Palm Springs, próxima a la gran obra orquestal, *Métaboles* (1959-64), lo que sugiere que esta técnica se aplica en diferentes obras⁶⁷; también en *Les Citations*.

Dutilleux define el *crecimiento progresivo cíclico* como una tendencia que es casi totalmente intuitiva y, para lograrlo, utiliza la estrategia del Tema abierto, nunca en un estado definitivo. Las pequeñas células sonoras se transforman poco a poco: es

⁶⁵ GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, pp. 101-102.

⁶⁶ PERLE, George: «Quelques... Op. Cit.», p. 338.

⁶⁷ «Free articles for non-subscribers in Oxford Music Online». Disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Free_content. Última consulta, el 16-1- 2017.

progresivo. Por el momento, el crecimiento progresivo se define como la revelación gradual de material a través del tiempo. El proceso podría compararse a la meiosis, donde el núcleo de la célula se divide, generando así la duplicación exacta⁶⁸.

Como ya anunciábamos, Dutilleux expone el tema inicial de forma abierta, repitiéndolo dos o tres veces con algunas notas o/y figuraciones diferentes, sin que llegue a ser una variación, ésta se produce a continuación. El crecimiento produce un ensanchamiento del espacio sonoro, a través de la ocupación de registros, tanto hacia el grave como hacia el agudo, y es cíclico porque retoma temas anteriores, motivos anteriores, elaboraciones melódicas y rítmicas, acordes pivote, notas pivote que rescatan recuerdos pasados, resurgiendo la memoria en espiral. Desde los primeros compases de una composición de Dutilleux, se genera un proceso de *crecimiento progresivo de forma cíclica*. Antes, poníamos el ejemplo del tercer movimiento de su *Primera Sinfonía* (Intermezzo), pero podemos tomar también lo que veremos que sucede en la introducción para oboe solo, de *Les Citations*. En una y otra obra, a pesar del tiempo que las separa, podemos observar que aparece un tema en formas ligeramente variadas. Es el modo en que se deja influenciar por las evocaciones de Proust al alma humana, inestable e inacabada. Tal vez esto puede mostrar la influencia de la literatura de Proust y sus nociones acerca de la memoria.

A partir de 1949, se manifestó progresivamente en sus partituras el concepto de *memoria*, con las nociones de variaciones, de prefiguraciones, de premoniciones... Desde la *Primera Sinfonía*, compuesta entre 1949 y 1951, intentó orientarse hacia una concepción formal, apartándose de las estructuras tradicionales entre los diferentes movimientos de una obra, o en la estructura interna de un solo movimiento. Aquí es donde se encuentra la cuestión del *tiempo musical*, de una particular percepción del tiempo, considerada a la manera de Proust, cuyas obras ejercieron una fuerte influencia sobre Dutilleux. Podemos decir, que ese detalle está cada vez más presente en las obras posteriores: *Segunda Sinfonía* "La doble", *Métaboles*, *Tout un monde lointain*, *Ainsi la nuit*, *Timbres*, *Espace*, *Mouvement*. Cada una de esas piezas se refiere (e igualmente el concierto *Arbre des songes*) a una cierta idea de ciclo y así mismo de *tiempo circular*.

La memoria y la dimensión temporal: la referencia, la variación y la cita

"En nuestra vida cotidiana entendemos por memoria una destreza mental que nos permite recordar sucesos o informaciones pasadas"⁶⁹. Los procesos que intervienen en la memoria son tres: 1) *Codificación*: captación de información en el cerebro, mediante extracción de significado; 2. *Almacenamiento*: retención de la información codificada de forma persistente y 3. *Recuperación*: obtención de la información a partir del almacenamiento de recuerdos. Para Iniesta:

⁶⁸ NICHOLS, Roger and DUTILLEUX, Henri: *The Musical... Op. Cit.*, p. 89.

⁴⁰⁰ LAVILLA CERDÁN, Luis: «La memoria en el proceso de enseñanza/aprendizaje», en *PEDAGOGÍA MAGNA*. www.pedagogiamagna.com N. 11, p. 311. 1/2/2011. Disponible en: <file:///C:/Users/user/Documents/REYES/Dialnet-LaMemoriaEnElProcesoDeEnsenanzaaprendizaje-3629232.pdf>

El término *memoria* se refiere a la capacidad del cerebro para almacenar y recuperar información. En algunas ocasiones, los recuerdos son tan claros que parecen revivir una experiencia, en otras son más vagos y la memoria parece que no aporte más que una serie de hechos. Los neurólogos clínicos dividen la memoria en tres estadios con relación a la dimensión temporal, pero, como en el caso del cerebro, un buen funcionamiento de la memoria implica la interacción satisfactoria de los tres estadios: *memoria inmediata o sensitiva, memoria reciente o a corto plazo y memoria remota o a largo plazo*. Si alguno falla, se producen trastornos en los que existe un vacío de información en un nivel, mientras que quizá los otros dos permanezcan intactos o, al menos, óptimos.⁷⁰

A la hora de procesar una información, de computarla⁷¹, nuestro sistema mente/cerebro produce tres modelos de memoria: la memoria sensorial, la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo o remota. La primera percibe⁷² y procesa los estímulos que recibimos y almacena la información en la memoria a corto plazo, un sistema temporal relativamente breve, 15 segundos, pero donde se le otorga al recuerdo un significado. Esta información se almacena en la memoria a largo plazo, hasta que sea útil: “Los registros visuales guardan alrededor de siete a nueve piezas o unidades de información durante 0’5 segundos más o menos. Los registros auditivos guardan alrededor de siete o nueve unidades de información durante al menos cuatro segundos”⁷³. Por lo general, los recuerdos se desvanecen en menos de un segundo, a no ser que se transfieran de manera inmediata a la memoria a corto plazo.

La percepción musical es recibida en los centros neuronales de la memoria sensitiva. En el transcurso de la escucha, el discurso va activando la memoria inmediata o a corto plazo, a través del Tema abierto, los motivos, las notas pivote y todos aquellos elementos que se *repiten* en la composición. Nuestra memoria no guarda discursos o escenas, no utiliza ni el lenguaje de las palabras ni el de las imágenes. Es importante resaltar, que “nuestra memoria guarda los recuerdos como impresiones emocionales, traducidas a impulsos eléctricos”⁷⁴. La repetición es esencial para fijar un recuerdo. La memoria a largo plazo tiene que encargarse de rescatar recuerdos más remotos en el tiempo, que como veremos, será imprescindible cuando se use el recurso de la cita, igual de imprescindible que tener ese recuerdo almacenado. Joos explica que:

⁷⁰ INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando sin miedo*, Rivera Ed., Valencia, 2011, p. 49.

⁷¹ “La computación cerebral es un proceso *continuum* de percepciones, organizadas a través de un conjunto de principios/reglas específicas: unir/desunir, asociar/disociar de la forma más rica y compleja, es decir, a través de *analizar/sintetizar* con el objetivo de comprender”. INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando... Op. Cit.*, p. 42.

⁷² “Cuando se produce un acontecimiento nuevo, éste lleva en sí mismo una información novedosa, pero sólo computable por interrelación con los acontecimientos previos. Memoria (recuerdo/olvido), expectación y anticipación son los ingredientes temporales de la percepción. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Tesis Doctoral, Universitat de València-PUV. 2009 ISBN: 978-84-370-7584-6.

⁷³ BRUNING, Roger H.; SCHRAW Gregory J.; NORBY Monica N.; RONNING Royce R: *Psicología cognitiva y de la instrucción*, Ed. Pearson Prentice Hall, Madrid, 2005, p. 33.

⁷⁴ INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando... Op. Cit.*, p. 22.

Si la principal particularidad del tiempo en *psyche* es de ser una entidad homogénea, objetiva, medible, operatoria, el tiempo musical es fundamentalmente un tiempo vivido, de origen psicológico. De hecho nosotros podemos considerar que su naturaleza es polimorfa y casi paradójal: regularmente lineal (una parte de música conoce una progresión), el tiempo del compositor contiene en empuje la propia negación de esa linealidad, que no genera una duración cronométrica, sino por su propio tiempo que puede ser al mismo tiempo suspendido.⁷⁵

El tiempo suspendido hace desaparecer el sonido. Puede ser determinado como “un cese, una ausencia, una negación”, por tomar una definición del silencio presentada en el *Tratado del ritmo, color y de ornitología* de Olivier Messiaen⁷⁶. El silencio genera igualmente una tensión que le hace revivir en nuestra consciencia. Desde el principio de *Les Citations*, el silencio forma parte del discurso. La armonía base parece nacer de la nada (el matiz *pppp*)⁷⁷.

El silencio viene a ocupar progresivamente el espacio sonoro; en cada interacción se prolonga más. El material motivico se queda en espera a través de los calderones. El sonido, está ausente, pero no se olvida. El silencio es al mismo tiempo “un silencio de prolongación” y un “silencio de preparación”. Según Olivier Messiaen: “El silencio de prolongación es el más normal, el más frecuente. Todo sonido, todo ruido, se supone que permanece a la vez que el silencio: una duración sonora, más una duración silenciosa, forman en realidad una sola duración total que es el producto de la suma del sonido y el silencio”⁷⁸. Una forma de escritura rítmica, antagonista del silencio con calderón y que Dutilleux utiliza en *Les Citations* y en otras obras, como en su cuarteto para cuerdas *Ainsi la Nuit*, es la **figura de acumulación o intensificación**⁷⁹: La misma nota se repite varias veces seguidas y cada vez, con menor duración.

El tiempo musical es la manera en la que el oyente concibe psicológicamente el discurso de una obra musical en el tiempo, aparentemente y por una parte, en el sentido de la flecha del tiempo. El tiempo musical está estrechamente vinculado a la memoria, pues la memoria es un proceso retroactivo, que produce un tiempo “al revés” en el rescate de recuerdos. La percepción del tiempo musical es un acto particular, en el que las sensaciones generadas por la sucesión de los fenómenos sonoros organizados en el discurso, son computadas inconscientemente o conscientemente, recordando lo escuchado anteriormente. Está condicionado por las interacciones que

⁷⁵ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 214.

⁷⁶ El *Tratado del ritmo, el color y la ornitología* es una obra gigantesca de 4.000 páginas, repartidas en siete tomos que Messiaen elaboró a lo largo de 40 años. Su esposa, declaraba en una entrevista concedida a *El País* en 2002: “Cada tomo tiene 650 páginas; vamos por el quinto. En el primero aborda el ritmo, en el segundo el canto gregoriano; en el tercero, los conciertos de piano de Mozart y en los siguientes, la obra de Debussy, el color de la música y un tratado de ornitología que trata de todas las especies de pájaros que hay en el mundo”: JIMÉNEZ BARCA, Antonio: «Ivonne Loriod, esposa e intérprete de Olivier Messiaen», en *El País*. Necrológicas, 19/5/2010. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/05/19/necrologicas/1274220002_850215.html

⁷⁷ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*

⁷⁸ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 134.

⁷⁹ Véase *Ibid.*

existen entre los diferentes parámetros sonoros y su tratamiento en la obra en cuestión, por el estado emocional del oyente y por su capacidad memorística. Si a Dutilleux le ocupaba el problema del tiempo, también encontró soluciones estratégicas para lograr su multiplicidad, es decir, recursos para activar la memoria: la *referencia*, la *variación* y la *cita*.

Respecto a la influencia de Proust, Dutilleux opina que, sobre todo, le atrae su forma de construir la organización del tiempo musical, acercando dos campos distintos: el literario y el musical, a través de la idea de *leitmotiv*, del cual afirma, puede llegar a ser irritante. El *leitmotiv* revela inmediatamente una identidad: “*Me revoilà, c’est encore moi!*” (Ahí está, soy todavía yo). Caroline Potter precisa que Dutilleux desapruueba la evidencia del *leitmotiv* wagneriano⁸⁰. Cuando se refiere a la noción de memoria, piensa más bien en tal acontecimiento sonoro, a veces breve y no identificable en el momento, que se fijará en el inconsciente del oyente y jugará su rol posteriormente, cuando se haga *referencia* a dicho acontecimiento.

El *flashback* en Proust hace que el contenido de la novela no sea lineal. En las obras de Dutilleux, también en *Les Citations*, ocurre lo mismo y lo consigue usando la estrategia del recuerdo. Las novelas de Proust no son argumentales, no se narran sucesos, sino el efecto que producen en la sensibilidad, el pensamiento, la imaginación y la memoria, lo que resulta la misma búsqueda de Dutilleux, a través de los temas abiertos y de los elementos pivote. La obra de Proust presenta también diálogos simultáneos que suceden en un mismo tiempo-espacio, como en una composición de Dutilleux⁸¹. El narrador de Proust manipula un tiempo psicológico con cambios de narración, de lugar, de perspectiva, de tiempo, se cambia por otro narrador, los hechos están tejidos de recuerdos. Esa impresión especial es la que causa, por las mismas causas, la música de Dutilleux. Igual que el personaje proustiano, el oyente, frente a una *referencia motivica*, se remonta al pasado por la vía de la memoria. “Tiempo proustiano y tiempo musical siguen siendo tiempos atravesados por zonas de ausencias y de resurgimientos o apariciones”, dice Joos⁸².

El procedimiento para componer una *variación* reside en tomar como estructura un acontecimiento anterior, generalmente sencillo, por ejemplo un tema, y elaborarlo. Como Forma Musical, existe el Tema con Variaciones, aunque en otro tipo de formas, se insertan variaciones. La estructura más breve para construir una variación es la que proporciona el motivo. No es una variación en el sentido de que proceda de un tema, pero produce lo que una variación produce: una *transformación* del material, una ampliación del mismo en la dimensión espacial y en la temporal. En *Les Citations* observaremos los dos tipos expuestos: la variación y la variación motivica. Según Joos:

La transformación se lleva a cabo por ornamentación, disminución, figuración, coloración, cambio rítmico, diferentes permutaciones de estos

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ En realidad, en cualquier ejecución de una obra musical, del sistema que sea, se produce una multiplicidad de diálogos en un mismo espacio-tiempo.

⁸² JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 160.

elementos, etc. De hecho, la problemática ligada a la variación en la obra de Dutilleux está en el centro del concepto de memoria. En efecto, el reconocimiento más o menos consciente de las relaciones temáticas y motivicas, y de su evolución participa en un acto ligado a la retrospectiva⁸³.

Dutilleux concibe la variación como un instante inscrito en un proceso de metamorfosis, en el que la memoria recibe las resonancias emocionales del tema. La variación motivica, presente en el discurso como un *continuum*, mantiene activada la memoria en el rescate de instantes pasados que unifiquen la forma en la percepción del oyente. No obstante, la memoria no solo funciona hacia atrás, también lo hace hacia adelante, creando anticipaciones con el material almacenado. Desde *Métaboles*, Dutilleux hace uso de la prefiguración, es decir, prepara un desarrollo diferido, que encontrará su plena expansión, después de haber pasado por un período de olvido. Por esta función de reactualización se reconstruye “el edificio inmenso del recuerdo” descrito por Proust en *Du côté de chez Swan*⁸⁴.

En las obras posteriores de los años setenta, Dutilleux introduce una nueva técnica basada en *citar* música de otros compositores. Pongamos como ejemplo, el breve extracto de la música de Bartók de su *Música para cuerdas, percusión y celesta* (en *Mystère de l’instant*), del mismo modo que *Trois Estrofes sur le nom de Sacher* (1976-82). Deliberadamente, Dutilleux elige *citar* frases musicales de otros compositores, que interactúan bien con su propio estilo musical. Para él, la *cita* es un homenaje al compositor que creó esa obra de la que él elige y metamorfosea un extracto. No hay intención irónica, solo admiración. En el apartado analítico, descubriremos como trata en *Les Citations* las citas usadas: de su ballet *Le Loup*⁸⁵, de Britten, Alain y Janequin.

La unidad estilística es evidente a partir de las frecuentes **citas** a obras anteriores de otros compositores y la evitación general de nuevos dispositivos de notación introducidos por sus contemporáneos. Celestin Deliège opina que “no es siempre recomendable situar a Dutilleux de forma paralela a Henze, Pendereki, Halffter o Davies. Estos músicos, partidarios de lo oficial, partían de una búsqueda y progresivamente volvían al pasado. Dutilleux está en la posición contraria: parte del pasado, siente progresivamente la necesidad y, sin duda, el deseo de mirar hacia el futuro”⁸⁶.

2. *Les Citations*

Esa inercia de conjunción de diferentes ritmos y melodías, que en ocasiones no se pueden reconocer, hace que la obra *Les Citations*

⁸³ *Ibid*, p. 160.

⁸⁴ *Du côté de chez Swan* pertenece a *A la recherche du Temps perdu*, una obra de Proust jalonada de episodios, que ponen en escena el acto de la memoria.

⁸⁵ Coreografiado en su día por Roland Petit (Villemomble, Francia; 13 de enero de 1924-Ginebra (Suiza; 10 de julio de 2010). Se trata de una recreación del mito de la bella y la bestia.

⁸⁶ DELIEGUE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Paris, 2003, 307.

cree cierta atmósfera tímbrica en el oyente, que no se sabe hacia dónde se dirige, pero que de algún modo reconoce.

Krawczyk

Según Dutilleux, la tarea del compositor cuando compone es buscar algo. Para eso, “se sienta en el piano, traza pequeños dibujos que evocan un contorno, pequeñas figuras, busca cosas originales y se imagina la música en la cabeza”⁸⁷. Dutilleux hace esa comparación al citar el poema de Baudelaire, *D’après encre-vous*, poema que trata sobre cómo el poeta concibe un viaje. Posiblemente, la pretensión al citarlo sea que el hecho de componer le hace sumergirse en un largo viaje. Con el análisis de *Les Citations*, invito al lector a descubrir qué dibujos traza Dutilleux, qué contornos crea, qué evoca, qué recursos compositivos ha usado, a través de qué estrategias, para que pueda servir a la comprensión no ya solo del analista, sino del músico intérprete.

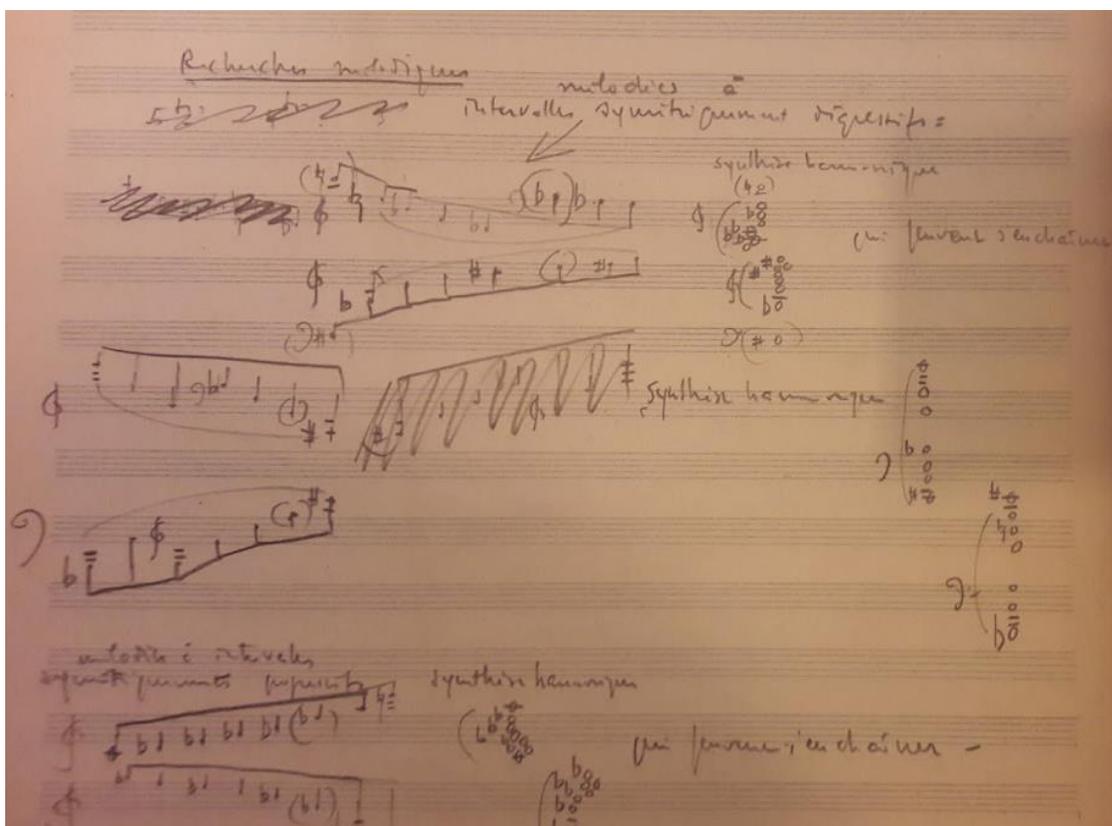


Figura 1. Manuscrito para la composición de *Les Citations*, de Henri Dutilleux

A través del análisis, puede comprenderse la organización de los sonidos y de los silencios en esta obra, las conexiones, los flujos de información, las estructuras, el tratamiento que hace Dutilleux en *Les Citations* de lo que se ha presentado hasta ahora y los acontecimientos particulares de esta composición, que indiquen una ruta interpretativa para el oboe. Iniciamos el viaje sin saber lo que me depara sumergirme

⁸⁷ Véase el documental Henri Dutilleux: «*Le temps suspendu*», *musique de chambre*, Mezzo-Bel y Air Media, 2010.

en la organización de *Les Citations*. Es verdad que cuento con cierta información. Seguramente, parte de la misma será redescubierta en el discurso y comprendida de otra manera al estar en contexto determinado. En cualquier caso, viajaremos desde lo general planteado anteriormente, para llegar a lo particular de la obra *Les Citations*. Como horizonte: la interpretación de la parte del oboe.

Contextualización

Les Citations fue compuesta entre 1985 y 1990. En junio de 1985, Henri Dutilleux fue invitado al festival de Aldeburgh⁸⁸, en Inglaterra, en calidad de compositor residente. El festival fue fundado por Britten y Peter Pears, en la provincia marítima de Suffolk, una pequeña ciudad portuaria que podría haber sido la decoración natural de *Peter Grimes*⁸⁹. En su origen, la obra sugerida para homenajear a Peter Pears, con ocasión de su sesenta y cinco aniversario, fue concebida por Dutilleux como una composición para tres instrumentos: oboe, clavecín y percusión. Tras esta pieza inicial, llamada “Aldeburgh 85”, pensó en darle una continuación y en añadir una voz interpretada por el contrabajo, junto con las otras tres voces, oboe, clavecín, percusión, con la finalidad de dar más densidad a la obra. Es interesante este comentario, extraído de unas notas al programa de un concierto, en el que se interpretó *Les Citations*:

Típico de su generación de compositores, Dutilleux principalmente se niega a utilizar la gama básica del sonido del bajo, pero además de los armónicos obligatorios, exige al bajista la riqueza de los registros más agudos del diapasón. Aunque el compositor coquetea con el serialismo y utiliza armonías consonantes muy raras, la composición consigue crear un mundo de sonido excepcionalmente hermoso. El efecto del conjunto de instrumentos y sus diferentes combinaciones tímbricas, ofrece una paleta de colores muy rica⁹⁰.

Trabajando en la composición de esta segunda parte, en junio de 1990, pensó en el recuerdo de Jehan Alain, que encontró una muerte heroica en una misión voluntaria de reconocimiento, durante la defensa de Saumur, el 20 de junio de 1940. A modo de homenaje, Dutilleux utilizó en la segunda parte de este díptico dos citas de Jehan Alain. La segunda cita de Alain era a la vez una cita de Janequin, que Alain tomó para una de sus obras. Como cita destacable en la primera parte, es la que reproduce el oboe, con un breve fragmento de la ópera *Peter Grimes* de Britten, en homenaje a su principal intérprete, Peter Pears. Así mismo, Dutilleux se autocitó con un fragmento de su ballet *Le Loup*, concretamente *el aullido del lobo*, que también aparece en “Interlude”. Una vez concluida la obra, el título *Les Citations* le pareció a Dutilleux el más apropiado.

Conocemos la opinión del compositor acerca de la creación de la segunda parte de *Les Citations*. Aparece en una carta escrita a Roger Nichols, el 26 de julio de 1991. Dutilleux

⁸⁸ Acerca del festival celebrado en Aldeburgh, se encuentra una narración más amplia en el libro de Gervasoni, quien afirma que Dutilleux tenía una especial admiración por Britten y un sentimiento personal por su obra *Peter Grimes*. Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, pp. 1216-1218.

⁸⁹ Ópera de Britten citada en *Les Citations*.

⁹⁰ ISOPURO, Jukka: Notas al programa del concierto *An Affair with keyboards*, a cargo de Camerata Hall at Helsinki Music Centre. December 10. 2011. Disponible en: <http://sites.siba.fi/web/petrilehto/works3>

explica cómo esta primera parte de la obra es una pieza virtuosa para oboe, clavecín y percusión, en la que piensa intercalar citas a Jehan Alain, compositor que le fascina. Prosigue argumentando que prefiere no hablar de ello, por superstición y por angustia. Intenta crear esta organización de citas, pero considera que le falta algo para que quede equilibrada, quizás, una parte de violonchelo⁹¹.

Esta segunda parte de la obra, le llevó más tiempo en su elaboración, pues su carácter perfeccionista le impedía llegar a concluir la obra de modo satisfactorio. Invitado el 31 de agosto de 1990, al festival de Besançon, donde se iba a interpretar de nuevo la pieza "For Aldeburgh 85", la indecisión de Dutilleux provoca que el concierto previsto para el 8 de septiembre sea pospuesto para el año siguiente. Con cierta ironía, comenta Gervasoni: "[Dutilleux] no es un hombre para terminar una obra en una noche; hace falta que sea estrellada"⁹².

El 5 de agosto de 1991, muere Gaston Litaize, organista y compositor francés, viejo y querido amigo de Dutilleux. La prensa, multitudinaria, habla del fallecimiento de Litaize y Dutilleux pone todas sus fuerzas en acabar la pieza, para el concierto del 9 de septiembre, en el Festival de Besançon, que ya ha sufrido un año de retraso. De la representación de la obra *Citations* en el Festival se tiene constancia, por dos artículos publicados en periódicos franceses. El primero, titulado "Una creación de Henri Dutilleux a lo Señor Courbet", publicado por *La Liberté de l'Est* el 11 de septiembre de 1991, relata el evento:

(...) De este modo, encontramos en este breve viaje, un fragmento de Peter Grimes de Britten, en homenaje a Peter Pears, y un tema variado de Jehan Alain. Más allá de las citas declaradas, en recuerdo a los homenajeados, se pueden identificar otras afinidades electivas: como el oboe que comienza la obra con una frase muy lírica que recuerda las atmósferas de *Tristán*, del mismo modo, en el segundo movimiento, ciertos timbres áridos tienen cierta similitud con el *Saint-François* de Messiaen.⁹³

Jacque Doucelin escribe en *Le Figaro*:

Si Henri Dutilleux ha bautizado su última composición *Citations* (de Janequin a Jehan Alain), es lo que otorga ese encanto que le caracteriza a este hombre modesto. Involuntariamente, le identifica más en la tradición nacional evocada en lo más alto. Quince minutos de música pura magníficamente personificada por un cuarteto insólito, oboe, clavecín, contrabajo y percusión, que se consagra de forma original entre Couperin y Messiaen, con ese arte incomparable de tejer en conjunto la armonía, el ritmo y el color. Ni chulería, ni provocación, sino que busca en sí mismo, con una elegancia de gran señor conjugado con la simplicidad de un artesano.⁹⁴

⁹¹ Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1337.

⁹² GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1338.

⁹³ *Ibid*, p. 1352.

⁹⁴ «Une musique de seigneur», en *Le Figaro*, 12 de septiembre de 1991.

La muerte de Messiaen, el 27 de abril de 1992, le afecta profundamente. ¿Le pudo inspirar adjuntar una cita? El 23 de septiembre redacta un mensaje telegráfico: “hacer fotocopia página nueva del *Díptico* y enviarla a H. Dreyfus (clavecinista)”. En la agenda, Dutilleux también ha anotado el lugar donde está hospitalizado Maurice Ohana, que muere el 13 de noviembre. El 27 de octubre de 1992, en el estudio de Radio Francia, comienza la grabación de *Les Citations*. Dutilleux asiste a la grabación de *Les Citations* con cinta adhesiva, para modificar y revisar la obra, quizá con la pretensión de incluir una cita de Messiaen, durante el transcurso de la grabación⁹⁵.

Hanna Arie-Gifman, directora del Tisch Center for the Arts (New York), en una carta dirigida a Dutilleux, le propone un encargo: una continuación del díptico *Citations*, añadiendo un tercer movimiento. El compositor le cuenta confidencialmente a Bourgue este proyecto. El compositor, que nunca sabe decir que no, estima para sí mismo, finales de 2008, principios de 2009, como fecha para la terminación de *Les Citations*. Gervasoni comenta: “Con razón, pues el reloj continúa girando”⁹⁶.

El 27 de noviembre de 2009, fallece su mujer, Geneviève Joy. El 24 de junio de 2010, está programado un festival en homenaje a Dutilleux, en Auvers-sur-Oise. En el programa está incluida la obra *Les Citations*, con Maurice Bourgue al oboe, pero anunciada de una forma curiosa: “Esta obra comporta un estreno de al menos una revisión”⁹⁷. La novedad se resume a un corto *Interludio* deslizado entre “For Aldeburgh 85” y “From Janequin to Jehan Alain”. Una página para clavecín con armónicos de contrabajo que se titula “As for the Wolf’s moan”. El tema de la “la plainte du loup” (el aullido del lobo), el ballet que amaba tanto Geneviève, constituye la base de la nueva cita⁹⁸.

Análisis de *Les Citations*⁹⁹

Primer movimiento: “For Aldeburgh 85”

En el Primer movimiento de *Les Citations*¹⁰⁰ se distinguen cinco secciones y una coda, siendo la primera de las secciones una presentación del material temático, en forma de melodía para el oboe. Al respecto, describe Bourgue:

⁹⁵ Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1371.

⁹⁶ GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1549.

⁹⁷ *Ibid*, p. 1583.

⁹⁸ *Ibid*.

⁹⁹ Para llevar a cabo el análisis de la partitura, contamos con dos ediciones de la casa Alphonse Leduc: la publicada en 1995 y la versión de 2010 (Henri Dutilleux. *Les Citations dyptyque pour haoutbois, clavecín, contrebasse et percussion*, Edición Alphonse Leduc & Cie., Paris, 2010. Me he decantado por esta última, debido a la rectificación que efectúa el propio compositor en 2010. En cuanto a la edición utilizada para el análisis e interpretación oboística, corresponde a la versión de 2010, llevada a cabo por Raúl Seguí Penadés, que ha dado permiso para su uso en este trabajo. Respecto a la discografía, ha sido esencial comparar dos grabaciones dispares: la grabación realizada por los músicos que estrenaron la obra, grabada en 1994 (Radio France Recording. Erato Classics SNC, Paris, France 1988 (CD1), 1983-1991 (CD 2: 1-17). Erato Disques S.A., Paris, France (CD 2: 18.19, CD 3). Warner Music Manufacturing Europe. 16) en la casa de Radio Francia, y una grabación que data de 2012, en la que se ejecuta la edición revisada por el compositor en 2010 (Escúchese la versión de 2010 de *Les Citations* de Henri Dutilleux con el ensemble siguiente: Oboe, Rachel Bullen; Cembalo, Juhani Lagerspetz-Double Bass; Valur Pálsson - Percussion, Christian Martinez. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FM7qNBgdtYY>).

La pieza comienza con un canto inicial para el oboe solo, interrumpido puntualmente por el clave y los timbales suspendidos, que nos hace caer inmediatamente en un misterio un poco esotérico. El retorno obsesionado al *Mi grave p* traduce una pesadez, muy delicada de expresar para el oboe, ya que por naturaleza es resistente a los sonidos dulces en el grave. Después de la introducción, el clave aporta una luminosidad nueva, que dará paso al tema de *Peter Grimes* de Britten, que servirá de pretexto a un desarrollo bien equilibrado. La utilización medida de sonidos falsos y multifónicos aporta un enriquecimiento al discurso musical, sin sobrecargar o complicar la música. Aquí, el colorido sutil aporta nuevos recursos a su música y el clave combinado con diferentes timbres, de la percusión de metal, refuerzan formidablemente esta impresión de misterio.¹⁰¹

Primera sección

La primera sección está pensada para oboe solo. La indicación *ad libitum* y que haya sido compuesta sin un compás determinado¹⁰² hacen que podamos considerar esta introducción, como una especie de *cadencia escrita*. Su consideración como recitativo podría dar una apariencia de poca flexión melódica, lo que no es el caso.

Score

"LES CITATIONS"

Diptyque pour Hautbois, Clavecin, Contrabasse et Percussion

HENRI DUTILLEUX

à Sir Peter Pears

I. FOR ALDEBURG 85

♩ = 40 environ
ad libitum

Hautbois

Hb.

Hb.

Cymb. sup. médium

Hb.

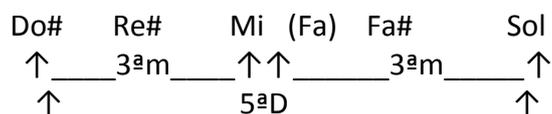
Ejemplo 3. Tema abierto para oboe solo del comienzo del primer movimiento de Les Citations

¹⁰⁰ La primera audición de *Les Citations* tuvo lugar el 9 de septiembre de 1991, en el festival internacional de Besançon, con el ensemble formado por Maurice Bourgue, Huguette Dreyfus, Bernard Cazauran y Bernard Balet.

¹⁰¹ BOURGE, Maurice: «*Les Citations*, H. Dutilleux», en *Dossier de l'ASSOCIATION FRANCAISE DU HAUTOBOIS*. Disponible en: <http://hautbois-afh.fr/>

¹⁰² Así, me he decidido a situar el lugar de los acontecimientos, tomando como referencia el número de ensayo.

La primera frase, el Tema, presenta un material sonoro alejado de lo tonal. No obstante, el atonalismo es organizado con una idea de jerarquía, otorgada a la nota Mi4¹⁰³. Dicho de otro modo, el oboe introduce *Les Citations* con un **Tema**, que toma como **nota pivote Mi4**. Comienza y termina en esta nota, con una especie de glosa *quasi* ornamental, que va en crescendo hacia la nota Fa#4, para cerrar el regulador de volumen y concluir en Mi4. La colección escalar empleada por Dutilleux para componer el Tema de *Les Citations* es la que sigue:



Ejemplo 4. Sonidos del Tema inicial

La dirección horizontal del Tema inicial lleva en sí misma la potencialidad melódica y armónica del acorde de 5^aD, despojada aquí de su función dentro del Sistema Tonal, al no aparecer una tríada mayor o menor con la que interactuar y aportar la cadencia VII-I, en sus funciones de Dominante-Tónica. Por el contrario, los cromatismos por grados conjuntos y los saltos de quinta disminuida o cuarta aumentada, que organizan la melodía, se presentan con la fuerza implícita de una armonía atonal.

La segunda frase del oboe nos muestra que se trata de un Tema abierto. Comenzando con el mismo motivo y acabando igual, aunque con variantes de figuración en el final, la parte central cambia, añadiendo un Do5 y situando a Fa como nota de paso cromática entre Fa# y Mi. El Tema abierto aparece por tercera vez. En esta ocasión, las variantes de la tercera exposición del tema están más cerca de la segunda frase que de la primera. No obstante, estas variantes o cambios, también centrales, aportan los sonidos que faltaban, menos el Sib, para completar el primer modo de la escala octatónica de Do#. En los tres temas, la nota pivote es Mi4, es decir, la nota *estructural* que mantienen el edificio del conjunto de los tres temas. Veamos el proceso temático:

Tema 1. Se organiza con la quinta disminuida expandida, más un Fa que funciona como nota de paso: Do#-Re#-Mi-(Fa)-Fa#-Sol.

Tema 2. Se organiza con las mismas notas, salvo Sol, que es sustituido por un Do5, lo que proporciona la primera apertura espacial, añadiendo un registro superior: Do#-Re#-Mi-(Fa)-Fa#-Do5.

Tema 3. Repetición variada de las dos frases anteriores. Aporta los sonidos Re5, La4, Fa5 y Mib5, enarmónico de Re#, por lo que sigue la tendencia de *expansión espacial* del Tema 2: Do#-Re#-Mi-(Fa)-Fa#-La-Do5-Re5-Mib5-Fa5.

¹⁰³ Numeración de registros: Do central= Do4. Tomamos la numeración de los registros americana, en la que la escala central de Do en el piano se considera el registro 4 (en clave de sol, el sol de la segunda línea es el 4, pues se encuentra dentro de la octava central. El Do en primera línea adicional es Do4, el Do siguiente hacia el agudo, Do5, y así sucesivamente.)

Ya adelantábamos en páginas anteriores, la preferencia de Dutilleux por la **escala octatónica o disminuida**¹⁰⁴. Su esencia *melódica* es así mismo su esencia *armónica*: los tres acordes de 7ªD. Si disponemos los sonidos utilizados en las tres apariciones del Tema, ordenados en grados conjuntos, aparece la escala octatónica de Do#, en el primer modo, faltando un Sib para completar la estructura y un Do#5, para completar la gama. No obstante, la colección escalar incompleta luce, así mismo, una simetría. Para ayudar a visualizar simetrías y asimetrías, la investigadora Rosa Iniesta Masmano, utiliza una especie de relojes, en los que las horas han sido sustituidas por las notas de la escala cromática. Iniesta traza segmentos de una nota a otra, ofreciendo lo que esta especialista en Análisis Schenkeriano denomina “proporciones geométricas internas”¹⁰⁵:

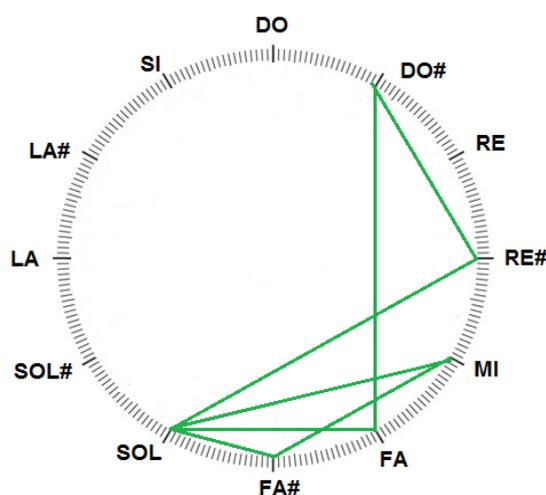


Figura 3. Sonidos y geometría interna asimétrica del Tema inicial (abierto), compuesto con los primeros sonidos de Do# octatónica

Do# Re# Mi (Fa) Fa# Sol
t s t s

Ejemplo 5. Sonidos e intervalos de Do# octatónica del Tema inicial

¹⁰⁴ Es inevitable aquí mencionar la influencia de Debussy y recordar, por ejemplo, su obra *Syrinx*, para flauta sola, organizada en muchos fragmentos por la escala octatónica. Véase LEDE, Emilio: «Escalas y colores en *Syrinx*, de Claude Debussy: un análisis para la interpretación ilustrado por diferentes versiones de la obra», en *SUL PONTICELLO. Revista on-line de música y arte sonoro / Análisis /II Época*, N° 31, Febrero 2012. Disponible en: http://2epoca.sulponticello.com/wp-content/uploads/2012/02/20120202_PDF_escalas-y-colores-en-syrinx_emilio-lede.pdf

¹⁰⁵ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: «La epistemología de la Complejidad y el Análisis Schenkeriano. Un estudio sobre el Sistema Tonal», en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 3, Año 2007-2008, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Universidad de Cádiz, Cádiz, 2008, pp. 229-246 y *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2011.

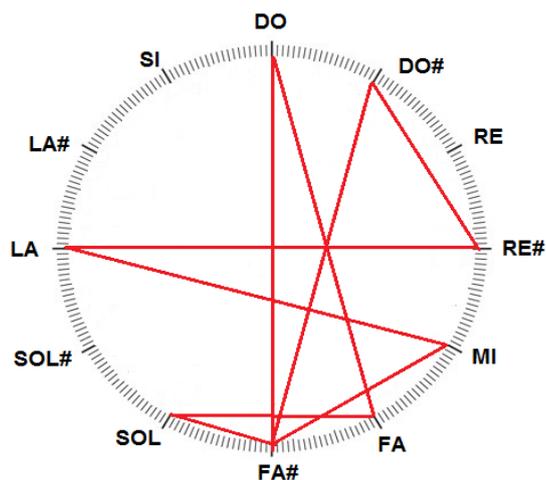


Figura 4. Sonidos y geometría interna del segundo tema. Falta Sib para completar el primer modo de Do# octatónica

Do# Re# Mi (Fa) Fa# Sol La
t s t s t

Ejemplo 6. Escala octatónica de Do# incompleta del Tema inicial en su primera repetición abierta (Tema 2)

Un calderón separa un **Tema** de su primera repetición y otro, a ésta de la tercera, en la que el oboe es acompañado al final por el plato suspendido.

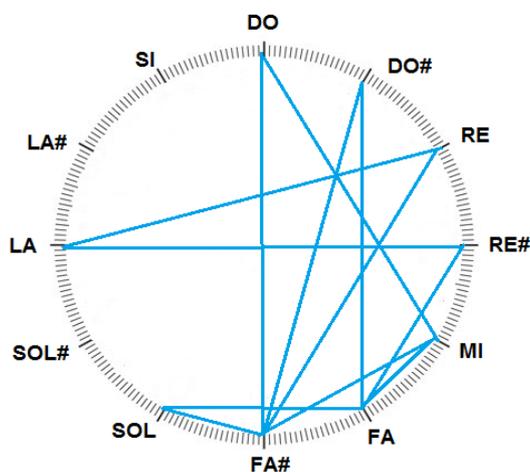


Figura 5. Sonidos y geometría interna del tercer tema. Falta Sib para completar y fusionar el primero y el segundo modos de Do# octatónica

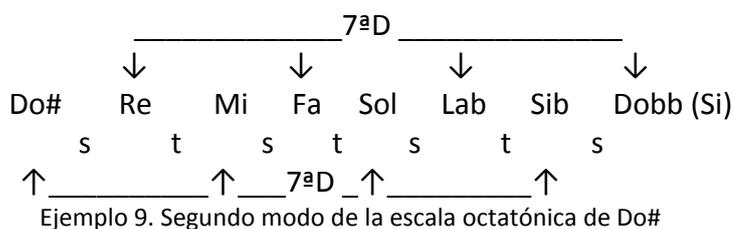
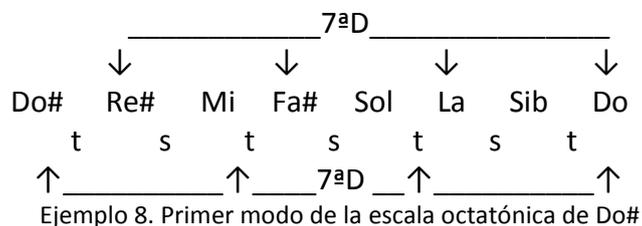
Do# Re Re# Mi Fa Fa# Sol La (Sib)
s s s s s s t (s)

Ejemplo 7. Escala octatónica de Do# incompleta del Tema inicial en su segunda repetición abierta (Tema 3)

Esta primera parte muestra una subestructura interna por bordadura Mi-Re#-Mi, que se corresponde con el primer modo de la octatónica de Do#. Por otro lado, las repeticiones del tema funcionan como referencias al Tema abierto inicial. La memoria comienza a activarse enseguida en las dos direcciones, por lo que el tiempo se multiplica por dos: siguiendo la flecha del tiempo y en sentido retroactivo.

La segunda parte de la introducción oboística está constituida por una **variación del Tema**. El **Mi4** permanece como **nota pivote**, por lo que se ha convertido en nota *estructural* de toda la introducción. El inicio de la variación, que se despliega sobre todo en semicorcheas, introduce inicialmente *Sib4* como nuevo sonido, y alcanza el *Re6* que descenderá a un Lab5 (enarmónico de sol#, por eso no mencionado como nuevo). El Re6 supone un nuevo registro y con ello, una nueva ampliación del espacio, pero también la anticipación de la *bordadura subestructural* de la variación: Mi-Re-Mi. El Re estructural se encuentra, por continuidad de registro, en el 3 de ensayo y con un trino sobre él haciéndole destacar.

La **variación** se extiende hasta el final del solo para oboe (números 2 y 3 de ensayo) y conserva **Mi4** como **nota pivote y estructural**. La melodía ha sido diseñada en base a saltos disonantes, que ascienden y descienden hasta quedar fijados en el trino sobre *Re4*, para ir recuperando, después, la figuración y sincopación del Tema abierto inicial. El plato suspendido potencia la nota pivote Mi4, que concluye la variación. La melodía deja sonar enseguida un *Sib4*, que completa por fin el primer modo de la escala octatónica de Do# y, tras el Re6, deja sonar un Lab5 y después un Si4, por lo que podemos concluir que *la variación se ha organizado sobre la base de los dos modos de la escala octatónica de Do#*:



Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux:
del análisis a la interpretación de la parte del oboe

2

Htb. *p* *mf* *f*

un poco accel.

Htb. *mf* *f*

3 A Tempo

Htb. *mf* *pp* *pp*

Cymb. *ppp*

Htb. *mf* *ppp* Marimba (bug. douces) 4

Mal. *poco* *pp* *perendosi*

Ejemplo 10. *Les Citations*, Primer movimiento, 2 y 3 de ensayo

Mientras que en el número 2 de ensayo, la variación no sube más allá del Re6, en la segunda parte, desciende hasta Sib3, por lo que gana un registro descendente. La variación se organiza con Do# octatónica, pero, además, los nuevos sonidos que aparecen en la variación, completan la escala cromática en el registro 4 y se expanden del 3 al 6. Continúa el **crecimiento progresivo cíclico** de la obra, iniciado por la vuelta al Tema y por la variación, que toma el tema como estructura para expandirse. La escala cromática exhibe la superposición de los tres acordes de 7ªD, estructuras de las tres escalas octatónicas posibles: la de Do#, la de Re y la de Re# (y sus correspondientes enarmonías):

7ªD												
↓	↓	↓	↓									
Do#4 Re Re# Mi Fa Fa# Sol Lab La Sib Si4 Do Do#5												
s	s	s	s	s	s	s	s	s	s	s	s	
↑ _____ ↑				7ªD	↑ _____ ↑							
(Re#-Fa#-La-Do)				↑ _____ ↑								

Ejemplo 11. Escala cromática, resultado de la integración de las tres escalas octatónicas posibles: la de Do#, la de Re y la de Re# (y sus correspondientes enarmonías)

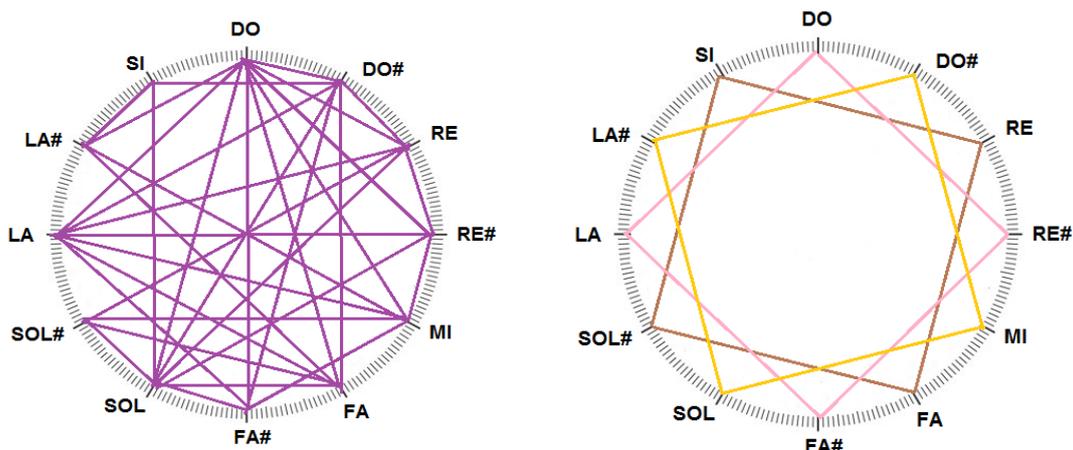


Figura 7. (Introducción 2 y 3 de ensayo) VARIACIÓN. Escala cromática: fusión de los dos modos completos de Do# octatónica y de los tres acordes de 7ª disminuida

Debemos resaltar que, al principio del sexto pentagrama (número 2 de ensayo) de nuestra edición, aparece una enarmonía **La#/Sib**, destacada en *mf*. Este acontecimiento, sobre la nota que faltaba para completar los dos modos de la octatónica de Do#, así como a la escala cromática, será la que cierre el movimiento y, por lo tanto, concluya la metamorfosis del mismo, como veremos en su momento. Aparece la enarmonía como recurso compositivo, entrelazado a los juegos de la memoria.

El carácter abierto y cambiante de los temas y las figuraciones sincopadas de la variación producen resonancias emocionales con el Tema inicial. La nota Mi sirve como punto de referencia al que volver, tras los recuerdos almacenados en la memoria a corto plazo.

Segunda Sección

The image shows two systems of musical notation for an excerpt from Benjamin Britten's *Peter Grimes*. The first system includes parts for Oboe (Hob.), Marimba (Mrb.), Clavichord (Clav.), and Double Bass (D.B.). The Oboe part begins with a melodic line marked *pp* and *espress.*. The Marimba part features a complex rhythmic pattern with *pp* dynamics. The Clavichord and Double Bass parts provide harmonic support, with the Double Bass using *pizz.* and *arco* techniques. The second system continues the same instrumental parts, with the Oboe part ending on a sustained note and the Marimba part showing a *pp* dynamic.

Ejemplo 12. *Les Citations*, Primer movimiento, 3 y 4 de ensayo

Con la indicación de *lontanissimo*, e impulsado por la armonía que presenta la marimba de un acorde de séptima disminuida sin quinta, *La#-Do#-(Mi)-Sol* (o *Do#-(Mi)Sol-Sib*, por enarmonía, sin tercera) aparece la melodía del oboe, que debe ser ejecutada en armónicos: un fragmento inocente en Do mayor descendente, que queda suspendido en un Fa, tonalmente a la espera de un *Mi*, la nota pivote, esta vez en el registro 5 y que llegará en el siguiente compás. Es la nota inicial de la primera *cita* de la obra: el extracto de *Peter Grimes*. Aquí, el oyente utilizará la **memoria a largo plazo**, y solo podrá rescatar el recuerdo si éste existe almacenado, es decir, si el oyente conoce la ópera.

El estilo compositivo de Britten en *Peter Grimes* (1945) es considerado como una suerte de eclecticismo de diversas corrientes, surgidas en la primera mitad del siglo XX. La cita de Britten, a cargo del oboe, expone el motivo del aria del primer acto de la opera *Peter Grimes*: “Now the Great Bear and the Pleiades, where earth moves, are drawing up the clouds of human grief. Breathing solemnity in the deep night”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Escúchese el aria de Peter Grimes, de Britten en https://www.youtube.com/watch?v=hwl_w7Pq-GA

Mientras el ensemble repite lo mismo en los dos compases siguientes, el oboe expone el extracto de *Peter Grimes*: una frase tonal descendente que, partiendo de la nota pivote, Mi, expande la tríada de La mayor, chocando con los acontecimientos octatónicos del resto del ensemble. La *cita* de Britten inicia su descenso desde un Mi5, la nota que esperábamos encontrar antes, como hemos comentado. No obstante, el discurso aprovecha el Sol# para continuar descendiendo por grados conjuntos, en Do# mayor o, si se quiere ver, en modo *mixolidio* (Sol) transportado a Do#, en sentido descendente y desde la *repercusio* hasta la *finalis*.

La nota ausente en la marimba, el Mi, es ejecutada por el clave y reproducida en octava Mi5-Mi6, con el soporte de un Do# en octava Do#4-Do#5 y con un Sol4 en armónicos en el contrabajo. El acompañamiento del resto del ensemble mantiene la armonía de la escala octatónica de Do#, arpegiando durante toda la segunda sección el primer **acorde pivote**: la tríada disminuida **Do#-Mi-Sol**, para concluir la precisamente en él. El acorde pivote se despliega desde el registro 3 al 6. Hay que destacar, que la melodía en armónicos del oboe y en el Sol# del contrabajo confiere también un carácter tímbrico particular. No obstante, con la entrada del ensemble, esta segunda sección significa un cambio en el timbre más significativo y, así mismo, un espacio más denso, una actividad de la memoria sensitiva, de la memoria a corto plazo y, con la cita, a largo plazo. Como consecuencia, el tiempo se multiplica. De nuevo, un calderón es el encargado de dejar el tiempo suspendido, antes de que llegue la tercera sección. Sin duda, tal y como apunta la mayoría de investigadores, Dutilleux explora y estudia las potencialidades sonoras, los colores tímbricos que ofrece lo inusual.

Tercera Sección

La tercera sección (5 y 6 de ensayo) empieza con la entrada de la marimba, presentando un diseño melódico, basado en la arpegiación de La mayor, comenzando por el **Mi**, un registro más agudo: Mi5-La-Do#. Esto ofrece una relación por tonalidad con el comienzo de la cita de Britten, de la sección anterior. Desde Mi6, la marimba despliega una melodía que comienza mostrando la arpegiación del acorde de La M, desapareciendo enseguida. Do# aparece como eje central de la frase, concluyendo en un salto de sexta mayor descendente Sol#4-Si3, tras el que entra el clave a modo de respuesta, mientras que la marimba aprovecha para iniciar su *ostinato*, desplazando el discurso un registro más grave. Las disonancias glosan alrededor de **Do#4**.

Ejemplo 13. *Les Citations*, Primer movimiento, 5 y 6 de ensayo

Mientras continúa el ostinato de la marimba, diseñado con la misma figuración que en la segunda sección, irrumpe el oboe con lo que aparenta ser un nuevo tema. Partiendo de Reb₄, le sigue Mib₄ que salta a Do₅ hasta alcanzar un Mi₅. En realidad, el oyente percibe Reb como Do# y el Mib como Re#, al ser enarmónicos. Lo que sigue, hasta el número 6 de ensayo, es la primera semifrase del oboe. Debe destacarse que la nota Mi del oboe se produce siempre en el registro 5, mientras que cuando aparece un Mib en su melodía, éste se encuentra en el registro 4. Observando la primera y la última nota de la melodía del oboe, en la primera semifrase, puede verse que la melodía comienza ascendiendo hasta Mi₅, para acabar descendiendo al final del 5 de ensayo, hasta las notas sobre las que había iniciado el ascenso: Reb(Do#) – Mib(Re#). Este último descenso del oboe va a constituirse como célula motivívica en el 6 de ensayo, en la segunda semifrase del oboe, tras dos repeticiones idénticas. La célula es un *novencillo* de fusas que comienza con un silencio y que se mueve al contrario y variado, con respecto al principio de la semifrase: Mi₅-Do₅-Lab₄-Sib₄-Sol-Fa-Reb-Mib.

Tras un silencio, la melodía del oboe comienza de forma estática, se detiene a modo de ostinato rítmico *in crescendo* sobre la nota Si₃, perteneciente al segundo modo Do# octatónica. Se trata de lo que mencionábamos en el apartado de la dimensión temporal, como **figura de acumulación o intensificación**, consistente en la repetición varias veces seguidas, y cada vez, con menor duración. La melodía del oboe prosigue repitiendo exacta la célula motivívica anterior a la figura de acumulación y, tras un nuevo ascenso, vuelve a repetirla. Le siguen un silencio de fusa y otro de negra, para concluir el oboe su melodía con el salto final descendente Sol#₄-Si₃, salto idéntico al que ejecutaba la marimba en la frase inicial de esta tercera sección. Si contamos desde la primera nota de la sección (marimba o melodía del oboe) hasta la última (marimba y

oboe), aparecen como notas estructurales **Mi5** y **Si3**. Armónicamente, la tercera sección comienza organizándose en el primer modo de Do# octatónica y acaba con el segundo modo, que es el que tiene las notas Sol# (Lab) y si (Dobb).

Por su parte, al discurso melódico del oboe le acompaña el ostinato de la marimba, que abandona el tono Sol-La para introducir choques de segunda, como acaba de hacer el clave. Éste repite lo mismo que ha hecho en su entrada de la tercera sección. A partir de aquí, el clave y la marimba devienen percusivos, disonancias *quasi clusters* que van impulsando el movimiento, hasta que concluya la sección con el Si3 de la marimba, reproduciendo la misma figura de acumulación o intensificación, que ha hecho el oboe, en el primer compás del 6 de ensayo. Este elemento rítmico es empleado concluyendo en pianísimo para dar lugar a la siguiente sección, que comienza con el mismo matiz. Se produce sobre la nota Si3 (del segundo modo de la octatónica de Do#) y suena con las disonancias mantenidas del clave, sobre el que interviene por primera vez el contrabajo, ejecutando *pizzicatos* de dos notas dobles (número 6 de ensayo): Fa4-La y Lab4-Do, para concluir con una 4ªA, Lab2-Re3, mantenida. De nuevo, un calderón sobre silencio de cochea da paso a la sección cuarta.

Cuarta sección

7

ppp

Vibraphone
(sans moteur) (lontanissimo)

ppp legato

(luth)

(pp)

Hib. *mf*

Vibra. *mf* *p* *Marimba* *p* *poco*

Tam - tam grave
p

Clav. *(p)* *(mf)* *(p)*

Cb. *arco* *pizz.* *arco* *pp* *pp*

Ejemplo 14. *Les Citations*, Primer movimiento, 7 de ensayo

En el número 7 de ensayo, aparecen dos melodías simultáneas diferentes en corcheas, por lo que se da un resultado vertical homofónico. La melodía del oboe está compuesta sobre una escala de tonos: **Lab-Sib-Do-Re-Mi-Fa#** y arranca con la horizontalización por arpegiación de la 6ªA **Lab4-Do5-Mi5-Fa#5**, un suceso de corte wagneriano. La segunda melodía la comparten la marimba y el clave y se mueve casi como una serie de sextas, discontinua por alguna disonancia vertical.

The image shows a musical score for 'Les Citations', first movement, rehearsal mark 8. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Htb., Marim., Cymb., and Clav. The second system includes staves for Htb., Marim., T.-t. n., T.-t. gr., Vibra., Clav., and Cb. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *pp*. The score is divided into two systems, with the second system showing time signatures of 5/4 and 3/4.

Ejemplo 15. *Les Citations*, Primer movimiento, 8 de ensayo

Si abstraemos la melodía de la marimba y el clave, se ve enseguida que es una prolongación de la nota **Si3**. Arranca con las notas arpegiadas Si-Mib-Sib, un resultado sonoro disonante: primero se escucha una 4ªD, como medio para mostrar la 8ªD Si3-Sib4. En este contrapunto, podemos ver que no hay un modo definido, salvo si consideramos la 3ªm y los tonos parte de una **escala pentátona** y los semitonos, parte de la **escala cromática**. Incluso, el final de la melodía de la marimba y el oboe, tiene matices del **modo frigio** en su final descendente: Re-Do-Si. El resultado vertical de la simultaneidad de las voces empieza y acaba con el choque disonante de semitono Si-Lab. Después de este contrapunto modal-atonal a dos voces, mientras el contrabajo

sigue con su 4ª Lab-Re, el clave y el vibráfono –en el compás siguiente, la marimba-, así mismo homofónicamente, presentan verticalidades sincopadas, organizadas por una mezcla de intervalos semiconsonantes con notas añadidas. Confieren choques disonantes, utilizando los sonidos de los dos modos de la octatónica de Do#. La melodía del clave se va quedando como asunto vertical, sincopado primero al estilo *jazzístico* y, después, exhibiendo los mismos conglomerados verticales, a través de las ligaduras de las notas arpegiadas, mientras la marimba se despliega por saltos, mayormente disonantes, de Si3 a Do6, para acabar descendiendo a La4.

El Oboe entra un tiempo antes que la marimba, con un motivo ascendente que la marimba contesta inmediatamente, a modo de diálogo, como variante contrapuntística de la célula motívica usada antes, de nuevo en la octatónica de Do#. Ya en el número 8 de ensayo, el clave se vuelve de nuevo percusivo, alternando con notas tenidas, de forma similar a cuando lo ha hecho en la *tercera sección*. Acompaña un motivo ascendente del oboe que, en *f*, alcanza primero melódicamente Fa#5-Do6, después como verticalidad en multifónicos. Entonces, el oboe retoma un ascenso desde La4 a Do6 y, seguidamente se produce un acontecimiento para ser fijado en la memoria¹⁰⁷. Aportando un color tímbrico peculiar, suenan tres verticalidades en multifónicos a cargo del oboe: 1) Sib4-La-Do; 2. Sol4-Fa5-Reb6 y 3. Fa#-Do. Es importante que el oyente perciba este compás como algo relevante en la composición, pues al final del primer movimiento, ya en la coda, este acontecimiento cerrara el discurso del oboe, sufriendo una pequeña, pero determinante transformación.

El contrabajo repite su único motivo hasta ahora (la 4ª Lab-Re) y la marimba presenta de nuevo sobre la nota Si3 la misma figura de acumulación o intensificación, que mencionábamos antes, por lo que el oyente utilizará la memoria a corto plazo, recordando al oboe en el 6 de ensayo y a la marimba justo al final de la tercera sección. De este modo, la cuarta queda delimitada por estas dos figuras iguales de acumulación o intensificación, sobre la nota Si3, que bien podía ser considerada como nota pivote de la sección. Perdiéndose la última nota del clave, un Si3, comienza un tiempo antes del 9 de ensayo, la quinta y última sección de *Les Citations*.

¹⁰⁷ Véase en la partitura, segundo compás del número 8 de ensayo.

Quinta sección

9 Calme ♩ = 50

Htb. *pp* *p* *ppp*

Marim. *pp* *p* *pp*

Cymb. Cymb. susp. *mp*

T.-t. m. Tam - tam médium *p*

Clav. *mf* *(p)* *p* *ppp*

Cb. *mf* *p* *ppp*

Htb. *p* *pp*

Marim. *p* *pp*

Clav. *ppp*

Cb. *ppp* *arco*

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux:
del análisis a la interpretación de la parte del oboe

The image displays a musical score for the first movement of *Les Citations* by Henri Dutilleux, specifically measures 9 and 10. The score is arranged in a system with five staves: Oboe (Htb.), Marimba (Marim.), Tam-tam (T.-t. m.), Piano (Clav.), and Cello (Cb.).

- Measure 9:**
 - Oboe (Htb.):** Features a melodic line with trills and slurs, marked with a *pp* dynamic.
 - Marimba (Marim.):** Plays a rhythmic pattern with a *pp* dynamic.
 - Tam-tam (T.-t. m.):** Includes a section labeled "Tan-tan médium (bag. de vibra)" with a *p* dynamic.
 - Piano (Clav.):** Provides harmonic support with complex chordal textures.
 - Cello (Cb.):** Plays a bass line with a *p* dynamic.
- Measure 10:**
 - Oboe (Htb.):** Continues the melodic line, marked with a *p* dynamic.
 - Marimba (Marim.):** Features a section labeled "Marimba" with a *mf* dynamic.
 - Tam-tam (T.-t. m.):** Remains silent.
 - Piano (Clav.):** Continues with complex textures, marked with a *mf* dynamic.
 - Cello (Cb.):** Plays a bass line with a *mf* dynamic, including a section labeled "pizz. (librement)".

The score concludes with a double bar line and a *f* dynamic marking.

Ejemplo 16. *Les Citations*, Primer movimiento, 9 y 10 de ensayo

En la sección quinta, que comienza un tiempo antes del número 9 de ensayo, aparece el oboe con el ensemble al completo. El acompañamiento está organizado a través de los dos modos de la octatónica de Do#, así como la parte del oboe, constituida por dos frases. En la primera, Dutilleux, reclamando calma y dulzura, presenta una variación del tema abierto inicial, aunque se ha producido una *transformación en la nota pivote*: ahora es **Sol#4**. La figuración es tan parecida a la del Tema inicial, que la memoria a corto plazo actúa y se percibe la transformación de lo conocido. Esta transformación del Tema abierto se ve acrecentada por la presencia del ensemble, ausente en la introducción y ofrece así mismo la visión del *crecimiento progresivo cíclico*, en una especie de recomenzamiento en un espacio más amplio y en tiempo ahora también circular. Marimba y clave alternan flexiones melódicas cromáticas y saltos disonantes con notas mantenidas. La segunda frase de la quinta sección es una variación de la variación (*metavariación*) de la introducción. Las figuraciones recuerdan los hechos pasados, a través de una melodía cuya base es la escala octatónica de Do#, en sus dos modos, que dispendian cromatismos e intervalos disonantes entre los instrumentos del ensemble. En el ascenso final del oboe, antes de la Coda, lo más relevante para la organización es que partiendo de una nota pivote **Sol4**, el ascenso se detiene en la nota pivote **Mi**, coincidiendo con el clave y sustentado por un Sol en armónicos en el contrabajo.

El contrabajo adquiere algo de dinamismo, tanto al principio como al final de la segunda frase, donde dejará un Sol3 en armónicos, a la espera de la coda que él concluirá. En sus intervenciones, el contrabajo ha llegado a alcanzar las notas más agudas de la obra, moviéndose en registros muy difíciles para este instrumento.

A través de esta variación, los registros se abren hacia lo grave y hacia lo agudo. El espacio se ensancha al máximo: la tríada disminuida **Do#-Mi-Sol** no es suficiente. Estructuralmente, falta un **Sib** estructural, de modo que la estructura de la obra esté compuesta, coherentemente con la escala de base, por el acorde de 7^ªD **Do#-Mi-Sol-Sib**.

Coda

From the ballet "Le Loup" (Henri Dutilleux, Jean Anouilh, Georges Neveux, Roland Petit), "As for the Wolf's man", © 1954 Editions Ricordi Paris - Darand.

Ejemplo 17. *Les Citations*, Primer movimiento. Coda

Podría haberse dado el final del movimiento, cuando el oboe alcanza el Mi5, a través del ascenso desde Do# o cuando el oboe, en el primer compás de la coda, ejecuta parte del acontecimiento al que me refería en la cuarta sección (segundo compás del 8 de ensayo). Decíamos entonces: *Aportando un color tímbrico peculiar, suenan tres verticalidades en multifónicos a cargo del oboe: 1) Sib4-La-Do; 2. Sol4-Fa5-Reb6 y 3. Fa#-Do*. La repetición de este acontecimiento *no se completa*. Dutilleux ha eliminado la tercera verticalidad Fa#-Do, dejando la idea inconclusa, abierta, proustiana. El caso es que guarda silencio, en lugar de producir la 4ªD.

Los Tam-tam se pierden y el plato suspendido da su toque final. Mientras tanto, el clave da sus últimos acentos, insistiendo sobre un La# (enarmónico de Sib), aunque el bajo del clave termina en Sol, interactuando con ese La# (Sib). Es aquí donde se produce la mutación: la segunda verticalidad del oboe se prolonga hasta escuchar la entrada del clave, mostrando un conjunto simétrico de duraciones, que hace resaltar la nota La#. Es lo contrario que sucedía en la variación del oboe, en la introducción, pero al revés: allí la# se transformaba en Sib; aquí, Sib se transforma en La#. La memoria a corto plazo no deja de ser activada, sin embargo, antes del último compás, Dutilleux pone en marcha nuestra memoria remota, poniendo en voz del contrabajo una **cita** de su ballet *Le Loup*.

La cita es una queja: el aullido lastimoso de un lobo. Como explica Joos¹⁰⁸, el extracto de *Le Loup*, concretamente “la plainte du loup”, es un aullido quejumbroso, ejecutado por el contrabajo en un registro inhabitual para ese instrumento, asociado en origen al timbre del fagot en el registro agudo. Simboliza la angustia del lobo, bestia enamorada de una bella muchacha. Melódicamente, la cita muestra primero la estructura de la escala octatónica, Do#-Mi-Sol, para continuar con La#(Sib)-Si-Do-Si-La# (Sib). Así, la cita de *Le Loup* le sirve a Dutilleux para concluir el movimiento en la última nota estructural de los dos modos de la escala octatónica de Do#, pero escita con otra apariencia, porque lo que queda suspendido en el aire es una **metamorfosis**, un **La#**, que en realidad se percibe como **Sib**, en *Les Citations*, el sonido de la escala octatónica ausente como nota estructural hasta el final, pero metamorfoseado en La#. Se pierde a voluntad del compositor, como una apertura a otras exploraciones, como una expectativa misteriosa, inacabada, proustiana.

De cara a la interpretación

En la primera sección, la introducción a cargo del oboe, debería tenerse en cuenta para su interpretación de la primera frase, no solamente la pulsación, negra igual a cuarenta, sino también la consideración de que se trata del Tema, que se expande con Mi4 como nota pivote, comenzando con *pp* y concluyendo con *ppp*. Las síncopas han de ser claras en su acentuación, pues va a ser una figuración constante a lo largo del primer movimiento y de la obra. La idea principal será crear una atmósfera en la que el oboe introduzca el tema en un escenario silencioso, con una matiz *pianissimo*, dándole la duración exacta a todas las notas de la escala y buscando la nota Fa#, que es la nota final del crescendo. La melodía debe ser interpretada con delicadeza, de modo que

¹⁰⁸ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*

quede expectante el oyente y fije el recuerdo de la armonía empleada, expandida melódicamente. Imagino a mi personaje, como si se tratase de una cantante de ópera¹⁰⁹, en un registro de contralto.

En la segunda frase, tratándose de una repetición con variantes del Tema abierto inicial, el oboe debería continuar en un matiz *pianissimo*, poniendo una intención sugerente en las notas que cambian en este segundo Tema, con respecto al Tema inicial. En la frase, a la nota Do, como nota final del crescendo, debería tener un color tímbrico más claro, pero de una forma sutil y delicada, para que no se desprenda del contexto íntimo de la introducción y así el oyente no se desconecte en ningún momento de la escucha. En la tercera frase, ocurriría lo mismo, aunque esta vez comenzando la frase con un Mi en *p*. Sin perder el carácter apaciguado, abriría un poco más la frase, en las notas Mib5 y Fa5. La intención será presentar los tres temas con cierta timidez, como si se tratase de un ser recién nacido que espera crecer y madurar durante el transcurso de su vida.

Ya en la segunda parte de la introducción y con la aparición de la variación del Tema, no sólo aumentaría la intensidad del sonido, e incluiría el vibrato de forma sutil en el Re6, sino que, al aparecer la nota **La#5 enarmonizada con Sib5**, la nota que faltaba para poder completar la escala Do# octatónica y la cromática, le daría más dramatismo y expresividad, que aportaran un color y un giro muy diferente a la melodía de la variación. Ya hemos visto en el análisis la importancia de esta enarmonía, que mutarán al final del movimiento el clave y el contrabajo. Con ese mayor dramatismo, conseguiría que la memoria sensitiva guardara el recuerdo del acontecimiento en la memoria a corto plazo, para rescatarlo al final.

Tras el Sib5, finalizaría las últimas corcheas/fusas con fortísimo, pero prestando más atención al acelerando, que confiere al discurso un estilo virtuosístico. En el número 3 de ensayo, seguiría con la idea de variación del tema anterior, introducido así mismo virtuosísticamente, por medio de las fusas y del trino en el Re estructural, seguido por la escala arpegiada en mordentes ascendentes, que deberán ser ejecutados fugazmente. En cuanto a las dinámicas, la introducción del oboe oscila entre *pp* y *ppp*.

Como decíamos en el análisis, el carácter abierto y cambiante de los temas y las figuraciones sincopadas de la variación producen resonancias emocionales con el Tema inicial. La nota Mi sirve como punto de referencia al que volver, tras los recuerdos almacenados en la memoria a corto plazo.

Krawczyk considera el uso que hace Dutilleux de los silencios, afirmando que estaba obsesionado con la idea de la desaparición del sonido y del misterio. El silencio para él es muy importante, porque es alguien que compone en el silencio y lo escucha. Es un “oído loco”, no parte de algo normal, escucha todo, cosas que otros no escucharían, incluso en el silencio¹¹⁰. Dado que Dutilleux compone en silencio y se trata de un

¹⁰⁹ Según Franck Krawczyk, se trata de una obra favorable al canto, desarrollada en un escenario como Alderburgh, por ese motivo, el mejor escenario sería el foso.

¹¹⁰ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

elemento muy importante en sus obras, el intérprete ha de tenerlo en cuenta. En la primera sección, la duración de los calderones y de las comas está adscrita al contexto melódico, en el que el oboe, encargado de introducir la historia, se servirá de ellos para crear expectación en el oyente, así como para darle más dramatismo y expresividad.

En Dutilleux todo cuenta, no solo los silencios, sino la manera en que están dispuestas las notas, que buscan crear un timbre un efecto particular¹¹¹. Considerar que aquí (número 3 de ensayo), Dutilleux no hace un empleo de la melodía con mordentes, a modo de notas de paso o poco relevantes, sino que se trata de notas que pertenecen a la escala de Do# octatónica, que organiza el entramado de la obra. Señalar que el compositor separa con comas las pequeñas células de ornamentación, creadas para la variación, para indicar que se debe respetar el silencio, una de las constantes en la obra *Les Citations* y crucial para comprender el lenguaje del compositor. Tras las células de ornamentación aparece un Do#4 que llega a descender hasta Sib3. Con esta nota en este registro, Dutilleux finaliza la variación buscando una figuración y una construcción melódica muy similar al Tema abierto, para alcanzar la nota pivote Mi4 en *pianissimo*. La ejecución de la variación tiene que ser un eco del Tema abierto. El intérprete debe tener en mente el Tema y ser consciente de las células motivicas de la variación, porque inundarán más tarde el discurso. Conviene una ejecución muy precisa con respecto a notas y silencios, para crear un recuerdo que pueda ser almacenado en la memoria a corto plazo.

La duración de cada frase viene determinada por la pulsación que ha indicado Dutilleux (negra = 40), pero debemos señalar que en el final del 2 de ensayo, Dutilleux pide al oboe un poco acelerando. Esto, junto a la reducción en la figuración ornamental del principio del 3 de ensayo, a tempo, provoca en el oyente una sensación de mayor velocidad, además de una mayor amplitud del espacio sonoro. Tiempo y espacio se han modificado. El tiempo es doble: el discurso sigue la flecha del tiempo y, tras la información recibida, la memoria busca el pasado inmediato y trata de anticipar el futuro más próximo.

En la segunda sección, con la indicación de *lontanissimo*, ejecutaría los armónicos propuestos por Dutilleux con la máxima delicadeza posible. En la partitura aparece en *ppp*. Por parte del intérprete, es conveniente el máximo control en el uso de la digitación para conseguir un timbre mucho más íntimo, en el momento de dar paso a la cita de Britten, de *Peter Grimes*. Esta cita, la primera de la obra, tendrá que ser ejecutada con toda la nitidez posible, puesto que va a activar la memoria remota en aquellos oyentes que tengan almacenado el recuerdo de la ópera. Los oyentes que no conocen la música que se cita, evidentemente, no tienen el recuerdo almacenado y Dutilleux no puede lograr su objetivo.

En la tercera sección, el oboe expone un nuevo Tema, que comienza en el compás 3 del número 5 de ensayo con la nota Reb4, esta vez en piano, pero en *diminuendo* hacia

¹¹¹ *Ibid.*

la nota Mib6 (véase análisis). Según Krawczyk, no es lo mismo un bemol que un sostenido y cuando Dutilluex lo emplea, es para darle más dramatismo a la melodía. Buscaría un timbre más apagado y con más expresividad, ejecutando al mismo tiempo un *vibrato* delicado y sin exagerar. Por otro lado, respetaría el pulso anotado por el compositor, negra igual a cincuenta y ocho, un poco más elevado que al principio. Una simple modificación basta para darle un poco más de agitación al discurso y, con ello, será suficiente para interpretar en *p* las células motivicas, ahora transformadas en novencillos. En el número 6 de ensayo, en la *figura de intensificación*, tomaría el papel del oboe como elemento percusivo¹¹².

La célula melódica descendente que aparece antes de la figura de intensificación, se repite dos veces más. Es el nuevecillo escrito en bemoles. En el centro de las dos repeticiones, aparece otro nuevecillo, pero ascendente y con sostenidos. Los nuevecillos que aparecen combinados con los bemoles y los sostenidos requieren por parte del intérprete un trabajo y dominio técnico óptimos, sobre todo en la lectura de las notas alteradas con los sostenidos, que dificultan la lectura oboística. Al llegar al salto final descendente Sol#4-Si3, debería buscarse un sonido más amplio por dos razones: la primera, para contrastar el choque armónico que hace combinado con el clave y contrabajo y, la segunda, para recatar el recuerdo de ese salto idéntico al que ejecutaba la marimba en la frase inicial de esta tercera sección (compás 4 del número 5 de ensayo).

En el número 7 de ensayo, un nuevo tema es introducido en *lontanissimo*, tratando de imitar el sonido de Flauta India¹¹³. Bourgue propuso una digitación especial para este pasaje en concreto, lo que entusiasmó a Dutilluex, porque otorgaba a la melodía un color muy diferente, más semejante a la flauta india. De ahí, el diseño homofónico oboe, clave y marimba, buscando el efecto imitativo y la escala de tonos sobre la que se basa la melodía del oboe. Se debe lograr un sonido plano, sin matices, de acuerdo con lo estático de la escala de tonos, más similar a una ejecución en la que esté más presente el aire que el sonido y, por supuesto, en estrecha interacción homofónica, con marimba y clave, para obedecer al timbre buscado por Dutilleux.

Un compás antes del 8 de ensayo, la transformación motivica se vuelve algo más agresiva y agitada, de modo que habría que exagerar el *crescendo* para llegar para desembocar en los multifónicos (número 8 de ensayo) con un matiz de *f*, dinámica, que no se ha llegado aún a utilizar en el discurso y que hace que el oboe se convierta nuevamente en un instrumento que recuerda a la percusión. Por otro lado, el segundo multifónico, que aparece en el segundo y tercer compás, es doblemente importante, porque aparecerá posteriormente: su ejecución en *f* hará que el oyente lo recuerde.

¹¹² Krawczyk considera que el papel asignado a cada instrumento se intercambia, es por lo que el oboe se vuelve percusivo en algunos momentos y melódico en otros.

¹¹³ Véase la edición DUTILLEUX, Henri: *Les Citations dyptique pour haoutbois, clavecin, contrebasse et percussion*, Edición Alphonse Leduc&Cie, Paris, 1995.

En la sección quinta y en el número 9 de ensayo, con la indicación *calme* y de negra igual a cincuenta, comienza un tema transformado del Tema abierto inicial, esta vez pivotando sobre la nota Sol#. La ejecución sería similar a la introducción, la recordaría creando una atmósfera de quietud y empapada de un carácter *dolce*. Esta vez, no aparecen las dinámicas de *crescendo*, con lo cual la idea interpretativa se fundamentaría en una línea melódica estática. En la segunda intervención de la frase, al verse mutada la melodía por medio de las diferentes figuraciones, no es necesario buscar un matiz en concreto, sino la atención sobre las notas de Do# octatónica, con intención de aclarar los sonidos organizativos y tratar de que el oyente los perciba como tales.

Al llegar al número 10 de ensayo, cuidaría en simetría el *crescendo/diminuendo*: el primero sobre la nota Sol5, la célula central manteniendo el volumen alcanzado por el Sol y el diminuendo sobre Do#4, que en su repetición, se vuelve *pp*.

En la Coda, ejecutaría el multifónico pensando en el que apareció en el compás 2 del 8 de ensayo, esta vez en *p*, para inocentemente dar por concluido el primer movimiento y así sorprender al oyente, el cual todavía sigue expectante.

Técnicamente, lo más difícil para el oboe en este primer movimiento de *Les Citations*, es encontrar el dominio en la nota Mi4 pues, al tratarse de un registro grave, es muy difícil poder atacar la nota con suavidad en pianos y pianísimos. Recuerdo cómo al estudiar la *Sonata de oboe* de Dutilleux, tuve que trabajar muchísimo el ataque de la nota Mi4, con la que comenzaba la pieza, para buscar ese color en *p* que exigía Dutilleux. Ese trabajo, de *p* en esta nota, venía determinado por el dominio sobre todo de la relajación y de la confianza, pues a falta de esto último, seguramente, la nota habría fallado. Aquí es doble la tarea, pues no solo aparece esta nota en *p* al principio, sino que aparece constantemente en todo el movimiento. Por ello, es necesaria una columna de aire muy controlada en los *pianos*, una embocadura que sea flexible y que se adapte, del mismo modo, a un material (cañas) muy suave y flexible. Bourgue precisa la importancia de la técnica a continuación:

El retorno obsesionado al Mi grave piano traduce una pesadez que es muy delicada de expresar por el oboe, pues por naturaleza, éste es resistente a los sonidos dulces en el grave. Se debe tener un gran dominio de la embocadura para tocar esta obra y capturar los innombrables colores necesarios. Se debe permanecer sereno en el peligro permanente y aceptar los riesgos, con el fin de que solo la música hable libremente. Eso es un ejercicio delicado.¹¹⁴

Del mismo modo, comentaba Bourgue en la entrevista, que con el Mi4 en *pp* del final de frase, era extremadamente difícil llegar a tocarlo sin que se corte y que para ello, utilizaba una digitación especial. Por otro lado, que el principio esté escrito *negra igual a 40*, le hace considerar que nadie lo tocaría así, porque hay un problema de control y, al ser lento, existe menos estabilidad porque el aire va más lento. Así, se corre el

¹¹⁴ BOURGUE, Maurice: «*Les Citations... Op. Cit.*»

riesgo de no controlar el pasaje. Por eso el tiempo es importante, porque si vas demasiado lento, el *tempo* te desconecta del sentido de la pieza. Al contrario, si vas demasiado rápido, no comprendes la pieza. Entonces, los elementos se mezclan. Hay un tiempo que debe ser ajustado al máximo, dice Bourgue. Se puede variar entre 45 y 50. Según su criterio, a veces los compositores marcan los tempos muy lentos para asegurarse de que no se toquen demasiado rápidos. Es posible que tenga razón, en el sentido de que podría variar ligeramente, *metronómicamente* hablando. Lo más importante es que no te desconectes de la pieza. Llegados a este punto, vale la pena mencionar cómo podríamos llegar a determinar el *tempo* que, convenientemente, más se ajustaría a nuestra interpretación. Es interesante la mención que hace sobre el *tempo* el profesor y musicólogo Rafael Salinas en su blog:

No hay que olvidar que por "tempo giusto" entendemos aquel en el que podemos mostrar de la forma más aproximada y consciente todas las cualidades, matices y sutilezas que encierra la obra. Esto nos lleva a la reflexión de que no siempre el tempo en el que yo puedo mostrar todas las exigencias de la pieza es aquel que demanda el compositor. Pero esta contradicción tiene una relativa importancia por varias razones: Primero porque un tempo diferente al que pide el autor podría mostrar ángulos estéticos nuevos y no por ello menos interesantes o válidos. Segundo, porque el tempo que pide el compositor no responde solamente a una idea de velocidad, sino de carácter, y para llegar a poder mostrar ese carácter, la obra debe haber evolucionado suficientemente en nuestro consciente y subconsciente interpretativos, ya que la relación que tenemos con nuestro repertorio cambia y crece con nosotros a lo largo de la experiencia y a ese tempo escrito por el compositor, debemos llegar de forma natural y no forzada.¹¹⁵

Estoy totalmente de acuerdo con que la obra evoluciona en nuestro subconsciente y evoluciona con nuestra experiencia-formación. Por esa razón, el *tempo* elegido posiblemente no se ajuste al demandado por el compositor, ya que se debe evitar un tempo forzado en el caso de elegir el escrito en la partitura, porque se aparta de nuestra realidad actual. Lo ideal, a la hora de interpretar una obra, es elegir un *tempo* que permita fluir y controlar el fraseo, los matices y las articulaciones.

El tema del *tempo* establecido entre compositor e intérprete trae a colación la conversación que mantuvieron Bourgue y Dutilleux respecto del tempo. El compositor resaltaba su interés por el factor rítmico y exigía que debía ser muy preciso. La pretensión de Dutilleux era que cierto pasaje se tocara más rápido. Por su parte, Bourgue le recomendaba que se tocara un poco más lento y le replicó: "si usted quiere que cante, será necesario tener más tiempo para hacerlo"¹¹⁶. Esto tiene que ver con lo importante que es para el intérprete llegar a encontrar su tempo, o tal y como denomina el profesor Salinas, el "tempo mágico". Explica a continuación, cómo la

¹¹⁵ SALINAS, Rafael: «Sobre el tempo», Miércoles 11 de enero de 2017. Disponible en: <http://rafael-salinas-tello.blogspot.com/>. Última consulta 6/2/2017.

¹¹⁶ Entrevista personal realizada a Maurice Bourgue en Pontoise (Francia) el 11 de noviembre de 2016.

combinación del metrónomo de un modo estratégico da como resultado un tempo fluido en la ejecución.

La primera estrategia que recomiendo es estudiar la pieza en un tempo medio, pero un poco más rápido de la velocidad que nos haría sentirnos cómodos. La comodidad anula la atención y bloquea los reflejos. Por tanto, trabajar en ese tempo medianamente rápido, pero un punto por encima de la sensación de comodidad, nos permitirá estar alerta sobre el control de los matices, el timbre y el color de cada sonido, el fraseo... y reforzará nuestros reflejos para que podamos tocar después mucho más rápido, incluso, muy rápido. Es lo que yo llamo el tempo "mágico", pues es donde aparecen y se desarrollan las habilidades, en un espacio mágico que está entre lo consciente y lo intuitivo.¹¹⁷

En el caso del movimiento "Aldeburgh", la estrategia de trabajo con el metrónomo, ha sido tocar muy lento los pasajes que requieren un control de la respiración y columna de aire, para no bajar la guardia pero, al mismo tiempo, encontrar la manera de estar relajado. Después, trabajar una pulsación que oscilaría entre cuarenta y cincuenta la negra, lo que hace que no solo llegue a controlar los pasajes, sino que también mi interpretación pueda transmitir esa fluidez.

"Interludio"¹¹⁸

"Interlude" se caracteriza por ser un solo del clavecín, con una única intervención del contrabajo ocho compases antes del final, tomando dos compases del número 14 de ensayo. "El hecho de que esté escrito para clave hace que no se reconozca del mismo modo la melodía. Se puede percibir como una masa sonora, que no es fácil de reconocer"¹¹⁹, dice Krawczyk. Según comenta Joos, en el prefacio de la versión de 2010, la función de este Interludio, denominado así por Dutilleux en 2010, es servir de paréntesis: "los interludios o paréntesis son frases de cristalización que simbolizan pequeñas transiciones. Dicho de otro modo, pasajes metamorfosados que conectan

¹¹⁷ SALINAS, Rafael: «Sobre el tempo... *Op. Cit.*

¹¹⁸ Recuérdese lo que decíamos en la primera parte de este trabajo, en cuanto a la edición a la que corresponden los ejemplos. Para llevar a cabo el análisis de la partitura, contamos con dos ediciones de la casa Alphonse Leduc: la publicada en 1995 y la versión de 2010 (Henri Dutilleux. *Les Citations dyptyque pour haoutbois, clavecín, contrebasse et percussion*, Edición Alphonse Leduc & Cie., Paris, 2010. Me he decantado por esta última, debido a la rectificación que efectúa el propio compositor en 2010. En cuanto a la edición utilizada para el análisis e interpretación oboística, corresponde a la versión de 2010, llevada a cabo por Raúl Seguí Penadés, que ha dado permiso para su uso en este trabajo. Respecto a la discografía, ha sido esencial comparar dos grabaciones dispares: la grabación realizada por los músicos que estrenaron la obra, grabada en 1994 (Radio France Recording. Erato Classics SNC, Paris, France 1988 (CD1), 1983-1991 (CD 2: 1-17). Erato Disques S.A., Paris, France (CD 2: 18.19, CD 3). Warner Music Manufacturing Europe. 16) en la casa de Radio Francia, y una grabación que data de 2012, en la que se ejecuta la edición revisada por el compositor en 2010 (Escúchese la versión de 2010 de *Les Citations* de Henri Dutilleux con el ensemble siguiente: Oboe, Rachel Bullen; Cembalo, Juhani Lagerspetz-Double Bass; Valur Pálsson - Percussion, Christian Martínez. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FM7qNBgdtYY>).

¹¹⁹ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk, en París el 27 de febrero de 2017.

orgánicamente los fenómenos sucesivos. Ejercicio para la memoria, que confiere a sus composiciones una unidad formal y revela una firma estilística”¹²⁰.

INTERLUDE

Ejemplo 18. Primeros compases de “Interlude” (*Les Citations*)

Figura. 8. Cita Dutilleux de *Le Loup*: «el aullido del lobo»: **simetría**. Final del primer movimiento y, en el Interludio, 5 compases antes del final de la coda (contrabajo)

¹²⁰ Véase DUTILLEUX, Henri: *Les Citations dyptique pour hautbois, clavecín, contrabasse et percussion*. Edición Alphonse Leduc & Cie., Paris, 2010 (partitura).



Ejemplo 19. Cita de *Le Loup* en contexto, cinco compases antes de enlazar con el segundo movimiento



Imagen 1. Roland Petit y Violette Verdy (bailarines). Foto del estreno de *Le Loup*¹²¹

Según la visión que tiene Krawczyk, acerca de lo que aporta el clavecín en “Interlude”, se trata de una transición entre lo armónico (que según su criterio sería el primer movimiento) y lo inarmónico (segundo movimiento). El recurso compositivo que emplea para enlazar los dos movimientos es, por una parte, la configuración de *clúster*, recurso utilizado en la música del siglo XX, que se caracteriza por su atonalidad. Por otro lado, se activa la memoria a corto plazo con la aparición de nuevo de “el aullido del lobo”, utilizado al final del primer movimiento y que vuelve a presentarse en el “Interlude”, conectándose con el movimiento precedente, recordando la estructura de Do# octatónica y la mutación sufrida de Sib en La#.

No pretende un uso del clavecín como instrumento clásico, sino dentro de una concepción moderna como instrumento de percusión, indicando *marcato* y *marcatísimo*, dos veces cada una. Es evidente la finalidad de un uso percusivo. Además de establecer un ambiente determinado por los acentos, Dutilleux consigue que para

¹²¹ El ballet *Le loup* fue un encargo de Roland Petit Company, y se estrenó el 18 de marzo de 1953 en el Théâtre de l'Empire de los Ballets de París.

el oído sea muy difícil reconocer lo que se escucha: ese es su objetivo. En cuanto al timbre, podría haber utilizado el piano en lugar del clave, pero la melodía estaría empapada de resonancias. Krawczyk opina que es lógico que Dutilleux buscara el timbre del clavecín, al ser un instrumento que se caracteriza por la falta de armónicos y de resonancia. De esta forma, los “clúster” en el clave suenan como masa disonante percutida¹²². Se puede reconocer después de los *clúster* del principio cómo, en el 12 de ensayo, aparece un motivo rítmico sincopado, que va a terminar encontrando un trino sobre las notas Si-Re#-Sib (en vertical) en el centro del interludio. Los dos compases finales sirven como transición al segundo movimiento de *Les Citations*. La verticalidad Sol#2-Mi-Sol#3 se extiende al primer tiempo de “From Janequin to Jehan Alain”.

Es importante señalar cómo el “Interlude” y el segundo movimiento se caracterizan por fundamentar el tema motivico en base a una figuración rítmica, que se va transformando y cambiando a lo largo de los dos movimientos. Se encuentra aquí un lenguaje mucho más elaborado en comparación con “Aldeburgh”. Tal vez se deba a los años que han pasado (1991-2010), en los que su madurez hace que componga con otro enfoque. Krawczyk afirma que esta obra es la suma de la escritura de otras obras como *Ainsi la nuit*. Comenta que en *Les Citations*, cada parte tiene su solo: en “Aldeburgh”, el oboe es el protagonista, en “Interlude”, el clavecín y la parte jazzística donde se produce el diálogo entre contrabajo y percusión, centrada en la batería, lo que acontece en “From Janequin to Jehan Alain”. Es como una trilogía. Se podría tratar de una improvisación de cada uno de los instrumentos: el oboe haciendo una improvisación rítmica y melódica, la improvisación armónica y de clusters por parte del clavecín y la improvisación de jazz por parte del contrabajo. Después, hay otros momentos donde se cruzan las voces: oboe, clavecín, contrabajo haciendo una especie de trío y más tarde, momentos donde coinciden todas las voces.

Segundo movimiento: “From Janequin to Jehan Alain”

Este segundo movimiento se compone de nueve secciones y una Coda y comienza tres compases después del número 14 de ensayo. En la versión de 2010, Dutilleux no solo piensa en el Interludio como parte de transición entre el primer movimiento y el segundo. Es importante mencionar el hecho de que le dé más relevancia al contrabajo, por medio de octavas y corcheas sincopadas. Lo presenta como instrumento que da una base de impulso rítmico más consistente, que desembocará en una parte jazzística, como se verá más adelante. Dice Bourge:

Después de una cadencia del clavecín bastante virtuosística viene un tiempo más moderado con consonancias medievales que servirán de introducción a los temas de Jehan Alain y Janequin, finamente superpuestos y que evolucionado van generando progresivamente un cierto virtuosismo donde el contrabajo tomará importancia. Toda esta evolución genera una multitud de efectos de sonoridad, de estacato, de doble golpe de lengua que participa en la expansión rítmica melódica y estructural de la pieza para venir a disolverse en el platillo en unos brotes liberadores.

¹²² Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk, en París el 27 de febrero de 2017.

Durante todo el movimiento se debe vigilar el control en los ataques en el piano y en el pianísimo, ajustar los colores y sobretodo vigilar en la proporción del tiempo, de los *accelerando*, como de los *ritardandos*. Resulta particularmente delicado para este movimiento, cuyas características principales son: claridad, precisión, colores y luminosidad.¹²³

Análisis

Primera sección

Abarca desde el compás 3 del número 14 de ensayo, hasta uno antes del 16. El oboe no ha hecho su aparición. El Contrabajo exhibe la nota **Sol** como **nota pivote**. El clave muestra en vertical la 5ª Sol-Re#. El vibráfono entra con la octava disminuida Si-Sib, como eco del trino del Interludio, activando la memoria a corto plazo a través de esa referencia, alternándolo con la 7ª mayor Mib-Re.

II. FROM JANEQUIN
TO JEHAN ALAIN

Clav. *(f)*
marcatissimo

Cb. *ff*
marcatissimo

Vibra. *p*
Vibraphone
(sans moteur)

T.-t.m. Tam-tam médium *p*

Clav. *(mf)*

Cb. *pizz.* *(mf)*

14 *♩ = 100*
Un peu détendu

15 *♩ = 90*
ff
(étouffer)

Clav.

Cb.

¹²³ BOURGUE, Maurice: Maurice Bourgue, *Les Citations*, H. Dutilleux. Dossier de l'Association Française du hautbois. Disponible en: <http://hautbois-afh.fr/>

transportado a Sol. Lo que debemos asegurar es que el razonamiento no puede darse a la inversa, pues el acompañamiento sitúa por debajo un Si, lo que conduce al segundo modo de Sib octatónica, utilizando, además, los cromatismos e intervalos disonantes propios de los dos modos de Sib octatónica. También encontramos el motivo de la marimba, desarrollado rítmicamente sobre la nota pivote Sib. A destacar, el penúltimo compas del número 15 de ensayo, donde el clave muestra verticalmente Si-Fa#-Sib. La confrontación de Sib y Si es constante armónicamente, como semitono y como octava disminuida.

Segunda sección

Abarca el número 16 de ensayo. El compás anterior está construido como una línea melódica arpegiada, en la que se entremezclan disonancias, sustentadas por las octavas del contrabajo. Lo más interesante de este compás previo al 16 de ensayo es que, en su arpegiación disonante, muestra la octava disminuida Si-Sib y se convierte en acompañamiento, hasta el final de la sección.

Ya en el 16 de ensayo, la marimba dobla al clave, resultando verticalmente las octavas disminuidas Si-Sib (Bajo-clave) y Fa#-Fa (marimba-voz superior), hasta que con un adorno de 7ªM, Fa#5-Sol4-Fa#5, hace su entrada el oboe con la nota **Sol4**.

Ejemplo 21. Segunda sección: 16 de ensayo

La melodía del oboe glosa la nota pivote Sol4, mediante una variación de las células motílicas que recuerdan al primer movimiento, dentro del marco de la octava disminuida Si-Sib, del ostinato de la marimba, que también trae el recuerdo del primer movimiento. Para concluir su melodía, el oboe mantiene su Sol4 en un *ritardando*, mientras el tiempo se ralentiza aún más, con figuras de negra para la marimba y el clave, que anticipan una *variación melódica* (otros sonidos, misma figuración, armonía basada en la octatónica Sib), de lo que va a ser la cita siguiente: *Tema varié pour piano*, de Jehan Alain. En el último compás del 16 de ensayo, el vibráfono repite lo mismo que ha hecho la marimba, pero el clave acompaña con los sonidos de la octatónica de Sib. El contrabajo aguanta sincopado la 5ª vertical Sol3-Do4 y conduce a la tercera sección.

Fa# Mib Sib
2ªA 4ªJ

Figura 11. Variación melódica anticipada de la cita de Jehan Alain (un compás antes del 17 de ensayo), por la marimba primero y el vibráfono después

Tercera sección

La tercera sección comienza en número 17 de ensayo y se extiende hasta el final del 20. Es la sección más larga hasta el momento, lo que ya augura que va a tratarse de una variación. El Tema, señalado en la partitura para la voz superior del clave y doblado por el oboe, lo constituye la cita de Alain (número 17 de ensayo).

Re# Do Sol
2ªA 4ªJ

Figura 12. Cita de Jehan Alain. Clave y piano

Según Krawczyk¹²⁴, al incluir la cita de Alain (figura 12), “Dutilleux no pretende hacerlo de manera exacta como en su obra *Thème varié à 5/8*, para piano, sino que busca ir

¹²⁴ Entrevista realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

desde una concepción modal, hacia el atonalismo”¹²⁵. La nota pivote, sigue siendo Sol4, el acompañamiento homofónico del clave guarda el mismo estilo disonante/octatónico de toda la obra y mantiene una nota pedal Re#3. En medio de la cita de Alain, irrumpe el contrabajo en armónicos con la cita de Janequin, que abordaremos enseguida, en medio también de la cual, irrumpirá el oboe con el tema variado:

Reb Sol# Re#
5^aDD 4^aJ
Figura 13. Tema variado

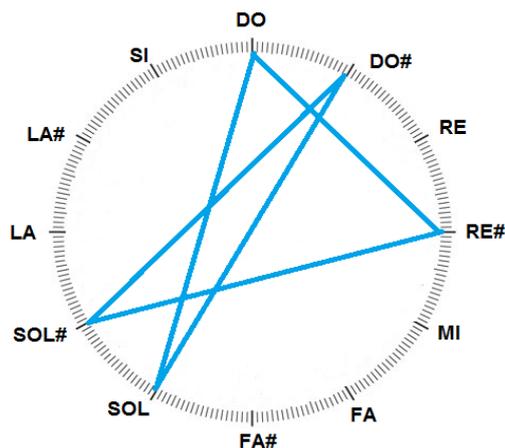


Figura 14. Geometría asimétrica de la cita de Alain y su variación
(primeros compases del 17 de ensayo)

¹²⁵ Audición disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5BTorxnYOWA>

(come détimbré)

Hib.

T.-t.m.

Tam-tam médium (baj. de timb.)

ppp

lo main

8

Clav.

18

Un peu détaché

♩ = 90 maximum

(ordin.)

semp. ppp

poco

poco

Cb.

p (lo main)

Hib.

8

p (un poco sostenuto)

ppp

T.-t.m.

Cb.

arco

19

♩ = 112

Hib.

Marim.

Marimba

p

Clav.

arco

Cb.

Hib.

mp

Marim.

mp

Clav.

pliz.

arco

f

poco

Cb.

20

Hib.

mp

mf

cresc.

poco

a

poco

Marim.

Clav.

pliz.

arco

Cb.

mf

mf

* Les groupes sur le temps
Groups on the downbeat

Ejemplo 22. Tercera sección

Dicho de otro modo, conserva la característica de Tema variado o abierto, como hemos visto que sucedía en el primer movimiento. Este segundo tema es doblado, así mismo, por la voz más aguda del clave y el acompañamiento es homofónico. Es el oboe el que mantiene ahora un Re#4, pero guarda silencio mientras que el contrabajo ejecuta algo tan tonal como Sol-Fa#-Sol: Tónica-Sensible-Tónica, que corresponde al final de la cita de Janequin.

La cita de Janequin (figura 12) es tomada por Alain de una de sus propias obras: *Variaciones sobre un tema de Clément Janequin*, para órgano, fechada en 1937¹²⁶. Antes, en el análisis comparativo del tema del clave con el tema renacentista de Janequin, decíamos que dado que este compositor no usaba escalas octatónicas, no podemos llegar a la conclusión de que usara una para este tema, aunque sí un modo que comience por un ascenso de tono, con tercera menor, lo que señala al modo de Re transportado a Sol (figuras 15 y 16), quizá, debido a que la nota pivote ahora es Sol. La melodía acaba con la relación sensible-tónica, práctica habitual desde el siglo XV, incluso finales del XIV. Dutilleux pone la cita de Janequin en manos del contrabajo en armónicos, consiguiendo un nuevo color tímbrico. Sirve de bajo al tema para piano de Alain y a su repetición abierta.

Sol-Fa-Sol-La-Fa-Sol-La-Sib-La-Sol-Fa-Sol-Fa#-Sol

Figura 15. Cita Janequin. Sol: nota pivote

Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do (Do#)	Re
	t	s	t	t	t	t	(s)
Sol	La	Sib	Do	Re	Mi	Fa (fa#)	Sol

Figura 16. Modo de Re o Dórico y su transposición a Sol

¹²⁶ Audición disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FUDBDYRf0gk>

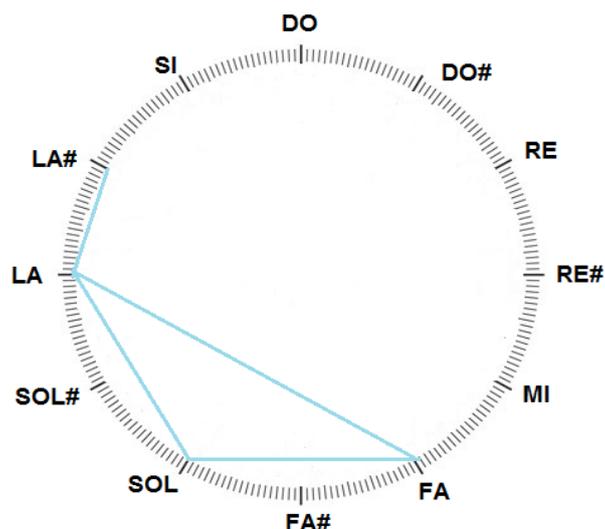


Figura 17. Cita Janequin. Contrabajo. Modo de Re (Dórico) transportado a Sol: asimetría

El recurso de la confrontación entre lo tonal o modal y lo modal disminuido es el más rico en cuanto a contrastes disonantes. Podemos ver en numerosas partituras tonales de los grandes maestros clásicos, cómo a veces derivan entre lo tonal y lo modal, así como épocas de modalismo, politonalismo y polimodalismo. No obstante, la hipercomplejidad cromática que supone tener como base la *escala octatónica o disminuida*, para la organización de una obra, permite que el compositor use extractos tonales o modales, citas exactas, sin peligro de dejarse atrapar por las relaciones propias del Sistema Tonal¹²⁷ o del Modal. Así, Dutilleux puede arriesgarse con las variaciones. Una vez finalizada la cita de Janequin otorgada al contrabajo, el clave comienza una variación por arpeggios disonantes del tema de Alain, a la que le sigue otra variación, también en el clave, en la que toma como estructura el tema variado del oboe.

¹²⁷ El cromatismo romántico hizo que ya no tuviese valor de referencia la relación melódica sensible tónica: al estar a distancia de semitono, todo puede ser sensible y todo puede ser tónica. La tonalidad se diluyó por exceso cromático y la escala disminuida lo tiene como esencia.

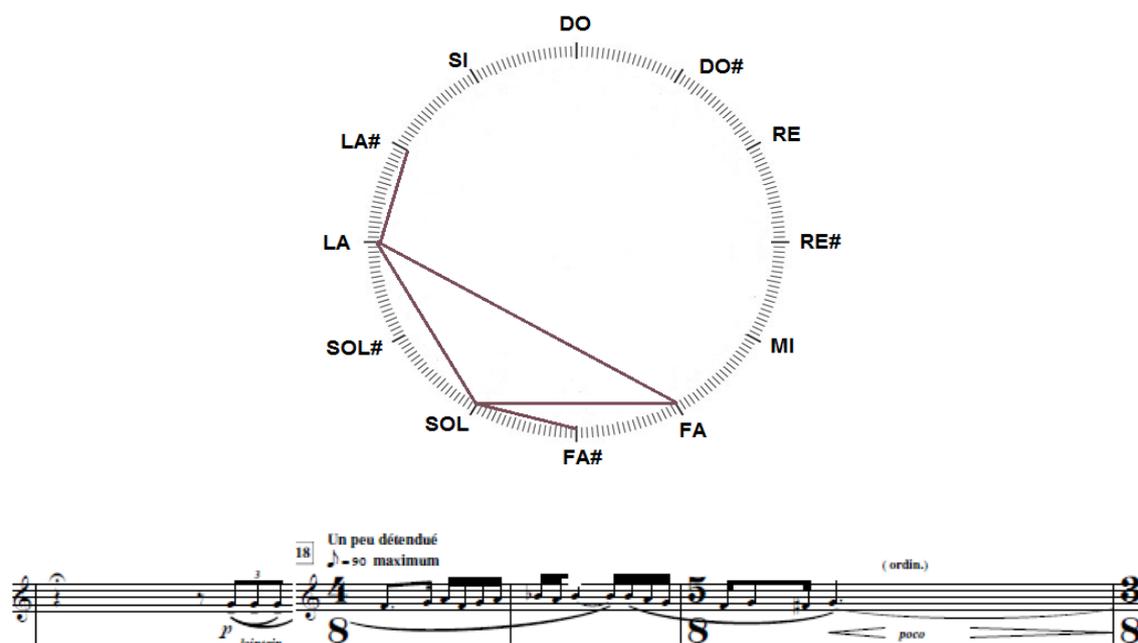


Figura 18. Variación del tema de Janequin por el oboe. (2º movimiento, 3ª sección, del último compás 17 ensayo al 3er compás del 18). Obsérvese la misma geometría en la variación que en el Tema (figura 17)

Un compás antes del número 18 de ensayo, el clave mantiene en el bajo el acorde pivote del primer movimiento Do#-Mi-Sol y le hace chocar con la tercera Si-Re#, para insistir sobre ello repitiéndolo.

En el 17 de ensayo, como indicábamos al principio de esta sección, el oboe comienza con el tema para piano de Alain. Después, el tema se convierte en abierto con la ejecución del Tema variado, que se detiene homofónicamente con el clave. No olvidemos que el oboe no es el protagonista en este momento. Todos los instrumentos, a excepción del contrabajo, ejecutan el tema variado, pero es el clave al que Dutilleux otorga el papel principal. El oboe lo dobla. Un Tam-tam médium exhibe un calderón, que da paso a una variación en el clave del tema para piano de Alain. Se ve con toda claridad: la primera variación del clave tiene el Tema como estructura y la segunda variación tienen como estructura el tema variado (figura 18).

Tema de la cita para piano de Alain

Re# Do Sol
2ªA 4ªJ

Estructura de la primera variación del clave

Re# Do Sol
2ªA 4ªJ

Tema variado

Reb Sol# Re#

Estructura de la 2ª variación del clave

Reb Sol# Re#
5ªDD 4ªJ

Figura 18. Tema para piano de Alain. Estructura de la variación del tema y de la variación del tema variado

Tras la segunda variación del clave, el oboe vuelve a entrar con una melodía que es una variación de la cita de Janequin, conservando la nota Sol como pivote. Tomándola como estructura, comienza disminuyendo el valor de las figuras y adornando donde considera, hasta que en el número 19 de ensayo, detiene su movimiento en Fa#. Tras un breve silencio, retoma ese mismo Fa# y comienza a producir movimientos ascendentes de fusas y quintillos de fusas, dialogando con el ensemble. Al Sol *finalis*, le sigue un Sol# que comienza a diseñar una célula motívica e es variada en los dos compases siguientes. Tienen una conexión: la primera célula acaba en Re6; la segunda, en Mi6. Esto muestra continuidad, seguramente preparando las transformaciones de la célula motívica que siguen en los tres primeros compases del 20 de ensayo. La última nota del tercer compás es un Re que resuelve en Mi5 en el compás siguiente. Tras un breve silencio, se retoman las mutaciones de la célula hasta alcanzar un Re# como última nota de la sección, que resolverá en Mi6 en el oboe, iniciando la cuarta sección.

En el número 18, la anotación metronómica es de corchea igual a 90. Los motivos se transforman por variaciones rítmicas que se van contestando entre las diferentes voces. Se produce un incremento rítmico y armónico: en el número 19 de ensayo, la pulsación es de corchea igual a 112. En el número 20 de ensayo, el movimiento de la melodía del oboe, en picado, en tresillos de fusa, quintillos, seisillos y hasta un octosillo.

Cuarta sección

La cuarta sección abarca el número 21 de ensayo. Con *clúster* en *f* en vibráfono y clave, el oboe en *ff* produce un Mi6, que predomina también por agudo y por insistente, comenzando lo que resulta ser una variación del tema presentado anteriormente por el oboe. Tras conseguir la primera parte de esta intervención y dejar un Mi6 como nota pivote, en la repetición del tema, rompe con el estatismo de su entrada y se repliega descendiendo, hasta un Sib3, abarcando en su intervención cuatro registros. La primera semifrase se mueve en el registro 6 y se expande sobre una bordadura estructural Mi-Re-Mi, la misma subestructura de la variación que completaba la introducción del oboe en el primer movimiento. Una vez conseguida esta referencia, el oboe comienza un descenso por células motívicas de fusa, hasta alcanzar el Sib3. El resto del ensemble desciende con la melodía del oboe de forma homofónica, en escalas que parecen sumergirse en registros más graves, hasta alcanzar, en el primer tiempo del número 22 de ensayo, un unísono con clave y contrabajo sobre Sib abarcando tres registros: el 3 el oboe, 2 y 1 el clave y 3 el contrabajo. El espacio es de tres registros y el conjunto tímbrico se muestra a través de un solo sonido. Al parecer,

la primera intención del oboe en la cuarta sección es mostrar el deseo *de recuperar el Mi como nota pivote*, aunque lo consigue en un registro dos veces más agudo, que la nota pivote del primer movimiento, y acaba en **Sib3**. En resumen, los movimientos paralelos de las voces, aunque produciendo choques disonantes y cromáticos continuamente, conducen a un **Sib3** coincidente para el oboe, el clave y el contrabajo.

The image displays a musical score for the fourth section of Henri Dutilleux's *Les Citations*, spanning measures 21 to 31. The score is arranged in a grand staff format, featuring five staves: Oboe (Hib.), Vibraphone (Vibra.), Cymbals (Cymb.), Piano (Clav.), and Double Bass (Cb.). The tempo is marked as quarter note = 90. The Oboe part begins with a forte (*ff*) dynamic and a large '8' indicating a specific register. The Vibraphone part includes a cymbal suspension (Cymb. susp. médium) and a forte (*f*) dynamic. The Piano part is marked with a forte (*f*) dynamic and a marcato (*marc.*) articulation. The Double Bass part starts with a pizzicato (*pizz.*) articulation and a forte (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature changes from one flat to one sharp during the section. The section concludes with a final chord in the key of F#.

Ejemplo 22. Cuarta sección

Quinta sección

Más extensa que ninguna de las secciones, la quinta comienza en el número 22 de ensayo, con la nota Sib2 en el clave, extendiéndose hasta el número 31 de ensayo, donde concluirá con un Fa#, ejecutado por todos los instrumentos al unísono y con calderón.

22 $\text{♩} = 86$

Htb.

C. el. Caisse claire *(avec ombre)* *mf*

Clav.

Cb. *Cb. Solo* *pizz.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f*

C. el. *mf*

Toms 3 Toms *mf*

Clav.

Cb. *loco* *mf* *f*

23

Cymb. *Cymb. susp. aigüe (bag. de bois)* *f* *(bag. de bois)*

C. el. Caisse claire *mf*

Toms *p*

Clav.

Cb. *arco col legno* *ff* *Harm. ordin.* *pizz.* *f*

Cymb. *Cymb. susp. aigüe (Bag. de timb.)*

Clav.

Cb. *arco* *f*

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux:
del análisis a la interpretación de la parte del oboe

24

Cymb. susp. aiguë (bag. de bois) f Bongos mf Cymb. susp. médium

Bongos mf

Clav.

Cb. f *plz.* ff *gliss.* f *simile*

* À partir d'ici, les petites notes ou les groupes de notes précèdent le temps
From here on, small notes or groups of notes are to be played before the downbeat

Cymb. susp. médium (bag. de bois) f Caisse claire (avec timbre) mp

C. cl. Caisse claire mp

Clav.

Cb. arco f 3 3 *sempre f* (fac)

26

C. cl. $\frac{3}{8}$ Caisse claire (avec timbre) p

Clav. f

Cb. arco ffz $f marc.$

25 Cymb. susp. médium
(buz. de bois)

Cymb.
C. cl.
Clav.
Cb.

Bongos
C. cl.
Toms

Clav.
Cb.

C. cl.
Cb.

2 3
16 8

27 sans ombre

Musical score for measures 25-27. The score includes parts for Bongos, C. cl. (Clarinete), Toms, Clav. (Clavicordio), and Cb. (Corno bajo). The Bongos part has a double bar line at the beginning. The C. cl. part has a *mf* dynamic. The Toms part has a *mf* dynamic. The Clav. part has a *plz.* marking. The Cb. part has a *f marc.* dynamic. A box with the number 28 is located below the Cb. part.

Musical score for measures 28-30. The score includes parts for C. cl. (Clarinete), Toms, Clav. (Clavicordio), and Cb. (Corno bajo). The C. cl. part has a *f* dynamic. The Clav. part has a *(f)* dynamic. The Cb. part has a *f* dynamic.

Musical score for measures 31-33. The score includes parts for Htb. (Hautbois), C. cl. (Clarinete), Clav. (Clavicordio), and Cb. (Corno bajo). The Htb. part has a *un poco sf mf* dynamic. The C. cl. part has a *mf* dynamic. The Clav. part has a *f* dynamic. The Cb. part has a *f* dynamic. The Htb. part has a *simile* marking.

29

Htb. *cresc.*

C. cl. *mf*

Clav.

Cb. *arco* *pizz.* *f*

Htb. *f*

C. cl. *(sans timbre)* *mf*

Toms

Clav.

Cb. *(acc)* *f* *(pizz.)* *f*

Htb. *mf*

Cymb. Cymb. susp. médium *mf*

Bongos Bongos

C. cl. Caisse claire *mf*

Toms

Clav.

Cb. *(pizz.)* *f*

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux:
del análisis a la interpretación de la parte del oboe

The image displays a musical score for the piece "Les Citations" by Henri Dutilleux. The score is divided into several systems, each featuring different instruments:

- System 1:** Oboe (Hob.), Toms, Clav., and Cb. The Oboe part starts with a *mf* dynamic.
- System 2:** Oboe (Hob.), Vibraphone (Vibra.), T. t. m. (Tam-tan médium), Clav., and Cb. The Oboe part includes dynamics *f*, *ff*, and *p*. The Vibraphone part has a *mf* dynamic. The Clav. part has a *ff* dynamic.
- System 3:** Oboe (Hob.), Marimba, Clav., and Cb. The Oboe part includes the instruction *sempre cresc.* and a dynamic of *mf*. The Marimba part includes *Marimba* and *Tam-tan médium*. The Clav. part includes *libremenu gliss.* and *trac.* markings.
- System 4:** Oboe (Hob.), Vibra., Clav., and Cb. The Oboe part is marked *p legato*. The Vibra. part is marked *p legato*. The Clav. part is marked *(p)*. The Cb. part is marked *p legato* and *sempre legato*.

Ejemplo 23. Quinta sección

Es la parte donde se produce el diálogo jazzístico entre el contrabajo, la percusión y el clave. Esta sección se caracteriza por tener cierto aire a “free jazz”. Al hablar del free jazz como recurso en “Parentése”, del cuarteto *Ainsi la Nuit*, Dutilleux opinaba algo que Krawczyk¹²⁸ considera que también sucede en este pasaje de *Les Citations*, en el que cada instrumento responde con motivos muy diferenciados: “es una forma que se crea poco a poco [...] Parece una improvisación por parte de cada instrumento que en cualquier momento se unen, se juntan todas las voces y se forma o puede parecer una línea”¹²⁹.

Al ser objetivo principal de este trabajo, lograr encontrar recursos interpretativos para el *oboe*, a través del análisis de la partitura, debo resaltar que hay que esperar al 28 de ensayo para que el oboe se sume al ensemble con una serie de trinos, cada vez más numerosos y que consiguen descender hasta arpeggiar la triada estructural de la escala de Do# octatónica (cuarto compás del 29 de ensayo), trina sobre Do#4, para continuar con otra frase, ahora ascendente y, salvo al final, sin trinos. Lo que ha hecho el oboe es comenzar a trinar sobre las notas de Do# octatónica, partiendo de un Do4 y transformándolo en Do# en el cuarto compás del 29 de ensayo. La segunda semifrase concluye en un trino sobre La5.

En el número 30 de ensayo, el oboe continua con una nueva frase, cuyas notas reales del motivo inicial son Fa#-Mi-Re, una línea melódica con los sonidos de la escala de ReM, chocando, eso sí, de forma disonante, con el contrapunto del clave, el contrabajo y una marimba que se vuelve más activa tras la entrada del oboe. En los compases siguientes, siempre *in crescendo*, el oboe consigue alcanzar un Re#6, una melodía que, comenzando por la tríada de Sol menor, tiene una estructura cromática ascendente, pues las notas reales son: Re-Re#-Mi, para concluir en Do#6 (estructural) seguido de un Re#6. El penúltimo ascenso del oboe comienza con un Do#5 que salta a Fa5, para apoyarse estructuralmente en un Sol5, lo que muestra que la escala de Do# disminuida continua siendo la base. El último ascenso va de Fa5 a Fa6 y tiene como centro la nota Do#6. Finalmente, un Fa#6, nota que suena en todos los instrumentos y queda mantenida por un calderón. No obstante, la nota más aguda de *Les Citations*, Do#7, es alcanzada en armónicos por el contrabajo, dos compases antes de esa masa sobre Fa# que crea el ensemble.

Sexta sección

La sexta sección comienza en el tercer compás del número 31 de ensayo y termina en el primer compás del 35. Lo que más llama la atención es el cambio de textura: completamente homofónica, hasta el final del 33 de ensayo, y una disposición abierta en octavas, en el inicio de la sección, que abarca cinco registros, del 1 al 6. Recuerda, más bien, una melodía de acordes al más puro estilo debussyano. Los movimientos contrarios y oblicuos hacen que la melodía se vaya cerrando hasta un Sol#, que solo abarca una octava: del registro 3 al 4. La melodía del oboe desciende de Fa#6 a Sol#4 en una sucesión interválica de 4ªA-5ªJ-5ªD-5ªJ. Lo que sigue es un juego de

¹²⁸ Entrevista Krawczyk

¹²⁹ Véase DUTILLEUX, Henri: *Le temps suspendu*. Musique de Chambre. Mezzo y Bel Air Media.

oscilaciones de estos intervallos, hasta llegar a una tercera vertical Fa-La. El contrabajo, en armónicos y ganando un registro, mantiene esa 3ªM, que enseguida comenzará el clave a transformar. Lo último que escuchamos antes del 34 de ensayo es la verticalidad disonante Fa-La-Do#-Si.

The image displays a musical score for measures 32, 33, and 34 of the piece *Les Citations* by Henri Dutilleux. The score is arranged in three systems. The first system (measures 32-33) includes parts for Vibraphone (Vibra.), Piano (Clav.), and Contrabass (Cb.). The Vibraphone part features a 'Tam-tam grave' with a rightward-pointing arrow. The Piano part shows complex harmonic textures with various dynamics. The Contrabass part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. The second system (measures 33-34) includes parts for Tenor Trombone (T.-t. m.), Bass Trombone (T.-t. gr.), Piano (Clav.), and Contrabass (Cb.). The Tenor Trombone part has a '(bag. de timb.)' marking. The Bass Trombone part has a 'mp' dynamic. The Piano part has a 'pizz.' marking. The Contrabass part has a 'p' dynamic. The third system (measure 34) includes parts for Horn (Hib.), Oboe (Hautbois), Vibraphone (Vibraphone), Tenor Trombone (T.-t. m.), Bass Trombone (T.-t. gr.), Piano (Clav.), and Contrabass (Cb.). The Oboe part is marked 'Lontanissimo' and 'ppp'. The Vibraphone part is marked '(sans moutour) (bag. douces)' and 'pp'. The Tenor Trombone part has a 'mp' dynamic. The Bass Trombone part has a 'pp' dynamic. The Piano part has a 'pp' dynamic. The Contrabass part has a 'p' dynamic.

Ejemplo 24. Sexta sección

En número 34 de ensayo, especificado en la partitura como *lontanissimo* vuelve a aparecer la cita de Janequin variada, a través del oboe. Vibráfono y clave acompañan la melodía del oboe con bordaduras superiores e inferiores sobre otras notas. Incluso el contrabajo en armónicos sigue el movimiento homofónico del conjunto de voces. El compás elegido no podía ser otro que 5/8, el compás de las variaciones para piano sobre el tema de Janequin, de Alain. La memoria a largo plazo ya no es necesaria. Al haber aparecido esta cita anteriormente, con la memoria a corto plazo está garantizada la conexión en una escucha atenta. En su fluir, el tema variado de Janequin desciende desde Sol4 a Do#4, quinta estructural de Do# octatónica, y acaba por recuperar, en el primer compás del 35 de ensayo, la nota pivote Mi4, aunque esta vez suena teniendo como bajo un Si: *Mi se ha metamorfoseado, de sonido a voz superior de un Si, ahora forma parte de un intervalo vertical y suena distinto*. El clave se

apresura a enmarcar este Si dentro de la escala octatónica de Do#. A partir de aquí, la textura sigue siendo homofónica, pero las melodías son más independientes, se nutren de diferentes interválicas, en un contrapunto poco a poco más florido.

Séptima sección

The musical score for the seventh section of *Les Citations* by Henri Dutilleux is presented in four systems. The instruments are Oboe (Hob.), Vibraphone (Vibra.), Piano (Clav.), and Cello (Cb.).

System 1: The section begins with a double bar line and the instruction "(sans sourdine) Très mystérieux et fluide". The Oboe part starts with a *ppp* (*legatissimo*) dynamic. The Cello part has a *pp* dynamic and is marked "sempre legato".

System 2: This system starts at measure 36. The tempo is marked with a quarter note equal to 110 (♩ = 110). The Oboe part has a *pp* dynamic and a "poco" hairpin. The Vibraphone part has a *pp* dynamic. The Piano part is marked "sempre legato". The Cello part has a *p* dynamic and is marked "sempre legato" and "poco".

System 3: This system starts at measure 37. The tempo is marked with a quarter note equal to 96 (♩ = 96). The Oboe part has a *pp* dynamic and a "poco" hairpin. The Vibraphone part has a *pp* dynamic and a "poco" hairpin. The Piano part has a *p* dynamic. The Cello part has a *p* dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings throughout.

Ejemplo 25. Séptima sección

Comienza la séptima sección en el número 35 de ensayo (véase final del ejemplo 24 y ejemplo 25). A la indicación *Très mystérieux et fluide*, se llega a través de un contrapunto a dos voces: clave y contrabajo. El clave expande la escala octatónica Do#3-Do4, para seguir ascendiendo de Do#5 a Fa5 y dar paso al contrabajo solo. Es en el momento en que el clave encuentra Do# para llegar a la 4ªD, Fa5, cuando entra el oboe con un tema nuevo, mientras se mantiene un contrapunto homofónico, salvo en pequeños detalles, hasta el final de la sección: en el primer tiempo del 38 de ensayo.

El Tema nuevo del oboe, en principio ascendente, se inicia expandiendo dos segmentos: el primero de Si2 a Sol#4 (6ªM, aquel salto del primer movimiento, al revés y elaborado como melodía) y el segundo, de Fa a Do# (5ªA). En los dos primeros compases del 36 de ensayo, aparece el Tema de nuevo, pero variado: conserva la figuración y la idea de ascenso, pero lo cambia un tanto en el último compás. De nuevo dos segmentos ascendentes: de Sib4 a Fa5 (5ªJ) y de Do#5 a Sol5 (5ªD estructural expandida). En el siguiente compás, el oboe comienza una variación del tema.

En el tercer compás del 36 de ensayo, la melodía se mueve alrededor de la nota Do#5, consiguiendo alcanzar un Mib6. En el 37 de ensayo, la melodía vuelve a descender

glosando la nota Do#, que se muestra como pivote de esta variación del oboe. En el último ascenso, bajo la indicación de a 90 la corchea, el oboe alcanza un Mi6, pero a través del descenso se *transforma* en Mib4, dejando la tercera Mib-Sol4 como tercera polarizada, cargada de incertidumbre. Vibráfono, clave y contrabajo juegan su papel contrapuntístico. A destacar, la respuesta del vibráfono al interrogante final del oboe: pregunta Mib-Sol-Mib-Sol-Mi-Sol respuesta vibráfono: Mib-Sol-Mi. La oscilación del Mib al Mi del vibráfono, hace que siendo Sol la nota pivote del oboe, quede una incertidumbre provocada por la respuesta, que resulta como una invitación a que el oboe recupere Mi como nota pivote.

Octava sección

En armónicos, abre la octava sección el contrabajo, en el número 38 de ensayo (final del ejemplo 24), ejecutando la tercera Mi5-Sol5-Mi5 (ejemplo 25), dejando Mi como nota pivote hasta prácticamente el final de la obra, justo antes de la Coda, en el 42 de ensayo (ejemplo 28).

The image displays three systems of musical notation for the eighth section of the work. The first system (measures 38-42) features the Oboe (Hib.), Vibraphone (Vibra.), Piano (Clav.), and Double Bass (Cb.). The Oboe part is marked with a tempo of quarter note = 72 and includes dynamic markings of *pp* and *ppp*. The Piano part includes markings for *(Luth)* and *(ordin)*. The second system (measures 39-42) continues the Oboe, Vibraphone, Piano, and Double Bass parts, with a tempo of quarter note = 70 and dynamic markings of *p* and *pp*. The third system (measures 42-45) introduces the Marimba (Marim.) and continues the Oboe, Piano, and Double Bass parts. The Marimba part has dynamic markings of *p*, *mf*, and *ppp*. The Piano part includes a *pizz.* marking. The Double Bass part has dynamic markings of *mp* and *cresc.*

The image displays a musical score for four instruments: Hih. (Harp), Marim. (Maracas), Clav. (Clavichord), and Cb. (Cello). The score is divided into three systems. The first system shows the Hih. part with a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The Marim. part also features a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The Clav. part has a *f* dynamic. The Cb. part has a *f* dynamic. The second system includes a *(3^e environ)* marking for the Hih. part, a *f* dynamic for the Marim. part, and a *(f)* dynamic for the Clav. part. The Cb. part has a *ff* dynamic and a *(var.)* marking. The third system starts with a box containing the number 40 and the instruction *♩ = 74, (comme précédemment)*. The Hih. part has a *f* dynamic and a *(clair onnant)* marking. The Marim. part has a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The Clav. part has a *(f)* dynamic. The Cb. part has an *arco* marking and dynamics of *mf*, *p*, and *mf*.

Ejemplo 26. Octava sección

A lo largo de toda la octava sección, el vibráfono, al que sustituirá la marimba más tarde, y el clave edifican sus *clúster* y sus flexiones contrapuntísticas a partir de Mi, que se van volviendo más intensas y densas, conforme progresa el discurso del oboe. A la entrada del contrabajo, en el 38 de ensayo, le sigue una especie de canon en este orden: clave, vibráfono y oboe. La línea: Mi-Sol#-Do#-Fa-Sib. Será el clave quien la modifique, omitiendo el Sib, para volver a entrar y esta vez ofrecerlo, dentro del contrapunto que crea por debajo de esa línea, y alcanzando antes que el oboe un Re5.

Así, la melodía del oboe se muestra como un nuevo Tema y su variación. Alcanzado el Re6, la melodía del oboe desciende hasta Do#, para recomenzar y descender a Mi4, la nota pivote original del oboe en *Les Citations*. Comienza ahora una variación para el oboe. El soporte lo ofrece el clave con una sexta vertical Mi4-Do#5. Así mismo, Mi-Do# ascendente, comienza la variación del oboe. La nota polarizada empieza siendo Mi4; Do# octatónica organizan el Tema y la variación. La última nota del oboe es un Sol6, en el último compás del 39 de ensayo. El sonido cesa. Un calderón de aproximadamente 3'' es solicitado por el compositor. Es lo que denomina Messiaen *silencio de preparación* para lo que va a acontecer: "El silencio de preparación crea un sentimiento de espera por parte del oyente, espera motivada por todo un contexto

precedente”¹³⁰. En lo precedente, la intención del compositor es incrementar la tensión y aglutinar todas las voces con gran intensidad. De este modo, también ascendiendo el clave alcanza Re6¹³¹, el contrabajo se ha apoderado de la nota pivote Mi5. El resultado vertical: Mi-Re-Sol en *ff*; la estructura de esta verticalidad: Mi-Sol, la segunda tercera de la triada estructural, del acorde pivote de la obra: Do#-Mi-Sol. El material motivico queda en espera por esos calderones. “El sonido, está ausente, pero no se olvida [...], una duración sonora, más una duración silenciosa, forman en realidad una sola duración total que es el producto de la suma del sonido y el silencio”¹³².

En el número 40, el oboe retoma el Mi4 para iniciar una segunda variación. Del mismo modo que se ha incrementado la actividad rítmica por medio de fusas, se han incrementado los sonidos, pues Dutilleux organiza esta segunda variación con el material de la escala cromática. El final de la segunda variación del oboe termina en Do#6, apoyado por el vibráfono. El acompañamiento ha sido menos denso, comparado con el papel del oboe, excepto en el último compás.

De nuevo el sonido calla y aparece un nuevo calderón, más largo, de 3 a 5 segundos, antes de que estalle la novena sección.

Novena sección

Se indica en la partitura: *éclatant*. Como adjetivo, estruendoso; como verbo: estallar. Estamos en el 41 de ensayo. El oboe comienza con un Fa6 *ff* y marcado, desciende a Do#6, de ahí a Re#5 y a La# como objetivo. El vibráfono dobla el descenso. El clave lo intenta, pero no acaba, aunque contesta al oboe. El Contrabajo entra con aquel motivo Mi-Sol-Mi, que rompía la oscilación entre Mi y Mib, para, ahora, mostrar un Mi-Sol#-Mi en *ff* y *pizzicato*. Tras el descenso, el oboe produce verticalidades en multifónicos que rescatan el recuerdo de lo sucedido en la coda del primer movimiento de *Les Citations*, que, a su vez, rescataba el recuerdo de, segundo compás del 8 de ensayo. En la coda del primer movimiento, lo explicábamos así: *Aportando un color tímbrico peculiar, suenan tres verticalidades en multifónicos a cargo del oboe: 1) Sib4-La-Do; 2. Sol4-Fa5-Reb6 y 3. Fa#-Do*. La repetición de este acontecimiento no se completa ahora. Dutilleux ha eliminado la tercera verticalidad Fa#-Do, dejando la idea inconclusa, abierta, proustiana. El caso es que guarda silencio, en lugar de producir la 4ªD.

Haciendo uso de la memoria a corto plazo, en el segundo compás del 41 de ensayo reaparecen en el oboe las verticalidades en multifónicos, esta vez: La4-Mi5-Do#6, Sib4-La5-Mi6 y *Sol4-Fa5-Reb6*. Esta última verticalidad es la que coincide como última verticalidad en la coda del primer movimiento y en este compás del segundo movimiento. El oboe reinicia su melodía comenzando con las tres primeras notas de la célula motívica con la que empezaba, pero lo hace cambiando el La# del principio, por un Mi#4. Además, varía la figuración, por lo que la sensación rítmica es diferente.

Parece haber estallado la música por los agudos, por los matices, por la percusión, por el oboe, que deja hablar al ensemble antes de concluir su última célula motívica

¹³⁰ JOOS, Maxime: *La perception... Op. Cit.*, p. 135.

¹³¹ Señalada como ornamental, tiene menos relevancia el final en Re del clave.

¹³² JOOS, Maxime: *La perception... Op. Cit.*, p. 134.

nuevamente transformada y con una gran información: Do#6-Re#5-La#4. El Origen: Do#-Re#, del primer modo de Do# octatónica. La mutación: La#. Después de esto, Dutilleux indica que vaya perdiendo poco a poco el recuerdo del último sonido, aunque el ensemble se resiste a abandonar.

The image displays a musical score for the Novena section of a piece, labeled 'Ejemplo 27. Novena sección'. The score is arranged in three systems, each containing staves for different instruments: Hb. (Horn), Vibra. (Vibraphone), Cymb. (Cymbal), T.-t. gr. (Tamtam grave), Clar. (Clarinet), and Cb. (Cello). The first system starts at measure 41 and includes performance instructions such as 'ff marc.', 'Cymb. sup. médium', and 'Tam-tam grave'. The second system includes measures 16 and 16, with instructions like 'ff marc.', 'Cymb. sup. médium', and '(bag. de bois)'. The third system starts at measure 42 and includes instructions like '(évanouir)', 'ff', 'Cymb. sup. médium', '(bag. de bois)', 'mp', '(bag. de bois)', 'T.-t. médium', 'T.-t. gr.', 'mp', 'p', '(mp)', 'Clav.', '(pizz.)', 'ff', 'mf', 'mf', and 'mp'. The score is written in 3/8 time and features various dynamics and articulations throughout.

Ejemplo 27. Novena sección

Coda

* Ici, le hautbois (comme le clavecin) est nécessairement et volontairement couvert par les excursions en métaux. Il doit se fondre en elles dans une sorte de halo de résonances de lus en plus intenses.
 Here the oboe (Like the harpichord) is necessarily and deliberately covered by the metal percussion instrument; it should blend in with them to create a "halo" of increasingly intense resonances.

Ejemplo 28. Coda

El contrabajo desaparece. Solo quedan tres compases. El oboe comienza un ascenso que tiene como elemento destacable la segunda Mi#-Fa, en especial porque el último sonido de *Les Citations* es un Fa. La estructura del ascenso es un ciclo de quintas en sostenidos que, pudiendo tender al infinito, se detiene ordenadamente en Fa:

Re# - La# - Mi# - Si# - Fa

Figura 19. Ciclo de quintas ascendentes a partir de Re#

La percusión apoya en *ff* y el clave reúne un clúster con calderón, para finalizar con el oboe (léase en vertical, de abajo a arriba): Do#- Mi# - Sol# - Si# - Fa# - Fa - Sol# - La# - Si#. Dutilleux no renuncia a la transformación que ha unido los dos movimientos y que ha dejado La#, pero la gran metamorfosis, la transformación en mariposa viene dada en la coda con la idea proustiana de la memoria.

Dutilleux retoma algo de la tonalidad, pero cuando lo hace, es de una forma poco usada en el clímax clásico, aunque si en las etapas barroca y romántica: el ciclo de quintas en sostenidos. El clave presenta clústers con todos los sostenidos y el resultado es cruzar la línea imperceptible de un nuevo ciclo infinito: el de los dobles sostenidos.

Con este final, Dutilleux deja en el oyente la posibilidad de sentir lo infinito. El sonido, el espacio y el tiempo múltiple se suspenden también con el calderón sobre las notas, del modo en que Messien hablaba del calderón de prolongación¹³³. Deja un relato en el aire, cuestiones inconclusas en el aire, recuerdos para rescatar en otra ocasión, o no.

¹³³ MAXIME, Joos: *La perception... Op. Cit.*, p. 134.

No obstante, surgen algunas preguntas: ¿Por qué Dutilleux se detiene en Fax? ¿Por qué llegar hasta ahí? ¿Por qué no seguir? ¿Qué sentimiento quiere despertar Dutilleux en el oyente? ¿Es consciente? ¿Es intuitiva la acción? Existe una cuestión que, siguiendo la idea proustiana, he dejado pendiente, intencionadamente, a lo largo de este trabajo. Me refiero a las figuras que exhiben distintas figuras simétricas en citas, temas y variaciones, así como la simetría estructural que proporciona la escala octatónica. A través del mismo procedimiento de dibujo, puede apreciarse que Dutilleux, al diseñar el ciclo de quintas de la *Coda final* del modo en que lo hace, logra una simetría interna que toma una imagen muy curiosa, como se observa en la figura siguiente.

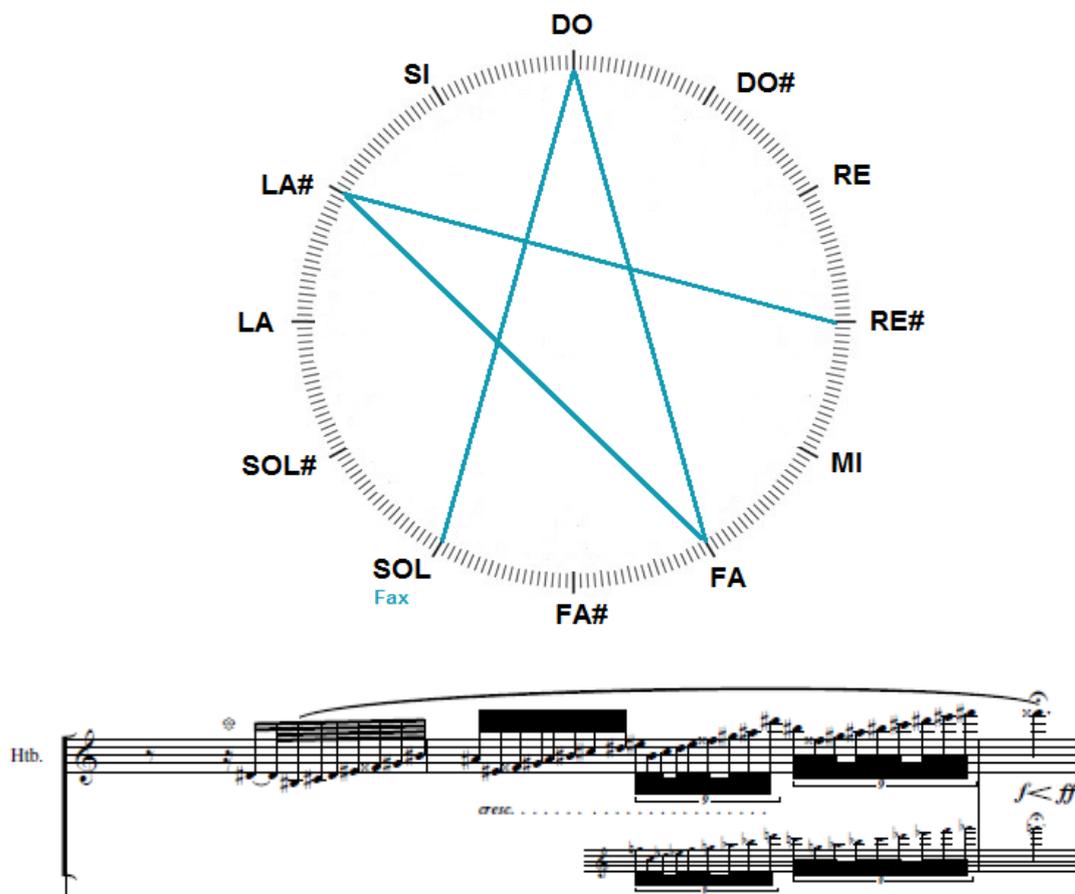


Figura 20. METAMORFOSIS FINAL: SIMETRÍA. Estructura de la melodía del oboe en la coda final, constituido por un *ciclo de quintas de Re# a Fax*

Dutilleux consigue una metamorfosis de las relaciones estructurales, al presentar este ciclo de quintas que va de Re# a Fax. No necesita ni más, ni menos. El equilibrio, la detención, la conclusión son metas alcanzadas a través del despliegue de una coda que, paradójicamente, tiende al movimiento infinito.

De cara a la interpretación

En "From Janequin to Jehan Alain", el oboe hace su aparición en la segunda sección y en el cuarto compás del número 16 de ensayo. Esta intervención representa una melodía más agitada, con la inclusión de ornamentos y los seisillos con articulación en

staccato. El papel del oboe se ha transformado, si comparamos con su carácter vocal del primer movimiento. Aquí, va a efectuar una metamorfosis¹³⁴ del discurso presentado por el clave en el Interludio y, a lo largo de este segundo movimiento, mutará material del contrabajo, del clave y de la percusión. No obstante, esta intervención, que es virtuosística, finaliza con la nota pivote Sol4, alargándolo produciendo cierto estatismo, roto por una figuración que hace que el subconsciente recuerde lo que acontecía en el primer movimiento.

En número 17 de ensayo, con la indicación *Plus animé* y la corchea igual a 120, aparece la cita a Alain y su *Thème variè pour piano*, interpretada por el oboe y doblada una octava alta por el clave. La anotación como *detimbré* en la parte del oboe tiene que ver con el interés del compositor, por conseguir un timbre que no esté tan presente, que sea lo más suave posible y que consiga fusionarse con el resto de instrumentos. En su interacción con el clave, al caracterizarse éste por su limitado volumen sonoro y escasez de timbre, es necesario que el oboísta ejecute la melodía en pianísimo y con un sonido sin presencia de *vibrato*. Esta cita se fusionará con la cita de Janequin otorgada al contrabajo, tomando de esta forma un carácter primario y secundario al mismo tiempo, en el contexto musical. Por otro lado, quiero señalar, que es el único momento de *Les Citations*, en la que variaría el tempo señalado por el compositor, bajándolo a corchea igual a 100, para que así se pueda presentar la cita sin precipitación alguna y el oyente se pueda deleitar, percibiendo la máxima claridad.

Un compás antes del número 18 de ensayo, el timbre debería evocar a un instrumento de la época del renacimiento, dado que se trata de la cita a Janequin variada. Su carácter modal, sobre la nota pivote Sol, exige una ejecución con un sonido suave, despojado de dobles intenciones, inocente, que combine con la actividad rítmica escrita en corchea igual a 90. Esto hace que la melodía camine sin necesidad de buscar la dirección en la frase. La melodía debe ser tratada con el matiz *p* y el carácter *lontain*, pues ahora debe escucharse la nueva propuesta que hace el contrabajo de la cita de Janequin.

Esta variación del tema de Janequin en el oboe se ve, al mismo tiempo, transformada por motivos con los que dialoga el resto del ensemble, en sus diferentes y respectivas voces. Se produce un incremento rítmico y armónico. Por esa razón, en el número 19 de ensayo, aparece anotada la pulsación de corchea igual a 112. El oboe retoma la melodía al final del mismo compás que la dejó y con la misma nota: Fa#4. A partir de aquí, aparecen células rítmicas en quintillos de fusas y con la anotación en *staccato*, para continuar transformándolas haciéndolas más densas. Trataría las notas como si se tratase de pequeñas gotitas de agua que apenas deben percibirse, para transformarse en otras, a partir del cuarto compás del 20 de ensayo. La melodía del oboe, comenzando con dosillos y tresillos en *staccato*, da lugar a quintillos, seisillos y octosillo, este último ligado y *crescendo*, llegando al Re#6 en *f*, última nota de la tercera sección.

¹³⁴ Según Krawczyk, el cluster propuesto por el clave en el Interludio, se va metamorfosando, creando un diálogo y una especie de virus, que se va mutando entre los diferentes instrumentos.

En la cuarta sección, caracterizada por todas las voces dispuestas homofónicamente, haría sonar con énfasis e ímpetu, la nota pivote Mi en el registro 6, la cual exige una afinación y un dominio sumamente precisos, con la finalidad de conseguir una sonoridad brillante. Los acentos, tratados sin demasiada intención, deberán mantener un diálogo rítmico con el resto de instrumentos. El énfasis se ve aumentado en el 4/8 con las semifusas, finalizado el oboe todo lo virtuosísticamente posible, pues ya deja de ser protagonista en la representación, dando paso a la sección *jazzística* del segundo movimiento, que viene a continuación.

Esta gran sección, la quinta, comienza en el 20 de ensayo, pero el oboe aparece en el cuarto compás del número 28. Escuchando en silencio el diálogo continuado entre clave, percusión y contrabajo, se suma a esta actividad mediante una melodía de trinos acentuados y en *f*, que va transformándose en una melodía ascendente y con notas de menor duración, con un solo trino al final sin ellos. Esta parte final de la melodía está organizada con las células motívicas en tresillos y en fusas. Debo insistir en lo relevante de las alteraciones que aparecen en los tresillos y en las semifusas, que he venido comentando. Prepara, de nuevo, ese papel magistral y virtuoso al cual está asignado en otros momentos. Desde el compás 30 hasta el 31, se produce ese crecimiento cíclico a través de todos los instrumentos, que van en crescendo y con la melodía en sentido ascendente, retomándolo mediante un descenso que parece impulsar el movimiento. Sin embargo, sobresale el oboe, por su registro extremadamente agudo, llegando de esta forma hasta un Fa6 y en el segundo compás del 31, hasta un Fa#6, que queda mantenido por un calderón que comparte todo el ensemble.

Por las características de la sexta sección, que hemos expuesto en el análisis, es el momento de señalar, tal y como afirma Bourgue, al respecto de la pregunta sobre la concepción de timbres entre los diferentes instrumentos, que:

... es necesario encontrar una fusión, por ejemplo en el final (*éclatant*), pues quiere un timbre que sobresalga. Hay muchos juegos de colores, características rítmicas y también mucha libertad. Se necesita un equipo que se encuentre en el mismo sentido de libertad y de escucha. Es una pieza de música de cámara muy buena, pero puede ser catastrófico si no te entiendes con el grupo. Está el placer de tocar esta pieza y eso dará lugar a esa satisfacción que esperas [...] se debe encontrar un grupo con los mismos gustos, la misma sensibilidad a la hora de tocar, entonces seguramente funcionará, porque hay una intención en la forma de comunicar. Lo complicado es encontrar a las personas adecuadas.¹³⁵

En esta parte homofónica o, si se quiere, diseñada con el contrapunto básico de nota contra nota, es necesario crear un tipo de interpretación que mantenga concentrado y expectante al oyente, para que no pierda el interés. Uno de los recursos interpretativos que utilizaría sería la ausencia del vibrato y la exageración de la línea continua en las tres frases melódicas, que concluyen en el 35 de ensayo, recuperando Mi4 como nota pivote. Desearía dar sensación de continuidad y de cierta frialdad en la

¹³⁵ Entrevista realizada a Maurice Bourgue en Pontoise (Francia) el 11 de noviembre de 2016.

música, por el tipo de escritura homofónico, como contraste a las partes rítmicas de fusas y semifusas, y grupos de duración irregular. Llegados al cuarto compás del 31 de ensayo, la ejecución del oboe se funde con el registro de los demás instrumentos, por lo que buscaría un timbre muy cuidado, para no estropear la atmósfera de quietud que se produce en este momento. De nuevo, coinciden clave y oboe doblando las voces (como ocurría en la cita de Alain, en el número 17 de ensayo), imitaría aquel sonido, escaso de armónicos y de sonoridad delicada.

En el número 34 de ensayo, con la pulsación de corchea igual 132, vuelve a aparecer la cita de Janequin variada, esta vez pivotando sobre la nota Sol4. Este elemento, sumado al crescendo que abre la frase en busca de un Fa4 y la segunda vez a un La4, guarda relación con la introducción, aunque aquí pasa fugazmente. El oboe debe formar una especie de dúo con el contrabajo, pues, cada uno de un modo diferente, los dos ejecutan la cita a Janequin. En el 5/8, se suma el clave a este diálogo, coincidiendo de nuevo con las notas del oboe, alcanzando la nota pivote Mi4 en el número 35, la protagonista de la introducción del primer movimiento.

En la séptima sección, con la indicación *Très mystérieux et fluide*, continúa el oboe con el nuevo tema propuesto por el contrabajo tres compases antes, a su vez, habiendo sido contestado por el clave. La intención es continuar esta propuesta en sentido ascendente, pero que debe mantenerse con un carácter de *legatissimo* y *ppp*, abriendo sutilmente la frase y dándole algo más de presencia al La4, mostrando su síncopa, para seguir ascendiendo hasta Do#5.

En el 36 de ensayo, el oboe prosigue con una variación del tema que acaba de presentar. En la indicación de *a 100 la negra* (tercer compás del 36 de ensayo), la melodía se mueve alrededor de la nota **Do#5**, consiguiendo alcanzar un **Mib6**, bajando la velocidad a 96 en ese instante, por lo que debe hacerse sentir. Además, justo a partir de ese Mib6, la melodía por saltos se vuelve descendente. Dos compases después, el oboe inicia una segunda variación, con una figuración más breve, logrando ascender a Mi6, desde donde, con la figuración de la segunda parte de la célula motívica de la primera variación, consigue descender en una continuidad de síncopas, a Sol4 (38 de ensayo). El tempo vuelve a descender con el encuentro de esa nota a 80, manteniendo así la velocidad hasta el 38 de ensayo, donde bajara a 74.

En el compás anterior al número 37 de ensayo, el diseño que viene descendiendo desde el Mib6 y ornamentado con los mordentes, requieren por parte del intérprete esa búsqueda en la flexibilidad del sonido en los diferentes saltos interválicos que se van produciendo y que, llegando al 9/8 y al Mi6, requiere ese sentimentalismo en la interpretación, no solo por el matiz escrito en *mf*, sino como recordatorio del Mi, ahora tratado de modo sincopado. Vuelve la calma en el 6/8, anterior al número 38 de ensayo. Conservando los reguladores, el oboe debe dejar clara la disminución en el Tempo y la figura de la célula motívica. Las ligaduras, los reguladores y la combinación de los sostenidos con los bemoles aportan a la melodía la expresividad necesaria, para pensar en un movimiento que avanza incesablemente hacia lo desconocido, y que parece perderse en el 38 de ensayo, justo cuando comienza la octava sección.

Al llegar al 9/8 anterior al número 39 de ensayo, el oboe continua el diálogo establecido con el contrabajo y el clave, en base a las mismas notas (Mi, Sol#, Do#, Fa, Sib). El tempo sigue bajando y hay que hacerlo sentir en la ejecución del oboe, que se vuelve cada vez más nostálgica, adscrita a un registro de notas sobreagudas, que vibraría sutilmente. Esta breve intervención melódica, pronto se ve transformada en una variación, en el compás quinto del 39, en tresillos de fusas y semifusas, que desembocan en un trino sobre Mi2. Se vuelve a recordar lo que había pasado anteriormente, nuestra mente de nuevo activa la memoria a corto plazo. El oboe retoma entonces un ascenso en mf, hasta alcanzar en f Sol6. En el análisis decíamos, al llegar aquí: *El sonido cesa. Un calderón de aproximadamente 3" es solicitado por el compositor. Es lo que denomina Messiaen silencio de preparación para lo que va a acontecer.* Dada la importancia, ya comentada, que Dutilleux le da al silencio, respetaría esos tres segundos, sincronizada con el vibráfono, que es quien inicia la actividad en el 40 de ensayo.

Un silencio de semicorchea al principio del primer compás del 40 de ensayo, separa al oboe del vibráfono, que entra en *f* en el dar. Una cadencia escrita de difícil lectura caracteriza al oboe, que de nuevo es el protagonista, y continua el discurso expuesto anteriormente (Dutilleux indica *comme précédent*), para presarse a poder ejecutar *librement*, los últimos compases del 40. En ese momento, buscaría un sonido más brillante, claro y con más presencia, pues el oboe será encargado, de dar los últimos alientos de la obra, acompañado por el resto de instrumentos. A destacar el final de la parte del oboe, en la que vuelven los trinos y acaba con una escala de tonos, que deberá ser ejecutada con la máxima claridad.

Un calderón, esta vez de tres a cinco segundos, pone al ensemble en situación de espera, de interacción con ese silencio tan apreciado. Separa la sección anterior de la novena, donde la anotación de *Éclatant*, dará lugar a un conjunto de motivos y elementos aparecidos anteriormente, como por ejemplo, los multifónicos. El contexto musical es como si se tratase de fuegos artificiales, con el estallido de una diversidad muy amplia de colores, que buscan resonancias en el pasado de *Les Citations*, las mismas que debe plasmar el intérprete.

Esta combinación de compases diferenciados rítmicamente y con todas las voces con la misma involucración en el discurso rítmico, conducen a la *coda final* de la obra concluyendo con la escala virtuosística escrita para el oboe. Según Krawczyk que la escala esté escrita en sostenidos y dobles sostenidos tiene su importancia, pues requiere el esfuerzo y el tiempo del intérprete para poder ejecutarlo correctamente. La lectura del intervalo es difícil y por eso es posible que la interpretación se aproxime al *rallentando*, por la resistencia a algo que va hacia arriba y es mucho más difícil de ejecutar. Todo cuenta para Dutilleux incluso el hecho de que escriba en sostenidos, pues la idea de resistir a la resistencia terrestre, es lo que lo hace más interesante¹³⁶.

¹³⁶ Entrevista realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

En el análisis, veíamos en la coda, en ese ascenso estructurado por quintas, la idea de infinito, de inacabamiento proustiano, alargado en el tiempo por un calderón, donde se obliga al *ff*. Quizá, el intérprete debería sentir mientras ejecuta esa nota, que nada es definitivo y que, en todo final, siempre queda algo inacabado flotando en el aire.

Conclusiones

Dutilleux utiliza diferentes estrategias y recursos compositivos (eclecticismo libre), para ejercer una acción perturbadora en la mente del oyente, a través del funcionamiento retroactivo y anticipatorio de la *memoria*, y de sus repercusiones en la consecución de una concepción y percepción temporal múltiple, especialmente, a través de la referencia temática y motivica, y más tarde, con el uso de la *cita*. A través de la observación y del contraste de información, he podido comprender los ámbitos y conceptos siguientes, para aplicarlos en la interpretación al oboe:

1. *Armonía*. La escala que sirve de base para la composición de la obra es la escala octatónica de Do#. Además, aparecen la escala cromática, la escala de tonos, el modo dórico y una parte del frigio. Las distintas escalas se superponen en ocasiones con elementos *quasi* tonales, que pierden sus características, a través de las interferencias modales y cromáticas.
2. *Melodía*. He descubierto, a través del análisis, las características del Tema abierto, de la variación, de las células motivicas y sus transformaciones, de la referencia y de la cita, viendo la idea de inacabamiento de Proust y el recurso de la memoria, como conceptos imprescindibles para comprender el pensamiento compositivo de Dutilleux, lo que ha cambiado muchas de mis ideas en cuanto a la interpretación y ha aportado, además, otras nuevas. Me ha resultado crucial la noción de nota pivote y su característica estructural.
3. *Ritmo*. La unidad temporal de la obra de Dutilleux, reforzada por las interacciones entre los fenómenos armónicos y el material motivico, es indisociable de la gestión que hace de la figuración, en esta obra como recurso unificador interno y colaborador de la memoria. La comprensión de los cambios de tempo y de compás han sido cruciales en el ámbito interpretativo, después de conocer la importancia que Dutilleux da al ritmo.
4. *Timbre*. Dutilleux es considerado como un artista del timbre. En *Les Citations*, el inusual ensemble, oboe, clave, percusión y contrabajo, genera una percepción tímbrica igualmente inusual. Además, para mi propuesta de ejecución de la parte del oboe, me ha resultado de mucha utilidad comprender cómo hace dialogar el compositor, a estos instrumentos.

La noción de *crecimiento progresivo cíclico* me ha resultado importante a la hora de que el oboe interprete las células motivicas, sus repeticiones y sus mutaciones. En *Les Citations*, el uso no solo de la *cita*, sino también de la *referencia* y de la *variación*, así como de la concepción de *Tema abierto*, gira en torno a las posibilidades de la memoria.

Para Dutilleux, los parámetros se interrelacionan. Lo hemos visto en *Les Citations*, así como el uso del Tema abierto, las variaciones, las células motivicas y sus mutaciones,

un espacio y un tiempo que se ensanchan en las transformaciones, que funcionan en las dos direcciones de la memoria y utilizan sus propiedades para producirse y volverse a producir variados. Ha sido interesante asistir a las mutaciones progresivas hasta la metamorfosis final, donde se entremezclan las referencias a Proust y a Messiaen, mostrando así una concepción a la vez estética y filosófica.