



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

“Desde el eclecticismo, a un
estilo completamente mágico y
original, Henri Dutilleux.

Sonatina para flauta y piano”

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Blanca Hernández Sánchez

1

Director/a del TFG: Rafael Casasempere Jordá

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024



RESUMEN

Henri Dutilleux fue un gran compositor del siglo XX. En sus primeros años como compositor, su obra reflejaba una diversidad de influencias, lo que algunos críticos podrían interpretar como una falta de personalidad definida. Sin embargo, creo que etiquetarlo de esta manera sería una denominación injusta de su proceso creativo y una falta de respeto hacia su talento y dedicación. Henri se adentró en el estudio de diferentes compositores y estilos, explorando una variedad de técnicas y expresiones musicales.

Podríamos caracterizar a Dutilleux como un compositor ecléctico en sus primeros años, ya que su obra está influenciada. Sin embargo, cabe destacar que esta etiqueta no era del todo satisfactoria para él. Henri quería desarrollar un estilo personal, que lo distinguiera como un compositor original.

A lo largo de su carrera, Dutilleux inicia un viaje de autodescubrimiento y experimentación, explorando nuevas técnicas y sonoridades mientras buscaba definir su identidad musical. A medida que maduraba como compositor, comenzaron a aparecer rasgos característicos en su obra: una atención meticulosa a la estructura y la forma, una amplia paleta armónica y una habilidad innata para inventar texturas sonoras cautivadoras. Estos elementos, combinados con su profundo entendimiento del color y la expresión musical, culminaron en un estilo único y distintivo que lo estableció como una figura central en el panorama musical del siglo XX.

La forma en la que Dutilleux cambió con el tiempo fue lenta y natural, porque siempre buscaba hacer su música mejor. Lo que nos dejó después de morir muestra que siempre quiso hacer cosas nuevas y expresarse de manera original. Aunque ya no esté aquí, su música sigue influenciando a mucha gente en todo el mundo, tanto a músicos como a quienes escuchan su música.

Palabras clave: Henri Dutilleux, *Sonatina*, flauta, influencias, original.

ABSTRACT

Henri Dutilleux was a great composer of the 20th century. In his early years as a composer, his work reflected a diversity of influences, which some critics interpreted as a lack of defined personality. However, I believe that labelling him this way would be an unfair name for his creative process and a lack of respect for his talent and dedication. Henri delved into the study of different composers and styles, exploring a variety of musical techniques and expressions.

We could depict Dutilleux as an eclectic composer in his early years, since his work is very influenced. However, it should be noted that this label was not entirely satisfactory for him. Henri would like to develop a personal style, which would distinguish him as an original composer.

Throughout his career, Dutilleux began a journey of self-discovery and experimentation, exploring new techniques and sounds while seeking to define his musical identity. As he matured as a composer, characteristic traits began to appear in his work: meticulous attention to structure and form, a broad harmonic palette, and an innate ability to invent captivating sonic textures. These elements, combined with his deep understanding of colour and musical expression, culminated in a unique and distinctive style that established him as a central figure in the music scene of the 20th century.

The way Dutilleux changed over time was slow and natural because he always sought to make his music better. What he left us after he died shows that he always wanted to do new things and express himself in an original way. Although he is no longer here, his music continues to influence many people around the world, both musicians and those who listen to his music.

Keywords: Henri Dutilleux, *Sonatina*, flute, influences, original.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio	1
1.2	Justificación	2
1.3	Estado de la cuestión.....	2
1.4	Objetivos.....	3
2	METODOLOGÍA	5
2.1	Dificultades y facilidades	6
3	HENRI DUTILLEUX, COMPOSITOR	7
3.1	Nota Biográfica.....	7
3.2	Música y Estilo	12
4	LA SONATINA PARA FLAUTA Y PIANO DE DUTILLEUX (1943)	23
4.1	Contexto histórico-estilístico	23
4.2	Análisis formal.....	28
4.3	Análisis técnico.....	33
5	CONCLUSIONES	39
	BIBLIOGRAFÍA.....	40
	WEBGRAFÍA	41
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	42

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio

Este trabajo de investigación se propone explorar en profundidad la evolución artística y creativa de Henri Dutilleux, destacado compositor cuyo legado ha dejado una marca significativa en el panorama musical del siglo XX. Para alcanzar este objetivo, nos adentraremos en un análisis exhaustivo de diversos aspectos de su vida, tanto en lo personal como en lo profesional, con el fin de descubrir los elementos que influyeron en su proceso creativo y en el desarrollo de su estilo único.

En primer lugar, nos adentraremos en la biografía de Dutilleux, analizando los momentos clave de su vida desde sus primeros años hasta su consagración como uno de los compositores más influyentes de su época. Exploraremos su formación musical, sus influencias tempranas, así como los eventos y encuentros que marcaron su trayectoria. Este análisis nos permitirá comprender mejor las motivaciones y circunstancias que moldearon su obra.

Posteriormente, nos adentraremos en el universo musical de Dutilleux, explorando su evolución como compositor a lo largo del tiempo. Desde sus primeras obras hasta sus composiciones más maduras y reconocidas, recorreremos las diferentes etapas de su carrera, identificando los cambios estilísticos, técnicos y conceptuales que marcaron su desarrollo artístico. Nos detendremos especialmente en la transición de su estilo inicial a la madurez creativa, destacando las innovaciones y experimentaciones que caracterizaron su producción musical.

En este contexto, dedicaremos una atención especial al análisis detallado de una de sus composiciones más emblemáticas: la Sonatina para Flauta y piano. Esta obra, que se cuenta entre sus primeras creaciones, nos ofrece una visión privilegiada para comprender su estilo incipiente y los elementos que posteriormente se convertirían en rasgos distintivos de su música. Exploraremos su estructura, su lenguaje armónico, su tratamiento de la instrumentación y otros aspectos relevantes, analizando las complejidades y sutilezas que la caracterizan.

En resumen, este trabajo aspira a proporcionar una visión integral de la evolución creativa de Henri Dutilleux, desde sus primeros pasos hasta su consolidación como uno de los grandes maestros de la composición del siglo XX. A través de un análisis riguroso y detallado, esperamos descubrir los aspectos menos conocidos de su obra, ofreciendo nuevas perspectivas para la apreciación y comprensión de su legado musical.

1.2 Justificación

La semilla de este proyecto germinó durante mi experiencia Erasmus en Trento, Italia. Fue allí, bajo la tutela del profesor Emilio Galante, donde él mismo me propuso estudiar esta obra, un tanto particular. Al principio, debo admitir que no me cautivó completamente; la propuesta me parecía un tanto insólita y carecía de un atractivo inmediato. Sin embargo, conforme me sumergía en ella, quedaba cada vez más fascinada por el lenguaje musical tan peculiar que el compositor había creado. La obra comenzó a revelarse como un tesoro de matices y significados, revelando capas de complejidad y belleza que inicialmente habían pasado desapercibidas para mí. De este modo, lo que al principio me había parecido una obra “sin más”, se transformó en una fuente de inspiración y descubrimiento, marcando el inicio de un viaje intelectual y emocional que habría de enriquecer mi experiencia académica y mi aprecio por la música en general.

1.3 Estado de la cuestión

En la actualidad, es común encontrar que la obra que posteriormente analizaremos ya que forma parte del repertorio de cualquier conservatorio superior de música. Su relevancia es innegable, ya que se conoce como una pieza fundamental para flauta, destacando por su complejidad y su condensación de habilidades técnicas en un espacio relativamente reducido. Esta característica, precisamente, fue una de las que más me fascinó al adentrarme en su estudio; la capacidad del compositor para desplegar una amplia gama de destrezas y expresiones dentro de un marco compacto, evidencia un dominio excepcional del lenguaje musical y una profunda comprensión de las posibilidades del instrumento.

En cuanto al compositor y su vida, es notable la abundancia de información disponible en diversas fuentes, que abarcan desde artículos especializados hasta tesis doctorales, pasando por libros y enciclopedias dedicadas a su figura. Este amplio corpus documental refleja la importancia y el impacto que tuvo el compositor en el panorama musical del siglo XX. Su legado ha sido objeto de estudio y análisis por parte de numerosos investigadores, quienes han explorado tanto su producción artística como los aspectos biográficos que moldearon su trayectoria. Este interés sostenido en torno a su figura testimonia su relevancia y su influencia perdurable en la música contemporánea, asegurando su lugar privilegiado en la historia de la composición. Como dice Francis Bayer, así se auto-define Dutilleux en el año 1966:

First, in the realm of form, a careful avoidance of prefabricated formal scaffolding, with an evident predilection for the spirit of variation. Further, a penchant towards a certain type of sonority (with priority given to what might be called ‘the joy of sounds’). Again, an avoidance of so-called programme music, or indeed of any music containing a ‘message’, even though I do not of course deny in our art a meaning of a spiritual order. And finally, at a more technical level, the absolute necessity of *choice*, of *economy* of means¹.

1.4 Objetivos

Este trabajo de investigación tiene como principales objetivos los siguientes:

1. Explorar la vida y obra del compositor Henri Dutilleux con el objetivo de obtener conocimientos aplicables que mejoren la coherencia en la interpretación de su obra.
2. Realizar un análisis musical exhaustivo de la obra para lograr una comprensión más profunda de la misma.
3. Interpretar la *Sonatina* para flauta y piano de Henri Dutilleux de manera acorde al estilo de composición del autor y al contexto musical de la época.
4. Elaborar una guía de estudio enfocada en los aspectos técnicos más desafiantes de la obra, destinada a brindar apoyo a los músicos interesados en su interpretación.

¹ Bayer, F. (1980). Dutilleux, Henri. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. V, p. 760). London, UK: Macmillan

5. Destacar la relevancia tanto del compositor como de la Sonatina para flauta y piano en el repertorio flautístico.
6. Mostrar la aplicación de los conocimientos obtenidos durante las Enseñanzas Superiores de Música.

2 METODOLOGÍA

Con el fin de alcanzar los objetivos delineados para este trabajo, he seguido una metodología coherente que se ajusta a cada una de sus partes. En la parte “Henri Dutilleux, Compositor” y “Música y estilo”, he empleado un enfoque cualitativo, recopilando y clasificando información procedente de diversas fuentes. Estas incluyen libros, artículos, enciclopedias y también los conocimientos adquiridos durante mis estudios de música, así como los aportados por mis profesores. Es importante destacar que la información ha pasado por distintas fases antes de ser incorporada al documento: recopilación inicial, la traducción (en algunos casos), la redacción y organización.

En lo que respecta al análisis musical, he adoptado una metodología analítica. Partiendo de los aspectos más externos y teóricos de la obra, como su dedicatoria a *Monsieur* Gaston Crunelle, por ejemplo, hasta llegar a explorar las dificultades técnicas que presenta. Las soluciones propuestas para superar estas dificultades se han derivado de un proceso de ensayo-error y adoptando también consejos de diferentes profesores durante mi paso por el Conservatorio superior, seleccionando aquellas técnicas que mejor se adecuan a mis necesidades.

2.1 Dificultades y facilidades

Este trabajo de investigación ha sido una experiencia caracterizada por una mezcla de facilidades y dificultades, revelando aspectos que podrían considerarse de doble filo. Por un lado, la obtención de información sobre la vida del tema de estudio ha sido relativamente sencilla, gracias a la abundancia de fuentes variadas disponibles. Sin embargo, esta accesibilidad contrasta con la dificultad de encontrar una perspectiva original o poco explorada sobre el tema en cuestión.

Además, gran parte de la información encontrada se hallaba en distintos idiomas, incluyendo italiano, francés, inglés y español, entre otros. Esta diversidad lingüística ha añadido una capa de complejidad al proceso, ya que ha implicado la necesidad de traducir numerosos documentos. A pesar de esta dificultad, la disponibilidad de información en varios idiomas ha sido una ventaja, ya que ha enriquecido la investigación al ofrecer perspectivas adicionales y permitir un análisis más completo.

Por otro lado, la familiaridad previa con la obra en estudio ha facilitado su análisis. El tiempo dedicado previamente al estudio de la obra ha permitido una comprensión más profunda y detallada, lo que ha posibilitado descubrir aspectos nuevos en cada revisión. Este proceso continuo de exploración ha enriquecido la investigación, proporcionando una visión más completa y matizada de la obra en cuestión.

3 HENRI DUTILLEUX, COMPOSITOR

3.1 Nota Biográfica

Para ponernos en contexto de la vida de Henri Dutilleux mencionaremos la situación familiar de los años anteriores a su nacimiento. La familia Dutilleux debe abandonar su casa en *Douai*, que es una ciudad en el norte de Francia. Esto se debe a causa de la Primera Guerra Mundial, que estalló por aquellos años. Teresa Koszul, la madre de Henri Dutilleux, y los hermanos de Henri se ven obligados a mudarse a Angers, en la región de los Países del Loira. Deciden partir a este lugar ya que aquí reside el hermano de la madre de Dutilleux, Julien Koszul, y su mujer.

Henri Dutilleux viene de una familia de artistas, tanto de parte materna como paterna. Por un lado, podríamos destacar al padre de su madre (abuelo materno), Julien Koszul, que es un gran amigo y alumno de la *Ecole Niedermeyer*, que es una vieja escuela francesa con características religiosas, anteriormente llamada *École Chorom*. Recibe este nuevo nombre por el compositor franco-suizo que se hizo cargo de ella, Abraham Louis Niedermeyer. En esta escuela han estudiado compositores como Gabriel Fauré o André Messager. Por seguir hablando de Koszul, abuelo de Henri, podríamos añadir que fue el director del *Roubaix Conservatoire*, donde estudia Albert Roussel². Este último estudia piano aunque poco después se alista a la marina francesa, después de estos años retomará el piano, estudiando con Eugène Gigout³ y Vincent d'Indy⁴. Roussel es uno de los compositores más significativos del periodo de *entre guerre*.

² Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani S.P.A. (s.f.). Roussel, Albert. Obtenido de <https://www.treccani.it/enciclopedia/albert-roussel/>

³ Eugène Gigout fue compositor y organista francés.

⁴ Vincent d'Indy fue destacado compositor y profesor de música francés, así como uno de los fundadores de la Schola Cantorum de París.



Imagen 1: Grupo de profesores y alumnos de École Niedermeyer, incluidos Gabriel Fauré , Gustave Lefèvre , Eugène Gigout , André Messager , ca. 1871.

Por otro lado, cabe destacar, la familia paterna del compositor. Su bisabuelo paterno, Constant Dutilleux, fue un pintor y amigo muy cercano a Delacroix⁵ y de Jean-Baptiste-Camille Corot⁶.



Imagen 2: Jean-Baptiste Camille Corot, Bosque de Fontainebleau, 1834, óleo sobre lienzo, 175,6 x 242,6 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, DC.

Toda la familia Dutilleux ama la música y el arte. Su padre, Paul Dutilleux, es tipógrafo, libretista y violinista. Su madre, Teresa Koszul, es pianista, de hecho Henri empieza a estudiar piano con su madre. Sus hermanas, Hélène i Paulette también tocan instrumentos, la primera de ellas es violinista y la segunda, como su madre, es una pianista de gran talento. Por último, su hermano Paul, es violonchelista. Como hemos visto todos tenían relación con la música y sabían tocar algún instrumento, es por esto, que muy a menudo tocaban todos

⁵ Delacroix fue uno de los pintores más polifacéticos e importantes de Francia, de la corriente romántica.

⁶ Jean-Baptiste-Camille Corot estudió en la escuela de Barbizon. Sus compañeros y él, fueron los “culpables” del nacimiento del impresionismo, prácticamente de todo el arte moderno en general.

juntos para divertirse en familia, interpretando obras de Gabriel Fauré, Claude Debussy y otros grandes compositores franceses del momento.

Como podemos observar esta época fue un gran periodo cultural en la zona de Angers y alrededores, y justo aquí nace Henri Dutilleux, el 22 de enero de 1916, arropado por importantes compositores y escuelas francesas de aquellos años y, también cabe destacar, que es uno de los periodos más duros de la Guerra. Más tarde, en el 1919, con el fin de la hostilidad bélica, la familia Dutilleux vuelve a Douai y se encuentra la casa completamente destruida y saqueada, por culpa de la Guerra.

En los años de secundaria, Dutilleux, estudia piano, armonía y contrapunto en el *Conservatoire à Rayonnement Régional* de Douai. En este periodo, el profesor más importante para Dutilleux es Victor Gallois⁷, que anima a Henri a tocar la percusión en la banda del pueblo, hecho que dejaría huella en el repertorio del compositor a través de un interés evidente por dicha familia instrumental y sus posibilidades. Después de estar en el conservatorio de Douai, del año 1933 al 1938, frecuenta el *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, asistiendo a clases de armonía con Jean Gallon, contrapunto con Noël Gallon y fuga con Henri-Paul Busser. Estos tres profesores fueron grandes compositores, aunque no muy conocidos, excepto el último de ellos, Busser, que fue un organista y compositor que había ganado *Prix de Rome* y había vivido en la capital italiana, concretamente en *Villa Medici*⁸. También estudia algunos años de su vida historia de la música con Maurice Emmanuel⁹, y por último, dirección con Philippe Gaubert, músico francés que estudió flauta con Paul Taffanel¹⁰. Pero esta última especialidad no le gustaba como afirma el propio compositor:

[...] Dirigí una vez cuando me presenté por primera vez a Premio de Roma, en 1936, el año del Frente Popular. Me dieron el segundo por mi orquestación, y estaba muy contento con ello. [...] Pero creo que la orquestación de mi cantata carecía de presencia, de seguridad, así

⁷ Victor Gallois estudió en París solfeo, armonía, piano y clarinete, pero la guerra lo hizo desilusionarse como compositor, ya que estuvo en cautiverio varios años. Después de salir de prisión, decidió dedicarse a la dirección del Conservatorio de Douai, que era su localidad natal.

⁸ Villa Médici que es una estructura que forma parte de la *Académie de France* en Roma, en la atmósfera de *Villa Borghese*.

⁹ Maurice Emmanuel compositor de música teatral, sinfónica y de cámara, pero sobre todo, conocido por sus escritos musicológicos.

¹⁰ Paul Taffanel como sabemos, fue un gran compositor y flautista de la segunda mitad del siglo XIX, conocido sobre todo por sus ejercicios técnicos para la flauta.

que durante las vacaciones de verano intenté mejorarla. Cambié aquello y a continuación lo dirigí. Esa una obra de veinte minutos, nada menos. En fin, al dirigir me di cuenta de que yo no tenía mucho sentido de la comunicación. No, no me veía dotado, y además me sentía intimidado por los músicos. En un oficio así, hay que ser lúcido y al mismo tiempo no ser tímido. Y yo era muy tímido entonces¹¹.

Después de tres intentos, Dutilleux, gana *Prix de Rome*¹², con la cantata *L'anneau du roi* y se muda a *Villa Medici*, en febrero del 1939. Durante su época en Italia, Henri conoce a grandes compositores, como Jaques Ibert¹³, a Goffredo Petrassi¹⁴ en Roma y en Florencia, coincide con Luigi Dallapiccola¹⁵.

Dutilleux, vuelve a Paris, en el difícil bienio del 1943-1944, ya que le hace un encargo la Radio Francesa. Después de la Guerra (1945), es nombrado director del servicio de producción musical de la O.R.T.F. (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*), cargo que mantiene hasta 1963.

Después de terminar la guerra se casa con Geneviève Joy¹⁶ que fue una gran pianista francesa. Entró en el *Conservatoire de Paris* en 1931 y tuvo cuatro profesores, el principal de ellos fue Yves Nat. Se interesa por la música de sus tiempos interpretando repertorio del siglo XX de compositores importantes como Ohana, Dutilleux, Milhaud, Jolivet, Auric..., participando también en el comité de lectura de la *Radiodiffusion* y desde 1944 a 1947 es jefa de canto de la Orquesta Nacional. Durante esos años la pianista forma un dúo con J.Robin y más tarde forma un trío con Jeanne Gautier y André Levy, llamado *Le Trio de France*. Después de haber vivido una vida musical muy activa hasta ese momento, decide dedicar la mayor parte de su tiempo a la enseñanza, como profesora de lectura a primera vista en el *Conservatoire de Paris* (1950), luego como profesora de música de cámara en

¹¹ Bermúdez, S. M. (2007). Henri Dutilleux "lo importante es escuchar algo que te sorprenda". *Scherzo*, 219, 142-144.

¹² *Prix de Rome* fue un concurso, no solo de música, sino también de escultura y pintura, propuesto por *l'académie de France* (aunque se celebraba en Roma, como su nombre indica) en el siglo XVII, con Louis XIV.

¹³ Jaques Ibert compositor, sobre todo, de música teatral, sinfónica y de cámara

¹⁴ Goffredo Petrassi compositor que escribe música contemporánea, gracias a un lenguaje muy original caracterizado de una extraordinaria eficacia expresiva

¹⁵ Luigi Dallapiccola compositor italiano nacido en Pisino de Istria y estudiante de Trieste y Graz en la época del Imperio Hasburgo hasta la conclusión de la Primera Guerra Mundial.

¹⁶ Yvonne, F. B. (1985-1988). Dutilleux, Henry. En A. Basso (Ed.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti [D.E.U.M.M.]*, Parte I: Le Biografie (Vol. II, p. 596). Torino, Italia: UTET.

Desde el eclecticismo a un estilo completamente mágico y original, Henri Dutilleux

l'École normale de musique de Paris (1962-1966) y por último vuelve al *Conservatoire de Paris* (1966-1986), para terminar su carrera.



Imagen 3: Henri Dutilleux y Geneviève Joy tocando el piano. Autor desconocido.

Durante su larga vida, Dutilleux, recibe numerosos e importantes reconocimientos internacionales como el *Grand Prix national de la Musique*, el *Prix MIDEM Classique* de Cannes y el *Premio Ernst von Siemens*, un premio de gran prestigio. El compositor se destaca en la música contemporánea francesa como uno de los grandes artistas, caracterizado por la claridad poética de su obra. Henri Dutilleux es el tercer compositor francés en recibir este premio. Con la edad de 97 años, el compositor muere en París el 22 de mayo del 2013.



Imagen 4: Henri Dutilleux. Autor desconocido.

3.2 Música y Estilo

Después de haber hablado un poco de la vida de Henri Dutilleux, en general, podríamos adentrarnos en algo que nos interesa más, su música y su estilo, para así comprender un poco más el lenguaje de la Sonatina para flauta, que después analizaremos.

Dutilleux fue uno de los compositores más importantes del siglo XX, por su estilo al componer y su visión de la música. Se puede afirmar que es un “producto” de la formación académica del Conservatorio de París, es por esto que al principio estuvo muy influenciado por diferentes y grandes compositores franceses como Claude Debussy, Gabriel Fauré, Maurice Ravel...ya que estos han sido coetáneos de los maestros de Henri, y como referencia un poco más lejana en el tiempo, podemos mencionar también a Hector Berlioz. Pero no solo estuvo influenciado por compositores franceses, sino que también lo estuvo por compositores no franceses como Igor Stravinsky o Béla Bartók. A parte de estar influenciado por estos grandes compositores y al inicio escribir solo música “académica”, también, como más tarde veremos se destaca por su habilidad de inspirarse en la pintura, poesía o de la naturaleza para componer su música.

Trabajos iniciales

Sus trabajos iniciales fueron para instrumentos de viento y muestran sobre todo la influencia de Maurice Ravel¹⁷, pero también de Béla Bartók¹⁸ y del *Groupe des Six*. El *Groupe des Six* es una agrupación que nace a partir de un grupo de amigos que se reúnen los sábados por la noche para hacer música, está formado por una compositora y cinco compositores; Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), e Germaine Tailleferre (1892-1983). Como como afirman Alexandra James y François-Xavier Szymczak, en 2023, su lema es el siguiente: “abajo Wagner, abajo la niebla de Debussy, viva la sencillez, la concisión, viva el

¹⁷ Maurice Ravel (1875-1937) fue un compositor nacido en Ciboure, pueblo del País Vasco, ya que su madre admiraba esta tierra y viajó de París al País Vasco para dar a luz a Ravel. Estudió también en el Conservatorio de París e intentó conseguir en varias ocasiones el *Prix de Rome*.

¹⁸ Béla Bartók (1881-1945) fue un compositor húngaro, aunque su música siempre tiene un núcleo tonal, se aleja bastante de los modelos tradicionales, añadiendo a sus obras cromatismos y contrapunto.

jazz, el music hall, el circo, la alegría estafalaria, el espíritu colegial”¹⁹. Lo que promueve este grupo, es el resurgimiento de la música francesa. Entre ellos empiezan a aparecer conflictos y se “dividen” en cuanto a estilo de pensar la música, por un lado “Auric, Poulenc y Milhaud que tienen sensibilidades modernas, y por otro lado; Durey, Tailleferre y Honegger que son puros impresionistas”, así los define el propio Satie²⁰. La denominación de este grupo es como recuerdo al grupo de Los Cinco²¹.



Imagen 5: *Groupe des Six*. Autor desconocido.

Estas influencias las podemos percibir en las siguientes obras: la *Sonatina* para flauta y piano (que luego analizaremos más profundamente) y otras composiciones como *Sarabande et Cortège*, para fagot y piano; *Sonata para oboe y piano*; *Choral, Cadence et fugato* para trombón y piano. Todas estas obras tienen algo en común, aparte de ser escritas al principio de su carrera. Solo con mirar la primera página de cada una ya se perciben ya ciertas similitudes entre ellas, como por ejemplo, que todas están dedicadas a profesores del

¹⁹ James, A., & Szymczak, F.-X. (1 de febrero de 2023). *Le groupe de Six, rebelles, musiciens et amis*. Obtenido de Radio France: <https://www.radiofrance.fr/francemusique/le-groupe-des-six-rebelles-musiciens-et-amis-2849820>

²⁰ Eric Satie (1866-1925) fue un compositor francés que fue precursor del minimalismo y el impresionismo musical. Es decir, hacía mucho con poco y exploraba recursos ligados a la temporalidad y a la percepción tímbrica.

²¹ Los Cinco, fue un grupo de compositores rusos de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo objetivo era recuperar el folclore ruso, esto lo hacían a partir de las obras y partituras de Glinka, que fue conocido como “el padre de la nueva música rusa”, sus componentes fueron: Mili Balákirev (1837-1910), César Cuí (1835-1918), Modest Músorgski (1839-1881), Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908) e Aleksandr Borodín (1833-1887).

conservatorio de París. *Sarabande et Cortège* está dedicada a Gustave Dhérin²²; *Choral, Cadence et fugato* a André Lafosse²³ y la Sonatina para flauta y piano a Gaston Crunelle, del que luego hablaremos más detenidamente. No solo son similares por las dedicatorias, sino que también, podemos observar que cada una de ellas inicia con compases de espera para el instrumento de viento; en estos pocos compases de espera (que siempre suelen ser dos o tres), el piano expone el motivo principal con el cual inicia la obra y luego lo copia exactamente el instrumento de viento. Si seguimos haciendo comparaciones entre las obras, podemos observar que Henri, escribe cadencias *ad libitum* en cada una de ellas, el objetivo de estas cadencias, para mí, es el de dar protagonismo al instrumento de viento y así lucirse “técnicamente”, ya que estas cuatro obras fueron compuestas para los concursos de fin de año del Conservatorio de París.

The image displays two musical score excerpts side-by-side. The left excerpt is titled 'SARABANDE ET CORTÈGE' by Henri Dutilleux, dedicated to Maurice Gustave Dhérin. It is for Bassoon and Piano. The right excerpt is titled '5. САРАБАНДА И КОРТЕЖ' (5. Sarabande and Cortège) by the same composer. It is also for Bassoon and Piano. Both excerpts show the initial measures where the piano introduces a melody that the bassoon then imitates. Red boxes highlight specific melodic lines in both scores. Arrows point to the dedication in the left score and the title in the right score.

Imágenes 6 y 7: *Sarabande e Cortège* para fagot analizando las similitudes.

²² Gustave Dhérin (1887-1964) fue el profesor de fagot del Conservatorio de música de París, no fue muy conocido. Es por esto, que no hay mucha información sobre él, pero aparte de instrumentista, hizo también arreglos y redactó libros de nuevas técnicas para el fagot.

²³ André Lafosse (1890-1975) fue un trombonista francés, profesor del Conservatorio de música de París, desde el año 1948.

The image displays two pages of a musical score for 'CHORAL, CADENCE ET FUGATO' by Henri Dutilleux, arranged for Trombone and Piano. The left page (Imágenes 8) features the 'CHORAL' section for the Trombone, with a 'CADENCE' section below it. The right page (Imágenes 9) shows the 'CHORAL' section for the Piano. Both pages have red and green annotations highlighting specific musical features. On the left page, a red circle highlights the 'CHORAL' title and a green circle highlights the 'CADENCE' title. On the right page, red rectangles highlight specific musical passages in the Piano part, and a green circle highlights a specific musical passage in the Trombone part.

Imágenes 8 y 9: *Choral, Cadence et Fugato* para trombón analizando las similitudes.

Años de descubrimiento e innovación

Más tarde, Dutilleux comienza a crear un estilo más personal, porque no está convencido de su trabajo anterior, se da cuenta de que su música hasta ahora está influenciada por otros compositores, como hemos dicho antes, y no está para nada contento de este hecho. Estas son las palabras del mismo compositor:

No me gustaría que se interpretasen. No las considero realmente mías. Son obras de aprendizaje, de cimentación. En la obra que se llevó el Premio en 1938 había tal vez algunos buenos momentos, pero estaba demasiado cerca de Debussy, de Pelléas, de El hijo pródigo. También había algo de Chabrier, algo de Borodin. En fin, cosas sin verdadera personalidad propia. Incluso de Ravel. Fíjese, a Ravel el jurado le impidió ganar el premio, le cerró el camino en el concurso de 1905. El jurado era muy retrógrado, y además veía con malos ojos a Ravel, que por entonces ya había tenido algunos éxitos importantes: la Pavana, Jeux d'eau, el Cuarteto... Y cumplía treinta años, así que no le dieron nunca del Premio de Roma²⁴.

Una vez Henri se da cuenta de que su estilo hasta ahora no le gusta empieza a crear un nuevo estilo que se basa en una escritura polifónica y un original trato armónico, denominado «libre

²⁴ Bermúdez, S. M. (2007). Henri Dutilleux "lo importante es escuchar algo que te sorprenda". *Scherzo*, 219, 142-144.

continuidad tonal». El trabajo más importante de esta época es la *Sonata* para piano, un trabajo en el cual el compositor inicia a buscar nuevas posibilidades de desarrollo del material temático, a través de las variaciones; a explorar las capacidades tímbricas y el gusto por crear atmósferas oníricas, es decir, atmósferas de ensueño. Como ya nos lo podíamos esperar, esta obra fue dedicada e interpretada por su mujer, Geneviève Joy. Estrenada en abril de 1948 en la *International Society for Contemporary Music Festival* en Palermo, Italia. La *Sonata* se divide en tres movimientos: 1. *Allegro con moto*, que tiene la forma de sonata tradicional; 2. *Lied*, es una composición con una forma ternaria; y el 3. *Choral et Variations*, que presenta el tema principal y sobre él compone cuatro variaciones y una coda. Podemos observar que ya es una composición totalmente diferente a las anteriores, no está hecha para un concurso y el lenguaje es diferente.



Imagen 10: Primera página de la Sonata para piano de Henri Dutilleux.

Después de este giro en su estilo musical se adentra en el mundo de la música para el teatro escribiendo obras como *La princesse d'Élide* y *Monsieur de Pourceaugnac*, dos *comédie-ballet* de Molière²⁵. Escribe música para radio-dramas como *Le général Dourakine*, *Le roman de Renart*, *Numance*, *Petite limière et l'Ourse* y para cine para *Le café du Cadran*, *Le crime des justes* y *L'Amour d'une femme* de Jean Grémillon²⁶. Compone un ballet muy

²⁵ Molière (1622-1673), cuyo nombre original es Jean-Baptiste Poquelin, fue un dramaturgo y actor francés.

²⁶ Jean Gémillion (1901-1959) fue un director y guionista del cine francés.

importante, *Le Loup*, para la compañía de Roland Petit²⁷. Este ballet se basa en un cuento de Jean Anouilh y Georges Neveux, en el cual un joven prometido se escapa con una gitana, haciendo creer a su novia que se ha transformado en lobo. El lobo y la chica se casan. Luego la joven descubre que el lobo es un verdadero lobo, pero ella está enamorada de él. Los aldeanos, al enterarse del hecho de que es un lobo, lo matarán y ella morirá con él. La música sigue el espíritu de las obras escénicas de la primera mitad del siglo XX, con una orquestación brillante, acentos nerviosos, escritura tonal con armonías coloridas, melodías sentimentales y aspectos populares al servicio de una historia mágica.



**Imagen 11: Jean Carzou, Jean Anouilh, Roland Petit y Henri Dutilleux, en el estreno de 'Le Loup'.
Autor desconocido.**

Dutilleux escribe también dos sinfonías. Estas composiciones son escritas en los años 50: una en el 1951 y la otra en el 1959. La primera fue interpretada por la *Orchestre National de France*, con Roger Désormière como director. Esta sinfonía parece estar ligada a modelos de Arthur Honegger (del grupo de Los Seis) y André Jolivet, caracterizándose su música por un especial interés por la acústica y la tonalidad. Se compone por cuatro movimientos. El primero, *Passacaille*, se construye sobre una frase de cuatro notas con 35 variaciones; el segundo, *Scherzo*, es un “juego” rápido de atención a modo de “moto perpetuo”. El siguiente, *Intermezzo*, pretende crear y recordar, a veces, al misticismo de Messiaen. Y por último, nos encontramos con el *Finale*, creado por seis variaciones tocadas por un *tutti*, y representadas cada vez por un grupo instrumental. Dicha obra obtuvo tanto éxito que, desde Boston le

²⁷ Roland Petit (1924-2011) fue alumno de la escuela del *Ballet de l'Opéra National de Paris* y creador de los *Ballets des Champs Élysées*.

encargaron componer una segunda Sinfonía. La segunda, llamada *Le double*, es interpretada directamente en Boston, bajo la batuta de Charles Münch. Su obra presenta una estructura particularmente única. Se divide en dos grupos: el primero consta de 12 músicos dispuestos en semicírculo alrededor del director; mientras que el segundo está compuesto por toda la orquesta. Este arreglo inevitablemente evoca el tradicional *concerto grosso*, pero como dice el propio compositor, él quería apartarse de ese género:

Sí, quería esos dos grupos, pero también apartarme del género concerto grosso. No se trata de un diálogo permanente concertino-ripieno, todo lo contrario. Era más bien una cuestión de relación, algo así como un juego de espejos. El espejo refleja a dos personajes, como si se tratara de uno solo, por eso llamo a esta obra *Le double*. Lo que me interesa de esta obra es eso, la búsqueda del reflejo de un conjunto en otro. Para mí, el verdadero interés de esta obra está en ese personaje doble, acaso dos personajes que se miran... en fin, en ese reflejo. Cuando lo tocan bien se produce ese hallazgo de imágenes reflejadas, y no sólo en cuanto a temática, sino también en lo tímbrico.²⁸

Por lo tanto, el compositor quería que los doce músicos del grupo más pequeño, vistos individualmente, no asumieran constantemente roles de solistas; es la unidad que forman lo que constituye el elemento solista. Esta unidad no solo confronta y dialoga con la formación más grande, sino que a veces se fusiona o se superpone a esta última, lo que ofrece amplias oportunidades para la polirrítmica y la politonalidad.

Cabe destacar que entre estas dos sinfonías compone también una obra 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:

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 inmatrimiales* 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.²⁹

²⁸ Bermúdez, S. M. (2007). Henri Dutilleux "lo importante es escuchar algo que te sorprenda". *Scherzo*, 219, 142-144.

²⁹ Hubert, D. (1985). Henri Dutilleux: L'ouvre et le style musical. París-Geneve: Slatkine. Citado en Pereyó Remohí, R. (2011-2018). Díptico Les Citations de Henri Dutilleux: del análisis a la interpretación de la parte del oboe. Revista de investigación musical: territorios para el arte, 4, 535.

Con estos trabajos, Dutilleux está mucho más convencido de su música, ya que así se puede auto definir como “independiente”, un músico que al fin logra encontrar el equilibrio entre la tradición y la modernidad.

Años Sesenta

En los años Sesenta el lenguaje musical del compositor cambia y añade estímulos nuevos con elementos a la “Olivier Messiaen³⁰”, algunos principios seriales, señales de las vanguardias más radicales, o bandas microtonales, sonidos electrónicos y *clusters*. Sin embargo, aún permanece dedicado a un trabajo meditado con una cierta inclinación al perfeccionismo. Los elementos principales de su composición son el timbre y la variación. Esto hace que el timbre se funda con estructuras poliarmonicas y polirritmias, aspecto que le permite crear un camino ininterrumpido de metamorfosis, como por ejemplo un trabajo orquestal del 1965 llamado *Métaboles*, organizado en cinco movimientos unidos entre ellos (cada movimiento posee un título evocativo). Reyes Perelló define esta obra de la siguiente manera:

[...] 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 orquesta. *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.³¹

Como buen admirador de Marcel Proust³², Henri, trabaja sobre la precepción del tiempo donde los problemas de la construcción formal se unen a los caminos de la memoria, a las *préfiguration* y a los *souvenir*. Por ejemplo: *Tout un monde lointain*, que es un concierto para violonchelo y orquesta escrito en 1970 para el violonchelista y director ruso Mstislav Rostropóvich. Este es uno de los conciertos más famosos de Dutilleux, ya que está

³⁰ Olivier Messiaen fue un influyente compositor francés del siglo XX conocido por su enfoque innovador en la música y su conexión con la naturaleza y la espiritualidad. Una de las características más distintivas de su música es el uso de técnicas rítmicas y armónicas únicas, así como la incorporación de elementos de aves y cantos de pájaros en sus composiciones. Es importante que sepamos quién es porque más adelante también hablaremos de él.

³¹ Pereyó Remohí, R. (2011-2018). Díptico Les Citations de Henri Dutilleux: del análisis a la interpretación de la parte del oboe. Revista de investigación musical: territorios para el arte, 4, 536.

³² Marcel Proust fue un novelista y crítico francés.

compuesto a partir de uno de los poemas de Charles Baudelaire. Se divide en cinco movimientos, cada uno de ellos comienza por un fragmento de un verso del poeta, con la finalidad de sugerir un personaje o estado de ánimo. Según el propio compositor, este concierto lo escribió para violonchelo porque era el instrumento que más se adaptaba a la idea que quería plasmar con esta obra:

[...] No encuentro para mí un instrumento ideal, pero el violonchelo me interesa mucho, aunque comprendo que algunos compositores lo eviten, precisamente por esa tendencia al lirismo. Ahora bien, es un instrumento que permite una gran variedad sonora. [...] Además, ofrece más posibilidades tímbricas que el violín. Le confieso que me gustan más la viola y el violonchelo que el violín. Acaso porque trabajé mucho el violín a la edad de seis años. Y no duró mucho más allá. En fin, *Tout un monde lointain* tiene momentos de lirismo más allá de lo que un compositor como yo puede intentar, eso es cierto, pero lo expresé como quise a partir de múltiples componentes de variedad; hay pasajes en el período que llamo enigma que pueden evocar páginas de música puramente serial. [...] ³³

Y el *Cuarteto* para cuerda *Ainsi la nuit*, esta es una de sus obras de su repertorio camerístico, compuesta en 1976, como encargo de la Fundación Koussevitzky ³⁴ y dedicada a su amigo Ernest Sussman. Como Isabel Royán afirma:

Ainsi la nuit es una de las obras mito del repertorio camerístico del compositor francés, así como una de las más ambiciosas en términos técnicos dentro de su producción. [...] La pieza fue compuesta en 1976 y se estrenó en París el 6 de enero de 1977 por parte del cuarteto Parrenin. Algo más de un año después, en abril de 1978, sería interpretada en la sala de la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos por el Cuarteto Julliard, para el que, en un principio, se había programado el estreno. Esta pieza, [...] nos trasladará, por otra parte, a las sensaciones que el cielo nocturno y los movimientos de los cuerpos celestes provocan en el compositor; Dutilleux vuelca aquí su fascinación por el movimiento en el espacio exterior, la admiración por lo desvinculados de emociones humanas que se encuentran planetas, estrellas, órbitas... Asimismo, la obra conecta con las impresiones que deja en el músico la pintura de La noche estrellada de Van Gogh, por lo que la sensorialidad y la experiencia auditiva intensa quedan garantizadas. ³⁵

No es solo un buen admirador de Proust; lo es también de Charles Baudelaire ³⁶ y de Vincent Van Gogh ³⁷. Incluso, en el 1978, de este último, hace un trabajo orquestal inspirado en *La Nuit Étoilée*, cuadro realizado en el 1889, prácticamente la obra más famosa de Van Gogh.

³³ Bermúdez, S. M. (2007). Henri Dutilleux "lo importante es escuchar algo que te sorprenda". *Scherzo*, 219, 142-144.

³⁴ La Fundación Koussevitzky está fundada por el compositor Serge Koussevitzky y se dedica a apoyar tanto a la música contemporánea, como a sus compositores

³⁵ Royán, I. (2014). Ainsi la nuit, de Henri Dutilleux: Un paseo por las estrellas interiores. *Sulponticello*, 1, 1.

³⁶ Charles Baudelaire fue uno de los poetas más importantes del siglo XIX y también uno de los poetas clave de la corriente del simbolismo.

³⁷ Vincent Van Gogh pintor Holandés de la corriente del post-impresionismo.

La composición de Dutilleux posee como título: *Timbre, espace, mouvement*. Esta obra fue escrita para violonchelo y orquesta y destaca por su exploración del timbre, espacio y movimiento (como su nombre indica) utilizando una cuidadosa instrumentación y una rica paleta sonora. Con esta obra, Dutilleux invita al oyente a adentrarse en un mundo sonoro único y fascinante. Es una de las obras más importantes en el repertorio contemporáneo para chelo. Sus palabras, según Reyes Perelló, sobre el cuadro en el cual se basó para componer esta obra fueron las siguientes:

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, Espace 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 violencia³⁸.



Imagen 12: La nuit étoilée. Vincent Van Gogh, 1889.

Entre el 1985 y el 1990 con el título *Les Citations*, Dutilleux hace un homenaje a algunos compositores y músicos, con una serie de referencias cruzadas: cita un fragmento del *Peter Grimes*, obra de Benjamin Britten³⁹ para celebrar los 75 años de Peter Pears⁴⁰, y después, un

³⁸ Marin, S. (1988). Notas al CD Henri Dutilleux [CD]. Paris, France: Erato Classic. Citado en Pereyó Remohí, R. (2011-2018). Díptico Les Citations de Henri Dutilleux: del análisis a la interpretación de la parte del oboe. Revista de investigación musical: territorios para el arte, 4, 532.

³⁹ Benjamin Britten (1913 - 1976) fue un compositor y pianista británico

⁴⁰ Peter Peats fue un tenor inglés y compañero de vida de Britten,

tema atribuido a Clement Janequin⁴¹ para celebrar el cincuenta aniversario de la muerte de Jehan Alain⁴².

En el 1997 compone *The Shadows of Time*, pero se ve obligado a interrumpir esta composición a causa de una grave enfermedad. Son cinco movimientos para orquesta y voces infantiles (I. *Les heures*, II. *Ariel maléfique*, III. *Mémoire des ombres. Interludio*, IV. *Vagues de lumière* y V. *Dominante bleue*), y la parte central dedicada a Anna Frank y a todos los niños muertos inconscientemente en la Segunda Guerra Mundial. Como ya sabemos, Anna Frank fue una niña judía, perseguida por el ejército nazi, que estuvo escondida durante dos años en secreto detrás de la que era la oficina de su padre en Ámsterdam, además es una de las personas más importantes que dieron visibilidad de todas las injusticias que se estaban cometiendo durante la Segunda Guerra Mundial, gracias al diario que escribió durante esos dos años, antes de morir.

Las últimas composiciones del compositor francés son dos ciclos vocales, *Correspondances*, compuesto entre el 2003 basándose en cartas y poemas y *Le Temps l'horloge*, compuesto entre el 2006 y el 2009 para soprano y orquesta.

En estos últimos trabajos se puede entender que Dutilleux compone series musicales, prácticamente siempre con cinco movimientos en cada obra, como los últimos trabajos que hemos nombrado.

⁴¹ Clement Janequin (1485 -1558) fue un compositor francés y uno de los grandes maestros de la canción polifónica descriptiva francesa de la primera mitad del siglo XVI.

⁴² Jehan Alain compositor y organista francés, nacido en una familia de músicos y muerto heroicamente en la guerra con la edad de 29 años.

4 LA SONATINA PARA FLAUTA Y PIANO DE DUTILLEUX (1943)

4.1 Contexto histórico-estilístico

En aquellos años, no debemos olvidar que se estaba llevando a cabo la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Este hecho no solo afectaría a Henri Dutilleux si no a todos los artistas de esa época y al arte en general. Florecieron varias corrientes culturales como el Expresionismo Abstracto⁴³ y El arte informal⁴⁴ entre otras. Pero hablando solo musicalmente, los años cuarenta fueron unos años muy importantes para el desarrollo de la música. Fue una época extremadamente difícil, donde el racismo y la crueldad tomaron el poder en todo el mundo, y como forma de hacerle frente a estos hechos tan desagradables decidieron usar la música como arma para expresarse. Como Salma Bocanegra y Valentina Espinosa expresan, fue una época en “Blanco y Negro”⁴⁵ ya que a un lado del mundo se veía que las personas estaban completamente destruidas y en el otro lado se veía la luz. En Estados Unidos surgieron diferentes géneros musicales como el jazz, el swing y el blues y en América Latina destacaban los ritmos característicos de cada país. Y esta década terminaba con la maravillosa elegancia de Édith Piaf en Francia.



Imagen 13
Mark Rothko. Magenta,
negro, verde sobre naranja.
MOMA, Nueva York.



Imagen 14: Louis Armstrong,
trompetista de los
Años 40
Autor desconocido.

⁴³ Es una corriente nacida en Estados Unidos. Los artistas trataron de expresar de forma espontánea y abstracta las sensaciones dentro de ellos mismos.

⁴⁴ Es un movimiento que surge en Europa. Buscaba el poder expresivo a través del uso de distintos materiales y la crítica social. Fue una corriente subjetiva que exaltaba lo individual y lo auténtico.

⁴⁵ Bocanegra, S. & Espinosa, V. (octubre de 2021). *Rebobinando en el tiempo: Música de los años cuarenta*. Obtenido de <https://cam.libertadores.edu.co/rebobinando-en-el-tiempo-musica-de-los-anos-cuarenta/>

España durante esos años y posteriores

Ya que hemos hablado de un contexto general internacional, ahora me gustaría hacer una pequeña comparación con lo que estaba sucediendo en España histórica y artísticamente en esos años. Como bien se sabe la Guerra Civil terminó en el año 1939 y empezó una dictadura, por lo que podemos decir que la gente estaba devastada. El arte en esta época no tuvo un desarrollo lineal, sino que, seguía varias vías que se complementaban, ya que pasaron muchas cosas en esos años y no fue para nada fácil.

En el 1939, Manuel de Falla⁴⁶, dejó España para irse a Argentina en exilio. Es un compositor con un gran reconocimiento a nivel internacional y se convierte en un elemento crucial para ambos bandos después de la guerra, es por ello que experimenta presiones de ambos lados. Por otro lado tenemos a Joaquín Turina⁴⁷, que fue responsable de la creación de la Orquesta Nacional de España y de los conservatorios, esto se debe a la perspectiva franquista sobre música culta, que defendía que este tipo de música era exclusiva para las élites. Turina como muchos otros compositores “pasó por el aro” de aceptar este cargo para poder sobrevivir. En aquellos tiempos en España se escuchaba sobre todo Turina y Falla, para dar a ver que España también tenía buenos músicos, como en Alemania, lo utilizaban más que nada como propaganda hacia los otros países. Poco más tarde como Falla se había marchado, se puso toda la atención en Halffter, que fue discípulo de Falla.



Imagen 15: Manuel de Falla. Autor desconocido.

Más tarde, muchos compositores franceses de esa época hacían referencias a la música Española en sus partituras, como Maurice Ravel con *Rapsodie Espagnole*, *Boléro*, *Alborada*

⁴⁶ Manuel de Falla (1876 -1946) fue un compositor español que junto con catalanes Isaac Albéniz y Enrique Granados forman la gran trilogía de la música nacionalista española.

⁴⁷ Joaquín Turina (1882 -1949) fue un compositor español. Desde 1905 hasta 1914 residió en París, y fue alumno de Vincent d'Indy, en la Schola Cantorum.

del Gracioso (Esta pieza forma parte de la suite *Miroirs*), *Pavane pour une infante défunte*...y viceversa. Como ejemplo más cercano que podemos poner, podemos hablar de Amando Blanquer⁴⁸, que compuso la famosa *Sonatina Jovenivola*, casualmente dedicada a uno de nuestros profesores del Conservatorio Superior de Música de Alicante, Rafael Casasempere. Esta *Sonatina* tiene una estructura muy parecida a la *Sonatina* de Henri Dutilleux, ya que las dos están compuestas por tres movimientos, de los cuales el primero suele ser un *Allegro o Allegretto*, el segundo un *Andante* y el tercero otro *Allegro* pero un poco más animado. Las dos obras presentan un estilo neoclásico, con influencias de la música impresionista y moderna. Y su armonía es rica y colorida, con acordes ampliados y progresiones armónicas modernas. Los dos se empeñan en crear una atmósfera evocadora y emotiva a través de sus armonías.

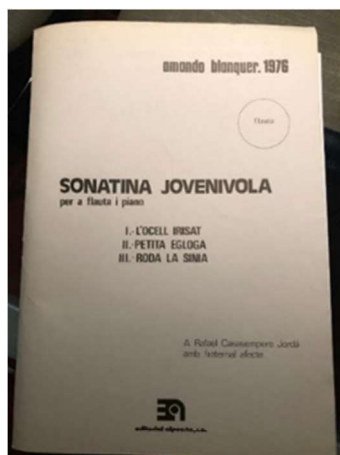


Imagen 16: Portada de la Sonatina Jovenivola de Amando Blanquer.

La *Sonatina* para flauta y piano. Contexto.

Henri Dutilleux escribe la *Sonatina* para flauta y piano en el 1943. La obra es uno de sus trabajos iniciales. Se pueden entonces sentir las influencias de Maurice Ravel, Claude Debussy, Arthur Honegger...Tal condicionamiento le molesta ya que este hecho querría evitarlo y ser capaz de escribir “su” propia música. La fuerte influencia de los más grandes

⁴⁸ Amando Blanquer (1935-2005) fue un compositor Alcoyano que estudió en París con Olivier Messiaen y también gana el *Prix de Rome*.

compositores franceses y su lenguaje poco personal son causados por el contexto en el cual vive esos años.

En 1939 inicia la guerra y Dutilleux debe entrar al ejército como camillero hasta 1940 (*en Rennes, Bordeaux y Toulouse*). Poco después, vuelve a París, donde vive la difícil época de la invasión alemana. En este periodo tiene como dificultad ganarse la vida. Encuentra el modo de enseñar piano, de tocar como acompañante y realizar algunos arreglos para artistas de numerosos *night club* situados en París. Contemporáneamente escribe algunas primeras obras originales y estudia distintos tratados de composición por su cuenta formándose autodidácticamente, teniendo en cuenta de que por culpa de la guerra no puede ir a extranjero, y teniendo conocimientos de todo lo que estudió en el Conservatorio. Profundizó en el análisis de la música antigua, en los polifonistas y en la música religiosa, pero sin dejar de lado la música contemporánea, como la música de Igor Stravinsky⁴⁹, como *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* y *Le Sacre du printemps*. Estas tres obras, son obras muy importantes en el repertorio de Stravinsky, son *ballets* que presentan usos de melodías y ritmos folclóricos rusos, complejidad armónica, intensidad emocional y estilos más modernos y experimentales.

Esta es una de las reflexiones de Dutilleux sobre sus propias composiciones de esos años:

Había escrito [...] algunas piezas por encargo de Claude Delvincourt, entonces director del Conservatorio. Tenía un doble objetivo: hacer que los jóvenes compositores exploraran la técnica instrumental [...] y, al mismo tiempo, obligar a los estudiantes de instrumentos a trabajar en nuevas partituras, que Delvincourt quería que estuvieran llenas de trampas y dificultades técnicas. Así llegué a escribir, una tras otra, piezas para fagot, flauta, oboe y trombón; la pieza para flauta es la Sonatina para flauta y piano, que ha sido grabada muchas veces en el extranjero, aunque nunca quise que se grabara en Francia, porque todavía no suena realmente como mi música. Pero no puse ningún obstáculo en esto...⁵⁰

⁴⁹ Igor Stravinski (1882 - 1971) fue un compositor ruso nacionalizado francés y, posteriormente, estadounidense.

⁵⁰ Weinberger, A. (s.f.). *Sonatina per flauto e pianoforte di Henri Dutilleux*. Obtenido de Kultur-Blog: <https://www.blog.der-leiermann.com/it/sonatina-per-flauto-e-pianoforte-di-henri-dutilleux/>

Antes de comenzar a analizar formalmente la Sonatina conviene describir y añadir algunos aspectos más informativos. Como podemos observar sobre el título de la parte de flauta, Dutilleux hace una dedicatoria a «*Monsieur Gaston Crunelle*».



Imagen 17: Dedicatoria a *Monsieur Gaston Crunelle*.

Crunelle⁵¹ fue un flautista francés, que estudió en el Conservatorio de París con Philippe Gaubert y ganó su primer premio en 1920. Luego desarrolla una carrera por Europa como músico de música de cámara. Era también la flauta solista de la *Opera-Comique* (1933-1964) así como de la Asociación de concierto *Pasdeluop*. En 1941 se hizo cargo de la clase de flauta de Marcel Moyse⁵², en el Conservatorio de París, ya que Moyse estuvo en St. Amour durante la guerra. Después de la vuelta de Moyse en 1946, se quedaron los dos flautistas enseñando en el Conservatorio hasta 1969. La clase de Crunelle obtuvo más de 135 *Premier Prix* y fue un gran maestro de algunos de los más importantes flautistas de la historia de la música, entre ellos Jean-Pierre Rampal, ganador del *Premier Prix* de flutes en 1944 o James Galway.



**Imagen 18: Fotografía de Gaston Crunelle con la clase de flauta en el Conservatorio de París en 1965.
Autor desconocido.**

⁵¹ Bigio, R. (s.f.). Gaston Crunelle. Obtenido en Robert Bigio flute pages: <http://robertbigio.com/crunelle.htm>

⁵² Marcel Moyse (1889-1984) fue un influyente flautista francés del siglo XX, es conocido por sus numerosos libros, sobre todo, de técnica y sonido.

El principal motivo por el cual Dutilleux escribió esta *Sonatina* fue para presentarla en el concurso de 1943. Como escribimos antes, en los años anteriores el compositor vivió en París porque trabajaba para la Radio Francesa. Estas son sus palabras en una entrevista publicada por la revista *Le monde de la musique* en 2006:

J'ai en effet dirigé à l'ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*) les productions d' "illustrations musicales". A l'origine, il s'agissait de musiques de scène adaptées au domaine radiophonique. Nous avons recherché un accord entre le son et le verbe dans le but de créer une forme d'expression radiophonique. Il s'agissait de véritables créations suscitées par des commandes aux compositeurs comme aux auteurs de textes. Le côté passionnant de mon travail consistait à susciter les rencontres entre les compositeurs et auteurs.⁵³

4.2 Análisis formal

La *Sonatina*, como su título indica, es una *Sonata* algo reducida pero mantiene las mismas características y la misma estructura formal. Este término se utilizó en el mundo musical alemán de la segunda mitad del siglo XVII. Es utilizado por compositores como Matthias Kelz, Friedrich Kuhlau o Sebastien de Brossard. Este último dice: «Pequeña *Sonata*, pensada como preludio o introducción a una composición mayor»⁵⁴.

La *Sonatina* de Dutilleux se divide en tres movimientos: *Allegretto*, *Andante* y *Animé*.

El primer movimiento, *Allegretto*, comienza con un compás de 7/8 y un pulso de 160 la corchea. El piano nos hace comprender la idea musical del primer movimiento en los primeros dos compases, material que nos será de utilidad a lo largo de la pieza. Estos dos compases están formados por corcheas, semicorcheas y una negra, como podemos observar, el compás 7/8 no es regular entonces a lo largo de este primer movimiento tendremos que comprender si el compás se divide en 4-3 o en 3-4 (corcheas). En el caso de estos dos compases, el primero se divide en 4-3 y el segundo en 3-4, es fácil de identificar gracias a la forma en la que está escrito.

⁵³ Weinberger, A. (s.f.). *Sonatina per flauto e pianoforte di Henri Dutilleux*. Obtenido de Kultur-Blog: <https://www.blog.der-leiermann.com/it/sonatina-per-flauto-e-pianoforte-di-henri-dutilleux/>

⁵⁴ Newman, W. S. (1964). *Sonatina*. En C. Sartori (Ed.), *Enciclopedia della Musica* (Vol. IV, p. 249). Ricordi.

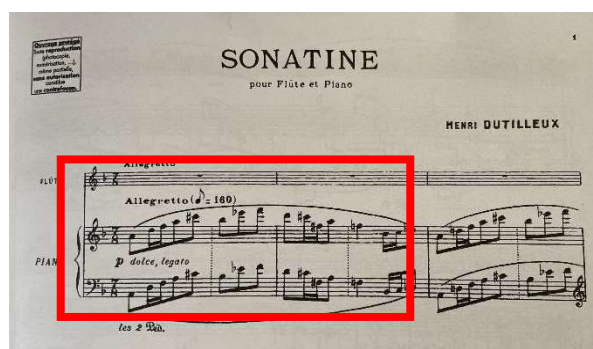
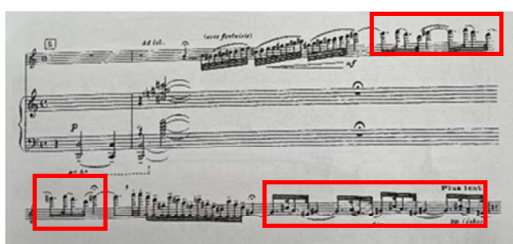
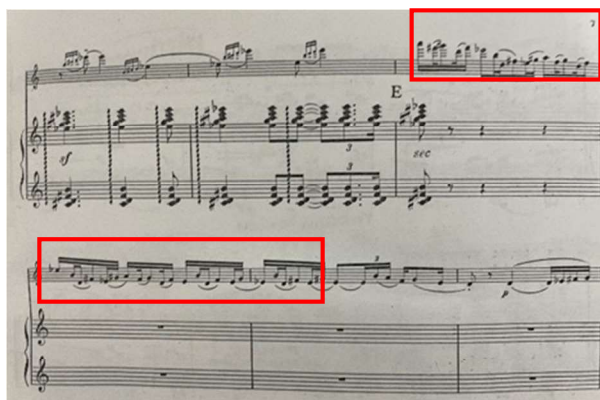


Imagen 19: Primeros compases de la Sonatina de Henri Dutilleux.

Como todas las *Sonatas*, tiene una exposición con un tema A y un tema B. El tema A se inspira en la introducción, pero esta vez lo toca la flauta. Antes de comenzar el tema B, Dutilleux escribe un puente modulante que nos lleva a otra tonalidad y a otra clave temática completamente diferente. Cabe señalar que en la parte central del primer movimiento, durante el desarrollo, Dutilleux no se muestra muy creativo, sino que continúa basándose en el material que inventa al principio. Después de proponer la reexposición, añade una cadencia muy interesante y virtuosa. Aquí se puede escuchar dos veces el motivo inventado para esta cadencia, pero la segunda vez escrito medio tono más alto. Después de las tres escalas de la cadencia nos encontramos con un motivo que sería el siguiente: Cuatro notas, semicorchea con puntillo y fusa, y así otra vez. Este motivo, aunque no es exactamente igual, nos recuerda a un motivo en una de las obras de André Jolivet, *Chant de Linos*. Como curiosidad de esta obra, podríamos añadir que también Jolivet, dedica esta pieza a *Monisieur Gaston Crunelle*. “*Le CHANT de LINOS était, dans l’antiquité grecque, une variété de thrème: une lamentation funèbre, une complainte entrecoupée de cris et de danses.*”⁵⁵

⁵⁵ Jolivet, A. (1946). *Chant de Linos pour flûte et piano*. Paris: Lucien de Lacour, Editions Musicales Alphonse Leduc.



Imágenes 20 y 21: Comparación entre el motivo de *Chant de Linos* de Jolivet y el motivo de la primera cadencia de la Sonatina de Dutilleux.

Con el final de la cadencia, y el final del primer movimiento con muchas notas para tocar con cierta velocidad, Dutilleux ofrece una página en la que reina la calma: el segundo movimiento, un expresivo Andante. Es una hermosa pieza en la que el intérprete puede simplemente disfrutar haciendo música. La melodía en este movimiento tiene la intención de ir hacia delante ya que Dutilleux utiliza líneas melódicas que fluyen con elegancia, explorando diferentes registros de la flauta para crear variedad y profundidad en la expresión musical. Por otro lado el fraseo es esencial en este movimiento, ya que contribuye a la sensación de continuidad y fluidez en la música. Por hablar un poco de la armonía podríamos decir que es rica y colorida, con acordes y progresiones que añaden profundidad emocional a la música. Dutilleux utiliza una variedad de texturas, alternando entre pasajes de contrapunto y momentos de textura más homofónica para mantener el interés auditivo y resaltar diferentes aspectos de la melodía.

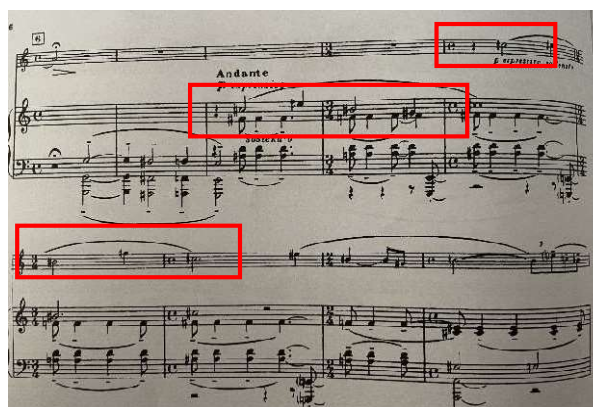


Imagen 22: textura contrapuntística en el número 6 de ensayo.



Imagen 23: textura homofónica en número 7 de ensayo. Podemos observar como ritmo evidente, la síncopa que hace la mano izquierda del piano y la síncopa que hace la flauta, en el tercer y cuarto tiempo del compás.

Aunque es la parte más relajada y tranquila de la Sonatina, casi al final, Dutilleux escribe: *Animez*; en este punto todo cambia, el *tempo* se acelera poco a poco, gracias a los tresillos de la flauta acompañados por las corcheas del piano, hasta llegar al inicio del tercer movimiento.

El tercer movimiento es el menos estructurado formalmente, aunque técnicamente el más difícil de interpretar ya que Dutilleux emplea una amplia gama de técnicas flautísticas para explorar las capacidades del instrumento. Esto incluye trinos rápidos, pasajes de escalas ascendentes y descendentes, arpeggios, saltos de registro, y cambios rápidos de articulación. La habilidad técnica del flautista es puesta a prueba en este movimiento. Comienza con una pequeña introducción al piano y luego se añade la flauta. La primera parte presenta dos temas principales con, más o menos, las mismas características rítmicas, lo único que varía es la

articulación. La primera intervención de la flauta, Dutilleux la escribe todo picado mientras que la segunda, todo ligado.

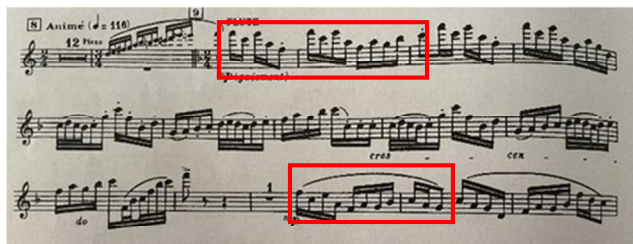


Imagen 24: Cambio de articulación en el número 9 de ensayo.

Luego, Dutilleux propone otro tema diferente donde el efecto de los tresillos se apodera en la parte de la flauta. Antes de la pausa de la flauta, Dutilleux escribe una escala de corcheas ascendente, pero la escribe de dos maneras: 1. *Frullato* y 2. Tresillos de semicorcheas. Después de esto, Dutilleux sigue con la idea de los tresillos en la cabeza y a la flauta se le encomienda un ascenso que va desde el registro más grave hasta el último registro agudo, donde Dutilleux inventa un dulce tema en medio de todo el caos manejado por el piano y recordando el tema inicial del movimiento. Una escala que baja y otra que sube, aunque esta última es cromática y al final de ella se puede ceder ligeramente en el tiempo, así como escribe el compositor, llegando finalmente a la idea inicial del tercer movimiento.

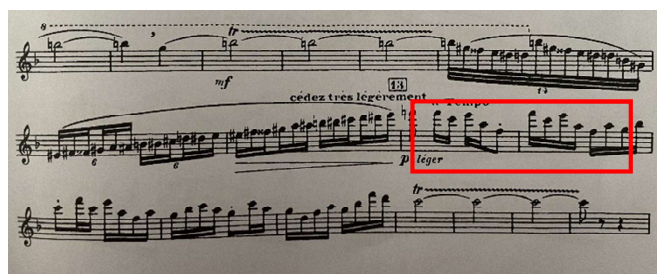


Imagen 25: primer motivo del tercer movimiento.

Después de todo esto, Dutilleux propone otro tema, más dulce escrito en *pianissimo*. La dificultad de esta parte se encuentra en ese pianísimo escrito en la tercera octava. Aquí, el compositor inserta una progresión, que se mueve cambiando el tono ascendentemente. Una vez el piano termina esta parte, Henri propone una cadencia en la parte de la flauta que comienza con una escala ascendente y otra descendente, esta última con notas duplicadas. A continuación pretende crear una atmósfera entre el “cielo y la tierra”, es decir la primera nota

de cada escala la pensamos como una nota más sólida y apoyada, en cambio todas las demás las pensamos como si fueran humo o aire que se nos escapa. Es muy interesante este efecto por el cambio de color en el sonido. Al final de la cadencia el tiempo se detiene. Aquí se indica: *Reprenez le mouvement peu à peu*. Poco a poco, como dice el maestro, el *tempo* vuelve a acelerarse, gracias a los tresillos, que ya habían aparecido anteriormente acompañados por las constantes corcheas del piano, este efecto nos recuerda a una locomotora de vapor, ya que empieza a moverse poco a poco y va acelerándose gracias al impulso de los tresillos. La pieza finaliza con el mismo motivo con el que comenzó este último movimiento, pero esta vez mucho más rápido y enérgico.

4.3 Análisis técnico

El tema A, como hemos dicho antes, es el mismo material que utiliza en la introducción y cómo podemos observar está escrito en *piano*, para el flautista es difícil interpretar estas notas ya que del grave va al agudo y estando siempre todo ligado. A mí, personalmente, para estudiar esta parte me gusta utilizar el siguiente ejercicio: se trata de un ejercicio muy simple pero con muchos resultados, y consiste en interpretar la parte que queramos trabajar pero en vez de hacerlo soplando como lo haríamos normalmente, lo haríamos diciendo una “s”, pero tiene que ser una “s” muy muy fuerte. Después de haberlo hecho un par de veces sin tocar y diciendo solo esta consonante, lo tocaríamos como está escrito. Y ¿para qué hacemos esto? Porque haciendo esta “s” nuestros músculos abdominales se acostumbran a esa fuerza que debemos ejercer. Esto se le conoce como “presión”, cuántas veces nos habrán dicho: ¡Haz más presión! Y nosotros no hemos sabido cómo hacer esa “presión”. Este ejercicio es muy útil sobre todo también para los alumnos principiantes de flauta ya que haciendo esta fuerza somos más conscientes de ese término que nos resulta a veces un poco ambiguo.

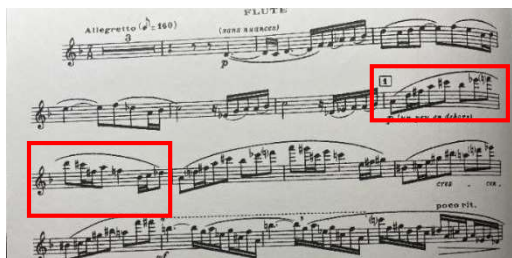


Imagen 26: Selección del primer movimiento en el cual aplicar el ejercicio explicado anteriormente. (A partir del número 1).

No solo existe esta dificultad técnica en el primer movimiento, también casi al final del movimiento, antes de empezar la cadencia, podemos observar que Dutilleux escribe una escala ascendente con notas duplicadas. Al principio piensas: “vale, lo hago con el doble picado”, pero para mí, no existe solo un tipo de doble picado, hay tantos. Yo para hacer esta escala no uso el “ta-ka”. Si no, que más bien lo pienso como “ha-ra” (la “r” debe de ser suave). Lo pienso así, por varios motivos: 1. La escala empieza por notas graves, para mí, la lengua bloquea el sonido en esa tesitura, por eso la primera nota que se duplica la pienso como un golpe de aire y la segunda ya articulada. 2. ¿Por qué ra y no ta? A lo largo del estudio de la obra he pasado por muchas articulaciones en esta escala y esta articulación ha sido la que mejor me ha funcionado, ya que, en mi opinión la sílaba “ta” es un poco dura, y en esta escala nos interesa tener una articulación muy ligera, por su velocidad. También, es esencial e interesante, estudiar este pasaje todo ligado, sin articular nada. Yo lo pienso como que todas las notas salen de la primera, el aire es el mismo, lo único que se debe hacer durante la escala es mover los dedos y añadir más presión, conforme sube de octava. Es muy importante, ser consciente de que no hay aire por cada nota sino que es todo el mismo aire, ya que si no, este pasaje se nos quedaría lento.



Imagen 27: Escala ascendente del primer movimiento, antes de empezar la cadencia.

Durante el segundo y primer movimiento no nos hacen falta muchas digitaciones “especiales” ya que son tiempos que no son muy rápidos y podemos emplear las digitaciones reales. Pero me gustaría comentar una digitación para el final del segundo movimiento cuando el tiempo se va acelerando. Esta digitación la emplearemos con el *mi* natural agudo que viene ligado de un *la*, es como si fuera el armónico de *la* pero con la segunda llave de trino, esta digitación la hacemos así ya que es más cómodo hacer sonar la nota de esta manera, y es la siguiente:

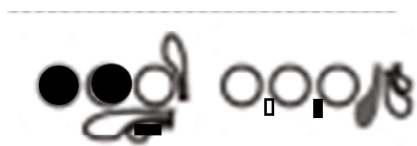


Imagen 28: Digitación alternativa del *mi*3.

Para hacer los tresillos de semicorcheas del final del segundo movimiento utilizaría más o menos la misma técnica utilizada en aquella escala ascendente del primer movimiento. Solo que esta vez en vez de pronunciar la sílaba “ra” usaría la sílaba “ta”, ya que aquí al ser la tercera octava nos conviene tener una articulación un poco más marcada. Pero siempre pensando en esa continuidad del sonido y empezando por la sílaba “ha”. Este punto es un poco diferente también por la cantidad de notas, al final, estamos haciendo tresillos. Yo lo pienso en “doble picado” aunque sean tresillos, se deben pensar de seis en seis notas: hataka-takata.

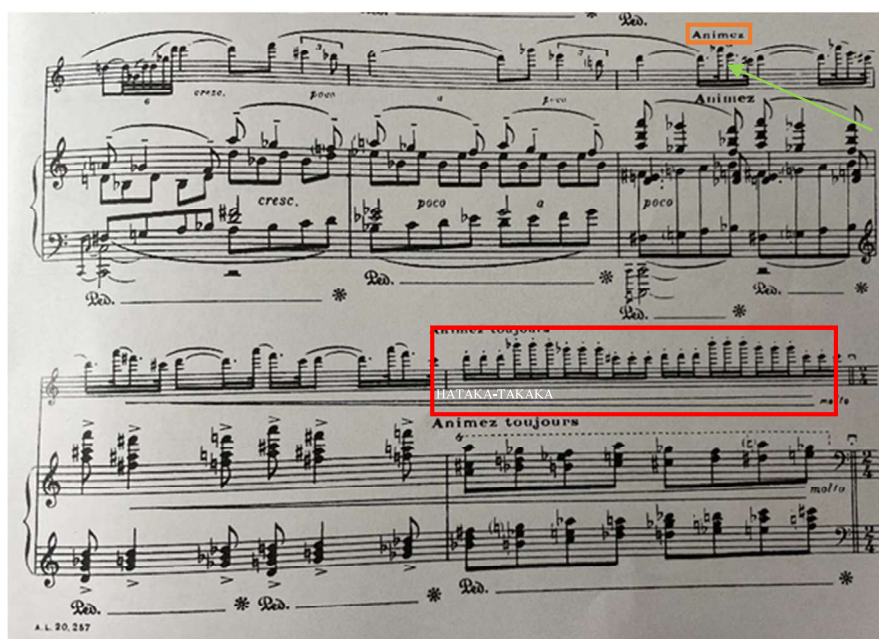


Imagen 29: En naranja desde donde empieza el “*Animez*”, en verde el “*mi*” que haríamos con la digitación explicada anteriormente, en rojo la parte de los tresillos y en blanco las sílabas que utilizo en la ejecución del pasaje.

Llegados a este punto, me gustaría comentar el cambio de tesitura del número 10 de ensayo, la flauta pasa de un *do* sobreagudo a uno grave en muy poco tiempo. Este pasaje es importante estudiarlo lento para ver y estudiar la colocación de los músculos de la boca. Para mí, se debe pensar que en la parte más aguda, el sonido se debe tirar “hacia atrás” y poco a poco cuando va bajando de octava, pensar el aire y el sonido más hacia delante, es decir como si al principio lo tuviéramos en el paladar más alejado de la boca y al final entre los labios. También así, podemos controlar mejor la afinación.

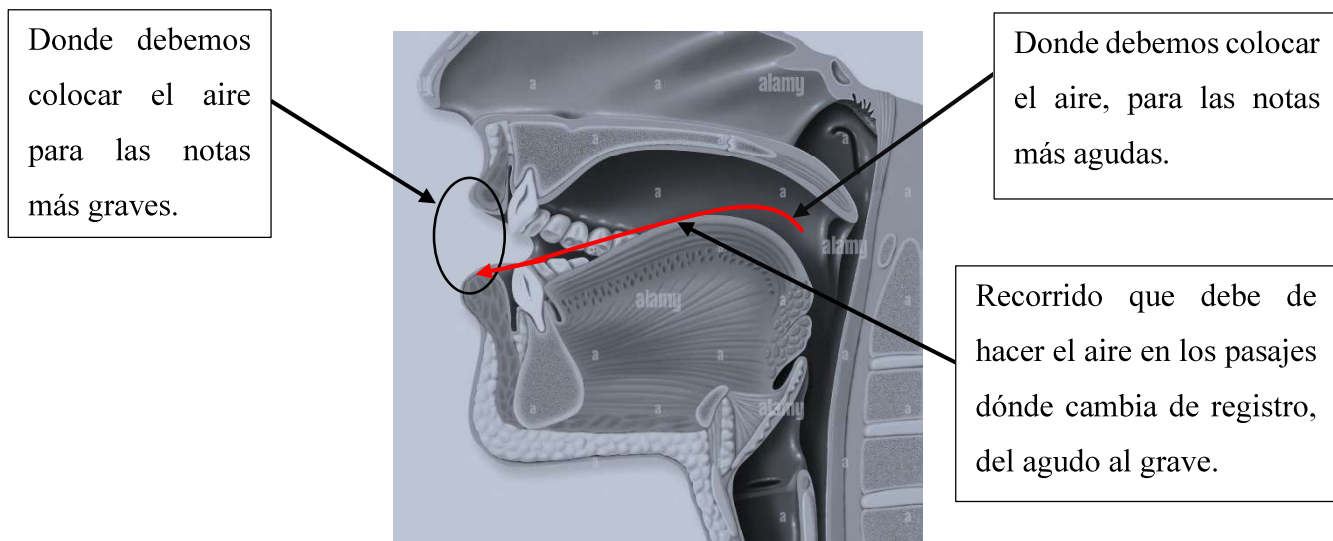


Imagen 30: Esquema de la posición y recorrido del sonido.

Para la parte de los tresillos después de la pausa de la flauta, es importante pensar que todas las semicorcheas de dentro del tresillo son iguales, aunque estén en forma de una corchea y una semicorchea. Estudiar este pasaje, para mí, ha sido costoso hasta que entendí esto. Hace falta pensar estos tresillos todo en semicorcheas hasta tener claro el valor de cada nota. También, como en toda la obra, es importante escuchar al piano ya que sus corcheas caen a contratiempo y nos puede ser útil para controlar la velocidad.

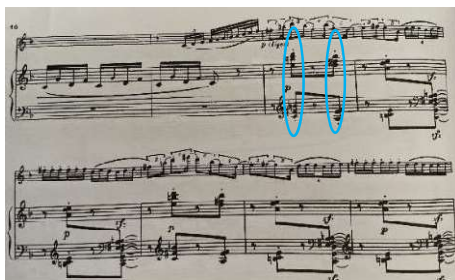


Imagen 31: En azul las notas de la flauta que coinciden con los contratiempos del piano.

Al principio del estudio de la obra, un profesor mío de cuando estuve estudiando en Italia, Emilio Galante, me aconsejó estudiar la escala que está escrita de dos formas (*frullato* y con tresillos, como hemos dicho antes) con los tresillos ya que así el pulso me quedaría más claro. Después de este estudio me dejó elegir la forma de la interpretación, yo he elegido el *frullato*, ya que me parece más interesante como efecto flautístico.

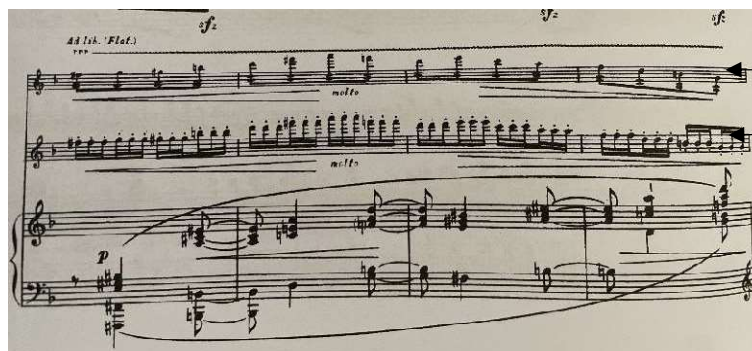


Imagen 32: Pasaje con diferentes opciones de interpretación.

El siguiente pasaje con dificultades técnicas sería el compás número 10 después del 13 de ensayo. Esta sección es compleja por diferentes aspectos, en primer lugar, como podemos observar, sería el hecho de estar todo en *piano* o *pianissimo* en la tesitura de la tercera octava. Para este pasaje, utilizaría la técnica que usé al principio de la obra, el ejercicio de la “s”, ya explicado anteriormente. A continuación, me gustaría comentar diferentes digitaciones para esta sección. Por ejemplo, dos compases más tarde, cuando están escritas las dos *pp* y observamos un *la* de la tercera octava, en vez de añadir la llave del *mib* añadiríamos la llave del *do#* ya que la tercera octava suena mucho mejor con esta llave. Esto pasa por que la parte final del tubo se cierra y no tenemos tantas llaves abiertas, así conseguimos un sonido mucho más redondo y fino, y no tan abierto y sucio. Esta llave la mantendríamos pulsada hasta que nos aparece un *mi* de la tercera octava, ya que con la llave de *do#* el *mi*³ no suena. Este pasaje va bastante rápido y no nos da tiempo a hacer posiciones reales es por ello que hay un par de compases que debemos utilizar las llaves de trino, tanto la primera como la segunda. No solo utilizamos esas dos llaves, sino que también en dos ocasiones usamos la posición de trino, como en el *sol* de la tercera octava cuando viene del *fa#* y para el *solb* cuando venimos del *fa* de la tercera octava.

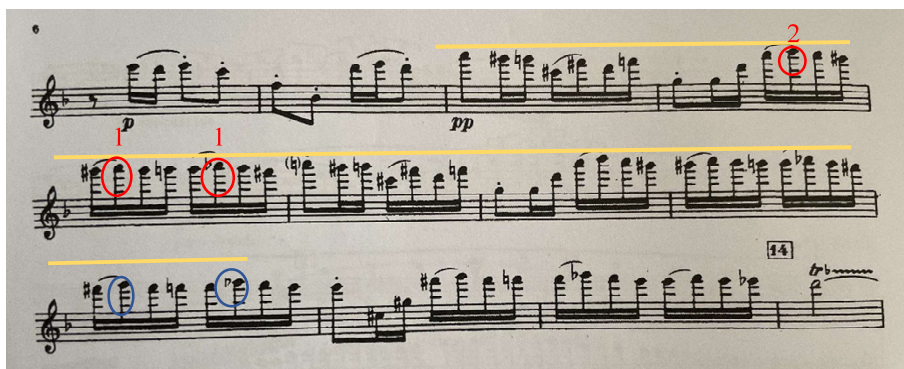


Imagen 33: En naranja sección en la cual mantendríamos el *do*#, en rojo notas en las que utilizaríamos las llaves de trino y en azul posiciones de trino.

Para concluir el análisis técnico, hablaremos de la cadencia y sobre algunos aspectos de esta. En primer lugar comentar que aquí también aparece una escala descendente con notas duplicadas, utilizaríamos la misma técnica explicada anteriormente del doble picado. También me gustaría comentar alguna digitación de la cadencia, por ejemplo para conseguir un sonido más delicado en el *dob* y el *sib* emplearíamos dos digitaciones diferentes⁵⁶. Cabe destacar que estas dos notas se encuentran en *pianissimo*.



Imagen 34: Digitación alternativa del *dob*³.



Imagen 35: Digitación alternativa⁵⁷ del *sib*³.



Imagen 36: En rojo las notas con las digitaciones alternativas.

⁵⁶ Cabe destacar que cada digitación ha sido consensuada con mi profesor, Rafael Casasempere.

⁵⁷ Esta digitación se llama: *Si b* Moyse, ya que la “inventó” Marcel Moyse.

5 CONCLUSIONES

En conclusión, este trabajo de investigación ha permitido adentrarnos en la evolución artística y creativa de Henri Dutilleux. A través de un análisis minucioso de diversos aspectos de su vida personal y profesional, hemos logrado descubrir los elementos que influyeron en su proceso creativo y en el desarrollo de su estilo único.

Exploramos la biografía de Dutilleux, desde sus primeros años hasta su consagración como uno de los compositores más influyentes de su época, lo que nos permitió comprender mejor las motivaciones y circunstancias que moldearon su obra. También, nos adentramos en su universo musical, identificando los cambios estilísticos, técnicos y conceptuales que marcaron su desarrollo artístico a lo largo del tiempo. Dedicamos una atención especial al análisis detallado de una de sus composiciones más emblemáticas, la Sonatina para Flauta y piano, explorando su estructura, lenguaje armónico, tratamiento de la instrumentación y otros aspectos relevantes. Este estudio nos proporcionó una visión integral de la evolución creativa de Dutilleux, desde sus primeros pasos hasta su consolidación como uno de los grandes maestros de la composición del siglo XX.

En resumen, tras adentrarme en un riguroso proceso de investigación y análisis centrado en la vida y obra de Henri Dutilleux, puedo afirmar con confianza que he alcanzado una comprensión mucho más profunda de la Sonatina para flauta y piano. Más allá de este logro personal, los frutos de mi estudio se han extendido hacia otras composiciones contemporáneas para flauta y piano. La metodología de investigación y análisis que he desarrollado ha resultado ser una valiosa aliada en el estudio de estas obras, permitiéndome averiguar sus complejidades y expresar su riqueza musical de manera más efectiva. Este proceso no solo ha enriquecido mi repertorio interpretativo, sino que también ha fortalecido mi capacidad de estudio y análisis musical en general. Cada descubrimiento encontrado en el estudio de la Sonatina ha sido una oportunidad para aplicar y consolidar los conocimientos adquiridos durante mis cuatro años de formación en música a nivel superior.

BIBLIOGRAFÍA

Bayer, F. (1980). Dutilleux, Henri. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. V). London: Macmillan.

Bril, F. Y. (1985-1988). *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti [D.E.U.M.M.]* (Vol. II). Torino: UTET.

Dutilleux, H. (1943). *Sonatine, pour flûte et piano*. Paris: Alphonse Leduc, Éditions Musicales, 175, rue Saint-Honoré. Copyright by Alphonse Leduc.

Newman, W. S. (1964). Sonatina. En C. Sartori (Dir.), *Enciclopedia della Musica* (Vol. IV). Ricordi.

Martín Bermúdez, S. (2007). Henri Dutilleux: “lo importante es escuchar algo que te sorprenda”. *Scherzo*, (219).

Pereyó Remohí, R. (2011-2018). Díptico Les Citations de Henri Dutilleux: Del análisis a la interpretación de la parte del oboe. *Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, 4.

Royán, I. (2014). Ainsi la nuit, de Henri Dutilleux: un paseo por las estrellas interiores. *Sulponticello*.

Jolivet, A. (1946). *Chant de Linos pour flûte et piano*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 175, rue Saint-Honoré. Copyright by Lucien de Lacour.

WEBGRAFÍA

Bigio, R. (s.f.). Gaston Crunelle. Obtenido de Robert Bigio flute pages: <http://robertbigio.com/crunelle.htm>

Bocanegra, S. & Espinosa, V. (octubre de 2021). *Rebobinando en el tiempo: Música de los años cuarenta*. Obtenido de <https://cam.libertadores.edu.co/rebobinando-en-el-tiempo-musica-de-los-anos-cuarenta/>

James, A., & Szymczak, F.-X. (1 de febrero de 2023). *Le groupe de Six, rebelles, musiciens et amis*. Obtenido de Radio France: <https://www.radiofrance.fr/francemusique/le-groupe-des-six-rebelles-musiciens-et-amis-2849820>

Kubik, S. (22 de febrero de 2016). *Centenaire d'Henri Dutilleux: souvenir d'un homme rare*. Obtenido de Radio France: <https://www.radiofrance.fr/francemusique/musique-contemporaine/centenaire-d-henri-dutilleux-souvenir-d-un-homme-rare-929-4519537>

Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani S.P.A. (s.f.). *Roussel, Albert*. Obtenido de <https://www.treccani.it/enciclopedia/albert-roussel/>

Weinberger, A. (s.f.). *Sonatina per flauto e pianoforte di Henri Dutilleux*. Obtenido de Kultur-Blog: <https://www.blog.der-leiermann.com/it/sonatina-per-flauto-e-pianoforte-di-henri-dutilleux/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Imagen 1: Grupo de profesores y alumnos de École Niedermeyer, incluidos Gabriel Fauré , Gustave Lefèvre , Eugène Gigout , André Messenger , ca. 1871.....	8
Imagen 2: Jean-Baptiste Camille Corot, Bosque de Fontainebleau, 1834, óleo sobre lienzo, 175,6 x 242,6 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, DC.....	8
Imagen 3: Geneviève Joy tocando el piano y Henri Dutilleux apoyado sobre él. Autor desconocido.....	11
Imagen 4: Henri Dutilleux. Autor desconocido.....	11
Imagen 5: <i>Gruoupe de Sx</i> . Autor desconocido.....	13
Imagen 6: <i>Sarabande e Cortège</i> para fagot.....	14
Imagen 7: <i>Sarabande e Cortège</i> para fagot.....	14
Imagen 8: <i>Choral, Cadence et Fugato</i> para trombón.....	15
Imagen 9: <i>Choral, Cadence et Fugato</i> para trombón.....	15
Imagen 10: Primera página de la Sonata para piano de Henri Dutilleux.....	16
Imagen 11: Jean Carzou, Jean Anouilh, Roland Petit y Henri Dutilleux, en el estreno de 'Le Loup. Autor desconocido.....	17
Imagen 12: La nuit étoilée. Vincent Van Gogh, 1889.....	21
Imagen 13: Mark Rothko. Magenta, negro, verde sobre naranja. MOMA, Nueva York.....	23
Imagen 14: Louis Amstrong, trompetista de los años 40. Autor desconocido.....	23
Imagen 15: Manuel de Falla. Autor desconocido.....	24
Imagen 16: Portada de la Sonatina Jovenivola de Amando Blanquer.....	25
Imagen 17: Dedicatoria a <i>Monsieur</i> Gaston Crunelle.....	26
Imagen 18: Fotografía de Gaston Crunelle con la clase de flauta en el Conservatorio de París en 1965. Autor desconocido.....	29
Imagen 19: Primeros compases de la Sonatina de Henri Dutilleux.....	29
Imagen 20: Motivo de Chant de Linos, André Jolivet.....	30

Imagen 21: Motivo de la primera cadencia de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux.....	30
Imagen 22: Textura contrapuntística en el número 6 de ensayo de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux	31
Imagen 23: Textura homofónica en el número 7 de ensayo de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux	31
Imagen 24: Cambio de articulación en el número 9 de ensayo de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux	32
Imagen 25: Primer motivo del tercer movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux	32
Imagen 26: Selección del primer movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux en el cual aplicar el ejercicio explicado anteriormente.....	33
Imagen 27: Escala ascendente del primer movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux, antes de empezar la cadencia.....	34
Imagen 28: Digitación alternativa del mi ³	35
Imagen 29: Final del segundo movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux.....	35
Imagen 30: Esquema de la posición y recorrido del sonido.....	36
Imagen 31: Pasaje del tercer movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux.....	36
Imagen 32: Pasaje del tercer movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux, con diferentes opciones de interpretación.....	37
Imagen 33: Pasaje del tercer movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux.....	38
Imagen 34: Digitación alternativa del “dob ³ ”.....	38
Imagen 35: Digitación alternativa del “sib ³ ”.....	38
Imagen 36: Segunda cadencia movimiento de la <i>Sonatina</i> para flauta y piano de Henri Dutilleux.....	38