
DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE, "SELF-PARÁFRASIS"* ESPACIALIZADA

DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE, SPATIALIZED "SELF-PARÁFRASIS"***

Carmen Noheda Tirado•

RESUMEN

A través de este artículo se pretenden exponer los divergentes planteamientos compositivos de Pierre Boulez en la obra para clarinete y cinta magnética *Dialogue de l'ombre double*¹ (1985), como paradigma de reflexión sobre la figura del intérprete y su enfrentamiento a nuevas estructuras musicales, a un repensar la interpretación a través de la incorporación de medios electroacústicos, y su extrapolación a visiones emergentes de tiempo y espacialización a las que el intérprete necesariamente debe adaptarse. Otro de los factores a tener en cuenta desde la puesta en práctica del fenómeno sonoro será la percepción, que invita irremediable a una nueva forma de escucha capaz de captar estructura y forma, esas "bulles de temps"² de

• Titulada Superior de Música en la especialidad de clarinete por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con Matrícula de Honor Fin de Carrera y Premio de Investigación Fin de Carrera, continúa estudios en la *Haute École de Musique de Genève*. Máster en Creación e Interpretación Musical por la Universidad Rey Juan Carlos. Finaliza estudios de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense de Madrid y es profesora de clarinete e historia de la música en el Conservatorio Municipal de Música y Danza de Mota del Cuervo, Cuenca.

* Referencia a la obra para clarinete y piano *Self-paráfrasis* del compositor catalán Xavier Montsalvatge (1912-2002), escrita en 1969, como reelaboración (y de ahí el título) del episodio final de su *Partita* para orquesta, de 1958: un *allegro fugato* que poco a poco va disolviéndose para que el clarinete juegue con más libertad. El mismo año surgió *Domaines*, para clarinete solo y para clarinete en versión de conjunto instrumental, de Pierre Boulez, obra que supuso el punto de partida para la concepción de *Dialogue de l'ombre double* casi dos décadas después.

** Este artículo parte de una investigación más amplia que se recoge en el Trabajo de Fin de Máster presentado con el título *Interpretando a Pierre Boulez: Domaines (1969) y Dialogue de l'ombre double (1985) como creatividad espacio-temporal*, dirigido por Dr. D. Álvaro Zaldívar, Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes, Máster Universitario en Creación e Interpretación Musical, Universidad Rey Juan Carlos, junio 2013, calificado con sobresaliente.

Recepción del artículo: 16.08.2014. Aceptación de su publicación: 29.11.2014.

¹ Boulez, Pierre, *Dialogue de l'ombre double*. París, Universal Editions, 1992.

² Expresión extraída de la siguiente cita: "L'oeuvre n'est plus cette architecture dirigée allant d'un 'commencement' vers une 'fin', à travers certaines péripéties; les frontières sont volontairement anesthésiées, le temps d'écoute devient non directionnel –des bulles de temps, si l'on veut". [Nota del director: las citas que figuran entre corchetes en el presente artículo han sido traducidas del francés y del inglés por Aizea Téllez: "La obra ya no es esa arquitectura orientada a ir de un 'principio' a un 'final', pasando por algunas

las que aflora y se desliza la envoltura que encierra todos los parámetros de la obra. De este modo, conseguiremos apreciar el desafío creativo entre la libertad del intérprete y su reflejo en la máquina en la composición electroacústica que le hace doble como "anti-intérprete", a través del revelador título de *Dialogue de l'ombre double*: el intérprete frente a su sombra, su doble mecánico en una misma interpretación.

Palabras clave: Espacialización; Temporalidad; Percepción; Intérprete; Electroacústica.

ABSTRACT

In this paper we expose Pierre Boulez's divergent compositive approaches in his work for clarinet and tape *Dialogue de l'ombre double* (1985), as a reflection paradigm on the role of the performer and his process of facing new musical structures, to rethinking the interpretation by adding electroacoustic means, and its extrapolation to emergent perspectives of time/tempo and specialization, to which the interpreter must adapt himself. Another factor to take into consideration from the point of view of the performance of the sound phenomenon/event/occurrence is perception, that unavoidably invites to a new way of listening, able to perceive structure and form, that "bulles de temps"⁵ from which the envelope covering all form parameters emerges/stems. In this way, we depict the creative challenge between the performer freedom and his reflection in the electroacoustic machine that mimics him as the "anti-interpreter", through the revealing title of *Dialogue de l'ombre double*: the interpreter against his shadow, his mechanic clone in a single common performance.

Keywords: Spatialization; Temporality; Perception; Interpreter; Electroacoustic.

peripecias; las fronteras se disipan de forma voluntaria, el tiempo de escucha se vuelve no direccional, –burbujas de tiempo, si así lo queremos”]. Boulez, Pierre, “Son, verbe, synthèse”, *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 13, N.º 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek (1959), p. 6.

La tendencia hacia un tipo de escucha instantánea en la que se pierde toda referencia, en obras donde el comienzo y el final se difuminan y generan un tiempo no direccional sin límites, a la manera de burbujas de tiempo, es material de reflexión en el escrito citado de Pierre Boulez.

⁵ The trend towards a kind of instantaneous listening where every reference is lost, in works in which the beginning and end are blurred and emit a no longer directional limitless time, as time-bubbles, provides material for discussion in the writing by Pierre Boulez: “Son, verbe, synthèse”, *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 13, N.º 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek (1959), p. 6.

Siempre que desde la investigación pretendemos acercarnos al pensamiento creativo bouleziano se acaba desembocando, directa o indirectamente, en cuestiones que el compositor ha distribuido a lo largo de sus numerosas y reveladoras obras y escritos, en consonancia con nuevas búsquedas de lenguajes artísticos cuyo rastro nos conduce, en la mayoría de los casos, a la reflexión sobre el papel otorgado al intérprete a quien se le invita como protagonista creativo, como co-creador en la realización de la obra de arte musical, cuya originalidad se torna siempre instantánea y cambiante, como pretende su creador. Por otra parte, a través de los múltiples aspectos formales y estructurales que se aprecian en sus obras, Pierre Boulez manifiesta una gran inquietud por la exploración de la complejidad espacio-temporal del fenómeno sonoro en la composición y su posterior percepción en la puesta en escena, lo que necesariamente implica una nueva concepción de la escucha de la que toda composición debe recelar a cada momento y que ayuda a hacer pensable o audible lo que a simple vista ni se ve ni se escucha.

Este es el caso de *Dialogue de l'ombre double*⁴, obra publicada en 1985 y compuesta para clarinete solo en vivo y clarinete pregrabado, ambos en si bemol. Sirve especialmente a la causa de estos intereses en la experimentación de diferentes técnicas empleadas por el compositor a través de medios electroacústicos, tanto para la realización de las pregrabaciones dentro del estudio, como para la sonorización y espacialización del sonido en la sala de concierto en el momento de la actuación.

El origen de este trabajo por parte de Boulez fue el sesenta cumpleaños de Luciano Berio, a quien dedicó como regalo esta obra en su estreno en Florencia, en octubre de 1985. Para ello contó con el clarinetista Alan Damiens, miembro desde su fundación del *Ensemble Intercontemporain* y amigo personal del compositor, y Andrew Gerzso, como asistente musical e investigador del IRCAM⁵, centro donde se registró la parte pre-grabada de clarinete. Esta aproximación interpersonal contribuye a que la obra se construyera prácticamente como una colaboración por el conjunto de estos dos elementos: compositor e intérprete.

En el curso de *Dialogue de l'ombre double* existe una alternancia entre las siete secciones pregrabadas y las seis interpretadas en directo, conformando un total de trece piezas distribuidas entre las partes de *Sigle Initial*, seis *Strophes* entrelazadas mediante cinco *Transitions* y, para finalizar la obra, *Sigle Final*. Las *Strophes* se interpretan en directo por el clarinetista en vivo, mientras que *Sigle Initial*, *Transitions* y

⁴ Una de las investigaciones de referencia sobre *Dialogue de l'ombre double* es la de Joe Rogers, quien ha redactado el artículo "Dialogue de l'ombre double: Construction by assemblage", en *Perspectives of New Music*, 38, n.º 2, (2000), pp. 30-51, donde procede al estudio de la primera pieza de la obra, *Sigle Initial*. También Béatrice Ramaut analiza diferentes referencias externas de *Dialogue de l'ombre double* en Béatrice Ramaut, "Dialogue de l'ombre double de Pierre Boulez: Analyse d'un processus citationnel", *L'Analyse musicale*, 28, (juin 1992), pp. 69-75.

⁵ Promovido por Boulez, abrió sus puertas a finales de 1976. Este *Institut de Recherche et de Coordination Aconistique-Musique* es un nutrido punto de encuentro entre músicos y científicos, que persiguen el desarrollo de una investigación interdisciplinar y pretenden poner al servicio de la expresión del sonido nuevos paradigmas entre campos de investigación como la informática, la electroacústica y la investigación con los instrumentos y la voz.

Sigle Final están destinadas al clarinete pregrabado, preferentemente por el mismo intérprete, cuyo fin es su transmisión a través de los altavoces que dialogan con el clarinetista en escena. En la partitura, las partes que se interpretan en directo presentan la indicación de *clarinette/première*, dejando las partes pregrabadas con la reseña *clarinette/double*. Esta dualidad se extiende más allá en la existencia de dos versiones diferentes de la misma obra en las que las *Strophes* y las *Transitions* están ordenadas con números romanos o árabes, y aparecen separadas como *Version aux chiffres romains* y *Version aux chiffres arabes*, susceptibles de interpretarse independientemente una de la otra. Las partes no son coincidentes en ambas versiones, por lo que finalmente resultaría la distribución que se muestra en la tabla siguiente:

Version aux chiffres romains	Version aux chiffres arabes	Coincidencias
<i>Sigle Initial</i>	<i>Sigle Final</i>	<i>Sigle Initial</i>
<i>Strophe I</i>	<i>Strophe 1</i>	<i>Strophe III</i>
<i>Transition I à II</i>	<i>Transition 1 à 2</i>	<i>Transition III à IV</i>
<i>Strophe II</i>	<i>Strophe 2</i>	<i>Strophe I</i>
<i>Transition II à III</i>	<i>Transition 2 à 3</i>	<i>Transition I à II</i>
<i>Strophe III</i>	<i>Strophe 3</i>	<i>Strophe 5</i>
<i>Transition III à IV</i>	<i>Transition 3 à 4</i>	<i>Transition V à VI</i>
<i>Strophe IV</i>	<i>Strophe 4</i>	<i>Strophe II</i>
<i>Transition IV à V (única)</i>	<i>Transition 4 à 5</i>	<i>Transition II à III</i>
<i>Strophe V</i>	<i>Strophe 5</i>	<i>Strophe VI</i>
<i>Transition V à à VI</i>	<i>Transition 5 à 6 (única)</i>	<i>Transition 5 à 6</i>
<i>Strophe VI</i>	<i>Strophe 6</i>	<i>Strophe IV</i>
<i>Sigle Final</i>	<i>Sigle Final</i>	<i>Sigle Final</i>

Figura 1. Correspondencias entre las dos versiones de Dialogue de l'ombre double.

Como se observa, la *Version aux chiffres romains* presenta un orden regular en cuanto a la numeración y colocación de las partes, lo que no ocurre con la *Version aux chiffres arabes*, en la que se sitúan las piezas de manera irregular. En ambas versiones el clarinete en vivo utiliza las mismas secciones –*Strophes*– numeradas y organizadas de distinta forma en cada una de ellas, pero con el material musical en las partes de la obra pregrabadas –*Sigle Initial*, *Sigle Final* y *Transitions*– con pequeñas alteraciones en la escritura en las diferentes versiones. El final de cada *Sigle Initial* es ligeramente distinto, así como el comienzo y el final de cada *Sigle Final* y de la *Transition de IV à V* y *Transition de 5 à 6*, completamente diferentes en cada una de sus versiones.

El clarinete en vivo y el pregrabado se escuchan simultáneamente excepto en momentos específicos, en los cuales el final de las *Strophes* se ve invadido por el inicio de las *Transitions* y, en consecuencia, el término de las *Transitions* por el inicio de la nueva *Strophe* siguiente. Así el diálogo se genera entre el *clarinette première*, que interpreta las *Strophes*, y el *clarinette double*, que ejecuta las piezas *Sigle Initial*, *Sigle Final* y las *Transitions*.

Con esta relación simétrica entre las dos versiones musicales, a pesar de los desplazamientos entre las partes constituyentes de las mismas, la obra, que en definitiva sigue siendo *Dialogue de l'ombre double*, expresa una similar ordenación de sus elementos espacio-temporales a través del doble plano de la música en vivo y los sistemas electrónicos. Esto invita a pensar que posee un coherente entramado musical intrínseco en cualquiera de las versiones, de manera que la elección del material en un orden cambiante no interfiere necesariamente en el resultado perceptivo de los parámetros que la componen. Esta característica de elección en forma abierta por parte del intérprete, en el que cada fragmento contiene una libertad móvil, ya ha sido utilizada por el compositor en otras obras, tales como su *Tercera Sonata* para piano y también en *Domaines*⁶. Así cada sección se estima por parte del compositor como una obra en miniatura, con características y definiciones propias que permiten al intérprete configurar toda la masa sonora a su elección.

Según las instrucciones técnicas establecidas por el autor, la disposición ideal consistiría en situar al clarinetista en el centro de la sala, rodeado por el público y, además, por seis altavoces equidistantes que se encargarán de emitir el sonido pregrabado. Sin embargo, la mayoría de las salas de concierto, quizá poco adaptadas a la música de nuestro tiempo, no están habilitadas para situar en el

⁶ Ambas obras mencionadas, junto a otros trabajos del compositor, contienen cierto grado de indeterminación a través de estructuras móviles que el intérprete elige al azar, siempre con la ayuda de instrucciones interpretativas fijas, lo que proporciona como resultado una obra con múltiples versiones posibles. Tal concepción de la forma era simplemente una extensión adicional de la tendencia dentro de la música contemporánea a mediados de la década de 1950 hacia la búsqueda de conceptos variables. En la década de 1980, Boulez atribuye el desarrollo del concepto de forma abierta y, más en general, el interés en el azar cultivado por otros compositores y artistas en ese momento, como un exceso de determinismo dentro del anterior arte musical occidental. La forma abierta pone en cuestión las nociones tradicionales occidentales como la forma cerrada y la perfección de la obra maestra concluida. Que una obra en su creación final implique y permita infinitas lecturas siempre debe considerarse en la misma su margen de variación con respecto a la definición de su contenido y forma. Esta “estela de significados posibles” de la que hablara Umberto Eco en *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2002, p. 162, presenta su escenario ideal en lo que se conoce como forma abierta que, según la explicación del mismo autor en *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, p. 73, consiste: “[...] no en un mensaje conclusivo y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras abiertas que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”. En la *Tercera Sonata* (1955), como ocurre en *Domaines* (1969) al igual que Mallarmé, Boulez intenta proporcionar una forma abierta en la que el intérprete posee un cierto grado de elección sobre el material que se utiliza y el orden en que se toca. Así, puede tomarse como referencia para entender mejor estas estructuras móviles el poema mallarmeano *Un coup de dés*.

centro al intérprete, lo que obligaría a establecer una nueva ordenación de los elementos y a colocar al intérprete donde tradicionalmente se suele encontrar, encima del escenario, inconveniente que prevé el compositor en sus indicaciones facilitando las siguientes imágenes:

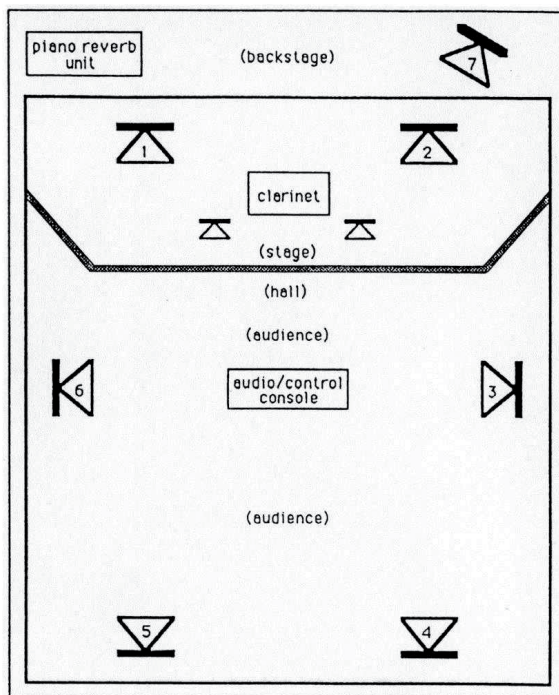


Fig. 2. Boulez, Dialogue de l'ombre double, dos modos de disposición espacial en su interpretación.

Suponiendo que el clarinetista en vivo se ubique en una posición óptima en medio de la sala de concierto, quedará en frente del controlador de audio necesario para la sincronización entre las *Strophes* y las *Transitions*. En las *Strophes* se puede requerir la amplificación del sonido del clarinete en vivo a través de un micrófono y dos altavoces situados al lado del instrumentista y, además, si la acústica de la sala es muy seca, se procederá a añadir una pequeña reverberación artificial.

Ante estas características funcionales, en las *Strophes II, III y V* de la *Version aux chiffres romains*, y las *Strophes 1, 3 y 4* de la *Version aux chiffres arabes*, según las indicaciones, es necesario el uso de la caja acústica del piano, que permanecerá oculto para que la onda del sonido de los clarinetes se lance en varios momentos de la obra, y después se capte y se vuelva a proyectar nuevamente al público a través de los altavoces, de manera que el sonido del clarinete se transforma sirviéndose del piano al que se le

presiona el pedal derecho mediante un bloque de madera para que las cuerdas vibren libremente. De este modo, el micrófono de amplificación capta el sonido del clarinete que es transmitido a un altavoz colocado en el piano, y que va a provocar la resonancia de las cuerdas del mismo instrumento recogidas en otro micrófono para transmitirlo a los dos altavoces utilizados para la amplificación.

Por otra parte, en las *Transitions* el clarinete pregrabado se emite por los seis altavoces repartidos en la sala y un séptimo localizado fuera del circuito de los otros seis, de modo que el sonido espacializado se escucha distante y remoto. Siguiendo todas estas instrucciones, el sonido del clarinete pregrabado se expande de un altavoz a otro con el fin de ofrecer al oyente la impresión de desplazamiento en el espacio. Esta espacialización del sonido puede ser continua cuando el sonido se mueve de un altavoz a otro, o discontinua, cuando salta bruscamente entre los mismos. Según los medios de que se disponga, la espacialización puede ser manual o automática. Si se escoge la primera opción, el nivel de cada altavoz se controla por medio del potenciómetro de una mesa de mezclas. Las instrucciones de espacialización se pueden seguir fácilmente en la obra con la ayuda de referencias numéricas constantes que son iguales en toda la pieza, salvo en la *Transition de IV à V*, en la que se ejemplifica una versión manual simplificada y otra más virtuosa que exige la automatización.

El clarinetista en vivo posee la característica de ser visible, pero debe permanecer inmóvil, al contrario que su sombra, que es invisible, pero totalmente móvil en el sentido sonoro. El movimiento de estas voces pregrabadas, con la espacialización y la amplificación del clarinete en vivo, generan en el público una sensación física de movimiento sonoro en la obra, un espacio entre lo real y lo virtual. Para ello, Boulez establece el nivel dinámico concreto de cada emisión, que oscila normalmente entre el *forte*, *mezzo-forte* y *mezzo-piano*, y la cantidad de altavoces activos o cerrados en cada sección de espacialización, con el fin de buscar diferentes efectos en los que se pone en juego una clara diferenciación entre primeros planos y sonido de fondo, con especial atención a la percepción del oyente al otorgar consejos a los técnicos de sonido en la alternancia del sonido de un altavoz a otro, con órdenes precisas para evitar que la velocidad de rotación del sonido ofrezca en el oyente la impresión de que el sonido es omnipresente y, por lo tanto, deviene inmóvil.

Para enfatizar los contrastes entre los personajes de la obra, Boulez crea efectos luminosos, con el fin de evidenciar las características de cada parte durante la actuación, aunque esta aportación resulta opcional, y en la mayoría de los casos no se lleva a cabo. Con los efectos del juego de luces, *Dialogue de l'ombre double* presenta un carácter teatral, donde público e intérprete permanecen en la oscuridad durante las secciones pregrabadas, mientras que en la parte en vivo se ilumina al clarinetista. La obra se inicia con el escenario en la oscuridad y con el clarinete pregrabado tocando *Sigle Initial*. El instrumentista, en ese momento, permanece en el espacio donde comenzará la claridad progresivamente. Así, la oscuridad se propone nuevamente en cada *Transition*, intercalándose con la realidad luminosa de las *Strophes*. La pieza finaliza con la inmovilidad de un inquietante unísono y la progresiva extenuación de la luz hasta que ambos se difuminan en tiempo y espacio.

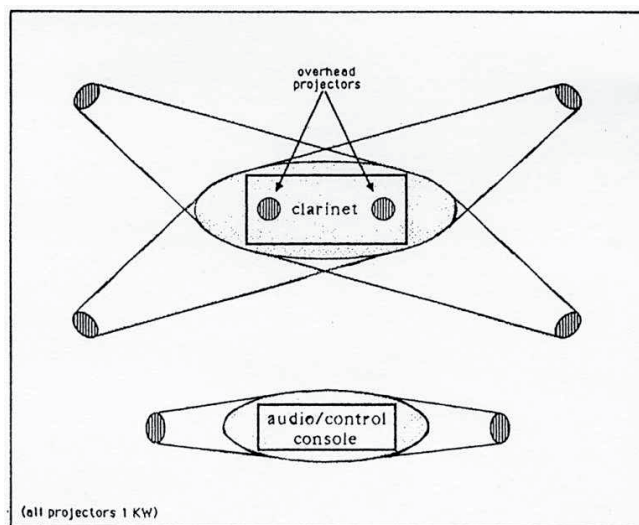


Fig. 3. Boulez, Dialogue de l'ombre double, situación de los efectos luminosos propuestos por el autor para la interpretación de esta obra.

Pero la materialidad sonora de esta obra debe su razón de ser a la inspiración que para Boulez supuso *Le Soulier de Satin* (*El zapato de raso*, 1924), obra del escritor francés Paul Claudel⁷, en concreto, a la décima escena que corresponde al segundo día, titulada *L'ombre double*, en la cual la sombra de un hombre y una mujer se reflejan en una pared y la misma es tratada como un único personaje. Resulta así evidente la dimensión teatral de *Dialogue de l'ombre double* en el efecto que se genera en la conversación de un mismo instrumento con su propio sonido simulado, y que se enfatiza sobre todo al incluir el sistema sugerido de iluminación que tilda la presencia entre lo real y lo virtual, en una recreación de las sombras que ya retrata el espacio del sonido emitido por toda la sala.

En la composición de *Dialogue de l'ombre double*, Boulez emplea autocitas en relación a obras como *Domaines*. Del mismo modo, se localizan guiños a otros compositores que pasan por la literatura contemporánea para clarinete solo, como los que hacen referencia a la *Sequenza IXa*⁸ de Luciano Berio,

⁷ Paul Claudel (1866-1955) escribe *El zapato de raso* entre 1927 y 1929. En la escena referida, las sombras proyectadas por dos individuos en un fondo convergen en un nuevo personaje hecho de espesa negrura: "El telón descubre una pantalla sobre la que se perfilan las siluetas de un hombre y una mujer, cuyas manos se acercan y se separan después irremediadamente". La doble sombra acusa al hombre y la mujer que la han formado de convertirla en un ser hecho de sombra, sin dueño, porque ellos se han separado: "¿Y por qué, habiéndome creado, cruelmente me separan, si no soy más que uno?". Claudel, Paul, *El zapato de raso*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992, pp. 89-90.

⁸ Berio, Luciano, *Sequenza IXa*, Milán, Universal Editions, UE15993, 1980. Escrita en 1980, esta composición se inserta en un conjunto de catorce piezas para variados instrumentos a solo, tituladas *Sequenza* y compuestas por

compositor a quien va dedicada esta obra, y algunos fragmentos que recuerdan a *In Freundschaft*⁹ de Karlheinz Stockhausen.

Estos pasajes utilizados por Boulez se vuelven identificables para el público conocedor de las obras de clarinete del siglo xx, pues resultan tres composiciones de verdadera importancia en el desarrollo de este instrumento a lo largo del siglo pasado. Llama la atención que todas aparezcan en el *clarinette double*, en las *Transitions* y, por lo tanto, son citas anunciadas por el instrumento virtual.

Esta intrusión no se ha dejado al azar y es más que probable que el compositor haga uso de dichas citas, además de como experiencia de escucha para los oyentes, como detalle para sus compañeros Berio y Stockhausen, empleando el título y la intención de este último compositor en la ordenación de todos los parámetros musicales alrededor de la idea unitaria de amistad. Stockhausen gestualiza dicho concepto en la puesta en escena en conexión con fragmentos donde el clarinetista inicia un movimiento físico al dibujar un semicírculo imaginario de 180°, que se va a ir acortando en el espacio hasta adoptar la posición natural de interpretación del instrumento conforme se ataca cada una de las notas que se corresponden a cada gesto, de manera que la música se corporeiza en el tiempo y el espacio.

La unión de cada sonido con un movimiento corporal a través de la obra de Stockhausen sugiere la identificación que Boulez quiere poner de manifiesto hacia su amigo Berio en *Dialogue de l'ombre double*, valiéndose de un instante que ambos intelectualmente comparten, si bien podría devenir una estrategia estética en la cual convergen elementos pasados renovados por nuevos planteamientos compositivos y espaciales que gozan de total cohesión en el transcurso de la obra.

Los dos siguientes ejemplos musicales presentan la relación entre *Dialogue de l'ombre double* e *In Freundschaft* en el fragmento descrito, aprovechando la alternancia entre intervalos fijos de 2.^a mayor

Luciano Berio a lo largo de toda su carrera. El nombre, según el propio compositor, muestra la preocupación armónica contenida en las mismas piezas, como se recoge en Berio, Luciano, *Sequenzas* [CD], Hartmut Pfeiffer (Art direction) / Jürgen Bulgrin (Engineer Recording) / Alain Damiens (clarinet), Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, 1998, p. 8: "The title *Sequenza* underlines the fact that the construction of these pieces almost always takes as its point of departure a sequence of harmonic fields, from which spring, in all their individuality, the other musical functions". ["El título *Sequenza* subraya el hecho de que la construcción de estas piezas casi siempre utiliza como punto de partida una secuencia de campos armónicos, de los que resultan, en toda su individualidad, sus otras funciones musicales"].

⁹ Stockhausen, Karlheinz, *In Freundschaft*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 1977. La primera versión para clarinete de *In Freundschaft* fue compuesta en 1977 en ocasión del cumpleaños de la clarinetista Suzanne Stephens. Más tarde, el compositor volvería a instrumentar esta pieza para diferentes instrumentos, el primero para flauta que será el que se anticipe en su estreno a la versión para clarinete, que se retrasaría hasta el 30 de noviembre de 1978 en concierto homenaje a Olivier Messiaen, por la propia Suzanne Stephens en el *Salle Wagram* de París. Posteriormente, se hallan versiones para corno di bassetto, clarinete bajo, oboe, fagot, trompeta, violín, viola, violonchelo, contrabajo, saxofón soprano, trombón o tuba.

ascendente, frente a 2.^a menor descendente, y que Boulez señala en la partitura con una llamada al título de *In Freundschaft*¹⁰.

strophe III
⑤
Très régulier ♩ = 68/70, en s'estompant progressivement

sans accent
pp
("in Freundschaft")
jusqu'à rien

Fig. 4. Boulez, Dialogue de l'ombre double, fragmento de "Strophe III" donde se cita *In Freundschaft* de Stockhausen.

(accel.)

weiter accel. bis zum dichten Triller
etc. (ohne Vorschlagnoten)
legato

Fig. 5. Stockhausen, *In Freundschaft*, fragmento con el que Boulez homenajea a su autor.

Será al final de la *Strophe I* cuando acontezca su autocitación, en la que Boulez emplea seis sonidos con alturas fijas en trinos, originarios de *Domaines*. Esos mismos seis sonidos, –número en torno al cual gira toda la obra de *Domaines*–, que serán de nuevo tratados en la próxima *Transition de I à II*, hacen que Boulez inserte dos propuestas sonoras diferentes que persiguen toda su evolución creativa: la primera será la obtención de una atmósfera de contrastes entre la realidad del clarinete en vivo y la virtualidad del clarinete pregrabado con todos sus efectos tímbricos; y, la segunda, estará en conexión con la distribución de los elementos constituyentes de la obra en su expansión hacia la

¹⁰ En *Signe Final* de *Dialogue de l'ombre double* aparece igualmente entrecomillada la palabra *chemins*, que muy probablemente haga alusión a la obra *Chemins V* para clarinete y electrónica (1980) de Luciano Berio, cuyo material da origen a la *Sequenza IXa* para clarinete. Fue concebida en el IRCAM con el sistema 4X de programación digital ideado por Peppino di Giugno, pero el compositor quedaría insatisfecho y rechazaría finalmente este trabajo reutilizando el contenido en otras obras, como la anteriormente citada, o la *Sequenza IXb* para saxofón alto.

especialización del sonido, cuya experiencia sobreviene trascendente hacia la audición del público. A continuación se presentan los fragmentos de *Dialogue de l'ombre double* como autocita de *Domaines*, a través del recurso de los trinos.

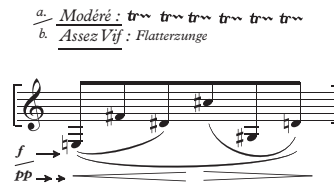


Fig. 6. Boulez, *Domaines*, sección perteneciente al *Cahier A*, Original. Fragmento equivalente a la opción 1 o 2, según se lea horizontal o verticalmente. En este caso, se puede elegir la interpretación *Modéré*, con trinos, que se corresponde con *Dialogue*, o la opción b: *Assez Vif*, con el efecto sonoro de *flatterzunge*.

Assez vif ♩ = 144 / 152

poco accel. ----- ritard. --- molto

transition de I à II

Flottant ♩ = 92, avec des contrastes de vivacité abrupte

Clarinette/double

pp

Fig. 7. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*, cc. 97 a 98 de “*Strophe I*”, coincidentes con el extracto del *Cahier A*, Original, en *Domaines*.

Assez vif ♩ = 140 / 152

--- Tempo cédé ----- Tempo ralenti -----

mf

pp

Fig. 8. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*, cc. 14 a 15 de “*Sigle Initial*” en los que aparecen las alturas que se corresponden con los trinos del ejemplo de *Cahier A*, Original, de *Domaines*.

En otros momentos de *Dialogue de l'ombre double* se aprecian similitudes con el *Cabier A, Original*, de *Domaines*, como es en el caso de las alturas en aumentación del inicio de la *Transition de II à III* en *Dialogue de l'ombre double*, que equivalen al último compás del fragmento interpretado en segundo o cuarto lugar, según se lea vertical u horizontalmente, del *Cabier A* mencionado:



Fig. 9. Boulez, Dialogue de l'ombre double, referencia al último compás del fragmento cuarto o segundo del *Cabier A, Original*, en *Domaines*.



Fig. 10. Boulez, Dialogue de l'ombre double, inicio de la "Transition de II à III" en la *Version aux chiffres romains*.

Sin duda, uno de los recursos más recurrentes de Boulez en su obra *Domaines* es el trémolo, que el compositor autocita en determinados pasajes de *Dialogue de l'ombre double*, como en el inicio de la *Strophe II* o en la *Transition de V à VI*, que coincide en las alturas con el *Cabier B, Original*, con la sección que se interpreta en tercer lugar en ambas lecturas, y que se presenta en el siguiente ejemplo, con las citas a continuación.

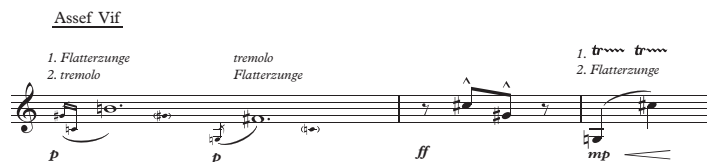


Fig. 11. Boulez, *Domaines*, pasaje del *Cabier B, Original*, donde se muestran dos opciones de interpretación, y que en el caso de seleccionar el trémolo sería la misma interválica que el autor emplea en *Dialogue de l'ombre double* con mayor recurrencia.

Flottant ♩ = 184

Sub. agité ♩ = 200

⑦

⑧ *rallentir beaucoup*

sub. *pp* — *mp* — *pp* — sub. *mf* — *f*

1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6

Fig. 12. Boulez, Dialogue de l'ombre double, *fragmento perteneciente a la "Transition de V à VI"*.

Strophe II

①

Assez modéré ♩ = 92, *calme, flottant*

CU1

p — *p* — *pp*

pp

R

Fig. 13. Boulez, Dialogue de l'ombre double, *tremolos que abren "Strophe II"*,
Version aux chiffres romains.

De igual modo, reutiliza el recurso de *flatterzunge* en determinadas alturas que ya aparecían en *Domaines*, como se muestra en el próximo ejemplo musical perteneciente al final de *Strophe VI*, de *Dialogue de l'ombre double*, junto con el extracto del *Cabier A, Original*, de *Domaines*, que se interpreta en sexto o quinto lugar:

Tempo

son multiphonique (embouchure)

mf — *fff*

couper le son brutalement

Fig. 14. Boulez, Dialogue de l'ombre double, *efecto de flatterzunge en el final de "Strophe VI"*.

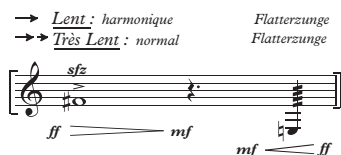


Fig. 15. Boulez, *Domaines*, *flatterzunge* en *Cabier A*, *Original*.

La línea de investigación que ha seguido Boulez durante décadas ha sido la de la evolución de la estructura en la creación a través de nuevos parámetros y aproximaciones a la noción de espacio temporal, a la repartición espacial, o lo que el compositor denomina “índice de repartición” del fenómeno sonoro¹¹. Su configuración se ve necesitada de una escritura tan rigurosa y refinada como la que requieren los demás parámetros sonoros de la obra. Pierre Boulez, además, pretende ir un poco más lejos, pues no distribuye únicamente a los diferentes protagonistas, intérpretes de sus obras, en ubicaciones compuestas por figuras geométricas simples, las cuales llegan siempre a inscribirse en círculos o elipses, sino que el compositor tiene en cuenta la microestructura que comporta la interpretación de cada uno de los ejecutantes.

En el caso de obras como *Domaines*, estos van vinculados por un recorrido. Son como objetos móviles, en contraposición a la propuesta de *Dialogue de l'ombre double*, donde el clarinete en vivo presenta la calidad de un objeto repartido estáticamente. Este índice de repartición de las estructuras en el espacio se halla en relación con la duración escrita, al igual que lo hace con las dinámicas, las alturas o los timbres, y es este el momento de considerar el fenómeno sonoro bajo una apariencia bien diferente a la que tanto intérprete como público están acostumbrados. Este hecho forma parte del origen, la coordinación y la ordenación de las estructuras globales, integrándose en la producción de cada uno de los parámetros íntimamente vinculados con la complejidad y la densidad de toda la estructura interna.

En el caso de *Dialogue de l'ombre double*, el desarrollo del discurso es esencialmente discontinuo, pero de una discontinuidad prevista. Los fragmentos de que dispone la estructura global están integrados, para su interrelación, sirviéndose de puntos de unión a modo de fraseo general, con el fin de adaptar elementos móviles a estructuras fijas que se adecuan a las indicaciones expuestas por el compositor de manera rigurosa.

La percepción será otra de las inquietudes en el planteamiento formal de obras que participan de esta complejidad, en las que el desarrollo propuesto no es sino una renovación de la forma desde su recepción al alcanzar un espacio no-homogéneo, con múltiples posibilidades de encadenamiento en la repartición del fenómeno musical. El continuo de la máquina y lo discontinuo, debido a la

¹¹ Boulez, Pierre, *Pensar la música hoy*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura (Fundación Cajamurcia), 2009, p. 101. (Del original *Pensez la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1964).

pulsación interna del intérprete, rompen en su base misma con la homogeneidad del tiempo y del espacio musical, lo que impone una nueva posibilidad en la noción de estructura que cumple con “uno de los objetivos más urgentes del pensamiento musical actual: concebir y realizar una relatividad de los diversos espacios utilizados”¹².

El estudio de la espacialización en *Dialogue de l'ombre double*, en las partes de *Sigle Initial*, *Transitions* y *Sigle Final*, se articula en torno a dos propósitos que revelan el entramado del parámetro espacio a nivel micro y macroespacial en la obra: en primer lugar, de acuerdo con el carácter de *Dialogue de l'ombre double*, se emplea la espacialización para originar un ambiente etéreo, que contrasta con la realidad del clarinetista que toca en vivo con lo virtual que se emite por los altavoces, lanzando el sonido y las reverberaciones del mismo, envolviendo toda la sala y alterando la sensación de escucha de los oyentes, cuyo foco sonoro parte de múltiples puntos. Este contraste causa aún mayor impacto durante la actuación, al atenuarse la iluminación en los momentos en que el clarinete en vivo permanece en silencio; en segundo lugar, la espacialización sirve para analizar las peculiaridades del material musical de la partitura.

Los diferentes tipos de escritura musical presentes en la partitura se articulan utilizando diferentes técnicas de espacialización que se van a tratar en ejemplos propuestos, a la vez que en la modificación del número de altavoces en momentos concretos o mediante la variación rápida de los niveles dinámicos entre un fragmento de la partitura y el siguiente. Se crean así efectos de sonido muy presentes frente a otros de fondo, espaciando el sonido por la sala en movimientos circulares o en zig-zag, por ejemplo.

En la *Transition de I à II*, el clarinete interpreta una línea melódica compuesta por notas con trinos, que se ven interrumpidas bruscamente por pequeños grupos de una a tres notas, acompañados por otras de adorno. Los trinos siempre se escuchan en todos los altavoces mediante una dinámica moderada; en cambio, las notas breves que interrumpen a los trinos se escuchan únicamente por uno

¹² *Ibid.*, p. 125. También podemos añadir que, en más de una ocasión, Boulez se ha referido en sus escritos a la imagen de una ciudad. Fernández Guerra cita en su libro sobre el compositor *Pierre Boulez*, Colección Músicos de Nuestro Siglo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 44, esta concepción visual de la ciudad con sus barrios, su centro y su extrarradio. El siguiente fragmento da cuenta de la presentación de *Répons* en octubre de 1984: “La imagen de una ciudad siempre me ha seducido, porque es a la vez símbolo de la coherencia y de la libertad: porque los edificios deben distribuirse siguiendo unas estructuras y unas funciones bien determinadas y la libertad, aquélla de poder elegir el itinerario que puede a cada instante poner en comunicación un barrio con otro de forma diferente”. Se puede apreciar la comparación de la ciudad en la libertad y la coherencia de la estructura con la propia técnica del lenguaje musical de Boulez, el serialismo integral al que dota de cierto azar controlado, la libertad de elección bajo unas estructuras muy rigurosas y estrictamente definidas. La ciudad puede ser uno de los modelos conscientes en la geografía de algunas obras de Boulez, como *Domaines* o *Poésie pour pouvoir* (1958) para cinta magnética y tres conjuntos instrumentales, en las que los músicos se sitúan espaciados en el centro de la escena y los altavoces detrás del público, de manera que la reflexión espacial sobre el mundo instrumental se percibe repensada desde la base de la creación.

de los altavoces a tiempo, y su emisión cambia de altavoz cada vez que aparece este gesto musical en un nivel dinámico más fuerte. Esta alternancia entre las dinámicas y el número de altavoces utilizados crea un efecto en el sonido cuya finalidad es explotar el contraste entre el sonido en primer plano y el sonido de fondo que se articula a través de los trinos y las notas breves.

Por otro lado, los cambios constantes del sonido entre los altavoces por medio del recurso de las notas breves acentúan el carácter caótico que el propio material musical pretende implantar en la percepción auditiva del oyente.

The figure shows two systems of musical notation. The first system consists of measures 2, 3, and 4. Measure 2 is marked 'Tempo' and 'pp'. Measure 3 is marked 'Brusque / Tempo' and 'sub. f'. Measure 4 is marked 'Brusque' and 'f sub. sempre'. The second system consists of measures 5, 6, 7, and 8. Measure 5 is marked 'Tempo' and 'pp'. Measure 6 is marked 'Brusque/Tempo' and 'f'. Measure 7 is marked 'Brusque' and 'p'. Measure 8 is marked 'Brusque' and 'f'. Below the score are diagrams showing speaker activation: for measure 2, speaker 6 is active; for measure 3, speaker 6 is active; for measure 4, speaker 5 is active; for measure 5, speaker 2 is active; for measure 6, speaker 2 is active; for measure 7, speaker 2 is active; for measure 8, speaker 3 is active.

Fig. 16. Boulez, Dialogue de l'ombre double, ejemplo de contraste entre notas en trino en pianísimo frente a notas breves con apoyatura en matiz fuerte, bruscamente, que se ayudan de la espacialización en diferentes altavoces, cuyo volumen sube al máximo y vuelve a bajar tras ser interpretadas.

La idea de variación de la densidad sonora aparece en *Sigle Initial* mediante el balance que se establece entre el número de altavoces activos y no activos en determinados momentos de la actuación, más que por el movimiento del sonido en el espacio de la sala. Con la intención de hacer visible la idea de variación de la densidad, se indica una parte de la partitura técnica donde se exponen qué altavoces están activos y cuáles no en cada sección. En general, la tendencia que se establece es que al principio de la sección la densidad se reparta en un altavoz cada vez, mientras que al final, todos los altavoces estén encendidos, de manera que el clarinete pregrabado comienza a espacializarse suave y progresivamente por la sala cada vez con un altavoz y, poco a poco, irá ocupando más y más espacio a través de los altavoces hasta hacerse omnipresente al final.

cue number	speaker(s) ON	speaker(s) OFF
1	1	2, 3, 4, 5, 6
2	3	1, 2, 4, 5, 6
3	5	1, 2, 3, 4, 6
4	2	1, 3, 4, 5, 6
5	5	1, 2, 3, 4, 6
6	4	1, 2, 3, 5, 6
7	6	1, 2, 3, 4, 5
8	3	1, 2, 4, 5, 6
9	3, 6	1, 2, 4, 5
10	2, 5	1, 3, 4, 6
11	2, 4	1, 3, 5, 6
12	1, 6	2, 3, 4, 5
13	1, 2	3, 4, 5, 6
14	4, 5	1, 2, 3, 6
15	3, 6	1, 2, 4, 5
16	2, 3	1, 4, 5, 6
17	2, 3, 4	1, 5, 6
18	2, 4, 5	1, 3, 6
19	1, 2, 5	3, 4, 6
20	1, 5, 6	2, 3, 4
21	6	1, 2, 3, 4, 5
22	4, 6	1, 2, 3, 5
23	1, 4, 6	2, 3, 5
24	1, 3, 4, 6	2, 5
25	1, 2, 3, 4, 6	5
26	1, 2, 3, 4, 5, 6	-
27	-	1, 2, 3, 4, 5, 6

Fig. 17. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*, extracto de las indicaciones técnicas de la partitura, en la que aparecen los altavoces que están activos y apagados en cada número de "Sigle Initial".

Con el fin de clarificar aún más estos procedimientos de espacialización, se presenta a continuación parte del inicio de la partitura de *Sigle Initial*. Sobre la parte del clarinete, encerrados en pequeños círculos, aparecen los números de referencia para cada cambio en la espacialización; abajo, insertas en rectángulos, las indicaciones de los cambios en el nivel de cada altavoz.

Sigle Initial
 ① Hâtif ♩ = 196/200, *chuchoté, mystérieux* ② ③

Clarinet/double en sib

ppp mp ppp mp ppp

précipité --- Tempo 3

précipité --- Tempo 3

1 2 3 4 5 6

1 3

3 5

Fig. 18. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*, inicio de "Sigle Initial", con las referencias anteriormente descritas.

Pero la partitura de *Dialogue de l'ombre double* desentraña otros interesantes planteamientos de repartición sonora, como sucede en *Transition de III à IV*. En esta sección, la espacialización busca

subrayar la fluidez del gesto musical escrito en la partitura, que se torna cada vez más y más agitado en el desarrollo de este fragmento. Como estrategia para destacar este fenómeno sonoro, la espacialización procede a través de un movimiento circular continuo que progresivamente va acelerando. Esta aceleración imita la agitación del clarinete, que acaba por detenerse en una serie de notas repetidas, y se hacen eco en la espacialización fijando la nota en uno de los altavoces.

Según indica el dibujo del círculo unido por flechas que aparece en la partitura, el sonido pasará por todos los altavoces del circuito acelerando de forma gradual, en un movimiento circular continuo. Significativamente, aparece al lado una frase que posee un significado especial más allá del contenido musical: "en toute amitié". Este enunciado explícito está relacionado con el cumpleaños de su amigo Luciano Berio, a quien dedica calurosamente esta creación, no solo desde la escucha, sino también en la disposición de todos los sistemas que se expanden a partir de la minuciosidad de cada detalle palpable en la obra. Al mismo tiempo, es la traducción exacta al francés del título de *In Freundschaft*, de Stockhausen, como aparece en la portada de la edición en *Stockhausen-Verlag*.

Assez vif, en accélérant continuellement et très progressivement
 ♩ = ♩ = 140, acc. ---- ♩ = 152 (acc.) ---
 [ppp] cresc. poco a poco --- ("en toute amitié") (cres.) ---
 1 2 3 4 5 6
 accél. poco a poco -----
 --- [pp] cresc. --- (acc.) ---

Fig. 19. Boulez, Dialogue de l'ombre double, "Transition de III à IV".
 Espacialización circular a través de los altavoces.

Otra de las ideas que se han tratado es la del contraste entre primer plano y fondo. Dos de los fragmentos que mejor reflejan esta impresión son *Transition de I à II* y *Transition de V à VI*, aunque cada uno de ellos explora esta técnica de una manera ligeramente distinta. En *Transition de I à II*, la dinámica de los seis altavoces se establece en el mismo nivel, relativamente suave, lo que constituye el fondo sonoro. La música se desarrolla en base a una serie de trinos que se interrumpen ocasionalmente por una o dos notas de adorno, interpretadas en *forte*. Para distinguir la entrada abrupta de estas notas de adorno, el nivel de uno o varios altavoces se incrementa repentinamente de manera que se conforma así el primer plano de escucha. Cuando las notas de adorno se han tocado y los trinos continúan con su evolución en la interpretación, el nivel de estos altavoces retorna al plano de fondo de partida. De este modo, la espacialización se hace útil para separar diferentes planteamientos compositivos entre la brumosa línea melódica de los trinos y la incursión de las notas de adorno.

Fig. 20. Boulez, Dialogue de l'ombre double, contraste entre primer plano sonoro y fondo sonoro, en la "Transition de I à II", fragmento de trinos con la interrupción de notas de adorno. Citas al Cahier A de Domaines.

En *Transition de V à VI* se presenta de nuevo la interpretación de una serie de envolventes trémolos interrumpidos por la aparición repentina de notas de adorno tocadas en matiz fuerte. Al contrario de lo que ocurre en *Transition de I à II*, el nivel de fondo se aplica solamente a un número reducido de altavoces al mismo tiempo; sin embargo, en cada irrupción de las notas de adorno sobre los trémolos, todos los altavoces se elevan de repente a un nivel fuerte. De nuevo, la espacialización se utiliza para articular los diferentes tipos de escritura musical, en este caso, bajo la forma de trémolos y notas de adorno que rompen su quietud.

Fig. 21. Boulez, Dialogue de l'ombre double, ejemplo de "Transition de V à VI", donde los altavoces suben al máximo nivel en las notas de adorno y en los trémolos únicamente permanecen uno o dos altavoces a medio volumen.

La escritura en la sección de *Transition de IV à V* se caracteriza por una serie de frases cortas a modo de pequeñas explosiones. Para resaltar este aspecto, las frases se proyectan sobre un nuevo altavoz cada vez, el cual se inicia con alturas irregulares. La configuración establece así una espacialización en forma de zig-zag.

Fig. 22. Boulez, Dialogue de l'ombre double, fragmento de "Transition de IV à V" espacializada en forma de zigzag al lanzar cada intervención por altavoces similares que se activan y desactivan durante el transcurso de la obra.

Pero no será únicamente el recurso de la exploración entre los niveles de altavoces el que articule la estructura espacializante de la obra. El uso de la reverberación es otro de los caminos empleados para dotar de sentido espacial al sonido, con el contraste entre la presencia de un sonido que se mantiene distante frente a un sonido más presente y cercano. En *Dialogue de l'ombre double*, este efecto se logra mediante la variación de las proporciones de los niveles de grabación de los micrófonos en la toma de sonido de las partes para clarinete pregrabado, en base a la distribución del sonido cercano (0.8 a 1.5 metros) y el sonido lejano (5.5 metros)¹³.

¹³ Según las diferentes partes de *Dialogue de l'ombre double*, se encuentran estas disposiciones en los micrófonos que se explican a continuación :

- En *Sigle Initial*, Boulez pretende utilizar sólo el micrófono de cerca (0.8 a 1.5 metros), sin ninguna reverberación.

- Las *Transition de I à II, III à IV y V à VI* emplean igualmente el micrófono de cerca (1.5 metros) con un tiempo de reverberación de 1.8 – 2.0 segundos.

- En la *Transition de I à III* utiliza ambos, el cercano (1.5 metros) y el lejano (5.5 metros), este último con una reverberación de 1.8 – 2.0 segundos, con la intención de conseguir que el sonido del clarinete se perciba muy distante.

- *Sigle Final* hace uso de ambos micrófonos más reverberación; además, durante esta sección, la proporción entre los dos micrófonos varía de tal manera que, al principio, el clarinete suena cerca y, al final, se esparce el sonido y se percibe cada vez más distante.

- La *Transition de IV à V*, en cambio, se sirve de la resonancia del piano. El propósito es crear y captar las

LA PERCEPCIÓN, LA TRAYECTORIA QUE SE HA DE SEGUIR

El vocabulario de Boulez en torno a la percepción musical fue poco a poco desarrollándose con términos como ‘señal’, ‘envolvente’, ‘aura’ o ‘satélite’, tomados de los campos de la acústica y la psicoacústica. El compositor transforma estos vocablos de manera que cuando la envolvente se define en acústica como la evolución temporal en amplitud de cualquier sonido, ahora se convierte en el contorno que se traza mediante el parámetro dominante de una obra. Esta envolvente crea una forma, un perfil que permite a cualquier número de eventos sonoros complejos unificarse dentro de la percepción, al menos en un nivel inicial de comprensión perceptiva. De esta manera se dirige al oyente a través de una obra o de una sección de una obra.

Una señal, en cambio, es un gesto reconocible que se coloca como una especie de marcador dentro de una obra, que establece la estructura y ofrece puntos de orientación. Para Boulez, la percepción opera en estos dos niveles, con envolventes y señales que proporcionan una trayectoria inicial a través de la obra¹⁴.

En la composición de Boulez encontramos facilidades que enfatizan la percepción mediante el contraste entre los diferentes tiempos y espacios, la manipulación deliberada de la altura, el empleo de notas polarizadas, la utilización activa del espacio exterior en la interpretación y la variación estructurada de timbres, entre otros elementos, empleados con la intención de proporcionar pistas a la memoria del oyente para que capte la forma de una obra a través del simple reconocimiento y la situación de estos procedimientos en el espacio musical. La temporalidad, igualmente empleada como una envoltura, opone en las obras de Boulez las temporalidades de tiempo pulsado y no pulsado como un medio eficaz para articular la forma y experimentar con la percepción.

resonancias provocadas al excitar las cuerdas del piano (con el pedal bloqueado) a través de los sonidos del clarinete. También en otro momento de la actuación se emplea la reverberación del piano, en la *Strophe II, III y IV*, partes interpretadas por el clarinete en vivo. En estas, el clarinete necesita amplificación mediante la ayuda de un micrófono y dos altavoces situados cerca del intérprete; el micrófono capta el sonido del clarinete en vivo, que se envía a un altavoz colocado debajo del piano. Este sonido que se emite por el altavoz consigue hacer vibrar las cuerdas del piano libremente, de manera que un micrófono situado cerca de las cuerdas recoge el sonido de esta resonancia de las mismas y es enviado a los dos altavoces utilizados para la amplificación. Es importante considerar que todo el sistema electrónico vinculado al piano permanece invisible para el público, de manera que se alcanza un nivel nuevo de percepción en el momento de activar todos estos mecanismos relacionados con otro instrumento acústico como es el piano, que va a participar de forma activa pero no visible en esta creación.

¹⁴ Es lo que Nattiez llama el nivel macroestructural, que debe continuarse con una lectura más detallada a nivel microestructural, pues el oyente en las obras de Boulez hereda una complejidad que no es perceptible en una sola escucha, sino que cada audición revela nuevas facetas, e invita así a la escucha y a la re-escucha. Estas reflexiones pueden leerse en el capítulo “La mémoire et l’oubli”, en *Le Combat de Chronos et d’Orphée*, Christian Bourgois, París, 1993, pp. 115-127. En concreto, sobre el oyente, véase p. 122.

Estas reflexiones aplicadas a la composición de la obra musical permiten esperar una nueva forma de escucha, y es en este punto preciso en que la música manifiesta ciertos retrasos con relación a otros medios expresivos, como los que se vierten de la literatura, pues “ni Mallarmé ni Joyce tienen equivalente en la música de su tiempo”¹⁵. En la percepción se establecen desigualdades al pretender coordinar todos los componentes del lenguaje musical dentro de una nueva organización que exige una puesta en práctica, según Boulez, completamente readaptada, tanto desde el punto de vista de la concepción formal –“aprehensión inteligente de las estructuras”¹⁶–, como de la realización, instrumental o electroacústica, como sucede en el caso de *Dialogue de l'ombre double*¹⁷.

En relación a la escucha y a la obra escuchada se extiende una posibilidad de análisis que, si bien no permanece a lo largo de toda la obra, es más bien esporádica y su agudeza queda ligada a la relatividad del sujeto que escucha, sí es capaz de lograr que el fenómeno sonoro no se reduzca fácilmente a un todo. La memoria juega un papel muy importante, pues permite comparar entre las primeras audiciones y las demás fases de este fenómeno, y controlar aproximadamente sus concordancias o disparidades. En obras con forma abierta, como *Domaines*, o con una fuerte carga de espacialización, como *Dialogue de l'ombre double*, el saltar de un plano a otro durante la audición es, a menudo, la forma en la que interviene el oyente en la percepción de la obra musical.

Aunque hay que ser conscientes de que es complejo percibir la globalidad de la obra, su concepción estructural o formal y la realización de cada uno de los instantes, ocurre más bien que el oyente queda aferrado a ciertos componentes, como los cambios dinámicos, de registro o de tempo. Y es este último parámetro uno de los más complejos en la audición por la gran variedad de duraciones establecidas en la escritura, de una precisión que a veces roza lo inhumano. El microcosmos rítmico corre el peligro de no ser percibido por el público de manera que, como afirma Boulez, “podría resultar que aquello que el hombre es incapaz de ejecutar, es impotente de percibirlo, si debe apelar a un circuito mecánico fuera de él”¹⁸, pero no está probado que el oído no perciba las sutilezas que la mano no puede ejecutar.

Por ello, el intérprete debe familiarizarse con la obra y superar las dificultades que presenta la partitura en todos sus ámbitos, no sólo en el control técnico, sino en la comprensión de los conceptos que pretende transmitir. Es este el camino que debe seguir un intérprete para que el público reciba

¹⁵ Boulez, Pierre, “Búsquedas actuales”, *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila editores, 1990, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, “...Cerca y a lo lejos”, p. 178.

¹⁷ Planteamientos en obras como *Domaines* o *Dialogue de l'ombre double* ya las exigen de permanecer en una jerarquía, para engendrar cada vez la suya propia, de manera que tienden a constituirse a partir de posibilidades de funciones que originan un universo propio. El hecho de que sean estructuras cerradas o abiertas, exista o no mayor automatismo en su escritura, o se introduzca un albedrío más notorio en las mismas, genera nuevas dimensiones en la manera de percibir la obra musical, hasta el punto de que su significado se ha modificado completamente para experimentar una nueva necesidad creativa.

¹⁸ Boulez, Pierre, “Al límite del país fértil”, *Hacia una estética...*, *op. cit.*, p. 203.

la obra y comunique los intereses creativos de la misma, “evitando así que el público se enfrente con una verdad que no logrará captar”¹⁹. El contacto entre intérprete y público e, indirectamente, entre compositor y público, se estrecha en *Dialogue de l'ombre double*, pues su puesta en escena inicial se entremezcla con los oyentes, trasciende más allá de la plataforma rígida de un escenario, y acerca la escucha con el fin de ofrecer nuevas experiencias artísticas a través de esta simbiosis donde tanto público como intérprete se vuelven activos hacia los intereses que la obra persigue. Esta relación directa disuelve automáticamente la artificiosidad de los formatos de concierto tradicionales: la nueva forma de concebir la música contemporánea comparte experiencias entre creador (donde se incluye al intérprete) y público, al insertar a ambos en una red de interacciones que, con mayor o menor tensión, alcanza un intercambio perceptible que oyente e intérprete no están tan acostumbrados a vivenciar.

En esta cuestión se aprecia también la originalidad y frescura de estas obras, aunque su novedad en la audición impida generar memoria, y permanece más bien en la apreciación inmediata, en el aquí y ahora, en tiempos como el de *Aión20*. En estas resulta hartito complejo aferrar la atención a cualquier elemento ya escuchado, según la idea de Boulez:

No olvidemos el fenómeno que provoca la novedad por sí misma. El choque de la novedad impide toda memoria, toda apreciación inmediata: resulta imposible rehacerse, aferrar la atención a una cosa ya oída, pues la música ha terminado por ocultarse a todas las repeticiones más o menos literales que durante largo tiempo constituyeron su destino. Si además el oyente se ve confundido por un vocabulario que conoce mal, es fácil comprender en qué medida queda limitado, en una primera audición, su placer de apreciación²¹.

¹⁹ Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, p. 400.

²⁰ El filósofo Deleuze atribuye históricamente la doble lectura temporal al pensamiento estoico. En Deleuze, Guilles, “Vigésima serie: sobre la moral de los estoicos”, y “vigésimo primera serie: Del acontecimiento”, *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 11, recuerda que los estoicos, por una parte, solo contemplan “el acontecimiento singular dado, sólo el presente como el único modo de tiempo que nos es dado” aunque el interés que podemos mostrar acerca de ello se acrecienta con la lectura de *Aión*. Esta cuestión planteada en la vigesimotercera serie de *La lógica del sentido*, llamada *Del Aión*, nos hace reflexionar acerca de lo que puede ser la cuestión fundamental: *Aión* contra *Cronos*. Es fácil de entender el tiempo como el paso de un instante a otro, compuesto de momentos que se suceden, pero lo que se nos escapa es el tiempo mismo, el pasar, el sucederse, en definitiva, el devenir. El tiempo en estado puro. *Aión* es el encargado de articular aquello de lo que escapa. Es por ello por lo que se hace pensable la potencia pura, lo intempestivo nietzscheano, lo que no tiene lugar, pues siempre se desterritorializa. Es todos los movimientos posibles y a la vez ninguno, pues no se mueve en la superficie cual cuerpo, opera en las profundidades. Es la línea recta, infinita, que no puede reducirse al punto; infinita en ambas direcciones, pasado y futuro puros. El círculo cronológico «se ha desdoblado, se ha enderezado, ha adquirido la figura del laberinto, el laberinto en línea recta que es “invisible, incesante”, en Deleuze, Guilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, p. 175. Es el tiempo del acontecimiento puro o del devenir, “que enuncia velocidades y lentitudes relativas independientemente de los valores cronológicos o cronométricos que el tiempo adquiere en los otros modos”, en Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 267, la producción de este tiempo no pulsado que, por medio del músico, hace posible entender la fuga de la medida.

²¹ Boulez, Pierre, *Puntos de Referencia*,..., *op. cit.*, p. 400.

En cierta manera, el placer de apreciación en obras como *Dialogue de l'ombre double* por su complejidad estructural puede asociarse a esta última idea de Boulez acerca del dominio del vocabulario por parte del oyente. Por ello, es necesario que se muestren cada vez más este tipo de creaciones con el fin de incrementar la comunicación entre la música contemporánea, el creador (compositor e intérprete, que colabora con él) y público. Gracias a los medios de expresión con los que contamos desde hace unas décadas, tenemos la oportunidad, como intérpretes, de profundizar en los significados múltiples que uno puede descubrir por sí mismo en estas obras artísticas. Lo interesante es que, en este punto, el oyente que reacciona ante una obra propuesta se convierta en participante activo de su escucha, que logre forjar su propia elección ante la obra expuesta, pues es esta música la que "necesita una participación inteligente del público que hace la obra al mismo tiempo que el autor. No se puede comprender la obra sino pasando a través de ella, siguiendo esta trayectoria de una manera total, activa, constructiva"²².

Se restablece a partir de estos nuevos procedimientos compositivos la creatividad en todos los niveles del circuito entre compositor, intérprete y público, en una organización más libre, que intenta abrir los horizontes de manera que, al igual que se modifica la interpretación con nuevas disposiciones y distribuciones del material, se amplíe también el proceso de percepción de los oyentes, y se den manifestaciones artísticas que borren las fronteras entre el espacio de representación y el espacio del público. Es así como se cumple la intención de Boulez, al transformar las obras con métodos más flexibles, "comparables con las estructuras móviles utilizadas en los museos actuales"²³.

BIFURCACIONES TEMPORALES: RITMO Y TEMPO

Una de las reflexiones que han motivado con más fuerza esta investigación sobre la interpretación-creación en *Dialogue de l'ombre double* ha sido, sin duda, la problemática temporal. Boulez establece diferenciaciones con el fin de no concebir únicamente el tempo como patrón fijo, pues es susceptible de variabilidad, esté o no determinada por la escritura. En el caso de que se pase de un patrón fijo a otro diferente tomaríamos como ejemplo la flexibilidad en la interpretación de *ritardandos* o *accelerandos* o, como aparece en partes de *Dialogue de l'ombre double*, mediante las elásticas indicaciones de "flottant", "fluide", "instable" o "précipité....Tempo", al igual que otras que ofrecen mayor flexibilidad, como el pie de página que aparece en *Transition de II à III*, en el que se expone: "Le tempo peut descendre en dessous de = 64; surtout jouer sans hâte et avec liberté". El siguiente ejemplo musical muestra la gran variabilidad temporal que ofrecen algunas de las secciones de esta obra:

²² *Ibid.*, p. 436.

²³ *Ibid.*, p. 454.

The image shows a musical score for 'Dialogue de l'ombre double' by Boulez. It consists of two staves of music. The first staff has four sections: 'Variable' (♩ = 84) with 'acc. (non troppo)' and dynamics 'pp' to 'f'; 'Un peu plus lent' (♩ = 80) with 'acc. (meno)', 'rall.', and dynamics 'pp' to 'mf'; 'Encore un peu plus lent' (♩ = 76) with 'acc. (pochiss.)' and dynamics 'pp' to 'mp'; and 'Très calme' (♩ = 72) with 'rall.' and dynamics 'pp' to 'p'. The second staff continues the 'Très calme' section with 'rall.' and dynamics 'pp' to 'p'. The score includes various tempo markings like 'acc.', 'rall.', and 'non troppo', and dynamic markings like 'pp', 'f', 'mf', and 'p'. There are also some numerical markings like '3' and '3' above notes.

Fig. 23. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*, diferentes indicaciones que relativizan el tiempo musical en la interpretación en “*Strophe II*”.

Frente a la ausencia cronométrica y de indicaciones más precisas en obras como *Domaines*, Boulez opone frontalmente esta concepción temporal abierta en *Dialogue de l'ombre double* al recurrir a una escritura en la que la multiplicidad rítmica clarifica con rigor la interpretación, con divisiones muy claras en cada sección y constantes cambios en su distribución entre compases regulares e irregulares. El uso de indicaciones metronómicas concretas ligadas a indicaciones temporales como *Brusque/Tempo*, simula la contraposición y proliferación implacable de diferentes velocidades de tempo muy específicas, de manera que a cada planteamiento le corresponde un tempo metronómico fijo y desigual, como sucede en el ejemplo expuesto en la figura 21, perteneciente a la *Transition I à II*.

Todos estos esquemas variables encierran en sí mismos jerarquías de tiempo accidental que dependen de la interpretación en el instante, en base a determinados gestos del intérprete, en la duración de pausas o silencios establecidos. Del mismo modo, hay efectos sonoros definidos que requieren ese tiempo psicológico que se ha de tener en cuenta en la interpretación. Es, por tanto, una escritura que, si bien pretende ser real, debe considerar todos estos factores. En el caso de *Dialogue de l'ombre double*, también la interpretación espacial mediante la distribución del sonido entre los diferentes altavoces precisa un tiempo de ejecución susceptible de oscilación.

En este sentido, obras que presentan un conjunto excesivamente rico de organizaciones temporales, tanto en lo que concierne a las microestructuras como a las macroestructuras, con grandes contrastes entre la notación rítmica y el tempo establecido gracias al abanico amplio de todos los valores puestos en juego, exhiben una flexibilidad en la interpretación regida por una escritura que, en ocasiones, da lugar a una interpretación relativa frente a otra de absoluta perfección, que conlleva un obsesivo encorsetamiento cronométrico como revelan la mayoría de los fragmentos de *Dialogue de l'ombre double*.

A través de la interpretación y la transparencia del proceso de la práctica artística es como podemos comprender todas las diferenciaciones que Boulez esconde en sus composiciones y defiende

en los escritos que marcan la estética de su creación. De este modo, mediante la escritura de *Dialogue de l'ombre double* se comprenden las divisiones entre tiempo pulsado, tiempo estriado, el tiempo de *Cronos*, ligado a las estructuras de duración que se refieren a un tiempo riguroso en función de su sistema de referencias, que pueden ser más regulares —como las cifras del metrónomo, o de los compases concretos—, o más irregulares —como las indicaciones *Brusque/Tempo*—, pero aun así son siempre sistemáticas en la organización de toda la pulsación de la obra.

El tiempo no pulsado, tiempo amorfo o tiempo liso, ese tiempo flotante que defiende Deleuze, o del que hace uso Proust en la literatura en relación con *Aión*, manifiesta el tiempo del instante de la interpretación, el tiempo flexible en el que oscilan las proporciones de las indicaciones de tiempo más abstractas, como evidencia la idea del filósofo francés:

El primer rasgo de este tiempo, el más evidente, es que se trata de una duración, es decir, de un tiempo liberado de la medida, sea regular o irregular. Un tiempo no pulsado nos pone, pues, en presencia de una multiplicidad de duraciones heterócronas, cualitativas, no coincidentes, no comunicantes: no se camina siguiendo un compás, así como no se nada o vuela siguiendo un compás²⁴.

La ausencia de indicaciones determinadas por el metrónomo y de compases que dividan y subdividan la pulsación ya son ejemplo de esta relatividad temporal en la escritura y en la escucha del oyente. Únicamente el tiempo pulsado, en obras como *Dialogue de l'ombre double*, es capaz de ser influido por la velocidad, *acelerando* o *ritardando*, pues las referencias regulares o irregulares sobre las que se funda son precisas en función de un tiempo cronométrico restringido que se torna más amplio y variable. Así, el tiempo amorfo o no pulsado, dependerá de los acontecimientos que se produzcan a lo largo de la interpretación durante un tiempo global, más o menos cercano al cronométrico, en un control que escapa al intérprete, pues deviene siempre imprevisible. Se cumple aquí la idea de Boulez de ocupar el tiempo sin contar, en el caso del tiempo liso; y en el tiempo estriado, de contar el tiempo para ocuparlo²⁵.

²⁴ Inicio de la conferencia de Gilles Deleuze en el IRCAM, el 23 de febrero de 1978, cuya ponencia tituló con el nombre de *Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes* (Hacer audibles fuerzas inaudibles): *Le premier cas, le plus évident de ce temps, c'est qu'il est une durée, c'est à dire un temps libéré de la mesure régulière ou irrégulière. Un temps non pulsé nous met donc en présence d'une multiplicité de durées, hétérochrones, qualitatives, non coïncidentes, non communicantes: on ne marche pas en mesure, pas plus qu'on ne nage ou vole en mesure.* Deleuze divide esta conferencia en varios apartados, siendo el primero: *Tiempo liberado de la medida.* Se puede leer en la página web dedicada a Deleuze: <http://www.webdeleuze.com/> [consulta 03/03/2014]. En este seminario estaban invitados a participar Gilles Deleuze, Foucault, Beñó o Barthes, entre otros. En su exposición, el filósofo considera los conceptos de tiempo pulsado y no pulsado, y cómo Boulez hace ambas temporalidades audibles.

²⁵ Estas afirmaciones se corresponden con la defensa que Deleuze hizo sobre la música de Boulez en torno a estos conceptos de bifurcación temporal, dentro de la Conferencia *Le temps musical* organizado por Boulez en el IRCAM, el 23 de febrero de 1978. Deleuze también contribuyó con su ensayo *Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo*, en la antología dedicada al sexagésimo cumpleaños de Boulez, en Deleuze, Guilles, "Boulez, Proust et Le Temps: Occuper

Mediante el proceso de la práctica artística en la interpretación de obras como *Dialogue de l'ombre double* se consiguen demostrar todas estas sutiles diferenciaciones temporales que propone el lenguaje contemporáneo, representado a través de las distinciones conceptuales entre la escritura rigurosa y estricta del conjunto de los parámetros en *Dialogue de l'ombre double*, frente a la relatividad de la escritura, en la búsqueda de una mayor creatividad y libertad otorgada al intérprete mismo.

LO ESTRICTO FRENTE A LA IMPERFECCIÓN. EL ENFRENTAMIENTO DEL INTÉRPRETE CONTRA EL ANTI-INTÉRPRETE EN LA MÁQUINA

La búsqueda de nuevos medios expresivos confunde en ocasiones el destino de los sistemas electrónicos y electroacústicos, que no están sino pensados para ampliar y explorar los medios instrumentales, sin necesidad de enfrentar lo que puede considerarse natural frente a lo artificial. Este agrandamiento permite la evolución de las técnicas musicales y la obtención de nuevos fenómenos sonoros posibles, además de la inclusión de otras fuentes de comunicación capaces de interactuar con los propios intérpretes en vivo, como es el caso que plantea la creación de *Dialogue de l'ombre double*, cuyo paradigma ha ampliado el campo de investigación y de expresión del clarinete como instrumento y del intérprete en su participación ante la obra que va a ejecutar.

Este cruzamiento e influencia en *Dialogue de l'ombre double* entre el sonido en vivo del clarinete, frente al sonido pregrabado y dispuesto para su manipulación por medio de la electrónica, expande una nueva forma de comunicación que pasa por el filtro de esta metamorfosis entre el intérprete y su sombra, su sonido doble, en un encuentro que está escrito rigurosamente en la partitura, pero donde el acontecimiento de la actuación arroja al espacio sonoro desde la temporalidad esa inmediatez viva y remodelada, que se transmite a través del instrumento y de los altavoces, mediante la colaboración del técnico de sonido que intercambia sus procedimientos recíprocamente junto al intérprete en vivo. He aquí la extraordinaria mezcla entre lo previsible y lo imprevisible²⁶. Boulez contrapone la construcción

sans compter”, en *Éclats/Boulez*, Claude Samuel (ed.), Éditions du Centre Pompidou, París, 1986, pp. 98-100; puede verse una traducción en Archipiélago: *Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 32, (1998), pp. 18-23. En una entrevista con Menger, el compositor señala el interés de Deleuze por su artículo sobre Wagner, [“Le Temps recherché”, *Points de repère*, Paris, Bourgeois, 1964, p. 260-277], que será uno de los puntos de partida para las reflexiones del filósofo: “What I wrote about the time of Wagner interested Deleuze; in this way my reflections could serve as a point of departure for a philosophical reflection”. [“Lo que escribí sobre el tiempo de Wagner interesó a Deleuze; de este modo mis reflexiones pudieron servir como punto de partida a una reflexión filosófica”], que se puede leer en Menger, Pierre-Michel, “From the Domaine Musical to IRCAM: Pierre Boulez in conversation with Pierre-Michel Menger”, Jonathan W. Bernard (trans.), *Perspectives of New Music*, 28/1, (1990), p. 9.

²⁶ El material tratado mediante la electrónica corresponde a nuevas perspectivas teóricas, sobre todo, en la experimentación con el espacio sonoro. Boulez, en una entrevista con Eva Laínsa, que se recoge en Boulez, Pierre, “Conversación de Eva Laínsa con Pierre Boulez”, en *Pensar la música hoy*, París, 1996, pp. 211-220, responde sobre su difícil integración en el mundo de la electrónica debido a su desconfianza en las herramientas electrónicas para

de una estructura móvil, cambiante, que evite lo preestablecido, "característica de la música tocada, interpretada, por oposición a la complejidad fija y renovada de la máquina"²⁷, que podemos relacionar directamente con el rigor de *Dialogue de l'ombre double*.

En esta obra la interpretación está calculada por el compositor y se establecen puntos de encuentro entre las partes del clarinete pregrabado y las del clarinete en vivo al finalizar cada una de las piezas, aunque ambos no conlleven un seguimiento estrictamente sincrónico en la interpretación, pues el clarinete pregrabado va a ser manipulado constantemente por medios que son totalmente precisos en las órdenes que se deseen comunicar al público, por lo que "el músico se encuentra enfrentado a una situación inusitada: la creación del sonido mismo"²⁸. Se logra alcanzar cotas imposibles con los instrumentos, como las transformaciones del sonido que en *Dialogue de l'ombre double* se producen a través de la resonancia de las cuerdas de un piano, que participa invisible durante la representación de la obra. Esto no quiere decir que haya que "abandonar el 'imperio musical' a los medios electro-acústicos mecánicos"²⁹, sino que comienzan a extenderse diferencias fundamentales entre la interpretación en vivo y la interpretación pre-grabada y manipulada, pues emerge un factor capaz de oponer las cualidades del instante en la puesta en escena: la precisión.

Esta cuestión resulta revolucionaria en relación con la interpretación en vivo por parte de un intérprete, y de la que este debe ser consciente y conocer sus posibles consecuencias, pues en su práctica artística cuenta con un margen de accidentalidad de que la máquina prescinde. En obras de Boulez, parámetros como la duración presentan tal variedad que la ejecución por parte del intérprete dependerá de un campo variable en la noción de proporción temporal, lo que en los procedimientos electrónicos, por el contrario, se obtendrá por medio de valores y resultados exactos, con un control absoluto sobre la interpretación que se pretende hacer audible. En cambios discontinuos con abundantes superposiciones rítmicas, con divisiones irregulares e intercaladas por silencios necesarios de analizar en el estudio, en la aparición de proporciones tan complejas y concretas, con variaciones de la pulsación muy rigurosas, el resultado instantáneo preciso únicamente correrá a cargo de los medios electrónicos.

Lo mismo ocurre con la dinámica, pues cualquier proporción puede transcribirse a voluntad hasta el límite de potencia de los medios de transmisión, que podría tratar de igualarse en función de la obtención de un grupo numeroso de instrumentos, en el cual los intérpretes sean capaces de

responder al mismo nivel de pensamiento que se dominaba en relación con la música instrumental. El compositor pensaba sobre estos medios desde el punto de vista sonoro y estructural hasta que llegó su obra, *Poésie pour pouvoir* (1958), que le abriría los ojos ante el control técnico de instrumentos muy perfeccionados, de manera que, por fin, estos procedimientos podían seguir lo que el ser humano era capaz de interpretar.

²⁷ Boulez, Pierre, "Alea", *Hacia una estética...*, *op. cit.*, p. 42.

²⁸ *Ibid.*, p. 198.

²⁹ Boulez, Pierre, *Pensar la música...*, *op. cit.*, p. 135.

comprender y dominar escalas dinámicas muy bien diferenciadas. Esta dualidad que se da en cada uno de los parámetros en la interpretación en vivo por instrumentistas, o mediante medios electrónicos, provoca que se hable de proporciones absolutas en el caso de las transmisiones electroacústicas, medibles con precisión, y de proporciones relativas globales –en el caso de un grupo instrumental–, o de proporciones relativas individuales y parciales, si hablamos de un solo intérprete –que, además, condiciona el resultado del conjunto si forma parte de un grupo instrumental–.

El compositor está satisfecho con la oportunidad que estos medios ofrecen, pues consigue inventar para cada obra un universo nuevo determinado, sin necesidad de tener que recurrir a lo predeterminado con que debe manejarse cuando se enfrenta con instrumentos acústicos. Surge una música meditada y proyectada hacia el instante, idónea para sostenerse firme en el tiempo, de manera que el ámbito electrónico consigue traspasar los límites en la evolución de los instrumentos, cuya continuidad queda asegurada precisamente en la obtención de un espacio-tiempo multidimensional en la interpretación. Así, en *Dialogue de l'ombre double*, la interpretación oscila entre valores absolutos y valores relativos, pues ante el montaje sobre cinta no es posible ninguna intrusión psicológica que enturbie la precisión, tanto en ataque, intensidad, duración o altura. Pero quizá lo más interesante de vivenciar la experiencia con electrónica sea la diferente combinación en el tratamiento tímbrico del instrumento entre el propio cuerpo sonoro natural y el proceso de transformación electrónica. El parámetro timbre emprende aquí una tarea estructural desconocida en el momento de construcción de cada sonido al añadir reverberación, amplificación o espacialidad en la diferente distribución del fenómeno sonoro a través de los distintos altavoces situados en la sala. Esta proyección estereofónica altera la fuente misma del sonido, que ya no es fija en el instrumento sino que se desplaza por todo el espacio, creando una percepción envolvente y móvil del fenómeno sonoro.

Boulez expone en la obra una síntesis en la que se pone en juego la contradicción de estos dos universos sonoros, el instrumental y el electrónico. El intérprete se mueve entre el límite de la precisión y la imprecisión, esta última imposible de anotar en la partitura, pues depende del instante de la interpretación. Se forja, de esta manera, en *Dialogue de l'ombre double* la correspondencia entre el intérprete y la máquina, a la manera de un anti-intérprete, que rivaliza con las cualidades del primero.

Ya el título que Boulez ha escogido para defender sus intereses en la obra representa a la perfección ese enfrentamiento interno del intérprete, en un diálogo con su propia sombra, con la sombra doble, con su propia interpretación manipulada por la máquina, que le otorga una eficacia ilimitada. Pero es este margen que se permite al intérprete, esta realización nunca definitiva, esta visualidad que el altavoz es incapaz de ofrecer y que el intérprete sí comprende: la comunicación humana en la práctica artística, la que provoca la confirmación de esta afirmación de Boulez: “no habría que escandalizarse de la desaparición del intérprete, si no se aboliera con él una parte del ‘maravilloso’ musical”³⁰.

³⁰ Boulez, Pierre, “Al límite del país fértil”, *Hacia una estética...*, *op. cit.*, p. 199.

El compositor, casi rivalizando con el intérprete, al contrario de lo que ocurría en las concepciones de obra abierta, como *Domaines* —que dotan de libertad la interpretación al no definir todos los parámetros en su totalidad—, se sumerge de lleno en la realización de la obra, y se sirve de la electroacústica para interpretar en cierto modo su propia obra al componerla, fijando definitivamente sus intenciones, la calidad del sonido y la precisión de cada uno de los parámetros que conforman su música. Así compositor e intérprete dialogan juntos en la misma obra e intervienen directamente en la experiencia de la práctica artística, adoptando el compositor, en forma de sombra, un papel activo determinante en los resultados de la realización interpretativa.

En *Domaines*, el intérprete es co-creador de la obra; sin embargo, en *Dialogue de l'ombre double*, el compositor toma las riendas de la interpretación al configurar todos los detalles con sus instrucciones precisas sobre la misma en las partes del clarinete pregrabado, y mediante el tratamiento artificial del material sonoro según sus designios, consiguiendo que la creatividad del intérprete se difumine en beneficio de las perspectivas de su verdadero creador. En este sentido, el intérprete debe concebir la creación compartiendo los requerimientos del compositor hacia sus aportaciones creativas, al intervenir máquinas que modifican su previa interpretación, cuyos eventos sonoros ya no reconoce, se hacen completamente inesperados, no pensados ni intuidos. Así, la experimentación en la grabación del material y su manipulación, anterior al concierto, según el proyecto del compositor, hace posible la transformación de este en intérprete, convirtiéndose en su propia sombra.

Esta última reflexión sobre la relación entre compositor e intérprete conduce directamente hacia una nueva consideración respecto de la ampliación de perspectivas entre estos y el público, una vez que estas propuestas creativas consiguen borrar las fronteras entre los mismos. El intérprete baja, por fin, del escenario y se coloca entre el público, el cual va a percibir un proceso musical que favorece puntos de escucha independientes, dando lugar a un descentramiento espacial, un pluriperspectivismo donde se elimina la trascendencia de una única apariencia de escucha global, al ramificarse en la pluralidad, ya que varios planos son accesibles al oyente al mismo tiempo.

Diversas interpretaciones plantean la convergencia con otras disciplinas en el seno de un campo artístico global, en el hecho de incorporar iluminación a la práctica interpretativa de *Dialogue de l'ombre double*, o en el seguimiento de algunas de las propuestas que la han enriquecido al incluir danza o espectáculos con esculturas, como las del ballet de Maurice Béjart o Bartabas³¹.

³¹ Una de las puestas en escena más interesantes de esta obra es la propuesta del célebre coreógrafo Maurice Béjart, cuyo ballet posee su sede en Lausanne (Suiza), para *Dialogue de l'ombre double* (también para la música de *Le Marteau sans maître*), cuyo estreno se produjo en junio de 1998, de nuevo con Alain Damiens como clarinetista, junto a Gil Roman y Christine Blanc como bailarines. Esta coreografía se ha repetido en numerosas ocasiones, la más reciente los pasados 22 y 23 de diciembre de 2012 en el *Théâtre de Beaulieu* (Lausanne). Pero esta no será la única combinación que supone un espectáculo transdisciplinar a través de la música de *Dialogue de l'ombre double*. Otra ocasión se nos brinda de la mano del escenógrafo francés Bartabas, fundador del *Théâtre équestre Zingaro*, y director de *l'Académie du spectacle équestre* de Versailles, quien desde 1984 busca una nueva forma de teatro en la combinación entre el arte ecuestre, la danza y la

La dimensión visual en estas obras es decisiva, un aspecto que no puede recogerse en la confortable escucha desde una grabación, sino que requiere del momento concreto de la interpretación en vivo, en la que el oyente precisa de alguna idea sobre cómo está organizada la obra y sus condiciones de ejecución. Se reaprende así a interpretar y, a la vez, a escuchar, pues estas composiciones comportan la adquisición de una nueva perceptibilidad sonora, la cual nos exige una escucha múltiple con la conciencia de que el concierto fija el hecho musical en el momento de la ejecución y, por tanto, es una acción irreplicable.

Se produce un espacio de interferencia entre distintas prácticas artísticas que dirige la atención hacia aspectos periféricos y externos que antes habían pasado completamente desapercibidos, situándonos en una dimensión no sonora de las acciones musicales, como la que proviene de la apariencia espacial y visual de la interpretación de *Dialogue de l'ombre double*. De este modo, las obras participativas permiten el acceso del intérprete a la experiencia creativa, más allá del proceso de interiorización mental de la partitura, como consecuencia de la interpretación y de la construcción por parte del compositor de una obra que obliga a atravesarla eligiendo mayores posibilidades de recorrido. Esta práctica disuelve los contornos entre audiencia e intérprete, situándolos en el mismo espacio, en la narración de un lugar a otro, de un tiempo a otro, donde la música se une a la visualidad de la imagen y se genera conciencia de participación, convirtiendo la obra en un elemento tricéfalo en el que autor-intérprete-público se tornan indivisibles. ■

música contemporánea. Por medio de una actuación que conjuga esta obra de Boulez con un espectáculo de danza y teatro ecuestre, la especialidad ha sido creada por Bartabas, junto con estatuas ecuestres del escultor francés Jean-Louis Sauvat, junto a Alain Damiens.