

CINQ INCANTATIONS POUR FLÛTE SEULE DE ANDRÉ JOLIVET. UN ESTUDIO INTERPRETATIVO A TRAVÉS DE LA SEGUNDA INCANTATION, POUR QUE L'ENFANT QUI VA NAÎTRE SOIT UN FILS

CINQ INCANTATIONS POUR FLÛTE SEULE DE ANDRÉ JOLIVET. AN INTERPRETIVE STUDY THROUGH THE SECOND INCANTATION, POUR QUE L'ENFANT QUI VA NAÎTRE SOIT UN FILS

Ana Flores Algarra

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

Cinq Incantations pour flûte seule (1936), compuesta por el autor francés André Jolivet, explora los límites sonoros del instrumento a través de cinco composiciones inspiradas en temáticas rituales y mágicas cargadas de simbolismo, las cuales reflejan las concepciones estéticas del compositor en su primera etapa creativa.

La idiosincrasia musical de Jolivet convierte esta pieza en un reto tanto técnico como expresivo. El presente artículo presenta un análisis exhaustivo de la segunda Incantation, *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, en el cual se dilucidan las técnicas compositivas empleadas por el autor. Tras la exégesis del texto musical, se recogen las dificultades técnicas presentes en la segunda de las cinco composiciones que conformarían las *Cinq Incantations*, y se recopilan diversos ejercicios para facilitar su ejecución.

Palabras clave: Flauta travesera, *Cinq Incantations*, *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, André Jolivet, Propuesta interpretativa.

ABSTRACT

Cinq Incantations pour flûte seule (1936), composed by the French author André Jolivet, explores the sound limits of the instrument through five rites which are full of symbolism and show the aesthetic conceptions of the composer in his first creative period.

Jolivet's musical idiosyncrasy transforms this piece in a technical and expressive challenge. An exhaustive analysis, which clears up the compositional techniques used by

the author in the second Incantation, *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, is provided in this article. Furthermore, the technical difficulties presented by the composition are analysed and several exercises will be collected to facilitate their performance.

Keywords: Flute, Cinq Incantations, Pour que l'enfant qui va naître soit un fils, André Jolivet, Musical proposal.

INTRODUCCIÓN

André Jolivet compuso un amplio repertorio para flauta travesera durante toda su carrera. En su escritura muestra un gran entendimiento del instrumento, siendo su contribución al repertorio flautístico del siglo XX de las más importantes. Sus obras presentan un instrumento mutable, con gran capacidad expresiva, se libera de los academicismos y crea desde un espacio de diálogo, donde la música actúa de puente, es el lenguaje que conecta a los hombres, la naturaleza y las fuerzas superiores.

Cinq Incantations pour flûte seule, compuesta en 1936, fue su primera obra para flauta travesera. Jolivet le otorgó una nueva sonoridad al instrumento que persistirá a lo largo de toda su carrera. Esta creación pertenece a su primera etapa compositiva, en la cual asentó las bases sobre las que conformaría su estética musical (Landreth, 1980). Su música conjura una atmósfera mágica a través de repeticiones de pequeñas células motivicas que con sus ritmos fluctuantes hipnotizan al oyente. Los cinco títulos que conforman la obra hacen alusión a rituales primitivos en los que el hombre conecta con las fuerzas que controlan el Universo para pedirles su gracia. El imaginario creado por el autor origina que esta música no contenga una expresividad abstracta sino físico-sensorial (Wentorf, 1984). El presente artículo se centrará en *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, la segunda de las cinco *Incantations*.

ESTADO DEL ARTE

Las Cinq Incantations pour flûte seule

Magic and Evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet, (Parker-Harley, 2005) sintetiza los factores tanto musicales como extramusicales que configuran la obra, centrándose en tres puntos: influencias; análisis técnico y referencial; y por último, técnicas compositivas.

La autora propone que a través del análisis del desarrollo motivico de las *Incantations* se puede alcanzar la idea extra-musical propuesta desde un primer momento por los títulos que la presentan. Asimismo, recopila las técnicas compositivas más características de Jolivet en este periodo: la repetición y la yuxtaposición de temas contrastantes. Todos estos elementos confluyen en *Cinq Incantations*, cuyo propósito final es interferir en los impulsos psico-fisiológicos del oyente (Parker-Harley, 2005).

Tomando de referencia la investigación de Parker-Harley (2005), Cortez (2014) investiga *Cinq Incantations*. La autora contextualiza la vida y obra del compositor, así como los conceptos de mito y rito dentro de su composición. Esta investigación no aporta respecto a la primera fuente material relevante, sin embargo, resulta interesante ya que es una de las pocas investigaciones encontradas en español respecto a esta temática.

Ambas investigaciones, abordan el contenido desde una perspectiva documental, pasando de soslayo por las propuestas relativas a la interpretación de la obra.

Por último, el artículo de Wentorf (1984) hace alusión a las nuevas formas expresivas, así como a las nuevas técnicas instrumentales utilizadas por André Jolivet. Centrándose en la cuarta *Incantation*, analiza los diferentes problemas técnicos que puede suponer su

ejecución, proponiendo una serie de ejercicios que ayuden al intérprete a comunicar en última instancia los elementos extramusicales contenidos en la obra.

Sobre André Jolivet

Tras las pesquisas sobre la vida y obra de André Jolivet se han obtenido multitud de materiales que se ocupan de esta temática. La asociación *Les amis d'André Jolivet* fue fundada en 1975 tras la muerte del compositor, su hija Christine Jolivet-Erlih es la secretaria general (Rae, 2006). La asociación cuenta con una página web [www.jolivet.asso.fr] donde se muestra la cronología biográfica del autor; una extensa bibliografía que reúne todas las publicaciones relacionadas con la figura de Jolivet; y el catálogo de las obras que compuso, de la misma manera que la discografía existente de las mismas (Jolivet-Erlih & Massip, 2021).

La entrevista realizada por Cadieu (1961) a André Jolivet refiere de manera directa los comienzos del compositor, la influencia de sus maestros Le Flem y Varèse; así como su implicación con el grupo *La Jeune France*. A esta publicación se le suma la entrevista realizada por Rae (2006) a su hija Christine Jolivet-Erlih, la cual relata con mayor detalle las influencias que tuvo su padre, el desarrollo de su producción musical y su concepción espiritual de la música. Otro artículo que sintetiza la misma información es el de la compositora alemana Schiffer (1975) publicado meses después de la muerte del compositor.

André Jolivet formó parte de dos grupos musicales, *La Spirale* y *La Jeune France*. Ambos grupos se formaron en Francia en los años 30 y estaban estrechamente relacionados. Simeone (2002), repasa la formación de estos grupos, además de los programas musicales que llevaron a cabo y las declaraciones artísticas que acompañaban sus conciertos. Por su parte Hurt (2019), compara la obra de Jolivet y la de su compañero en *La Spirale* Georges Migot, poniendo de manifiesto las similitudes y diferencias estéticas entre ambos.

Lo mágico en la música de André Jolivet

“Music is by nature incantatory...it has the power to connect man with the cosmos, eternity, or that which is greater than man himself”¹ (Tucker, 1994, p. 11). Con esta proclamación André Jolivet entronca los conceptos de música y magia, cuyo estudio es recurrente en la bibliografía del compositor.

André Jolivet: A study of the piano Works with a discussion of his aesthetic and technical principles (Landreth, 1980) es una valiosa fuente de información en la que la autora reúne los testimonios del entorno del compositor. Entre estos encontramos el de Hilda Jolivet, su viuda y Olivier Messiaen, amigo y compañero de Jolivet en *La Spirale* y *La Jeune France*. En el estudio de la estética y los principios técnicos del compositor, en general, todos citan *Réponse à une enquête: André Jolivet ou la magie expérimentale* (Jolivet, 1946). Landreth traduce al inglés las nociones que da el compositor, además amplía la discusión de estos principios y los ilustra a través del repertorio para piano del francés.

Autores como Collier (2016) o Tucker (1994) también investigan los principios estéticos formulados por Jolivet a partir de 1935, la fascinación por las sociedades primitivas y su relación con la música. Ambas tesis se centran en obras del denominado tercer periodo compositivo del francés. Collier (2016) examina la *Sonate pour flûte et piano* compuesta en 1958, mientras que Tucker (1994) estudia *Arioso Barocco pour trompette et orgue* (1968) y su comparativa con *Deuxième Concerto pour trompette* (1954). A pesar de que la obra de estudio en la presente investigación, *Cinq Incantations*, fue compuesta en 1936, los trabajos citados aclaran la relación estética y la continuación de los conceptos que acompañan la producción de Jolivet desde sus primeras composiciones. De forma más directa Cheramy (2005), confronta la composición de las *Incantations* con el trabajo para flauta sola *Ascèses* (1967), y concluye que ambas obras comparten el mismo ideal filosófico, aun cuando el

¹ “La música está por naturaleza encantada... tiene el poder de conectar al hombre con el cosmos, la eternidad o aquello que esté por encima del hombre” Traducción de la autora.

pensamiento de Jolivet, en los treinta años que separan estas obras, evolucionara desde las concepciones esotéricas iniciales a postulados religiosos.

Por otro lado, Gutiérrez (2018) repasa el papel de la flauta a lo largo de las civilizaciones y la connotación mágica que se le atribuía. Asimismo, asienta los conceptos de rito y mito como términos distintos, aunque estrechamente relacionados. Dentro del corpus de obras relacionadas con esta temática encontramos *Cinq Incantations*. La autora hace referencia a la relevancia de la flauta para el compositor francés, siendo “uno de sus instrumentos predilectos por su origen primitivo y su enorme capacidad expresiva” (Gutiérrez, 2018, p. 79). Las fuentes utilizadas por la autora son las expuestas anteriormente, Parker-Harley (2005) y Cortez (2014).

La flauta travesera en el S.XX

En el siglo XX evolucionaron las características organológicas de la flauta travesera, asentándose con ello el sistema Böhm (Martínez, 2013). Las particularidades musicales que predominan en el repertorio de este siglo son consecuencia tanto de estos avances técnicos como de las nuevas corrientes estéticas.

La flautista e historiadora Nancy Toff recoge en su libro *The Flute Book* (2012) una guía completa de la historia de la flauta y su repertorio. El capítulo *The Modern Era* relata las técnicas extendidas que se desarrollan en esta etapa y el crecimiento simultáneo del repertorio solista, siendo *Cinq Incantations* junto a *Densité 21.5* de Edgard Varèse los primeros ejemplos. De manera similar narra el flautista Pierre-Yves Artaud (1991) como estas obras son el punto de partida para un nuevo repertorio.

Finalmente, se ha recurrido a la lectura de Levine & Mitropoulos-Bott (2005) para indagar en las técnicas instrumentales específicas que se desarrollan en *Cinq Incantations*. Conceptos como frulato o *glissando* son explicados desde una perspectiva técnica, además los autores proponen ejercicios prácticos para su ejecución.

CONTEXTUALIZACIÓN

André Jolivet y sus Cinq incantations pour flûte seule

André Jolivet nació en París en 1905. En 1927, comienza a estudiar con Paul Le Flem, profesor de contrapunto en *La Schola Cantorum*. Con Le Flem aprendió los principios de la composición; no solo le instruyó en la estética polifónica de los siglos XV y XVI, sino también en la de contemporáneos como Bartók y Berg (Tucker, 1994).

Jolivet conoció al compositor Edgard Varèse en 1929 durante un concierto en la *Salle Gaveau*. Varèse, amigo y antiguo compañero de Le Flem, aceptó al inminente compositor como alumno hasta 1933. Como señala Collier (2016), las clases con Varèse no fueron clases estructuradas al uso, más bien, fueron años de observación e investigación musical. Los encuentros con Varèse deben entenderse como un periodo de gestación de su propio estilo (Landreth, 1980). En palabras del compositor:

Debo decir que fue Varèse, [...] por quien guardo una profunda admiración, el que me puso en mi camino. Me ayudó a descubrir uno de los aspectos más significativos de la música, la música como expresión mágica y ritual de la sociedad humana. He llegado a comprender la importancia del equilibrio entre el hombre y el cosmos.² (Cadieu, 1961, p. 3)

La génesis del estilo musical de André Jolivet estaría, por tanto, en la influencia que tuvieron en sus primeros años de formación Paul Le Flem y Edgard Varèse. Encontró el

² “I must say that it was Varèse, [...] for whom I have the deepest admiration, who set me on my way. He helped me to discover one of music’s most significant aspects; music as a magical and ritual expression of human society. I have learnt to attach great importance to the balance between man and the cosmos.” Fuente original.

equilibrio entre “dos polos aparentemente opuestos, el de las disciplinas clásicas de Le Flem y el arte iconoclasta de Varèse” (Warszawski como se citó en Cortez, 2014, p. 41). De la misma forma, los ideales que establecieron y defendían los grupos de *La Spirale* y *La Jeune France*, de los que fue miembro, lo acompañarían a lo largo de su vida musical, como reconoce el propio compositor a Cadieu (1961) y, en palabras de su hija Christine Jolivet-Erlih, la pertenencia a estos grupos lo introduciría en la *milieu* musical de la época.

Cinq Incantation pour flûte seule fue compuesta en 1936 por lo que pertenece al primer periodo creativo de Jolivet³, caracterizado por un profundo interés en el poder espiritual de la música. De acuerdo con Parker-Harley (2005), hubo tres influencias clave en el desarrollo de las ideas musicales del francés en su primera etapa creativa (a parte de las señaladas con anterioridad): su fascinación por la música de otras culturas, su relación con los estudios de Etnología y sus lecturas en torno a la espiritualidad.

El año de la composición de esta obra dos acontecimientos importantes tuvieron lugar en la vida del compositor: el gran éxito del primer concierto del grupo *La Jeune France*, y la muerte de la madre del compositor (Cortez, 2014).

Es en el transcurso de su luto cuando escribe *Cinq Incantations pour flûte seule*. Como expresa Madame Jolivet en *Avec... André Jolivet* (1978):

Jolivet volcó el dolor en su música, y es su madre la que está presente en cada instante de las *Incantations*... Él lloraba y la flauta repetía sus lamentos; revivía su infancia con ella y la flauta cantaba su muda nostalgia. Se arropó bajo el alma de la flauta en una unión serena... Los títulos de las *Cinq Incantations* son conjuros mágicos: como si los pensamientos del músico fueran expresados en palabras y seguidos por sonidos.⁴ (Jolivet, 1978 como se citó en Parker-Harley, 2005, p. 11)

La obra se estrenó en 1938 por el flautista Jean Merry en la *Société Nationale de Musique* y fue publicada por Boosey & Hawkes en 1939 (Cortez, 2014).

Cinq Incantations y el primitivismo como ideal estético

El primitivismo es una corriente del arte occidental que se desarrolló fundamentalmente entre 1890 y 1940. Según Staszak (2004), más allá de la diversidad y la evolución de este movimiento artístico, el primitivismo se caracteriza tanto por rechazar los cánones del arte occidental como por su anhelo en encontrar una inspiración regenerativa en expresiones alternativas más simples y libres. “It's the Primitive which constitutes the principal alternative and source of inspiration. Its alterity is inscribed in time (it belongs to the dawn of Humanity), but also in space (it is exotic)”⁵ (Staszak, 2004, p. 2). La invención de esta tendencia a comienzos del siglo XX, surge de una nueva relación con “el otro”, favorecida por la colonización y traída directamente a las principales ciudades europeas con las Exposiciones Universales.

La obra pictórica de Paul Gauguin, que años más tarde inspiraría el denominado arte negro de Picasso o Derain entre otros, puede considerarse la primera referencia de esta corriente. El primitivismo no consistía en una apropiación del arte de las colonias, las representaciones de estos mundos exóticos eran más bien idealizaciones occidentales.

³ La obra de André Jolivet ha sido tradicionalmente dividida en tres periodos: el Revolucionario, que comprende los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, entre 1934-1939; el segundo conocido como Tradicional, el cual cubre los años de la guerra; y por último el tercer periodo llamado Síntesis, desde 1945 hasta su muerte en 1974 (Gut, 1977 como se cita en Landreth, 1980).

⁴ “Jolivet...poured his pain into his music, and it is his mother that is present in each instant of the *Incantations*... He cried and the flute repeats his long cries, he relives his childhood with her and the flute sings his unspeakable nostalgia. He places himself under the protection of the flute's soul in a serene communion... The titles of the *Cinq incantations* are a magic spell: it is as if the thoughts of the musician were expressed in words and followed by sounds”. Fuente original.

⁵ “Es el primitivo quién constituye la principal alternativa y fuente de inspiración. Su alteridad está inscrita en el tiempo (pertenece a los albores de la humanidad), pero también en el espacio (es exótica).” Traducción de la autora.

Como ejemplifica Staszak, “Gauguin does not paint Tahiti, but his Tahitian dream”⁶ (2004, p. 2). En música este primitivismo queda manifiesto en la obra de Igor Stravinsky *Le Sacre du printemps* o en *La Création du monde* de Darius Milhaud.

La estética musical de Jolivet guarda un cierto paralelismo con la inclinación artística del primitivismo. Su propósito principal era recuperar el carácter original de la música, cuando esta era una expresión de la magia y los encantamientos de grupos religiosos primitivos (Landreth, 1980).

En todas las civilizaciones del pasado la música ha ocupado una posición central en la vida del hombre. El papel de la música estaba estrechamente ligado a la magia, los encantamientos y las ceremonias rituales. Se consideraba que era un medio de comunicación entre el hombre y el Cosmos, entendido como las fuerzas superiores que gobernaban el Universo. Jolivet se hace eco de esta cultura primitiva y define la música como un fenómeno sonoro directamente relacionado con el sistema cósmico universal (Landreth, 1980).

El objetivo principal que buscaba el autor con *Cinq Incantations* era despertar en el oyente una emoción similar a los impulsos instintivos que producían en las sociedades primitivas la música tribal. Para tal fin, el autor elige la flauta, uno de sus instrumentos predilectos, por su origen primitivo y enorme capacidad expresiva.

La flauta ha sido un instrumento relevante en todas las civilizaciones. Es un instrumento de marcado simbolismo, vinculado a la idea de soplo divino. Jolivet afirma que al ser un instrumento animado por el soplo, la flauta llena sus notas con esa dualidad existente en la esencia del hombre, lo visceral y lo cósmico (Cortez, 2014). El autor implora a los dioses a través del canto de la flauta (Artaud, 1991). Según Andrés (2012, p. 740), “no es azaroso que [la flauta] siempre haya estado relacionada con la hechicería y que forme parte de una auténtica relación de creencias mágicas: petición de lluvias, invocación a las divinidades de la fertilidad...”

Antes de continuar, es necesario aclarar el concepto de rito, que podría definirse como “una práctica simbólica asociada a las creencias mágicas y con implicaciones interactivas dentro de la vida cotidiana” (Maisonneuve, 1991 como se citó en Gutiérrez, 2018, p. 76). El hombre se hace eco de su precaria condición humana y mediante el acto ritual proyecta la necesidad de contactar con esas fuerzas y poderes superiores. Como señalaba Lisón (2012), el hombre se sirve de fórmulas para acceder a esas energías superiores y utilizarlas en provecho propio. La magia permite la transformación espiritual o material por medio de la alteración de las leyes naturales (Andrés, 2012). “En el rito religioso el oficiante suplica, implora y pretende que su oración y ofrecimientos sean gratos para la divinidad y que, consecuentemente, su intención y deseo sean atendidos” (Lisón, 2012, p. 24).

De manera similar ocurre en esta obra, siendo la música el elemento vehicular. Los títulos de cada *Incantation* están formulados como conjuros mágicos, son parte de un proceso ritual, cada uno ambiciona una situación.

Para el flautista Pierre-Yves Artaud cada una de estas piezas “evoca los deseos más profundos de la especie humana” (Artaud, 1991, p. 46).

EL ORIGEN DE UN NUEVO REPERTORIO

Cinq Incantations de André Jolivet y *Densité 21.5* de Edgard Varèse son el punto de partida “de un repertorio de abundancia y de calidad sin precedentes” en la producción flautística (Artaud, 1991, p. 46). En el contexto de composición de estas obras en el siglo XX la experimentación en el ámbito sonoro se vio amparada tanto por las nuevas corrientes estéticas como por la consolidación del sistema Böhm. Lo que conocemos a día de hoy como la flauta moderna fue patentada por Theobald Böhm en 1847 y sus mejoras organológicas favorecieron a la homogeneidad y calidad del instrumento (Martínez, 2013). El desarrollo del rango sonoro de la flauta, también se vio influenciado “gracias al trato

⁶ “Gauguin no pintó Tahití, sino el sueño tahitiano”. Traducción de la autora.

directo entre compositor e intérprete, creándose así todo un sinfín de nuevos colores y matices, fruto de dicha colaboración” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, p. 8).

Las composiciones para flauta sola en este periodo fueron abundantes, lo que se puede sustentar en el desarrollo de unos condicionamientos sociales y económicos que influenciarían de manera directa el ámbito cultural y, en consecuencia, las composiciones para instrumentos solistas serían más factibles (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005), planteamiento manifiesto en los grupos *La Spirale* Y *La Jeune France*, en los que André Jolivet era integrante. Cheramy (2005), expone que para Jolivet las composiciones a solo sugieren una declaración de intenciones, un deseo de comunicación de una manera personal y directa.

Pour que l'enfant qui va naître soit un fils

Análisis estético estilístico

“Son cinco piezas emotivas [...] no escritas contra el instrumento sino para él” (Artaud, 1991, p. 46). André Jolivet explora a lo largo de estas cinco composiciones las posibilidades sonoras del instrumento, explotando los registros extremos, los cambios dinámicos, una gran variedad articulaciones, el uso de técnicas extendidas como el frulato, los sonidos armónicos...

Para el compositor la obra musical no es un encuentro fortuito de efectos, sino un discurso organizado de sonidos (Cheramy, 2005). Las piezas que se van a analizar reproducen fórmulas melódicas y rítmicas que conjuran escenarios exóticos y primitivos. Están concebidas en una atonalidad libre, y el principio de construcción de la línea melódica es la repetición, ya sea de tonos individuales, células motívicas o secciones enteras. Se huye de la regularidad métrica, dando prioridad a los ritmos asimétricos que balancean la línea melódica junto al flujo dinámico (Wentorf, 1984).

La presente *Incantation* se articula con un fervor activo, mediante la repetición incansable de dos motivos que se complementan, sobre los centros tonales de mib y re ⁷. El primer motivo, A, expone de manera obsesiva una única nota (mib_4 ⁸ o re_5) y utiliza el cinquillo como célula rítmica. El compositor indica que los cinquillos deben realizarse *quasi flatterzunge* (casi frulato) y se abstiene de utilizar acentos o dinámicas que pudieran moldear el motivo, otorgándole una esencia monótona. Para Parker-Harley (2005), A representa “the speech rhythms of chanted prayer”⁹ (p. 15), en el que los silencios que se intercalan contribuyen a la imagen de la letanía que deja sin aliento.



Figura 1. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.1-2). Motivo A.

El motivo B, en su forma más simple, consiste en una célula motívicav de cuatro sonidos: mib , reb , fab , y re natural. Este motivo se caracteriza por finalizar con una sexta aumentada entre las notas fab y re natural. El motivo B a pesar de presentarse con numerosas variedades rítmicas, de manera general, se despliega desde mib_4 hasta re_5 respetando el orden en el que se combinan los sonidos. Además, se debe tener en cuenta el dibujo dinámico propuesto por el compositor, en el que las sextas aumentadas son resaltadas con *crescendos* a lo largo de toda la obra. Katherine Kemler considera que este motivo simularía las contracciones impredecibles del parto, mientras que el motivo anterior

⁷ Entendiendo centro tonal como la nota sobre la que de manera repetitiva pivota la melodía, no tiene un valor funcional.

⁸ Entendiendo el do_4 como el do central del piano según el índice acústico científico.

⁹ “Los ritmos del habla de la oración cantada”. Traducción de la autora.

reproduciría los latidos acelerados del corazón de madre e hijo (Kemler, 1983 como se citó en Cortez, 2014).



Figura 2. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule. Motivo B (c.3).

La macroforma de esta *Incantation* podría estructurarse en dos secciones análogas y una coda final. Las secciones en las que se divide la pieza no obedecen a una concepción tradicional en la que a cada sección le corresponde un nuevo material motivico, más bien responde a las diferentes combinaciones en las que se presenta el material.

La sección 1 (cc.1-32), encabezada con la indicación *Assez vif* (bastante vivo), tiene a su vez tres subsecciones. 1a comienza con la exposición del motivo A en mib_4 . En el compás 3 los materiales motivicos de A y B se enlazan, manteniendo el mib como centro tonal en las cinco entradas de B que le proceden, siendo la última entrada de B (cc.5-7) la más inconsecuente con el prototipo motivico, que finalizando en mib_4 desemboca por segunda vez en el motivo A (mib_4).

Entre los compases 9-13 se expone nuevamente B, con la diferencia de que esta vez la sexta aumentada adquiere mayor protagonismo al estar escrita con figuración rítmica de mayor valor y además indicarse la realización del intervalo con un *portamento*, contribuyendo a la tensión del motivo, caracterizando con ello la subsección 1b. En el compás 13 el re_5 de la sexta aumentada da lugar a la presentación de A en este mismo tono, ocasionando en las sucesivas intervenciones de B mayor protagonismo de re_5 como es el caso de la extensión de dicha nota entre los compases 17-19, donde tras la indicación *élargir* (alargar) se produce un *glissando* de re_5 que deja en *standby* el ritmo frenético de esta pieza.



Figura 3. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.17-19).

Seguidamente, tiene lugar la subsección 1c. En el compás 20 se recupera el carácter inicial con la abreviación *au Mouvt.*, dando lugar a dos entradas del motivo B con la enfatización de la sexta aumentada y dinámicas cada vez más extremas, desde *pp* hasta *ff*. *Alourdir* (pesado) señala en el texto musical el comienzo de unas secuencias derivadas de B, que abarcan desde el compás 23 al 27. Destaca tanto la ausencia de mib , como la progresión que sustituye la sexta aumentada característica de este motivo por una séptima menor en el compás 25, una novena menor en el compás 26 y finalmente una novena mayor en el compás 27, convirtiéndose en el clímax de esta primera parte. Todos estos intervalos van acompañados con *crescendos* dinámicos que subrayan aún más la tensión que se acumula en estos momentos de la pieza. Con la indicación *brusque* (violento) se polariza el frenesí que se había alcanzado a lo largo de esta sección, finalizando la misma con un mib_4 , en *pianissimo* y *sans couleur* (sin color), que funciona como anticlímax.

La segunda sección comienza también con el motivo A (cc. 33-43), esta vez tomando re_5 como centro tonal. A diferencia de las entradas anteriores de este motivo, esta es notoriamente más larga; asimismo, evita recurrir a los cinquillos como único elemento rítmico. La señalización un *peu moins vif*; *plus scandé* (Un poco menos animado; más

declamado) se aleja del efecto casi frulato que se busca al comienzo de la pieza, dando lugar a una línea más articulada que se apoya en la utilización de acentos y tenutos y en la expresa petición en el compás 40: *de plus en plus marqué* (cada vez más marcado). A pesar de la solicitud de un tempo más lento, la sucesión progresiva de valores rítmicos cada vez más pequeños ayuda a acumular la característica intensidad del movimiento. La coma (') del compás 43 marca el final del motivo.

Au 1er Mouvt., reestablece el tempo y el carácter del movimiento. Los compases 44-45 funcionan de enlace con el repetido motivo B, el análisis de estos compases será retomado más adelante. Le sigue una serie de intervenciones de B, en las que se omiten del complejo motivico el *mib*, cayendo el peso del centro tonal en *reb₄*, que se presenta de manera repetitiva, con apoyaturas de *do₄*, en grupos de valoración especial (cinquillo y septillo). La disposición de los elementos guarda cierto paralelismo con la intervención de A en esta segunda sección, donde la tensión se acumulaba de manera progresiva. La utilización del cinquillo y septillo de *reb* hace desplazar el pulso, alargando el motivo B y generando inestabilidad.

El calderón del compás 54 marca una nueva subsección del motivo B. Las sucesivas secuencias de motivos que evitan el *mib* y sustituyen la sexta aumentada del motivo, recuerdan el final de la primera sección marcada como *Alourdir*. Sin embargo, esta vez se añade el elemento cromático y se indica su ejecución en frulato. En este momento hay que recuperar los compases 44-45 ya que anticipaban esta subsección. Ambos apartados establecen *re* como centro tonal, utilizan el elemento cromático y desembocan en *mib₄*, que recupera, esta vez, el motivo B de manera similar a como era expuesto en los compases 3-7 de la primera sección, marcando el final de la segunda parte con la ausencia de dinámicas que parecen implícitas en la geografía de los septillos y novencillos, concluyendo con un *reb*.

La coda (cc.64-67) comienza con una nueva instrucción expresiva, *quasi Tromba* (casi trompeta), en la que se suceden los centros tonales de *re* y *mib* pasando brevemente por *do#*. A través del frulato y un adorno cromático alcanza el registro agudo del instrumento con las notas *la₆* y *si₆*, esta última adquiere mayor importancia, con el uso del calderón y la indicación *lunguissima* (muy largo), así como la dinámica *fff* y la expresión *sifflant* (silbado), que le ofrece un plano tímbrico no explorado durante esta *Incantation*.

De acuerdo con lo expuesto en apartados anteriores, el hombre se hace eco de su precaria condición humana y mediante el acto ritual proyecta la necesidad de contactar con esas fuerzas y poderes superiores. Como señalaba Lisón (2012), el hombre se sirve de fórmulas para acceder a esas energías superiores y utilizarlas en provecho propio. En esta *Incantation* la fórmula utilizada para obtener lo que ambiciona el título se articula a través de dos entes terrenales opuestos, significados en las notas *mib* y *re*, los cuales se desarrollan en los dos motivos analizados.

Aunque cada *Incantation* es independiente de las demás, el análisis simbólico de la primera pieza deja un rastro de los elementos que pueden personificar las fuerzas espirituales. Los cromatismos, el registro sobreagudo, el uso del frulato y la indicación *sifflant* (silbido) del plano B en la primera *Incantation* caracterizaban las fuerzas espirituales.

Tras esta conclusión se pueden encontrar numerosas referencias al plano espiritual en esta pieza. Si se reduce el material de los motivos A y B en una misma octava, salta a la vista el carácter cromático que poseen.



Asimismo, se encuentran las características de estas energías superiores en la geografía ascendente de los grupos que alcanzan el registro sobreagudo en los compases 5-6 o 61-63; en la progresión interválica de 23-27; en el frulato del motivo A de la segunda sección; y definitivamente en los compases 54-58, donde se aúnan el elemento cromático, el frulato y la sucesión de intervalos ascendentes que finalmente consiguen alcanzar el registro sobreagudo con el do₆.

De acuerdo con Hurt (2019) esta *Incantation* revela como la parte, ya sea que se repita o se expanda, está conectada con el todo y experimentan su transformación juntos. Siendo esta la misma relación armoniosa que existiría entre el microcosmos y el macrocosmos.

El encantamiento funciona como una dinamo, donde el movimiento repetitivo de los motivos va generando el plano espiritual. La repetición obsesiva de la fórmula provoca que se desdibuje el plano terrenal, donde una vez anulado, el hombre entiende que lo ha trascendido. Cuando el hombre supera los límites naturales entra en contacto con las fuerzas espirituales para transmitirles su deseo, siendo la coda (64-67) y específicamente la nota si₆ donde parece conseguirlo.

Análisis técnico y propuesta interpretativa

Cada una de las piezas que conforman *Cinq Incantations* responde a un proceso mágico, cuyo propósito final es la comunicación con las energías superiores que rigen el Universo. La interpretación de las mismas quedará supeditada a este proceso, el cual se fundamenta en la repetición de pequeñas células motivicas que funcionan como mantras.

El principal problema de interpretación de la composición es la representación de los elementos individuales como un todo unificado (Wentorf, 1984). El análisis previo nos ayuda a estructurar las cinco piezas, favoreciendo con ello la organización del estudio. El texto musical deja patente en todo momento los requisitos necesarios para conseguir la ambicionada interpretación. Los problemas técnicos surgen en los cambios de registro, en la ejecución de dinámicas extremas, en la fluctuación rítmica y en los requisitos tímbricos del texto musical.

Estas composiciones llevan al límite las posibilidades técnicas del instrumento, por lo tanto, para poder realizar una correcta interpretación no se debe pasar por alto el desarrollo técnico del instrumentista. Para paliar las dificultades que puedan surgir en *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* se proponen diversos ejercicios técnicos que pueden servir de guía en la preparación y estudio de la segunda *Incantation*. Mientras no se indique lo contrario los posteriores ejercicios son propuestos por la autora del presente artículo, los cuales pueden coincidir con alguno de los planteados en el amplio corpus técnico que hay de la flauta travesera.

Para que el niño que va a nacer sea un varón formula dos motivos que se fusionan y repiten de manera fluctuante, generando con ello el principal problema de ejecución de esta pieza. La notación de medida solo tiene una función orientativa, el sentir pulsativo de la composición recae en la repetición motivica, que se apoya a su vez en la articulación y las dinámicas. La velocidad de ejecución tiene que guiarse más por la indicación agógica *Assez vif* (bastante vivo) que por la estimación de 88 bpm., ya que esta última dificulta la correcta organización de los motivos. Debe primar la riqueza dinámica sobre la velocidad. El análisis preliminar facilita el estudio de la pieza, estudio que estará orientado desde lo particular a lo general, favoreciendo el proceso acumulativo final.

Antes de trabajar pasajes concretos, es recomendable realizar un estudio previo de diferentes aspectos que se desarrollan en la composición. Un elemento fundamental en esta pieza son las dinámicas, por lo que un estudio independiente de las mismas servirá de referencia para su posterior ejecución.

Ejercicio 1

Esta propuesta de estudio progresivo recoge todas las dinámicas que aparecen en la *Incantation*. Así se proponen dos elaboraciones de este ejercicio:

- A) Desde si_4 hasta do_4 cromáticamente, incidiendo en el tramo entre $mi_4 - do_4$.
- B) Realizar el mismo proceso cromático pero esta vez desde si_4 hasta do_6 , prestando especial atención en re_5 .

La finalidad del ejercicio es establecer los diferentes niveles dinámicos dentro de cada nota, observando el comportamiento del aire en las diferentes dinámicas y no pasando por alto en ningún momento la afinación. La indicación de tempo no es necesaria, pues se trata de experimentar con las sensaciones.

El otro eslabón esencial en la construcción de la pieza es la articulación. Se propone trabajar tres articulaciones recurrentes: el *tenuto*, el acento y el *staccato*.

Ejercicio 2

Trabajar el ejercicio desde si_4 por movimiento cromático descendente y luego ascendente. Desde mi_4 hasta do_4 se puede trabajar de manera aislada el ataque, cuidando que la emisión del aire y la articulación con la lengua estén sincronizadas.

Ejercicio 3

Las anteriores propuestas de articulación y dinámicas se pueden combinar. Estos ejercicios previos no necesariamente se tienen que realizar en una sesión de estudio, el propósito de ambos es establecer referencias a las que acudir ante futuras dificultades de ejecución.

Volviendo a la obra, el primer pasaje a trabajar son los cinquillos (cc.1-2, 7-9). La indicación *quasi flatterzunge* (casi frulato) sugiere que la articulación debe ser suave, poco definida, para generar un efecto monótono. Hay que evitar marcar el inicio de cada grupo. Por otro lado, los silencios intercalados en el pasaje tienen que tener su espacio, para crear

CINQ INCANTATIONS POUR FLÛTE SEULE DE ANDRÉ JOLIVET. UN ESTUDIO INTERPRETATIVO A TRAVÈS DE LA SEGUNDA INCANTATION, POUR QUE L'ENFANT QUI VA NAÎTRE SOIT UN FILS

la sensación, comentada anteriormente, de letanía sin aliento. Para interiorizar la figuración se puede estudiar sustituyendo cada nota del cinquillo por las sílabas “ra-re-ri-ro-ru” (fonema /r/ simple).



Pasaje 1. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.1-2).

El motivo B se presenta en diversas combinaciones rítmicas, pero la gran mayoría respeta la combinación interválica del modelo.



Pasaje 2. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (c.4).

El estudio con metrónomo del arquetipo con diferentes figuraciones y de manera ideal combinado con el *Ejercicio 1*, facilitará su posterior ejecución.



Ejercicio 4

La manera más pragmática de estudiar el modelo es por motivos aislados. Primero sin ligaduras, ni adornos, centrandó toda la atención en el ritmo y en los *tenutos* y acentos.



Pasaje 3. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.21-24).



Ejercicio 5

A continuación, se le añadirían las dinámicas y finalmente las ligaduras. Cuando se dominen de manera aislada los motivos de una subsección, se irán trabajando al completo, siempre con metrónomo y aumentando la velocidad progresivamente.

Otra de las dificultades que presentan estos motivos es el uso del meñique de la mano derecha en diversas digitaciones. Para ganar independencia en este dedo y fortalecerlo se puede trabajar el siguiente pasaje de *Teoría y Práctica de la Flauta: Estudios de Perfeccionamiento*:



Ejercicio 6. Extraído de *Teoría y Práctica de la Flauta: Estudios de Perfeccionamiento* (Wye, 1988).

Otro ejercicio que se puede realizar para trabajar la independencia del meñique es estudiar cromáticamente por grupos de cuatro partiendo desde la nota mi_4 . Ambos ejercicios pueden generar tensión, por lo que se debe estudiar en intervalos cortos de tiempo y con metrónomo, buscando realizar un movimiento orgánico, sin grandes movimientos.



Ejercicio 7

La sexta aumentada es otro elemento del motivo que se tiene que tomar en consideración. En primer lugar, se estudia el intervalo con diferentes figuraciones y se combina a continuación con el *Ejercicio 1* (dinámicas), cuidando en todo momento la afinación. Una vez aclarada la distancia interválica, realizar el mismo ejercicio añadiendo el *portamento*. Maclagan (2019) define este concepto como “a sliding of the sound from one note to another”¹⁰ (p. 209).



Ejercicio 8

La autora también define *glissando*: “to slide. A special effect in music where the player connects two notes”¹¹ (p. 209). En la práctica ambos conceptos se ejecutan de la misma manera. Graf (1992), explica en su libro *Check-up* los pasos para realizar este efecto sonoro sobre una nota larga:

¹⁰ “Un deslizamiento del sonido de una nota a otra”. Traducción de la autora.

¹¹ “Deslizar. Un efecto especial en música cuando el intérprete conecta dos notas entre sí”. Traducción de la autora.

- 1) Mover la mandíbula inferior hacia delante y hacia atrás.
- 2) Levantar y bajar la cabeza.
- 3) Girar la flauta hacia dentro y hacia fuera.

La combinación de estos tres gestos a la vez provocará las variaciones en la entonación de cada nota. Por tanto, en las sextas aumentadas se buscará elevar la afinación de fa_4 de manera progresiva hasta re_5 con la combinación de estos tres movimientos.

En el pasaje de los compases 18 y 19 se pide también un *glissando*, pero a distancia de semitono.



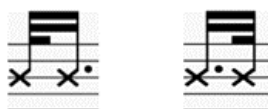
Pasaje 4. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.18-19).

El espacio entre la primera sección y la segunda debe ser claramente contrario, un cierre con un timbre hueco (cc. 30-32) y un comienzo chirriante (c.33-34), y entre ambas partes la partitura tiene que respirar. La segunda sección presenta nuevamente el motivo del comienzo, pero esta vez más reposado y *plus scandé* (más cantado), lo que afectaría directamente a la articulación, la cual tiene que ser más definida. El estudio de este pasaje (cc.35-43) puede realizarse en primer lugar rellenando todos los silencios para aclarar el ritmo e incidiendo en la articulación, para posteriormente añadir los silencios y el frulato.



Ejercicio 9

Otro fragmento que puede crear confusión son los grupos irregulares de los compases 62 y 63. Para facilitar su ejecución primero hay que analizar que notas se repiten tanto en la subida como en la bajada, y cuales se mantienen de un grupo a otro. Se puede realizar cada uno de los grupos con diferentes ritmos, prestando atención a la digitación.



Ejercicio 10

Finalmente, establecer pequeños grupos que ayuden a estructurar el material y funcionen de puntos de apoyo.



Pasaje 5. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.62-63).

La coda (cc.64-65) no debe ser precipitada, tiene que estirarse hasta los dos últimos compases en los que se descarga toda la energía acumulada durante la pieza, el si_6 en *fff* debe ser desagradable como marca la indicación *sifflant* y finalizar *ex abrupto*.

CONCLUSIONES

Llegado el fin de la tarea y echando la vista atrás, se ha definido la génesis del estilo musical de André Jolivet, trabando un mapa de las influencias que han contribuido a la configuración de su obra. Se ha estudiado el Primitivismo como espacio de creación y su paralelismo con la concepción estética temprana del compositor. Con este objeto, se ha establecido la noción de la música como expresión mágica y herramienta de comunicación del Ser con el Mundo, entendido desde una perspectiva metafísica o como mera interacción entre emisor (intérprete) y receptor (oyente).

A lo largo de este artículo, se han asentado las concepciones extramusicales en torno a *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, segunda de las cinco composiciones que conforman las *Cinq Incantations* siendo el rito tribal significado en el título el marco de actuación. Se ha realizado una labor hermenéutica del texto musical, y se ha discernido que mediante las técnicas compositivas de la yuxtaposición y repetición de un limitado material se ofrece un espacio para evocar las imágenes propuestas en el título.

Por otro lado, se ha abordado como *Cinq Incantations* es uno de los puntos de partida de un nuevo repertorio flautístico en el que se explotan todos los recursos del instrumento. Por ello, se han examinado las dificultades técnicas presentes en la *Incantation* estudiada: registros y dinámicas extremas, técnicas extendidas, fluctuación rítmica... Se ha realizado una propuesta de ejercicios derivada de estas complicaciones técnicas.

Pour que l'enfant qui va naître soit un fils arguye la estética musical de André Jolivet en su primer periodo creativo, y a pesar de que cada una de las composiciones son independientes, los elementos que caracterizan y crean esta segunda composición se pueden extrapolar al resto de ellas.

Finalmente, se puede concluir que el intérprete es el encargado de expresar el contenido emocional. Este tiene que servirse de la investigación para educar el espíritu y poder compartir gracias a ello el imaginario propuesto por el compositor. También hay espacio para el ejecutante, que reproduce la voluntad explícita del autor en el texto musical. Por tanto, de manera ideal se debe producir una simbiosis entre intérprete y ejecutante, donde la obra respete el texto musical, pero no de manera inerte, sino reproduciendo la atmósfera primitiva y tribal, en este caso particular, que propone Jolivet.

Y es aquí, donde la propuesta interpretativa adquiere el carácter mágico defendido por André Jolivet, donde se convierte en un elemento de comunión, siendo elección personal que sea con el oyente, el Cosmos o uno mismo.

REFERENCIAS

- Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado.
 Artaud, P.-Y. (1991). La flauta en la actualidad. En *La Flauta*.

- Cadieu, M. (1961). A Conversation with Andre Jolivet. *Tempo*, 59, 2–4.
<https://doi.org/10.1017/s0040298200027789>
- Cheramy, M. A. (2005). *Dwelling in the Secret: André Jolivet's Ascèses in the Context of his Life and Philosophy.pdf*.
- Collier, K. A. (2016). *Andre Jolivet 's Fusion : Magical Music , Conventional Lyricism , and Japanese Influences Network to Create Concerto Pour Flute et Piano and Sonate Pour Flute et Piano*. December.
- Cortez, M. E. (2014). *El rito y el mito como fuente de inspiración en el repertorio para flauta travesera : una propuesta de análisis desde la interpretación de la obra Cinq Incantations pour flûte seule de André Jolivet* [Pontifica Universidad Católica de Chile Facultad de Artes].
<https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/16497/000651022.pdf>
- Graf, P. (1992). *Check-up*.
- Gutiérrez, A. M. (2018). La mitología y el rito en el repertorio de flauta travesera. *AV NOTAS Revista de Investigación Musical*, 6, 75–94.
- Hurt, A. M. (2019). *La Spirale , Le Zodiaque , and Mana : The Convergences Between Georges Migot and André Jolivet (1932-1937)*. Université de Montréal.
- Jolivet-Erlüh, C., & Massip, C. (2021). *jolivet.asso.fr*. <http://www.jolivet.asso.fr/>
- Landreth, J. (1980). *André Jolivet: A study of the piano Works with a discussion of his aesthetic and technical principles*. The University of Oklahoma.
- Levine, C., & Mitropoulos-Bott, C. (2005). *La flauta: posibilidades técnicas*. Idea Book.
- Lisón, C. (2012). Rito, funciones y significado. *Revista Internacional Música Oral Del Sur*, 9(2), 102–153.
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/adarrum-toque-de-tambores-para-la-posesion-en-los-cultos-afrobrasilenos.html>
- Maclagan, S. J. (2019). *A Dictionary for the Modern Flutist* (Second). Rowman & Littlefield.
- Martínez, S. (2013). *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección* [Universitat de Barcelona].
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55991>
- Parker-Harley, J. C. (2005). *Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet* [University of Cincinnati]. https://doi.org/10.1111/j.0033-0124.1957.91_45.x
- Rae, C. (2006). Jolivet on Jolivet: An Interview with the Composer's Daughter. *The Musical Times*, 147, No.18, 5–22.
- Schiffer, B. (1975). Andre Jolivet (1905–1974). *Tempo*, 112, 13–16.
<https://doi.org/10.1017/s0040298200018829>
- Simeone, N. (2002). La Spirale and La Jeune France: Group Identities. *The Musical Times*, 143, No.18, 10–36.
- Staszak, J.-F. (2004). Primitivism and the other History of Art and Cultural Geography. *GeoJourna*, 353–364.
- Toff, N. (2012). *The flute book: A complete Guide for Students and Performers* (Third Edit). Oxford University Press.
- Tucker, B. S. (1994). *Atonality, modality, and incantation in two works for trumpet by André Jolivet, with a discussion of his technical and aesthetic principles*. The University of Arizona.
- Wentorf, R. (1984). André Jolivet, “Cinq incantations” (Nr.4). *Üben Und Musizieren*, 2, 262–267. <http://www.ruthwentorf.de/jolivet-Incantation4.pdf>