



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE**  
**FACULTAD DE ARTES, MAGÍSTER EN ARTES**

**EL RITO Y EL MITO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN EL**  
**REPERTORIO PARA FLAUTA TRAVERSA**

Una propuesta de análisis desde la interpretación de la obra

Cinq Incantations de André Jolivet

POR

MACARENA EDITH CORTEZ MUÑOZ

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Música.

Profesor Guía: Guillermo Lavado Lluch

Diciembre, 2014

Santiago, Chile

©2014, Macarena Edith Cortez Muñoz.

©2014, Macarena Edith Cortez Muñoz.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento que acredita al trabajo y a su autora.

## **AGRADECIMIENTOS**

A todas las personas que hicieron posible la realización de este proyecto, en especial:

A mi profesor guía Guillermo Lavado por su permanente dedicación y significativos consejos para llevar a cabo este proyecto.

A la profesora Karina Fischer por la revisión de los escritos.

Al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes por la beca otorgada para la realización de este programa académico.

*“Para mí, interpretación es el proceso de compenetración entre el mundo del compositor y el del intérprete. El intérprete le da a su sangre -por así decir- a la obra, que sin ella no existiría. Me parece que la interpretación ideal sería aquella que consistiera en iguales partes de la creación del autor y de la re-creación del intérprete, lo que exigiría de parte del este último un estudio profundísimo de manuscritos, primeras ediciones, datos bibliográficos.”*

*Claudio Arrau*

## TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN .....	7
<b>I. PRIMERA PARTE</b>	
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
i. Programa de concierto.....	10
ii. Metodología.....	11
iii. Estado del arte.....	12
<b>2. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>15</b>
i. Reflexión acerca de la misión del intérprete.....	15
ii. Rink: el análisis integral como enriquecedor del intérprete.....	17
iii. Rito y mito.....	20
<b>3. SELECCIÓN DE OBRAS Y PROGRAMA DE CONCIERTO.....</b>	<b>23</b>
<b>4. ANTECEDENTES.....</b>	<b>24</b>
i. ¿De qué forma están presentes el mito y el rito en el programa de concierto?.....	24
<b>II. SEGUNDA PARTE</b>	
ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA OBRA CINQ INCANTATIONS POUR FLUTE SEULE DE ANDRÉ JOLIVET.....	35
<b>1. DEL ANÁLISIS UTILIZADO.....</b>	<b>35</b>
<b>2. ANTECEDENTES DE LA OBRA</b>	
i. Biografía del autor .....	39
ii. Contexto general.....	43
iii. Lo que dice el autor.....	45
<b>3. ANÁLISIS DE LA PRIMERA <i>INCANTATION</i>.....</b>	<b>47</b>
<i>A. accueillir les négociateurs_ et que l'entrevue soit pacifique</i>	
i. De las voces.....	48
ii. Vínculo con ideas complementarias al texto musical.....	49
<b>4. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA <i>INCANTATION</i>.....</b>	<b>52</b>
<i>B. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils</i>	
i. Planteamiento sobre la primera sección.....	54
ii. Vínculo con ideas complementarias al texto musical.....	57

<b>5. ANÁLISIS DE LA TERCERA <i>INCANTATION</i></b> .....	59
<i>C. Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace.</i>	
i. Vínculo con ideas complementarias al texto musical .....	62
<b>6. ANÁLISIS DE LA CUARTA <i>INCANTATION</i></b> ... ..	64
<i>D. Pour une communion sereine de l'être avec le monde</i>	
i. Primera variación.....	65
ii. Segunda variación.....	66
iii. Motivo de la octava aumentada .....	67
iv. Vínculo con ideas complementarias al texto musical.....	70
<b>7. ANÁLISIS DE LA QUINTA <i>INCANTATION</i></b> .....	74
<i>E .Aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme</i>	
<b>8. CONCLUSIONES</b> .....	79
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	81

## RESUMEN

Esta memoria indaga la forma en que los conceptos de rito y mito se convirtieron en fuente de inspiración del proceso creativo de seis obras del repertorio universal para flauta travesa, y expone reflexiones desde la perspectiva de la interpretación musical, respecto a las problemáticas presentes en el proceso de estudio de una pieza, tales como: la comprensión de la partitura, la expresión de las ideas musicales y los desafíos técnico-instrumentales encontrados en el proceso de estudio. Respecto a este punto y en términos de apoyo metodológico, será propuesto un sistema de análisis interpretativo, basado en las reflexiones que el autor John Rink menciona en el texto “La interpretación musical” sobre la importancia de incluir el análisis en la etapa de preparación de una obra musical.

Esta propuesta de análisis será aplicada en la obra *Cinq Incantations pour flûte seule* de André Jolivet, cuya principal característica metodológica será la inclusión de elementos complementarios al texto musical, tales como: las implicancias motivacionales y/o inspiracionales experimentadas por el compositor durante su proceso creativo, e ideas de otros autores en relación a la obra seleccionada y/o temas adicionales a la música, provenientes de distintas áreas del estudio humano, con el objetivo de fundamentar la concepción que la autora sostiene respecto al objeto de estudio.

**Palabras claves:** Análisis, *Cinq Incantations*, Flauta Travesa, Interpretación Musical, Jolivet, Rink.

## **ABSTRACT**

The overall content of this report explores how the concepts of ritual and myth served as inspiration in the creative process of six works of universal repertoire for flute, and exposes reflections from the perspective of musical performance, compared to present problems in the process of studying a piece, such as: understanding the score, the expression of musical ideas and technical-instrumental challenges encountered in the process of study. About this point and in terms of methodological support, it will be proposed a system of interpretive analysis, based on the reflections that the author John Rink mentioned in the text "The musical performance", referring to the importance of including in the analysis stage preparation of a musical work.

This proposed analysis will be applied in the work *Cinq Incantations pour Flûte seule* by André Jolivet, whose main methodological feature will be the inclusion of additional elements to the musical text, such as motivational implications and / or inspirational experienced by the composer during his creative process and ideas of others in relation to the selected and / or additional topics to music from different areas of human study work in order to support the concept that the author claims regarding the subject matter.

**Keywords:** Analysis, *Cinq Incantations*, Flute, Jolivet, Musical Performance, Rink.

## 1. Introducción

La presente memoria refleja la investigación desarrollada en torno al proceso de estudio e interpretación del programa de concierto de Magíster en Artes, Mención Música llamado “El rito y el mito como fuente de inspiración en el repertorio para flauta travesa”, cuyo contexto se enmarca dentro del examen final para acceder al grado de Magíster en Arte en el área de interpretación musical.

La realización de este programa de estudios, surge de la motivación de mejorar la calidad como intérprete, a través del estudio de obras para flauta travesa que representen un alto desafío técnico y musical, con el objetivo de aprender saberes y destrezas que beneficien el desempeño profesional relacionado a las áreas de interpretación musical y de docencia en flauta.

Conjuntamente a este objetivo, pretendemos enriquecer el enfoque teórico de investigación en interpretación musical, a través de una reflexión sobre dos aspectos del proyecto:

Primeramente, desarrollaremos el tema de nuestro programa del concierto, es decir, nos referiremos a las fuentes de inspiración dedicadas por los compositores en su proceso creativo y averiguaremos de forma somera cómo están presentes los conceptos rito y mito en las siguientes obras para flauta travesa que componen el programa. (Ver página siguiente).

En segundo lugar, expondremos un sistema de análisis musical desde nuestro dominio de intérpretes y basado en las reflexiones del autor John Rink. Igualmente, tomaremos como guía los elementos del lenguaje musical presentes en la partitura y los factores complementarios a la obra seleccionada para realizar este análisis, nos referimos a *Cinq Incantations pour flûte seule* de André Jolivet, escogida dentro del programa de concierto, debido a la riqueza de los componentes que forman su estructura musical y contexto general.

PROGRAMA DE CONCIERTO  
EXAMEN MAGÍSTER EN ARTES MENCIÓN MÚSICA  
MACARENA CORTEZ

**CLAUDE DEBUSSY**

*Bilitis* adaptación para flauta y piano de Karl Lenski (1983) **20:00'**

Edición UE Gerhard Braun

- Para invocar a Pan, dios del viento de estío
- Para una tumba sin nombre
- Para que la noche sea propicia
- Para la bailarina de los crótalos
- Para una egipcia
- Para agradecer la lluvia de la mañana

**KAZÚO FUKUSHIMA**

*Mei* para flauta sola (1962) **05:00'**

**ANDRÉ JOLIVET**

*Chant de Linos* para flauta y piano (1945) **10:00'**

**CLAUDE DEBUSSY**

*Syrinx* para flauta sola (1913) **02:00'**

**ANDRÉ JOLIVET**

*Cinq Incantations* para flauta sola (1936) **20:00'**

- Para acoger a los negociadores y que la entrevista sea pacífica
- Para que el niño que va a nacer sea un varón
- Para que la cosecha sea rica, que nace de los surcos que el labrador trace
- Para una comunión serena del ser con el mundo
- En los funerales del jefe, para la protección de su alma

**BRUNO MADERNA**

*Honeyrevês* para flauta y piano (1961) **06:00'**

## **i. Metodología**

Las conclusiones de la investigación sobre el tema del concierto, serán explicadas a través de las reflexiones adquiridas luego de estudiar los motivos y factores que influyeron en la composición de las obras que conforman el programa, y se indicará de qué forma están presentes los conceptos de rito y mito dentro de la temática inspiracional.

Paralelamente, se hará un recorrido general por las obras, con el fin de explicar el vínculo que existe entre ellas y por qué se definieron los conceptos de rito y mito como tema del concierto. Este proceso se llevará a cabo, a través de un ítem presente en la memoria que se asociará a lo que conocemos como “notas del programa de concierto”, es decir, un texto explicativo a manera de hilo conductor.

Respecto al proceso de análisis de la obra *Cinq Incantations pour flûte seule* de André Jolivet, desarrollaremos una propuesta metodológica propia, desde nuestra posición de intérpretes, pero enmarcada dentro del planteamiento de Rink, autor quien se refirió al análisis aplicado a la interpretación y de Parker-Harley, flautista que desarrolló una tesis doctoral sobre la obra.

Nuestro sistema de estudio, se guiará de los elementos musicales presentes en la partitura, los que servirán para entender la estructura de la obra. Conjuntamente, enriqueceremos este proceso analítico, vinculando estos componentes del lenguaje musical con información adicional relacionada a la obra, es decir, aquellos factores llamados comúnmente como “extra musicales”, pero que nosotros denominaremos como “ideas complementarias al texto musical”, debido a que el primer término nos parece un tanto excluyente, más consideramos que en una obra convergen fuertemente ambos elementos: la partitura y su contexto general.

Junto a estos datos, tomaremos como referencia algunas publicaciones y/o comentarios de otros intérpretes respecto a la obra, tales como: tesis de interpretación musical, opiniones expresadas en clases magistrales, textos bibliográficos, y también vincularemos ideas de autores no músicos, quienes han escrito sobre temas que consideramos están ligados de manera implícita en la obra, tales como: antecedentes de música tribal y de filosofía.

## **ii. Estado del arte en relación al tema de estudio**

En el transcurso de nuestra investigación, encontramos otras publicaciones y tesis relacionadas al repertorio universal para flauta travesa, con diversos enfoques. Por ejemplo y dentro del marco latinoamericano, podemos mencionar tres estudios escritos por intérpretes en flauta, una realizada por Karina Fischer<sup>1</sup>, quien trató el tema de los elementos musicales presentes en seis obras de compositores chilenos, tales como: tipos de notación, recursos sonoros y técnicas instrumentales aplicadas en la composición de las obras y la relación entre estos elementos y la labor del intérprete, por ejemplo: las problemáticas presentes en el proceso de estudio y las soluciones encontradas desde la interpretación. El segundo trabajo fue realizado por la flautista Beatriz Plana<sup>2</sup>, quien investigó el empleo de técnicas extendidas en composiciones para flauta de tres autores latinoamericanos (Izarra, Lavista y Luzuriaga) y también analizó el contexto de creación de las obras, a través de un concepto denominado “a-priori compositivo” que básicamente comprende el imaginario creador del compositor, es decir, las influencias recibidas de la poesía, de tradiciones musicales de otras culturas y estilos, y también desarrolla el cómo estos temas se vinculan en la composición de las obras. En referencia a este último punto, podemos decir que nuestro tema converge de algún modo con esta idea, ya que también indagaremos en las temáticas complementarias a la obra, desde la motivación del compositor. Continuando por el ámbito latinoamericano, también podemos mencionar la tesis brasileña de Cassia Carrascoza<sup>3</sup>, cuyo documento analiza

los problemas relacionados con la interpretación de tres obras brasileñas del repertorio contemporáneo para flauta sola: “*Les silence D'un étrange jardin*” de Silvio Ferraz, “Variaciones” de Marisa Rezende y “Siete palabras y una daga” de Aylton Escobar. Estas obras se analizaron desde el punto de vista técnico e interpretativo, con énfasis en los temas relacionados a las técnicas extendidas de la flauta y los problemas de ejecución técnica, proponiendo además, soluciones para abordarlos desde la interpretación. Si bien, este trabajo tiene cierta relación con el nuestro, específicamente con el tema del análisis, más bien está orientado a las problemáticas de las técnicas extendidas, por lo tanto, consideramos que la conexión más directa entre nuestro trabajo y el estado del arte actual, podría estar entrecruzado a la tesis norteamericana de Jennifer Harley-Parker<sup>4</sup>, ya que este escrito vincula el concepto de magia a la misma obra que hemos seleccionamos para nuestro análisis y fundamenta esta idea, a partir del análisis musical y contextual, es decir, utiliza factores complementarios a la partitura, con el objeto de justificar la presencia del concepto de “magia” en la obra, pero a diferencia nuestra, este documento no relaciona el análisis a la interpretación y/o a las decisiones implicadas en este proceso. Cabe señalar, que nuestro tema se originó como una idea propia, por ende, el hallazgo de esta tesis responde a una circunstancia netamente azarosa.

---

<sup>1</sup> Karina Fischer, académica PUC. Autora de la tesis “*Compositor, notación musical e intérprete: problemas, enfoques, soluciones. Una visión desde seis obras para flauta de compositores chilenos*”. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina (2008).

<sup>2</sup> Beatriz Plana, académica UN Cuyo. Autora de la tesis “*Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga*” Universidad Nacional de Cuyo. Argentina (2007).

<sup>3</sup> Cassia Carrazcosa, primera flauta en Orquesta Sinfónica Municipal de São Paulo. Profesora en la Escuela de Música de São Paulo. Autora de la tesis “*La flauta solista en la música brasileña contemporánea: Tres propuestas para el análisis técnico e interpretativo*”. USP. Brasil (2009).

<sup>4</sup> Jennifer Parker-Harley, profesora asociada en School of Music, University of South Carolina del Sur. Autora de la tesis “*Magic and Evocation in the Cinq Incantations pour Flûte Seule by André Jolivet*”. University of Cincinnati. USA (2005)

En síntesis, podemos señalar que la mayoría de los documentos recopilados (referentes a investigaciones realizadas por intérpretes musicales), forman parte de un reducido campo académico, y que de forma minoritaria se desarrollan en contextos relativos a bibliografía general. Respecto a esta última disposición informativa podemos mencionar el sitio web llamado “flautístico”<sup>3</sup>, que proporciona datos y contenidos referentes a diversos temas del mundo de la flauta travesa. Similarmente, pero dentro de un marco más específico, podemos destacar el libro “Posibilidades técnicas de la flauta”, de las autoras Levine & Mitropoulos- Bott, que comprende el tema de los amplios recursos sonoros de la flauta y cómo el intérprete puede desarrollarlos, a través de sugerencias técnicas que resultaron ser verdaderas pautas en el desarrollo de nuestro estudio práctico.

---

<sup>3</sup> Flautístico.com es un sitio web argentino, cuyo desarrollo general está a cargo del flautista Martín Auza y equipo.

## **2. Marco teórico**

En primer término, se hace necesario aclarar que en ningún caso el origen de este proyecto partió desde un marco teórico de referencia predeterminado, sino más bien, dicho origen surgió del interés genuino por mejorar la interpretación, a través del acercamiento y desarrollo de obras que representaran un gran desafío. Así fue como se partió con una raíz enfocada en el proceso práctico, la que posteriormente fue orientándose hacia la teoría y a la articulación final entre el proceso interpretativo y la memoria de obra, a partir de lo cual emergieron las dimensiones teóricas necesarias que nos permitieron abordar para efectos del presente trabajo.

Específicamente, esta memoria tomará como referencias las reflexiones que Igor Stravinski plasmó en su libro “Poética musical”, respecto al fenómeno musical y las problemáticas que genera la interpretación musical, las que profundizaremos a continuación:

### **i. Reflexión acerca de la misión del intérprete**

Tomando en cuenta las lecturas que guiaron esta memoria y nuestra experiencia en el ejercicio de la profesión, podemos indicar que otro desafío importante al que se enfrenta un músico cuando experimenta procesos de ejecución de obras, es el hecho de desarrollar cierta ductilidad interpretativa que le permita abordar repertorios disímiles, ya sea de distintas épocas de la historia de la música, estilos y notaciones, pero siempre respetando de manera fiel el ideal del compositor. Conjuntamente a este desafío y como propone Stravinsky, consideramos que nuestra misión es desarrollar y pulir incansablemente un rol de “*oradores que hablan un lenguaje inarticulado*” (Stravinski, 1946), es decir, convertirnos en artistas capaces de expresar una idea, a través de la declamación de un texto musical, recurriendo a elementos de ayuda, tales como: la técnica instrumental, el entendimiento íntegro del texto musical, es decir analizar cómo

interpretaremos una frase, determinar qué recursos técnicos utilizaremos para conseguir una idea, tales como: el manejo del aire o el tratamiento del sonido, por nombrar algunos. En síntesis, y para ilustrar más claramente nuestro entendimiento sobre esta profesión, mencionaremos una cita de Fischer & Lavado que representa nuestro parecer sobre esta profesión: “*el intérprete musical es aquella persona entregada al juego de redibujar a través de su entendimiento el gesto musical escrito*” (Disco *Nueva música para dos flautas*. 2005)

Ahora, ya sumidos en la misión que nos compete como intérpretes, tomaremos como guía un fundamento básico y del que Igor Stravinski hace mención en el texto “Poética musical”, el artista postula que la música posee dos estados: uno en potencia y otro en acción, es decir, la música escrita en el papel estaría en el primer estado, que le concierne a la creación y en segundo lugar estaría la música que se escucha, vinculada a la tarea del ejecutante. Tomando en cuenta esta idea podemos resolver que es necesaria la inclusión del análisis dentro del proceso interpretativo, ya que esta comprensión del texto nos aportará herramientas para entender mejor las obras y posteriormente expresar una interpretación más fundamentada y consciente de lo que entendemos de ellas. En nuestro caso, también nos inclinaremos a la metáfora de leer entre líneas, es decir, la comprensión más allá de los elementos presentes en la partitura, nos referimos a aquellas historias que nuestro imaginario o que los mismos antecedentes reales de una obra vinculan a la música, ya sea la inspiración del compositor, su contexto de vida o las imágenes que nosotros mismos somos capaces de crear al estudiar una obra (un cuento, una situación, un personaje, etc.). Es por ello, que también debemos mencionar dentro de nuestro marco teórico la tesis de Carol Parker-Harley, titulada “*Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet*”. Respecto a este documento, podemos señalar que jugó un rol importante en nuestro proceso de análisis estructural, ya que algunas ideas de la autora sirvieron para comparar nuestro estudio resultante. De modo similar, tomaremos ciertas referencias presentes en el texto “*La música tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas*” de Ana María Locatelli de

Pérgamo, con el fin de relacionar algunos elementos de la música tribal y vincularlos a nuestra percepción y entendimiento personal de la obra de Jolivet.

Respecto al análisis, este se enmarcó dentro del planteamiento metodológico sugerido por John Rink, es el texto “La interpretación Musical” (Rink, 2002)

## ii. “Rink: el análisis integral como enriquecedor del intérprete”

Como señalamos anteriormente, este trabajo en términos generales toma como referencia algunas ideas sobre la importancia del incluir el análisis en el proceso de interpretación de una obra musical, propuestas en el texto “La interpretación musical” (2002) de John Rink<sup>1</sup>. El autor profundiza en las problemáticas relacionadas al tema, específicamente se refiere a los principios y procedimientos que subyacen en la interpretación y su estudio. Nos habla de la diferencia entre aprender las notas de una pieza y entender la música que existe en ella, es decir, el acto de desarrollar una visión de la obra y construir un sentido de conjunto para luego expresarlo, a través de la ejecución que realizará un intérprete. Además, enfatiza en el rol que desempeña el análisis en la interpretación y menciona la discusión de otros autores referente al tema, quienes proponen que el intérprete debe emplear algún tipo de análisis en el estudio de una obra, con el fin de tener más recursos y fundamentos para la toma de decisiones en la ejecución, pero con énfasis distintos. En relación a este punto, Rink cita opiniones de músicos referidas a las formas de analizar la música, que van desde pensamientos doctrinarios, tales como: *“los intérpretes deben emplear el análisis teórico riguroso de los elementos paramétricos de la obra para poder sondear su profundidad”* (Eugene Narmour<sup>2</sup>, 1988), hasta otras visiones que cuestionan la legitimidad del análisis aplicado en interpretación, argumentando que *“entender y tratar de explicar una estructura musical, no constituye el mismo tipo de actividad que entender y de comunicar la música”* (Jonathan Dunsby<sup>3</sup>, 1989).

Ciertamente, estos pensamientos resultan ser discrepantes entre sí, fenómeno ante el cual el autor propone una interesante y útil reflexión que puede comprenderse en la siguiente cita: *“los intérpretes emplean continuamente un proceso de análisis, solo que es diferente del que se emplea en los análisis escritos. Este tipo de análisis no es un proceso independiente que se aplica al acto de interpretar, sino más bien un componente del proceso interpretativo”*, y también expresa su opinión respecto al grado de relevancia que tiene el análisis dentro de la interpretación *“El análisis puede estar implícito en lo que hace el intérprete, y también puede ser abordado explícitamente empleando estas u otras técnicas. Sin embargo, es importante no elevar el análisis por encima de la interpretación que produce, o utilizarlo como una manera de subyugar y encadenar a los músicos. En cambio, debemos reconocer su utilidad al igual que sus limitaciones, con lo cual quiero decir sencillamente que la música trasciende el análisis cualquier otro intento de comprenderla. Proyectar la música es lo más importante, y todo lo demás, no son sino medios para este fin”* (Rink, 2002). Posteriormente, este pensamiento resuelve en la idea que el análisis del intérprete se trataría de un sistema exclusivo del él, caracterizado por el énfasis en las funciones contextuales y la manera de proyectarlas. Este punto resultó ser para nosotros una de las bases de por qué decidimos integrar en nuestro estudio una serie de elementos complementarios a la partitura (implicancias motivacionales, contexto histórico, referencias bibliográficas de la obra, etc.), ya que consideramos que nuestra interpretación podría ser más íntegra, si junto con identificar y asimilar la estructura de una obra, también incorporamos a nuestro “mapa de ruta” aquellos factores adicionales que conforman el contexto general de la pieza.

Por último, Rink destaca el rol y relevancia que implica la intuición dentro del proceso interpretativo, denominándola “intuición instruida”, término sugerido para vincular este concepto a ciertos grados de experiencias y conocimientos de cada persona. Punto en el que estamos de acuerdo y quisiéramos reforzar con cierta idea que nos pareció igualmente afín para entender el rol de guía que juega nuestra intuición en el proceso

interpretativo: “la música escrita contiene elementos secretos que escapan a la definición, ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música” (Stravinski, 1952). Para nosotros, este pensamiento tiene relación con aquel momento donde el intérprete logra hacer suya la obra, apropiarse de un lenguaje escrito y declamarla entendidamente como propia, tomarle afecto y gusto, muchas veces porque así lo siente o también porque entendió esos elementos “invisibles” y los vinculará con su propia experiencia, generalmente luego de un proceso de estudio no menos riguroso. Es en esta etapa donde creemos fielmente que podemos invitar elementos externos a la partitura, que nos permitan fundirnos con la música, con el fin de representar una idea desde un convencimiento pleno.

---

<sup>1</sup> John Rink es profesor de Estudios de Interpretación Musical y Director de estudios en St John's College, University of Cambridge.

<sup>2</sup> Eugene Narmour es profesor del departamento de música en University of Pennsylvania, sus líneas de investigación más destacadas son el análisis y la cognición en música. Desarrolló un modelo de análisis llamado Implication-Realization (I-R) centrado en aspectos cognitivos.

<sup>3</sup> Jonathan Dunsby es pianista y profesor de Teoría de la Música en University of Rochester. Ha escrito numerosas obras sobre música, y entre sus libros se incluyen *Performing Music: Shared Concerts*, *Structural Ambiguity in Brahms*, *Schoenberg Pierrot Lunaire* y (junto a Anronold Whittall) *Music Analysis in Theory and Practice*.

### iii. Rito y mito

Respecto a los referentes teóricos consultados para emplear el término mito, podemos mencionar a dos autores especializados que sirvieron como referencia para fundamentar nuestro entender acerca del mito (Sosa, 1965; Eliade, 1981). El punto en común de estas visiones radica en lo amplio y complejo que resulta explicar los que es un mito, ya que no existe una sola definición que abarque todos los tipos de mitos y sus funciones en la sociedad, por lo tanto este concepto puede interpretarse desde perspectivas múltiples y complementarias. En el caso de esta memoria, utilizaremos el planteamiento de que el mito es un relato de una historia no real, referida tanto al origen del mundo y del hombre. De igual forma, cabe mencionar la relación enfática que Eliade realiza entre el mito y lo sobrenatural, lo sagrado o lo divino, el autor señala que los personajes de los mitos son seres sobrenaturales, cuyas intervenciones en el origen del mundo fundamentarían alguna realidad humana. Al respecto, el autor propone que una de las funciones principales del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo la educación, el arte o la sabiduría, por lo tanto el rito tendría “vida”, en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana, conferir por eso mismo, significación y valor a la existencia (Eliade, 1981). Muy similar a este pensamiento es el de Sosa, quien señala que el mito no es otra cosa que un modo de explicar, por actos imitativos, el momento en el que lo sagrado ha irrumpido en el tiempo existencial de la vida humana, como actividad creadora, incorporando de este modo en ella esa necesidad de rendir el “cómo” y el “por qué” de las cosas existentes (Sosa, 1965), es decir, el mito tendría por función explicar el origen, la motivación y sentido intencional de cada cosa

Luego de revisar las ideas sobre el mito, podríamos vincularlas a *grosso modo* con las temáticas complementarias al texto musical presentes en las obras del programa de concierto. Por ejemplo, encontraremos en *Sirynx* de Claude Debussy y en *Chant de Linos* de André Jolivet, alusión a historias de la mitología griega, o en el caso de *Bilitis*, de Claude Debussy notaremos cómo se trasluce el influjo del proceso creativo

experimentado por Pierre Louÿs, quien dio vida y fuerza inspiradora a un personaje imaginario, a través de sus poemas.

Ahora, para referirnos al “rito” destacaremos al autor Jean Maisonneuve <sup>2</sup>, quien en su texto “Ritos religiosos y civiles” (1991), profundiza respecto a este concepto, su sentido y problemáticas. Maisonneuve explica que el rito está presente en diversas áreas de estudio humanista, tales como: la sociología, la psicología, el psicoanálisis, la etnología y la etología, y que en cada disciplina este vocablo representaría un sentido propio. Para nosotros, las descripciones de rito más relacionadas con el tema del concierto son las relativas a la etnología y psicología social.

Para el primer caso, los ritos designarían un conjunto de prácticas prescritas o prohibidas, ligadas a creencias mágicas, y para la psicología social, el rito estaría relacionado a una dimensión interactiva donde la ritualidad afectaría a determinados aspectos de la vida cotidiana, vinculándose al sentido vivido y al nivel de conciencia de las conductas de los actores (Maisonneuve, 1991, pp. 11 y 12.).

De esta manera, las definiciones mencionadas por Maisonneuve se acercarían a los temas complementarios de las obras del concierto, ya que éstos refieren a prácticas realizadas por el hombre, desde una convicción propia para celebrar un tema de interés personal, tal es el caso de la obra *Honeyrevêts*, donde creemos que el compositor Bruno Maderna celebra la amistad, o en *Cinq Incantations* de Jolivet, donde el rito está presente en los títulos de las *Incantations*, como una práctica de carácter mágico para pedir por el destino del hombre, satisfacer sus esperanzas y calmar sus temores. Igualmente el culto se vive en la obra *Mei* de Kazúo Fukushima, cuya tema simboliza un ritual para pedir por el alma de un fallecido.

---

<sup>2</sup> Jean Maisonneuve es filósofo, sociólogo, psicólogo y profesor emérito de la Universidad de Nanterre-Paris

Para cerrar el marco teórico de mito y rito, fundamentaremos la relación que estos conceptos tienen para nosotros, apoyándonos en la reflexión que Juan Rojas<sup>3</sup> interpreta en torno al mito y el rito. Rojas considera que estos dos elementos, entendidos como dimensiones del mundo humano estarían conectados y conformarían un sistema para realizar procesos de pensamiento y adaptación cultural. Es decir, el mito estaría involucrado dentro del sistema humano, como ordenamiento del mundo y la organización del sistema cultural que construye dicho mito, y el rito, como la forma de validación y transformación de los mitos. El mito, entonces, establecido como palabra de sentido simbólico y trascendental enuncia la acción y la práctica, a través del rito (Rojas, 2009)

---

3 Juan Ernesto Rojas Mesa es antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia y Doctor en Teoría de la Educación y pedagogía Social de la UNED-España.

### **3. Selección de obras del programa de concierto**

El proceso de selección de obras surgió primeramente como una cuestión de “gusto”, desde lo interesante que sería interpretar las cautivadoras *Cinq Incantations* de André Jolivet o las exquisitas sonoridades presentes en *Bilitis* y en *Siryx* de Claude Debussy.

De forma paralela, nuestra búsqueda de repertorio también estuvo vinculada al objetivo de mejorar la calidad como instrumentistas, a través del estudio de obras que representaran un gran desafío técnico, tal es el caso de *Chant de Linos* de Jolivet, obra que demanda al flautista una acabada técnica y una amplia capacidad de resistencia, o el caso de *Honeyrêves*, cuya escritura propone un riguroso tratamiento del ritmo y desarrolla en extremo toda la gama de registros de la flauta, elementos que dependerán de las destrezas del intérprete. Asimismo, podemos encontrar minuciosos requerimientos en el tratamiento del sonido y de la ductilidad en *Mei* de Fukushima.

Fue así como las obras que en un comienzo brotaron como “posibles” del concierto, finalmente resultaron tener un claro vínculo entre sí, relacionado a las fuentes de inspiración de sus compositores, punto que nos permitió establecer el factor de coherencia del programa, y así profundizar en las temáticas referentes. Es por ello y como hemos explicado en la introducción, que el tema común de las obras seleccionadas es el rito y el mito representados como el numen de sus compositores y entendidos según nuestro marco teórico y la respectiva relación que existe entre estos dos conceptos, que a modo general entendemos como: “el rito es la práctica de una creencia (un mito).”

#### 4. ¿De qué forma están presentes el rito y el mito en las obras del programa de concierto?

Las obras que componen este programa comparten un especial vínculo cargado a lo sobrenatural, a los misterios que el hombre no ha logrado resolver y que ha interpretado según su imaginación, a través de mitos, leyendas o desde la fe, representada en ritos para satisfacer su necesidad de controlar los enigmas de la existencia, por ejemplo: entender la muerte o pedir por la humanidad. Estas obras tienen en común la fuente de inspiración de sus compositores, quienes cogieron un tema del contexto general del mito, algunos nutrieron su ingenio con historias fantásticas inventadas por el hombre y otros con temas relacionados a lo ritual.

Es así como podemos encontrar el mito como fuente de inspiración en la obra de los compositores Claude Debussy y André Jolivet. En el caso del primero, sabemos que *Syrinx* fue escrita como música incidental para el poema dramático en tres actos llamado *Psyché*, creado por su amigo el dramaturgo Gabriel Mourey, quien en su poema, narra la historia de Psyqué y Cupido según el mito difundido por Apuleyo en su *Metamorfosis* o *El asno de oro*, novela escrita a mediados del siglo II después de Cristo.

Según nos explica Anabel Betoni en su artículo “*Syrinx* un acercamiento a su interpretación”, fue en la primera escena del acto III donde tuvo lugar la interpretación de *La Flauta de Pan*. Aquí se recreaba un mundo poético que imaginó el pasaje del reino físico al mundo espiritual. La acción acontecía frente a la gruta de Pan donde las ninfas bailan silenciosamente y se admiran en el espejo del agua. La descripción de la escena recreaba un cuadro de paz y quietud. Las dos protagonistas, la Náyade (ninfa del agua) y la Oréade (ninfa de la gruta), se acercaban a la cueva donde el dios habita, lugar favorito por él para morar.

El comienzo de la pieza para flauta dividía la escena en dos partes. La primera era una conversación entre las dos ninfas, donde los sentimientos de temor a Pan predominaban en las expresiones de la Náyade. Sus palabras se asociaban con el mundo de la

consciencia, y aunque se sabía aterrada, mantenía el control mediante el poder de la razón. Su compañera, en cambio, no temía e intentaba calmarla:

La Oréade le advierte que, a partir de que lo vea y lo que escuche, ya no podrá impedirse de amarlo. Ante el persistente miedo de la Náyade, ésta le expresa la envidia que ella siente ante la suerte de la ninfa Syrinx, y manifiesta que en la aparente desventura de la joven, se encuentra su inmortalidad. Relata así el mito de Syrinx, que se encuentra narrado por primera vez en *Las Metamorfosis de Ovidio* (Bruguera, Barcelona, 1983, Pan y Siringe, Libro primero, 689 - 712.)

Syrinx fue el nombre de una ninfa Hamadriade (ninfa de los árboles) de Arcadia que fue amada por Pan. Perseguida por el dios, se precipitó al río Ladón, en donde les rogó a sus hermanas, las ninfas del río, que la convirtieran en caña. Al llegar Pan al río y encontrarse con el cañaveral y no con Syrinx, escuchó que los vientos dentro de las cañas emitieron un sonido suave y tenue, semejante a quien se lamenta. El dios fue cautivado por la dulzura de estos sonidos. Entonces cortó y unió con cera varias cañas de desigual longitud, fabricando así un instrumento musical al que dio el nombre de su amada, Syrinx.

Luego de la mención a Syrinx, la Oréade exclama: “Pero he aquí que Pan comienza a tocar su flauta.” Esta frase es el pie para el comienzo de la música. En la segunda parte de la escena, el mundo de la consciencia cede ante la voluntad del subconsciente. La Oréade sólo participa con un comentario, en cambio se despliega un extenso monólogo de la Náyade que es atraída y seducida por el sonido de la flauta. La ninfa describe sensaciones de delirio, dulzura, arrojo y éxtasis. Finalmente, terminando la escena, concluye con las siguientes palabras de entrega: O Pan, no te temo más, te pertenezco!

Igualmente, encontraremos la presencia del mito en la obra de Debussy, tal es el caso de *Bilitis*, basada en los poemas que escribió su amigo el poeta Pierre Louÿs, en el año 1894, y difundidos en el libro “Las canciones de Bilitis”. En la publicación de dicho texto, Louÿs explica que los poemas habían sido escritos por una poetisa y cortesana

griega que vivió en el Siglo VI A.C al oriente de Panfilia y Chipre, y cuya obra habría sido encontrada por un arqueólogo alemán en una tumba de dicha isla. Luego del estreno, se da por entendido que esta historia, el personaje Bilitis y el arqueólogo M.G. Heim, correspondían a una invención del poeta, quien, a través de su obra, deseaba referirse a la fascinación que le provocaba su personaje ficticio. Esta obra literaria está compuesta de una biografía del personaje y cuatro partes referidas a las etapas de su vida, que describiremos a continuación:

**Bucólicas en Panfilia:** sección compuesta de una serie de poemas relacionados a la infancia de Bilitis, período que habría transcurrido en una aldea casi desierta, donde la niña habría desarrollado una vida pastoril, de contacto con los animales y la naturaleza, muy devota de las ninfas y asidua a compartir juegos con sus amigas. Podría decirse en general, que estos versos simbolizan las experiencias de inocentes doncellas en su primera etapa de vida. Tal como observaremos en el poema “Canto Pastoral”, que está conectado con la primera pieza de la obra musical de Debussy “Para invocar a Pan, dios del viento de estío”.

**Elegías en Mitilene:** aquí, Louÿs nos traslada a la segunda etapa de la vida de Bilitis, quien luego de sufrir por el amor de un hombre incógnito y del que se convierte en madre de una criatura a la que abandona, emigra sin retorno hacia la ciudad Mitilene en la península de Lesbos. En este lugar, la joven vive la contrastante experiencia de pasar de una apacible vida de aldeana a un ajetreado ritmo citadino de animaciones incesantes, que resultaron ser irresistibles para ella. En palabras del autor, en aquella ciudad los maridos tenían la noche ocupada en el vino y las bailarinas, por ende, las mujeres debían irremisiblemente conciliarse y buscar entre ellas el consuelo para su soledad. Fue así como Bilitis abandona el amor por los jóvenes para enamorarse perdidamente de una muchacha llamada Mnasidika, criatura dulce, encantadora e inocente, recibidora involuntaria de la admiración de muchos hombres.

**Epigramas en la isla de Chipre:** estos poemas expresan las vivencias de la tercera etapa de la historia de Bilitis, quien entristecida y condenada por sus celos excesivos hacia Mnasidika, parte rumbo a Chipre, tras la ruptura con su cautivadora amante. En este lugar, Bilitis se convierte en una hermosa cortesana y se entrega a los romances con aquellos hombres que adoraban su perfección. En esa sociedad, las cortesanas no eran criaturas despreciadas y marginadas, sino jóvenes provenientes de las mejores familias a las que Afrodita había dotado de una deslumbrante belleza.

**La tumba de Bilitis:** se compone de tres epitafios que relatan, también a través de poemas, un recuento de lo que fue la vida de Bilitis, sus orígenes, su juventud, su vida de cortesana, el desprendimiento de su belleza con el correr del tiempo y su muerte. Dice en su último epitafio: *“ahora me paseo como impalpable sombra, y el recuerdo de mi vida terrena es la alegría de mi vida subterránea”*. Para nosotros, este mito resulta ser muy conmovedor, porque podría decirse que Bilitis finalmente vive en los más sensibles, ella, como ficción, sedujo a Pierre Louÿs y se convirtió en su musa. Él, inspirado, le mostró al mundo su vida y sus poemas.

En relación a la obra Bilitis de Claude Debussy, cabe señalar que cada una de las seis piezas corresponde a un poema del libro de Pierre Louÿs, tal como expondremos a continuación:

### **1. Para invocar a Pan, dios del viento de estío**

CANTO PASTORAL (de Bucólicas en Panfilia)

*“Hay que entonar un canto pastoril, invocar a Pan, dios del viento de estío. Bajo la sombra redonda de un olivo tembloroso, recojo mi rebaño y Selenis el suyo.*

*Selenis se tumba en el prado. Se levanta y corre, o busca cigarras, o corta flores y yerbas, o lava su cara con el agua fresca del arroyo.*

*Yo trasquilo la lana del rubio lomo de los carneros y relleno mi rueca, e hilo. Las horas lentas. Un águila surca el cielo.*

*La sombra avanza, cambiamos de lugar el castillo de flores y el cántaro de leche. Hay que entonar un canto pastoril, invocar a Pan, dios del viento de estío”.*

## **2. Para una tumba sin nombre**

LA TUMBA SIN NOMBRE (de Elegías en Mitilene)

*“Tomándome de la mano, Mnasidika me condujo fuera de las puertas de la ciudad, hasta un pequeño campo inculto en el que había una estela de mármol y me dijo: “Esta fue la amiga de mi madre.”*

*Sentí un gran escalofrío y sin dejar su mano, me apoyé sobre su hombro para leer los cuatro versos grabados entre la honda copa y la serpiente:*

*“Han sido las Ninfas de las Fuentes, que no la muerte, quienes me han llevado.*

*Reposo aquí, bajo una tierra ligera con la cortada cabellera de Xantho. No revelo mi nombre.” Permanecemos allí, en pie, mucho tiempo y, sin embargo, no derramamos la libación. Porque, ¿cómo apelar a un alma desconocida entre las muchedumbres del Hades?*

## **3. Para que la noche sea propicia**

CANCIÓN (de Bucólicas en Panfilia)

*Claro del bosque donde nos citamos. -¿A dónde ha ido mi amada?- Ha bajado la llanura. -Llanura, ¿dónde está mi amada? -Ha orillado las riberas del río.*

*- Hermoso río que la viste pasar, dime, ¿está cerca de aquí? - Me dejó para seguir el sendero. -Sendero, ¿la ves todavía? -Me abandonó para seguir la calzada.*

*-Calzada, calzada de la ciudad, respóndeme ¿a dónde la condujiste? –A la calle de oro que atraviesa Sardes. –Calle de luz ¿acaricias sus pies descalzos? –Ya ha entrado en el palacio del rey.*

*-Palacio, magnificencia del mundo, ¡devuélvemela! –Mírala, lleva collares sobre los senos y adorna de flecos su melena, cien perlas le puntean las piernas, dos brazos le ciñen el talle.*

#### **4. Para la bailarina de los crótalos**

LA DANZARINA DE LOS CRÓTALOS (de Epigramas en la isla de Chipre)

*Myrrhinidion, querida mía, atas a tus manos ligeras los tintineantes crótalos y apenas te despojas de la túnica, tiendes tus miembros nerviosos. ¡Que hermosa estás con los brazos alzados, la cintura arqueada y los senos enrojecidos!*

*Empiezas: uno ante el otro tus pies se posan, puntean y se deslizan blandamente. Tu cuerpo se pliega como un echarpe, te acaricias la piel que tiritita y la voluptuosidad inunda tus ojos desmayados.*

*¡Súbitamente chasqueas los crótalos! Combate sobre los tensos pies, lanza las piernas y que sus estrepitosas manos inciten a fajarse los deseos al remolino de tu cuerpo.*

*Te aplaudimos vociferando, tanto si sonriendo por encima del hombro, agitas con un estremecimiento tu grupa convulsa y musculada, como si ondulas, casi tendida, al ritmo de tus recuerdos.*

#### **5. Para una egipcia**

LAS CORTESANAS EGIPCIAS (de Epigramas en la isla de Chipre)

*He ido con Plago a casa de las cortesanas egipcias, en lo más alto del barrio viejo. Tienen ánforas de barro, bandejas de cobre y esteras amarillas en las que se acucillan sin esfuerzo.*

*Sus habitaciones son silenciosas, sin esquinas y sin rincones, de tanto como las sucesivas capas de cal azulada han recubierto los capiteles y redondeado el zócalo de los muros.*

*Se sostienen inmóviles, posadas las manos sobre las rodillas. Al ofrecernos sus ganchas murmuran: “Felicidad”. Y cuando se les dan las gracias, responde: “Gracias a ti”.*

*Comprenden el heleno, pero fingen hablarlo malamente para reírse de nosotras en su propia lengua; y entonces, ojo por ojo y diente por diente, hablamos nosotras el lydio y de pronto se inquietan.*

## **6. Para agradecer la lluvia de la mañana**

LA MAÑANA LLUVIOSA (de Epigramas en la isla de Chipre)

*Huye la noche. Se alejan las estrellas. Las últimas cortesanas han vuelto a casa con sus amantes. Y yo, bajo la lluvia matinal, escribo estos versos en la arena.*

*Las hojas están cargadas de agua que brilla. Los arroyuelos en los senderos arrastran tierra y hojas muertas. La lluvia, gota a gota, horada mi canción.*

*¡Qué triste y solitaria estoy!*

*Los más jóvenes ya no me miran, los ancianos me olvidaron. Vale. Ellos, y los hijos de sus hijos, repetirán mis versos.*

*Algo que no Myrtalé, ni Thais, ni Glikera se dirán el día en que se hundan sus bellas mejillas. Los que amen tras de mí, cantarán a coro mis estrofas.*

Dejando atrás la obra de Debussy, también podremos encontrar la presencia del mito en otra pieza del repertorio para flauta, nos referimos a ***Chant de Linos***, escrita en 1945 para el concurso del Primer Premio del Conservatorio Nacional de Paris, por solicitud del director de ese entonces el señor Claude Delvincourt, quien encarga a Jolivet la composición de una serie de obras de dificultad para distintos instrumentos, con el fin de enriquecer el nivel de los alumnos del conservatorio. Fue así como nace esta obra que

está inspirada en el mito griego de Heródoto y Lino. Cuenta esta historia que Heródoto dio muerte de Lino, porque entró en un estado de cólera, tras recibir constantes regaños por parte del que fuera su maestro de lira. Así podemos comprobarlo, a través de la siguiente cita del propio Jolivet: “*Chant de Linos está inspirada en la antigua Grecia y está compuesta por una variedad de lamentos: un lamento fúnebre, un lamento intercalado con gritos y danzas*”.

Es importante destacar el rol que representa la figura André Jolivet en la presente memoria, ya que nos conectará con otras fuentes utilizadas por él y por otros compositores, nos referimos a lo mágico, a lo que no contemplan las leyes naturales, los hechizos, los ritos para demandar ayuda a seres divinos, para pedir por el alma de una persona fallecida, a través de la fe y el misticismo. Es así como podemos observar que la obra de Jolivet está marcada por la presencia de estos factores, característica que tal vez representa la herencia dejada por su maestro Paul Le Flem, quien le traspasó su amor por la Edad Media y el canto gregoriano, influido por la espiritualidad cristiana, y también por su propio interés en otras culturas, en la filosofía y la espiritualidad, o por los estudios de etnología de su esposa. Este fenómeno inspiracional podemos encontrarlo en muchas de sus obras, tal como es el caso de *Cinq Incantations*, escrita luego de un viaje que Jolivet realizó al norte de África, lugar donde observó ceremonias y manifestaciones musicales características de culturas de esa región, ahí conoció la flauta Ney, que es un instrumento de caña proveniente del norte de África, de las tribus beréberes, y también del oriente medio donde aún se emplea en algunas cofradías religiosas turcas. Respecto a la obra, el flautista Pierre-Yves Artaud dijo lo siguiente: “*Cinq Incantations evoca los deseos más profundos de la especie humana: la paz de la Tierra, la herencia sinónimo de perpetuación del nombre, de riqueza y de felicidad en los últimos días de la vida, alimento suficiente en la mesa, paz interior y reposo eterno*” (Artaud, 1986).

Continuando este recorrido por el programa, también encontraremos los conceptos de rito y mito presentes como fuente de inspiración en la obra *Mei*, de Kazúo Fukushima.

Concretamente el motivo de creación de *Mei* está relacionado a la memoria del fallecido Doctor Steinecke, fundador de los cursos de verano de Nueva Música en Darmstadt, Alemania (1950-1960), instancia donde Fukushima conoció a Steinecke, quien se caracterizó por poseer una gran calidad humana y carisma, cualidades que lo hicieron receptor del respeto, afecto y admiración de los músicos. La regularidad de los cursos fue interrumpida abruptamente por el fallecimiento de Steincke, quien sufrió un trágico accidente en 1961, según relata Maderna en el libro *Carteggio*. Posteriormente a este hecho, el flautista Severino Gazzelloni encarga a Fukushima la composición de esta obra dedicada al Dr. Steinecke. *Mei* fue estrenada en el 25° Festival de Música Contemporánea organizado por *La Biennale di Venezia* en abril de 1962.

Según se explica en la edición original, la palabra *Mei* significa: oscuro, pálido e intangible, y también, en otro párrafo de esta versión, es mencionada una antigua leyenda japonesa que decía que el sonido de la flauta podía llegar a los muertos<sup>2</sup>. Por otro lado, consideramos importante señalar que *Mei* parece transcribir la sonoridad de la flauta japonesa de bambú shakuhachi, utilizada por los monjes de la secta *Fuke Zen*, seguidores del budismo zen, es su práctica ritual del *Suizen*, que es la meditación mediante el soplado<sup>3</sup>. Para ellos, el sonido de la flauta representaba un vehículo para dejar la mente en blanco y prepararla para la meditación. Motivo por el cual consideramos necesario conocer la naturaleza de este instrumento para nuestra interpretación.

---

<sup>2</sup> Fukushima, Kazúo. *Mei*. Edizioni Suvini Zerboni. Milán, 1962.

<sup>3</sup>Enciclopedia Web Artes Escénicas del Japón. Consultado en: <http://www.japonartesesencnicas.org/musica/instrumentos/shakuhachi.html>.

A modo referencial, señalamos que en el ámbito latino también encontraremos alusión al tema del fallecimiento, a través de la cita del sonido del shakuhachi como parte del imaginario del compositor o como denominaría Beatriz Plana el “a priori compositivo”. Nos referimos a las obras para flauta “Lamentos” (1981) y “Nocturno” (1982) del mexicano Mario Lavista que fueron creadas en memoria de su padre.

Finalizando nuestro recorrido por el programa de concierto, observaremos nuevamente el concepto de rito, ahora presente en la obra *Honeyrêves* de Bruno Maderna, entendida por el compositor como un rito de amistad donde celebra a su amigo el flautista italiano Severino Gazzelloni. Recordemos que Maderna desarrolló fuertes lazos de camaradería y colaboración musical con otros músicos, tal es el caso del oboísta alemán Lothar Faber a quien le dedicó la obra “Grande Aulodia“. Al respecto, cabe destacar las típicas y originales prácticas con que Maderna honraba la amistad. Por ejemplo, bautizó a su hijo con el nombre de Lotario Severino, Lotario por el oboísta y Severino por el flautista. Asimismo, encontraremos este tipo de ritual en el título de la obra *Honeyrêves*, ya que se origina, a partir de un juego con el nombre de Severino: esta palabra pronunciada al revés se oye como “onireves” y retocada de forma ingeniosa por Maderna (con una letra H), da como resultado final: *honey*, que en inglés significa miel, y *rêves*, que quiere decir sueños en francés. De esta forma, el juego desde el nombre de Severino se convierte en la excusa que enciende la mecha creativa de la pieza, que también desea sueños de miel. *Honeyrêves* fue compuesta en 1961 y se estrenó en el Teatro La Fenice de Venecia el 23 de abril de 1962, con motivo del XXV Festival de Música Contemporánea de la Bienal.

En síntesis, y luego de indagar en los factores contextuales de las obras del programa, concluimos que el rito es la celebración del mito, tal como pudimos observar en las temáticas expuestas en cada obra, y el hecho de interpretarlas en un concierto simboliza para nosotros llevar a la vida un rito, es decir, cumplir la función para la que fueron escritas, siendo el concierto una ceremonia en sí mismo, porque es el resultado de un proceso de estudio similar a un hábito de vida, cuyo enfoque está puesto en la

profundización de la obra para su declamación y en la práctica constante del instrumento, con el fin de comprender la música y lograr superación en la propia disciplina.

## PARTE II

### **ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA OBRA *CINO INCANTATIONS POUR FLUTE SEULE* DE ANDRÉ JOLIVET**

#### **1. Del análisis utilizado**

Como hemos dicho anteriormente, el método de análisis utilizado en este trabajo debe su estructura principalmente a las referencias sugeridas por el autor John Rink, quien explica que el tipo de estudio a emplear en una obra, varía según la disciplina del artista, por ejemplo si es un director de orquesta, un intérprete instrumental o un ensamble musical.

Rink propone un sistema que se construye de 6 pasos a seguir, de los cuales tomaremos algunas referencias, pero no seguiremos de manera exacta este modelo, con el propósito de desarrollar un análisis más propio, en el que podamos incluir los factores complementarios a la partitura.

En términos generales, la propuesta de análisis de Rink consiste en lo siguiente:

#### **1. Determinar la forma de la música y su base tonal:**

Por ejemplo si se trata de una forma binaria o ternaria, forma sonata, rondó, etc. Detectar las principales secciones y sub secciones, el esquema tonal y otras características relevantes.

#### **2. Representar gráficamente el tempo:**

Se trata de determinar las divisiones de tempo más generales de la obra y después delinear a mano el contorno de los tempos predominantes, ya que este acto produciría una imagen esclarecedora del proceso temporal (los niveles de los tempos), y según Rink, los intérpretes consideran estos niveles como una

sucesión continua de pulsos predominantes que están sujetos a ajustes circunstanciales.

### **3. Representar la dinámica:**

Anotar las principales dinámicas señaladas en la obra para proporcionar una perspectiva general del terreno dinámico y percibirlo a medida que avanza y así poder mejorar nuestro conocimiento del proceso musical.

### **4. Analizar la línea melódica y los motivos que la componen:**

Trazar contornos melódicos sin las figuras rítmicas y sus plicas u otros elementos que distraigan la vista, porque -según Rink- los músicos representan la melodía en su oído interno de manera muy distinta a como es su apariencia en la partitura, y a medida que se desarrolla la interpretación, la notación se transforma en una serie de acciones físicas correspondientes a imágenes mentales de diversos tipos, incluyendo las auditivas.

En general, Rink explica que los intérpretes suelen concebir la melodía como una línea (continua o no), por lo tanto un gráfico literal del contorno melódico, puede parecerse más a una imagen auditiva que a la notación original. Además, conocer los patrones importantes dentro de una melodía, influirá en la manera de proyectar la música, aunque el objetivo no sea demostrar la unidad motivica.

### **5. Elaborar una reducción rítmica:**

Identificar y analizar la función de los principales elementos rítmicos ayudará a descubrir el rol que desempeñan en la sucesión, mantenimiento o suspensión del impulso rítmico (ciertos ritmos, según su contexto, tendrían diferentes cualidades: estáticas, de conducción de frase, de sensaciones, etc.)

Esta reducción serviría para relacionar las propiedades rítmicas a nivel superior, es decir, ayudaría a saber la estructura de la frase.

## 6. Reescribir la música:

Este proceso, puede reducir las insuficiencias de la notación original al arrojar luz sobre ciertas características ausentes o confusas en la partitura. Por ejemplo, se podría descubrir un esquema métrico alternativo, también permitiría representar características como la ejecución rítmica a un nivel inferior (la distribución de las voces, en el caso de obras para piano o grupos).

Dejando atrás la descripción del método, y en referencia a nuestro análisis, señalamos que éste surgió desde la perspectiva de intérpretes abordando música atonal, es decir, nuestra propuesta estará enfocada en la observación de los elementos musicales, con el objetivo de comprender la estructura e idea global de la música. Igualmente, consideramos que en este tipo de piezas no puede emplearse un método de análisis tradicional. Por lo tanto, y basándonos en nuestro método de estudio, tomaremos algunas sugerencias de Rink sobre cómo estudiar ciertos elementos de una pieza, tales como: la forma musical, la melodía, los tempos y los ritmos (estas recomendaciones sirvieron bastante para guiar nuestro análisis, que es más bien descriptivo y verbal, pero cabe señalar que no experimentamos la necesidad de construir los gráficos sugeridos por el autor). Ciertamente, gran cantidad de estas bases las aplicamos en forma mental o directamente en el proceso de ejecución de algunos pasajes, mientras estudiábamos la obra. Por ejemplo, la recomendación de extraer los adornos sirvió de gran ayuda para resolver los ciertos pasajes difíciles de la última *incantation*, sin embargo, consideramos innecesario desvincular los ritmos de la línea melódica, ya que para nosotros este elemento es fundamental para entender la personalidad de una obra, por lo tanto la melodía se trabajó siempre con sus ritmos y de manera lenta, sin adornos, tampoco creímos necesario estampar este ejercicio en el papel.

En resumen, la propuesta de Rink nos pareció útil y valiosa, entendemos que debe ser explicada gráficamente en un texto, pero si la llevamos a la práctica, creemos que en ciertos casos podría ser ejecutada de manera mental.

Por otro lado, cabe destacar que nosotros además de estudiar aquellos elementos reconocibles en la partitura, tales como: la melodía, los intervalos, los ritmos, la métrica, también tomaremos algunos factores complementarios a la partitura, relacionados directa e indirectamente a la obra, por ejemplo: sus títulos, el contexto personal de compositor, artículos o citas existente de otros autores respecto a la pieza de estudio, con el fin de orientar nuestro análisis musical.

### **i. Biografía del autor**

André Jolivet nació en Francia el 08 de agosto de 1905. Durante su infancia vivió junto a sus padres en una residencia en el barrio Montmartre de París. Su madre le enseñó a tocar el piano a temprana edad. Más tarde se inició en el estudio de órgano y armonía bajo la tutela del padre Aimé Theodas, maestro de la capilla de Notre-Dame de Clignancourt. Por sugerencia de sus padres, deja la escuela a la edad de 15 años para realizar el servicio militar y continuar estudios de pedagogía. Desde 1927 trabajó en varias escuelas de París. Paralelamente a esta actividad, entre los años 1928 a 1933 tomó lecciones de composición con el maestro Paul Le Flem en la Schola Cantorum de París. Le Flem le enseñó las bases de la composición con un completo estudio de armonía, contrapunto y formas clásicas, así como el análisis de la polifonía de los siglos XV y XVI.

El estilo y carácter musical del autor comienzan a definirse con dos hitos importantes, primeramente en 1927 y con motivo de la visita de Arnold Schoenberg a París, Jolivet se familiariza y seduce con la música atonal. Años más tarde conoce algunas composiciones de Edgar Varèse, llamando particularmente su atención la obra *Amériques*. Fue entonces cuando Le Flem le sugiere estudiar con Varesè. Respecto a este período de aprendizaje, Jolivet indica que su nuevo maestro lo llevó a adoptar una serie de principios de Arnold Schoenberg y le enseñó nuevas técnicas de escritura, relacionadas particularmente a conceptos como el sonido, el ritmo y la orquestación acústica, es decir, aquellas disposiciones instrumentales que dan los mejores resultados de sonido<sup>1</sup>. Una de las primeras obras que Jolivet compone desde esta nueva perspectiva musical, más orientada al atonalismo, es el Cuarteto de Cuerdas (1934), pero es en la obra *Mana* (1935) cuando Jolivet comienza a forjar un camino propio e independiente de Varesè, y donde plasma su individualidad, a través la expresión de sus intereses metafísicos. Al componer esta obra, Jolivet se inspiró en seis objetos que le fueron obsequiados por Varesè, nos referimos a las figuritas que adornaban su piano (una marioneta de madera, un pájaro de metal, una figura de Princesa de Bali, una cabra de

paja, una vaca de alambre y la figura del caballo Pegaso en madera). Cada uno de los movimientos de *Mana* toma el nombre de estas seis figuras: *Beaujolois*, El pájaro, Princesa Bali, La Cabra, Vaca y Pegaso. Para Jolivet, estos objetos lo conectaban a la energía de Varesè y al vínculo con la familia. El título *Mana* tiene que ver con la fuerza “primitiva” que perpetúa la existencia, así lo explica su esposa, quien en esa época realizaba un curso sobre sociedades primitivas y relacionó el vínculo entre Varesè y sus objetos con el lazo que une a las tribus con su tótem. Este sentido de pertenencia es llamado *Mana* en tribus polinésicas y melanésicas. Jolivet en un principio no estuvo de acuerdo con esta idea, porque el título resultaba ser incomprensible para las personas, por este motivo, Hilda sugirió complementarlo con la siguiente definición: “*Mana, es la fuerza que nos extiende en nuestros fetiches familiares*” (Jolivet. 1978. p 125). Respecto al tema contextual de la obra, nosotros consideramos que simboliza el rito de despedida de Jolivet con su raíz “varesiana”, para dar paso a una nueva etapa de definiciones musicales.

*Mana* despertó un especial interés en Oliver Messiaen, quien escribió un artículo sobre la obra y contactó a Jolivet en el año 1936, con la idea de formar un grupo de compositores jóvenes, proyecto al que se adhirieron los músicos Ives Baudrier y Daniel-Lesur. Fue así como se dio origen a la agrupación llamada “La Joven Francia”, cuyas intenciones eran difundir obras nuevas, libres, alejadas tanto de lo revolucionario como de lo académico. Tal como lo expresa Baudrier en su manifiesto: “*Siendo las condiciones de vida cada vez más duras, mecánicas e interpersonales, la música debe aportar sin tregua a quienes la aman, su violencia espiritual y sus reacciones generosas.*”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con Antoine Goléa. En Brigitte y Jean Massin, “*Historia de la música occidental*” Messidor, Paris 1983 (II) p. 362. Citada por Jean-Marc Warszawski en Musicologie.org [en línea]: revista de publicaciones [fecha de consulta 24-07- 2014]. Disponible en: [http://www.musicologie.org/Biographies/j/jolivet\\_andre.html](http://www.musicologie.org/Biographies/j/jolivet_andre.html)

<sup>2</sup> Ives Baudrier, citado en artículo de prensa: *El grupo La Joven Francia, en pos de una música libre y generosa* [en línea]. Recopilado por Archivo Manuel de Falla [fecha de consulta 24-07- 2014]. Disponible en: [http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316124910\\_137.pdf](http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316124910_137.pdf)

El Cuarteto de Cuerdas y *Mana* fueron seguidos por las obras *Cinq Incantations* para flauta sola (1936), *Cosmogonie* (1938) y *Cinq Danses Rituelles* (1939), estas últimas para piano u orquesta. Durante la Segunda Guerra Mundial, Jolivet produjo menos música y su estilo se volvió menos esotérico, pasando a ser más convencional. Este cambio se determina en la obra *Les Trois Complaintes du Soldat* (1941), cuyo texto lo escribió él mismo recogiendo sus experiencias en el ejército. Así comienza una nueva fase en su vida musical, denominada por Warszawski<sup>3</sup> como “el estilo maduro de Jolivet”, que se inicia con la Primera Sonata para piano (1945) escrita en memoria de Bartok. Fue también en este período cuando escribió la obra *Chant de Linos* para flauta y piano, de la cual realizara una versión para flauta, violín, viola, cello y arpa, y que deja en evidencia su magistral manejo para desarrollar las capacidades del instrumento y del intérprete.

En relación al estilo musical que definió el artista a lo largo de su vida, el autor Jean-Marc Warszawski menciona lo siguiente: “*Jolivet encontró un punto de balance y estableció su propio territorio entre dos polos aparentemente opuestos de las disciplinas clásicas impartidas por Le Flem y el arte iconoclasta de Varesè. A través de Varesè, se beneficiaba de la liquidación de la tonalidad de Schoenberg, mientras que en forma directa recogía elementos de Stravinsky*”. Conjuntamente a esta referencia sobre el estilo de Jolivet, podemos sumar el aspecto que en su música manifestó una preocupación por la naturaleza y la expresión humana. Esto podría relacionarse con sus referencias a elementos del exotismo, como podemos observar en la obra *Cinq Incantations*: artes mágicas de pueblos primitivos, instrumentos exóticos como la flauta Nei, música tribal, etc.

---

<sup>3</sup> Jean-Marc Warszawski es músico y doctor en musicología de la Universidad de Paris 8, ha publicado diversos artículos en revistas universitarias, es miembro del Instituto de Investigación de Musicología que está bajo la tutela del Centro Nacional para la Investigación Científica de Francia, la Universidad París-Sorbonne, la Biblioteca Nacional de Francia y el Ministerio de Cultura francés, es creador y editor del sitio Referencias/musicologie.org.

Recordemos que la flauta fue uno de los instrumentos más importantes para Jolivet, por su origen primigenio y capacidad de expresión visceral, cuya sonoridad fue desarrollada, a través de una escritura en la que lo primitivo y visceral en la sonoridad y en la ejecución se distingue como distintivos propios. En relación a este punto, cabe mencionar que paralelamente al período en que el autor escribió las *Cinq Incantations* y sobre todo en las décadas posteriores, hubo compositores que también escribieron una gran parte de las obras para un solo instrumento, dedicadas a la flauta travesa (Varèse, Berio, Fukushima, Ferneyhough, por nombrar los más destacados del siglo XX).

Volviendo a la hoja de vida del autor, es preciso señalar que luego de establecer su estilo maduro en 1945, fue nombrado director de música de la *Comédie-Française*. Desde 1950 viajó por Europa, África del Norte, Asia, Estados Unidos y México, estrenando sus obras y también como director de orquesta. En 1951 recibió el Grand Prix otorgado por la ciudad de París y escribe su concierto para piano. Fue consultor técnico de la Direction Generale des Arts et Lettres (1959-62), fundó el Centre Français d'Humanisme Musical en Aix-en-Provence (1959) y enseñó composición en el Conservatorio de París, entre los años 1966 a 1970.

André Jolivet falleció en París el 20 de diciembre de 1974, a la edad de 69 años.

## ii. Contexto general

*Cinq Incantations pour flûte seule* fue compuesta en 1936, año en que el grupo “Joven Francia” estrenó su primer concierto, con gran éxito. Días más tarde, precisamente el 19 de junio fallece la madre de André Jolivet.

Según relata Hilda Jolivet, su marido experimentó ciertas dificultades durante este período, como el duelo por la muerte de su madre y las responsabilidades que debía asumir este joven matrimonio con un hijo pequeño. Fue así como recibieron la ayuda y hospitalidad del Director de la Schola Cantorum, quien les ofreció una de sus magníficas propiedades para que la pareja descansara junto al niño.

Fueron dos meses de vacaciones en la apacible localidad de Aix-en-Provence, en Francia, período en el que Jolivet comenzó a recuperar la paz y la alegría, pero también a desarrollar sus emociones más profundas por el luto, a través de su música. Precisamente es aquí cuando escribe *Cinq Incantations*. Hilda relata que su marido lloró la partida de la madre y es a través del canto de la flauta donde él expresa esa nostalgia indecible y se coloca bajo la protección de su alma, en una comunión serena.

Esos meses también sirvieron para conocer amigos, Hilda cuenta que recibieron las visitas periódicas de una extraordinaria mujer llamada Hélène, quien era musicóloga y se interesaba en temas esotéricos e que influyó fuertemente en Jolivet, ya atraído por esa enigmática materia.

Otro dato importante relacionado con la obra y explicado por el flautista Pierre-Yves Artaud, nos menciona que *Cinq Incantations* se trataría de una música descriptiva que el compositor realizó al volver de un viaje al norte de África, donde se sintió atraído por la sonoridad de la flauta Ney y por la música tribal que observó en su recorrido por ese continente. Agregando que el sentido de esta obra estaría relacionado a la evocación de los deseos más profundos del hombre, como: la paz, la abundancia, la felicidad, la perpetuación del nombre y el reposo eterno.

Terminada la obra, ésta se estrena en el año 1938, bajo el auspicio de la Sociedad Nacional, y el flautista encargado de su interpretación fue Jean Merry.

En relación a la interpretación histórica de la obra, podemos mencionar que años más tarde del estreno, Jolivet conoce a un joven estudiante de medicina y flautista llamado Jean Pierre Rampal, quien le mostró su interpretación de *Cinq Incantations* y desde ese momento ambos artistas iniciaron una amistad indisoluble y una colaboración artística mutua. Siendo Rampal quien grabó la obra completa para flauta escrita por André Jolivet, en la discográfica Erato Records. Cabe destacar que Rampal fue uno de los flautistas más importantes del siglo XX, e interpretó y grabó una gran cantidad de repertorio para flauta y contribuyó al desarrollo de la interpretación de este instrumento, a través de su labor pedagógica en París y el mundo.

*Cinq Incantations pour flûte seule* fue publicada por Boosey & Hawkes (1939).

### **iii. Lo que dice el autor sobre su obra**

*"...En 1936, cuando escribí las Cinq Incantations para flauta sola, quise afirmar la primacía del elemento monódico en la música, es decir, de la melodía meticulosamente organizada, tanto desde el punto de vista de la armonía sucesiva (encadenamiento de intervalos) como de ritmos, de intensidades y de alturas. Sin embargo, la combinación seriamente equilibrada de estos distintos elementos no tiene otro propósito que el de generar emoción musical y, en los oyentes más sensibles (o los más "nuevos"), una emoción cercana a los impulsos de pánico del hombre primitivo.*

*Para lograr mejor esto, elegí la flauta, instrumento de la música por excelencia, ya que, al ser animado por el soplo, profunda emanación del hombre, la flauta carga los sonidos con los que el hombre tiene a la vez de visceral y de cósmico.*

*Estas piezas, en ningún momento son un pasticcio de la música oriental, ni de referencias de los llamados pueblos primitivos. Sin duda, como en cualquier otra operación de carácter mágico, la repetición tres veces de la fórmula de introducción y la afirmación conclusiva, presenta un carácter especial: en esta repeticiones los sonidos adiciones aumentan la vitalidad, hacen resaltar un aumento del dinamismo (lo que provoca una aceleración los influjo psico- fisiológicos del auditor).*

*Sus títulos indican la apropiación mágica de cada Incantation y sus formas son consecuencia de esta apropiación. "Para una comunión serena del ser con el mundo," es una de las páginas claves de mi trabajo, tanto el flujo de lirismo que expresa, de forma similar al enfoque de la filosofía de Teilhard de Chardin, cuando dice:*

*"Material: Matriz del Espíritu Espíritu: Estado Mayor de la Materia"*

**André Jolivet**

(Hilda Jolivet, 1978, p 135.)

En resumen, señalamos que todas las referencias descritas, hacen que *Cinq Incantations* sea particularmente especial para nosotros, debido a su carga emotiva y también a su magnífico resultado musical, punto de gran exigencia para el intérprete, ya que éste debe lograr el desarrollo de una interpretación y de sonoridades muy peculiares, que representen una actitud “visceral”, es decir, un estado que nos lleve a declamar nuestra idea musical desde lo más profundo de nosotros. Es por ello que la hemos seleccionado para el análisis.

## 2. Análisis de la Primera Incantation

### A. *Pour accueillir les négociateurs\_ et que l'entrevue soit pacifique*

Para recibir a los negociadores y que la entrevista sea pacífica

En esta primera Incantation, convergen dos motivos musicales. El primero, está representado por las frases del registro grave y medio de la flauta y el segundo, por las oraciones en el registro agudo en *frullato* y la indicación general de carácter es *Pompeux* (pomposo). (Ver figura N° 1).



Figura 1. *Pour accueillir les négociateurs\_ et que l'entrevue soit pacifique* (compases 3-7)

Este procedimiento musical, podría denominarse como “polifonía virtual”<sup>1</sup>, el que genera un efecto de dos voces, pero interpretadas por un mismo instrumento melódico, es decir, sería una especie de ilusión sonora (debemos hacer hincapié en que se utiliza el término polifonía, para destacar el efecto de dos voces presente en esta Incantation, pero subrayamos que no están sonando simultáneamente, por lo tanto, no existe presencia de polifonía literal). Es en este punto, donde creemos relevante destacar la maestría del trabajo realizado por el compositor, ya que al utilizar dos registros lejanos (primera octava y tercera octava), más aún, en uno de ellos agrega efectos como el *frullato*, estos elementos representarían puntos de ayuda para que el intérprete pueda acercarse con mayor exactitud al ideal sonoro del compositor.

---

<sup>2</sup> Polifonía virtual, es un término que emplearemos para denominar el efecto provocado por una melodía, que al ser desglosada, se percibe como si se tratase de dos voces latentes. Cabe mencionar que este recurso no es originario de André Jolivet, también podemos encontrarlo en diversas obras de la historia de la música, tal es el caso del *Vivace* de la Fantasía N°2 para flauta sola del compositor barroco Georg Philipp Telemann, donde la melodía de corcheas en pulso rápido se desplaza mayormente en el registro medio y agudo de la flauta, bajando ocasionalmente al registro grave, efecto que produce la sensación de estar oyendo dos voces a la vez.

### i. De las dos voces

Si analizamos cada voz, podremos encontrar evidentes diferencias entre ellas. Por ejemplo, la primera se desarrolla en el registro grave y en su mayoría en las notas Do grave y Re medio, pero teniendo mayor protagonismo la primera nota mencionada. Asimismo, cabe señalar el detalle de las cifras indicadoras paralelas del comienzo, estas sugieren 2 dimensiones métricas distintas para cada voz, que en el caso de la primera es 3/4 y en la segunda es 9/8, este recurso es apoyado con el uso de silencios por abajo o arriba de las notas que están sonando, según sea el caso. Señal que deja de manifiesto la concepción de independizar la melodía de inicio en registro grave, con las frases que le proceden, por lo tanto, como intérpretes, consideramos que es preciso enfatizar la idea de estar tocando dos voces distintas para producir en el oyente la clara percepción de estar escuchando dos voces.

Respecto al tratamiento de los ritmos, podemos decir que también genera un efecto de contraste, ya que en la primera voz está organizada en base a ritmos binarios y en la segunda se emplean tresillos y quintillos, punto de cuidado para el intérprete, ya que éste debería lograr una diferencia en la forma en cómo “desplaza” las voces (emplear una gestualidad distinta), es decir, la primera voz debiera ser más rígida o tener un carácter más marcial en comparación con la segunda que da la sensación de ser una frase en continuo avance, más fluida.

Ahora, enfocándonos en la segunda voz, puede observarse que tiene más variedad de tonos, por ejemplo; ciertos cromatismos (Fig.2)



Figura 2. *Pour accueillir les négociateurs\_ et que l'entrevue soit pacifique* (compases 9 y 10)

## ii. Vínculo con ideas complementarias al texto musical

Para continuar, nos centraremos en la reflexión basada en las ideas extra musicales presentes en el contexto de la obra, referente a este tema, podemos decir que el título: “Para recibir a los negociadores y que la entrevista sea pacífica”, es una clara demostración que esta pieza tiene por idea central, el representar dos cosas distintas que se relacionan, a través del concepto de negociación. Además, consideramos que el enunciado, posibilita el desarrollo de capacidades imaginativas en el intérprete. Por ejemplo: personalmente creo que esta música intenta relatar la historia de dos grupos que convocan un mutuo encuentro, quienes, a través de un llamado que podría simbolizar un silbido del grupo de los agudos (nota Re del comienzo), intentan reunir a las dos partes en un ritual de negociación, donde cada uno expresará sus ideas. Esta interpretación respecto a la primera nota, puedo asentarla luego de leer una hipótesis del filósofo alemán Carl Stumpf, sobre el inicio de la música en la humanidad: *“la música tuvo su origen en la necesidad de los hombres de llamarse y ubicarse. Tales llamados debían emitirse dentro de un tono definido, para lograr mejor el objetivo. Al gritar simultáneamente hombres y mujeres, se producían intervalos de octava, quinta o cuarta, cuya ruptura y conversión en intervalos melódicos sería la cuna del lenguaje musical”*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>. Ana María Locatelli de Pέργamo. La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas. Historia de la Musica. Tomo I. Ricordi, 1980.



La coda presenta una sola cifra indicadora 3/4, tampoco tiene silencios paralelos por debajo una voz. Además de guiarnos por estos símbolos, también basamos nuestra conjetura, porque luego de la aparición del armónico de nota Do, la voz continúa subiendo hasta llegar al registro agudo, lo que para nosotros representaría una cita de la segunda voz, pero ahora, formando parte de un todo que inicia su exposición con un Do grave (cita a la primera vez), que asciende, a través de; un armónico, un Mi b, un Si natural y un Si b agudo, hasta un Re sobre agudo (cita a la segunda voz), finalizando en un intervalo descendente del registro grave (Fa # y Re), en notas largas, lo que da la sensación de un final sólido, y si me arriesgo aún más en encontrar los vínculos entre lo extra musical y lo escrito, podría calificarlo esta sección como un final pacífico, sin presencia de adornos o destellos sonoros que podrían evidenciar un carácter más enérgico (Fig. 5)

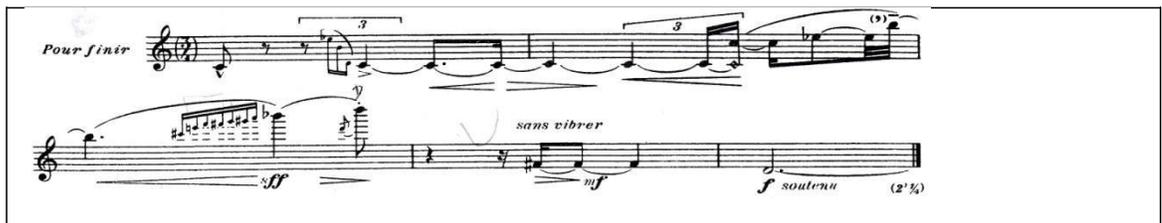


Figura 5. Coda *Pour accueillir les négociateurs\_ et que l'entrevue soit pacifique*

### **3. Análisis de la segunda *Incantation***

#### **B. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils***

Para que el niño que va a nacer sea un varón.

El carácter de esta *incantation* es *Assez vif* (bastante rápido). Respecto a la estructura, podría decirse que está formada de dos partes, pero esta división no está definida en la partitura de manera explícita, más bien son ciertas alturas, elementos sonoros y señaléticas de carácter, las que nos hacen determinar la presencia de dos secciones. Específicamente, la primera de ellas comenzaría en el compás N° 1 hasta el compás 30. Inmediatamente después y separada por silencios, comenzaría la segunda zona que se extendería hasta el último compás. A continuación, explicaremos los detalles observados en la partitura que nos llevaron a entender esta pieza como dos etapas de un todo.

#### **i. Planteamiento sobre la primera sección**

La nota que más se repite en la primera sección es el Mi bemol, al respecto, podríamos decir que ésta tiene un rol protagónico, ya que la pieza comienza con quintillos de Mi bemol, luego en los compases 3 y 4, esta nota continúa siendo la más relevante, pero aparece intercalada con otras; Re bemol, Fa bemol y Re natural, éstas últimas en ritmos muy rápidos, como ornamentos en torno al Mi bemol (Fig. 1). Cabe destacar el requerimiento explícito de Jolivet respecto a estos ritmos, él pide que sean *quasi flatterzunger*, por lo tanto, entendemos que nuestra pronunciación en esta figura rítmica debería lograr la sensación de continuidad y avance, es decir, aunque aparezcan quintillos, creemos que estos no deben ejecutarse con acentos o con subdivisiones, si no que deben dar la sensación de fluidez, para no perder el encadenamiento de la idea musical presente en la sucesión de quintillos intercalados con silencios.

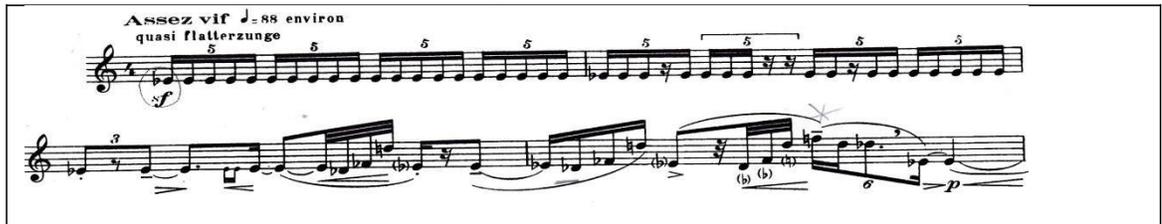


Figura 6. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* (compases 1-4). Repetición del Mi bemol.

A medida que avanzamos, comenzarán a aparecer con mayor presencia las notas; Fa bemol y Re natural, como parte de un intervalo de sexta aumenta (antecedido mayoritariamente por un Do# o Reb) y de quintillos, en el caso del Re (Fig. 7).



Figura 7. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* (compases 10-16). Intervalos de sexta aumentada entre Fa bemol y Re y quintillos en Re.

En relación a este detalle, creemos que se estaría representando una especie de sinópsis de la segunda sección (donde el Re adquiere el protagonismo) e incluye una particularidad interesante; el Re es enfatizado, a través de un *glissando*, que implica bajar y subir la columna de aire, y también girar la embocadura, lo que da como resultado un cromatismo de Re bemol, Re natural, Re sostenido y Re natural (Fig. 8)



Figura 8. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* (compases 17-19)

Posteriormente en el compás 21, se retorna al motivo de intervalos de sexta aumentada y a partir del compás 23, se indica la señal *Alourdir* (pesado) y se presenta una sucesión de intervalos de sexta aumentada, séptima menor, novena menor y novena, otorgando un carácter de tensión que finalmente resuelve en Mi-b con cambios de octavas, para dar término a la primera sección, a través de la nota larga *pianissima* y descolorida (Fig. 9)

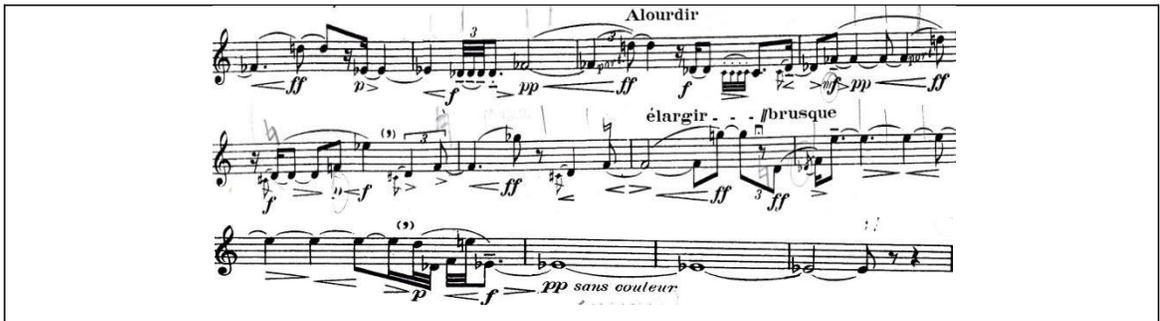


Figura 9. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* (compases 21-32). Fin primera sección.

## ii. Planteamiento sobre la segunda sección

La segunda mitad de *esta Incantation* comenzaría en el compás 33, con una métrica de 4 tiempos por compás, a través de la división de silencios de blancas y 2 notas *Re frullatos* del mismo valor. Este detalle de la sensación rítmica particular, marca una clara diferencia con la sección anterior, que era más sincopada. Asimismo, el pasar de un Mi bemol a un Re y en frullato, denota un cambio radical, se entiende que entramos en otra zona con características sonoras distintas. Luego, en el compás 35, aparece la señalética de carácter *un peu moins vif; plus scandè* (un poco menos brillante; más cantado), la que comprendemos con cierta contradicción, porque la palabra cantar, tiene más bien una relación con la melodía de distintos sonidos, pero en este caso la única nota presente hasta el compás 43 es el Re (donde finaliza con la indicación *plus scandè*), por lo tanto,

creemos que esta indicación podría enfatizarse con una determina inflexión del sonido, a través del rigor rítmico, conciencia del rol de los silencios, los acentos y articulaciones. Posteriormente, a partir del compás 44, se retorna al motivo de la primera parte; reaparece el Mi bemol, los ritmos sincopados, el intervalo de sexta aumentada, pero la diferencia es que en vez de enfatizar el Mi bemol, ahora se desataca el Re bemol, a través de apoyaturas repetitivas, pero agrupadas en diferentes barras de tiempo impares, lo que genera una sensación de asimetría en el pulso (Fig. 9).

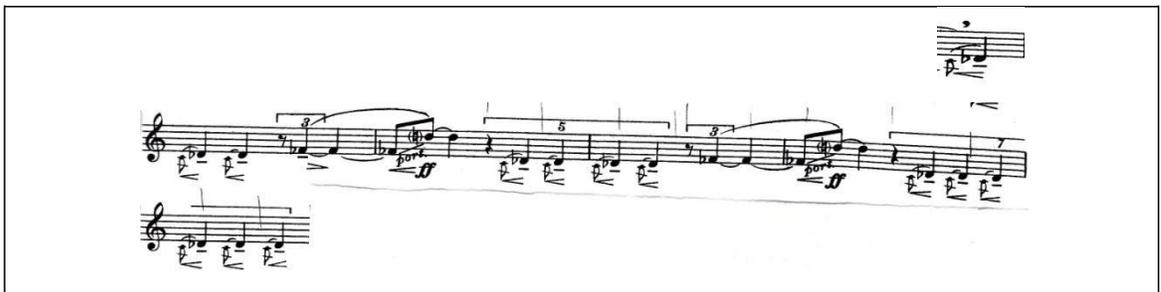


Figura 10. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* (cuarto tiempo de compás 48 hasta 53), apoyaturas.

En el compás 54 comienza un nuevo motivo, que utiliza ciertos elementos o “ingredientes” interválicos, tales como; sexta aumenta (Fa b-Re), séptima menor (Mi-Re), un intervalo compuesto por una octava y quinta justa (Re-La), finalmente una séptima menor (Re-Do) que van intercalados a escalas cromáticas descendentes en frulatto. Este secuencia termina en el compás 57, a la escala cromática más larga culmina en un Mi bemol, retornando de esta forma al motivo de la primera parte donde el Mi bemol es la nota principal, como una especie de re exposición, pero ésta vez intercalada por arpeggios ascendentes en ritmos cada vez más cortos (septecillos y novecillos), punto donde se amplía la figura de Re bemol y Fa bemol, alcanzando el registro más agudo de la pieza en el Fa del compás 60, para culminar en un Re bemol (Fi. 10). En términos interpretativos, comprendemos esta frase como una sucesión “oscilante” de intervalos y ritmos que finalmente desencadena en los grupetos de 14 y

18 notas, los que producen gran tensión y -del punto de vista técnico-, ciertas dificultades para el intérprete, debido a que están sobre las notas de registro grave, el que resulta ser más “sordo” en la flauta .

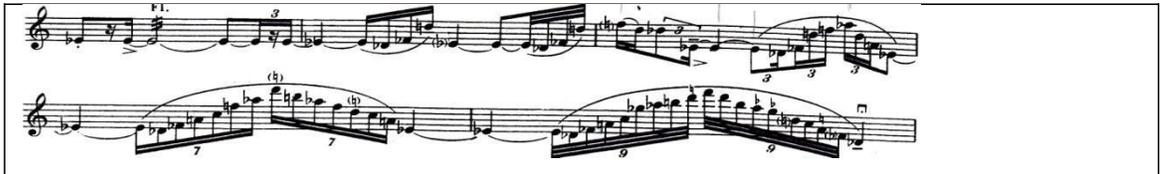


Figura 11. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* (compás 58 al 62)

Dejando atrás el estado de exaltación del motivo anterior, hace su entrada la parte final de esta pieza, en donde las notas Re y Mi bemol están más presentes en los dos primeros compases, luego en el compás 65 y por medio de una escala mayormente cromática, que para nosotros representaría uno de los elementos más característicos de esta *Incantation*, nos referimos a su naturaleza cromática. Finalmente, esta pieza acaba en dos notas del registro agudo La y Si, pero ésta última tiene mayor duración y las siguientes guías: *Tres Lent, langhissima, sifflant* (Muy lento, largo, silbado).

### iii. Vínculo con ideas complementarias al texto musical

Enfocaremos la reflexión en la importancia de los grupetos rítmicos, tales como: quintillos y sietesillos, debido a que están presentes en toda la pieza, adquiriendo evidente protagonismo. En relación a este punto, quisiera mencionar una cita realizada por la flautista Katherine Kemler referente a la presencia de los quintillos en la obra: *“Jolivet ha creado una simulación musical del proceso de parto: los latidos del corazón de la madre y el niño (quintillos en Mi bemol y Re), contracciones impredecibles de trabajo de parto prematuro (figura melódica con ritmos variados) cada vez más y más frecuentes e intensos hasta el nacimiento definitivo del niño”*<sup>1</sup>.

Nosotros discrepamos de esta interpretación, si bien, nos parece interesante y acorde al título señalado por el compositor, creo que el sentido de los quintillos tiene más bien una relación con los elementos pulsativos presentes en la música tribal africana, sobre todo en el desarrollo de la percusión, por ejemplo y respecto a este punto, Locatelli menciona lo siguiente: *“En los mensajes que los ewe (pueblo africano) y otros grupos africanos transmiten con sus tambores, recurren a las distintas alturas del lenguaje tonal y no a un código tipo Morse, entendamos por lenguaje tonal aquel en el cual las palabras varían de significación no solo por las vocales y consonantes que poseen, sino también por la entonación musical con que se pronuncian”* (Locatelli de Pérgamo, 1980). Creemos que otra idea extra musical, aplicable en las secciones de quintillos, podría ser la relación que existe entre el elemento reiterativo de los ritmos mencionados y la forma repetitiva aplicada en las oraciones de carácter suplicatorio que se realizan en las ceremonias de invocación.

---

<sup>1</sup> Katherine Kelmer, citada por Parker-Harley en *“Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flute seule by André Jolivet”*.2005, University of Cincinnati

Ahora, tomando en cuenta el detalle que Locatelli menciona respecto a las alturas, podría decir que justamente esta característica es reconocible en los ritmos estudiados, ya que existe una referencia de altura en ellos, específicamente Jolivet usa el Mi bemol y el Re, por lo tanto, me atrevo relacionar estos elementos a una especie de recurso sonoro para lograr el carácter pulsativo, característico de la música ritual africana, en vez de justificarlo desde el referente temático extra musical (el parto; implícito en el título). Además, ¿no serán estos quintillos demasiado rápidos para asemejarse a los latidos del corazón humano?, en todo caso, cualquiera sea la apreciación, me parece relevante destacar la particularidad que posee esta obra de generar en el intérprete, ciertas capacidades imaginativas en relación a ella, creo que este punto ayuda al músico a comprender e internalizar mejor una pieza musical, pero simultáneamente, considero que es un factor de cuidado, ya que si el intérprete se embriaga con factores extra musicales, puede correr el riesgo de perder la neutralidad necesaria para traducir una obra, convirtiéndose en una especie de “transgresor de la voluntad explícita expresada en la partitura”. En relación a este punto, revisemos lo que Igor Stravinsky, decía: “*La interpretación de la obras está subordinada a consideraciones extra musicales basadas en los amores o las desdichas de las víctimas* (refiriéndose a los intérpretes románticos). *Se fantasea gratuitamente sobre el título del fragmento*”. “*Los elementos extrínsecos a la música se prestan fácilmente a la traición, mientras una página en la cual la música no pretende explicar nada, más allá de ella misma, resiste mejor esas acometidas de deformación literaria*”<sup>2</sup>. En cierta parte coincido con los dichos del maestro, pero como intérprete, puedo aseverar que el estudio amplio de una obra, que obedezca con rigurosidad los elementos establecidos en la composición y además contemple sus relaciones externas, potenciarán la exégesis del texto musical.

---

<sup>2</sup> Igor Stravinsky, *Poética Musical*, capítulo sexto “De la ejecución”. Traducción de Eduardo Grau. Editorial EMECÉ, 1946.



Micro célula clasificadas según la altura	Variantes de los motivos clasificados según altura			
N°1 				
N°2 				
N°3 	Este motivo no tiene variaciones, pero tiene relación con el micro motivo N°2 (tres notas comunes: fa#-sol-lab)			
N°4  <p data-bbox="332 1144 609 1260">Se toma como célula solo la apoyatura de fa y fa#</p>	 <p data-bbox="625 1144 1364 1323">Hipótesis: este motivo podría pensarse como una variación, ya que la apoyatura continua con las notas fa-fa# y varía rítmicamente, al igual que en los ejemplos anteriores, la única diferencia con los casos anteriores es el cambio de nota de resolución.</p>			

Tabla N°1. Micro células. *Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace.* Todas las apoyaturas comienzan en un cromatismo.

La micro célula podría ser la encargada de conducir, de hacer que la frase avance y no pierda la característica de repetición constante, pero variando las alturas y ritmos. No así es el caso de la micro célula del inicio, exactamente del primer compás, ya que esta figura se desarrolla mayormente en el grave de la flauta y tiene como nota principal el re (Fig. 13), a diferencia de la célula que comienza en letra A, pero mantiene la característica del semitono en las apoyaturas. Cabe destacar en esta sección, la presencia del tritono formado por el Re y La bemol, siendo este intervalo muy lejano y particular

en la *incantation*. Asimismo, nos parece relevante destacar la octava de La bemol, que provoca una especie de “oleaje” de las notas virtuales.



Figura 13. *Pour que la moisson soit riche qui nâtra des sillons que le laboureur trace* (compás N°1)

El motivo se desarrolla, a través de ritmos lentos y con la nota La bemol como predominante, al menos en los primeros 7 compases de un total de 9.

A partir del compás número 8, la célula anterior deja de estar presente y en su reemplazo tenemos un motivo que se repite solo una vez, pero mantiene el estilo reiterativo de la *incantation*, nos referimos a los intervalos N°1=Re- Do y N°2= Re- Mi b (Fig. 14).

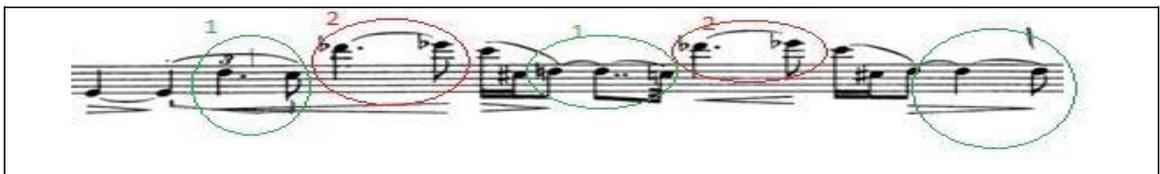


Figura 14. *Pour que la moisson soit riche qui nâtra des sillons que le laboureur trace* (8° sistema)

Respecto a este recurso, consideramos que este genera un estado de mayor intensidad y/o podríamos decir que se aleja del precepto anterior, es decir, en donde se priorizaba una estructura más rígida y constante, como una especie de planicie o monotonía sonora que solo variaba de registro al final del quinto sistema, llegando a las mismas notas Re bemol y Mi bemol que reaparecen en el octavo sistema.

Finalmente, en los últimos tres tiempos del octavo sistema, se solicita la indicación *en vibrant* y la melodía transcurre alrededor de tres notas (Re, Do, Do#), pero en tres motivos de distinto orden de notas y ritmos (Fig. 14). Cabe destacar la primera única

aparición de frullatos, como antecesores de un trino de Re bemol, creemos que para enfatizar la última nota aguda en fortísimo y con calderón (Mi b), este gesto se potencia además, con la posterior aparición de las mismas alturas (Do #, Do natural y Re) dentro de un tresillo de semicorcheas, más corto, como los precedentes directos del Mi b. Luego este motivo se corta con una respiración para dar inicio a un intervalo de novena (La- Si), pero siendo esta última, originada a partir de un armónico de Mi. (Fig. 14)

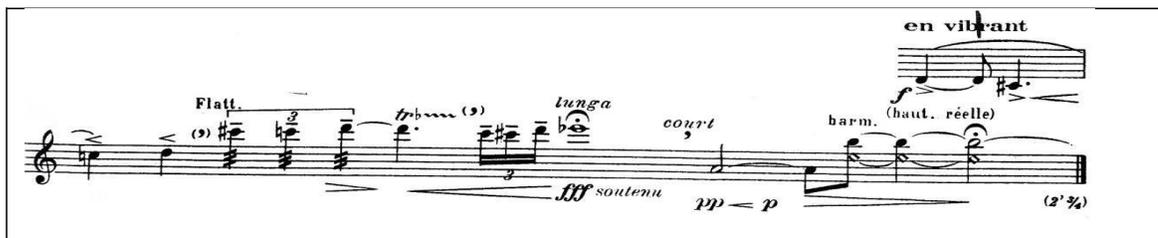


Figura 15. *Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace.* (Final del 8° sistema y 9° sistema completo)

### i. Vínculo con ideas complementarias al texto musical

Creemos interesante mencionar la indicación del comienzo *Très régulier, non sans lourdeur, mais sans brutalité* (Muy regular, no sin pesadez, pero sin brutalidad), porque ésta podría relacionarse a factores complementarios, tal como sugiere el musicólogo Gerard Michel “*el movimiento rítmico de esta pieza representaría la imagen de los agricultores trazando los surcos, punto que justificaría la presencia del tempo lento y de la monotonía de la línea melódica*”<sup>1</sup>.

A esta mención, nosotros podríamos agregar la importancia del carácter repetitivo de la pieza y del que Parker-Harley también hace referencia. La autora relaciona esta característica redundante a la representación de un acto que se repite: “*Los armónicos en nota mi del final de este encantamiento expresan una tipo de paz que viene de completar una tarea repetitiva. En esta última parte, sin embargo, estas notas se transponen un registro superior, esta transposición de material, ya se ha dicho, parece significar una continuidad sin fin del trabajo, como así como un paso hacia la trascendencia*” (Parker-Harley, 2005, pág. 27). Para nosotros, esta reflexión resulta

coherente, del punto de vista imaginativo, pero creemos que se aleja, en parte, del carácter de súplicas y/o peticiones de los títulos, es decir, nosotros pensamos que esta música representaría o se asemejaría más a la idea de rituales para pedir algo en concreto, algo que se desea que suceda (ej. que la cosecha sea rica), pero que no está ocurriendo en el presente, por lo tanto, el carácter repetitivo presente en esta *Incantation*, sería para nosotros la forma de decir un rezo o entrar en un estado de trance, que en este caso en particular, sería a través de la repeticiones. A diferencia de la primera *Incantation*, que para nosotros evidencia una idea de algo que está sucediendo, porque si nos basamos en el título “Para acoger a los negociadores, para que la entrevista sea pacífica” y en el tratamiento de las dos voces, ambos factores nos acercaría más a la idea de dos cosas que están relacionándose y culminan unidas en la coda.

---

<sup>1</sup>. Michel citado por Parker-Harley en “*Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flute seule by André Jolivet*”.2005, University of Cincinnati.

## 5. Análisis de la cuarta *Incantation*

### D. *Pour une communion sereine de l'être avec le monde*

Para una comunión serena del ser con el mundo

Esta *incantation* comienza con la indicación de velocidad: lento y de carácter: *très intérieur*, esta señal se encuentra sobre lo que para nosotros resulta ser el motivo principal de la obra, su célula. Hablamos entonces de la secuencia de semitonos e intervalos descendentes y ascendentes que culminan en una octava aumentada de notas: Do# y Do, con regulador *crescendo* y *diminuendo* (Fig. 15). Cabe destacar que el carácter de esta pieza y sobre todo de la introducción nos propone una declamación introspectiva, que podría lograrse con un sonido sin vibrato y con dinámica de leve intensidad, tal como señalan los reguladores.

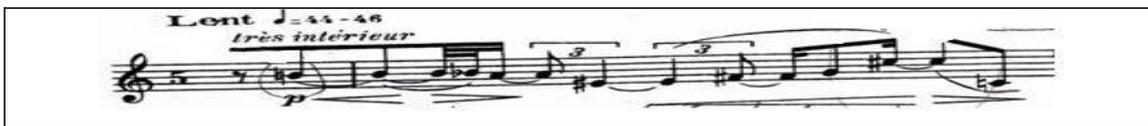


Figura 16. *Pour une communion sereine de l'être avec le monde* (compás 1 con alzar)

Respecto a este motivo, quisiéramos destacar la siguiente cita que nos parece acertada y consideramos un correcta guía para nuestro análisis “*La yuxtaposición de dos células melódicas diferentes, es bastante común en la escritura de Jolivet, este elemento representa la tensión entre dos tipos de ideas melódicas: una fuerza estabilizadora; los semitonos, y una fuerza dinámica; la octava aumentada y sus variantes de clases de intervalos*” (Parker-Harley, 2005). Por lo tanto, si tomamos esta idea como referencia, nuestra declamación interpretativa debería enfatizar la aparición de la nota Do#, para que el auditor distinga la idea de oposición de dos motivos (semitonos e intervalos más lejanos).

Ahora, retornando a la observación del texto musical, nuevamente advertimos la presencia de la célula antes mencionada, la que irá desarrollando transformaciones durante el transcurso de la pieza y aparecerá nuevamente al final de la *incantation*.

### i. Primera variación

Por ejemplo, en los primeros cinco compases (Fig. 16), el motivo se desarrolla mayormente, a través de ritmos de larga duración y sincopados. Las alturas e intervalos prácticamente se mantienen iguales durante toda esta sección, cabe destacar que la presencia del intervalo de octava aumentada va sucedido por una séptima mayor, detalle que representa cierta dificultad para el intérprete, porque la gran longitud de la frase anterior, más el Do natural exige un *diminuendo* que naturalmente representaría el final de una oración, pero en este caso no lo es, por lo tanto creemos que nuestra ejecución debe respetar la idea de continuidad. Respecto a este punto, cabe destacar la presencia de silencios entre frases, nosotros entendemos que es un recurso utilizado, no solo para nutrirnos de aire, más bien representa un elemento para enfatizar el componente de repetición, presente en las cinco *incantations*. Es decir, declamamos una frase y nuevamente declamamos otra igual o similar, el silencio entrega un espacio para destacar esta idea, pero al mismo tiempo representa un punto de cuidado, ya que no todos los silencios tienen la misma duración, por ejemplo el de semicorchea a ser más corto, podría indicar la sensación de avance, y el silencio de corchea del quinto compás, se encuentra dentro una tresillo, por ende opinamos que no es necesario respirar ahí, ya que la idea de prolongación es clara.

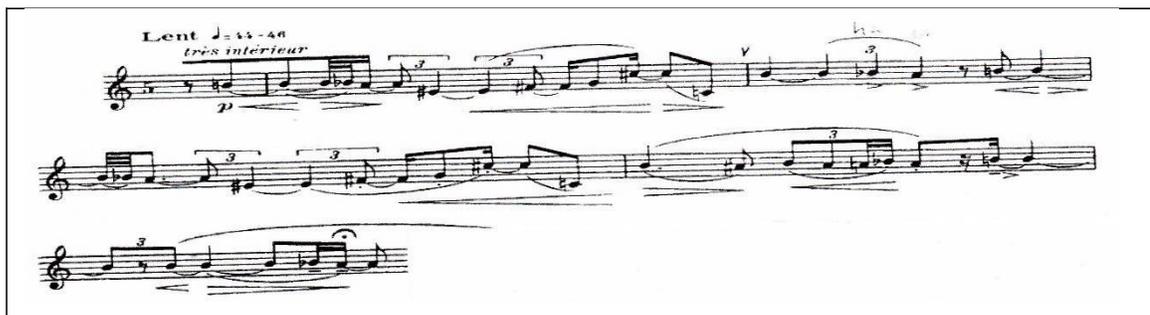


Figura 17. *Pour une communion sereine de l'être avec le monde* (compases n° 1 con alzar, hasta n° 5).

## ii. Segunda variación

A partir del compás N° 6 con alzar y hasta el N° 11, se desarrolla lo que para nosotros es la segunda variación de la célula mencionada (Fig. 17).

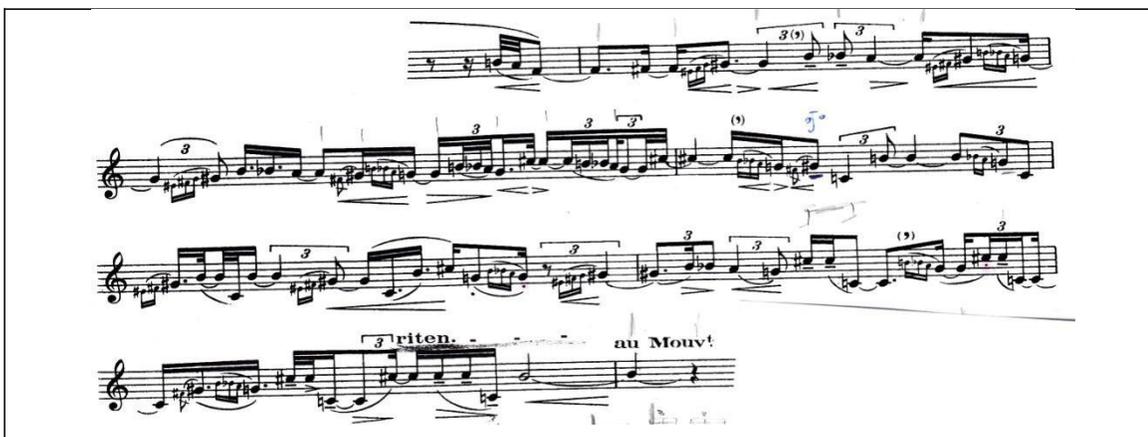


Figura 18. *Pour une communion sereine de l'être avec le monde* (compases N° 6 con alzar hasta el N° 11)

Al observar la partitura en esta sección, podremos encontrar la presencia de los semitonos descendentes (Sib- La- Sol) y ascendentes (Mi#- Fa#- Sol) y el intervalo de octava aumentada descendente (Do# y Do), pero en esta parte se encuentran intercalados por apoyaturas constantes de semitonos en corcheas. En relación a los ritmos, igualmente encontraremos tresillos y síncopas, pero en el compás N°7 los tresillos son de fusas, haciendo que se confundan con las apoyaturas o notas virtuales presentes en toda la sección.

Respecto a nuestra interpretación, podemos decir que, a pesar de la presencia de notas virtuales y ritmos muy cortos, es necesario que destaquemos las notas más largas, porque consideramos que ellas representan el núcleo de la melodía, nos referimos entonces a las notas: Si- Sib- La- Sol# y Sol, y al intervalo de Do y Do#. Por último, podemos decir que esta sección, al tener muchas apoyaturas, estaría generando un efecto de improvisación, por lo tanto, creemos que nuestra prosodia y gestos deberían

enfocarse en lograr la sensación de movilidad y soltura en la ejecución. Esto puede llevarse a cabo, a través de elementos interpretativos, tales como: evitar acentuaciones, agilidad en dedos, control de la emisión en los registros presentes, para impedir cortes de columna de aire, que provoquen la sensación de obstrucción en la melodía, y en relación al gesto, a través de movimientos corporales que resalten la diferencia entre las notas largas y las apoyaturas, y la idea de movilidad de la frase, específicamente podríamos recurrir a un meneo que de la sensación de ir y venir. En relación a este punto y a la importancia que adquiere el manejo del gesto en la tarea de comunicar una idea musical, podemos citar el siguiente pensamiento que nos ha servido de orientación *“He dicho en alguna parte que no bastaba oír la música, sino que era necesario verla. Porque repito, la música se ve. Una mirada experimentada sigue y juzga sin darse cuenta, los menores gestos del ejecutante. Desde este punto de vista se puede concebir el proceso de la ejecución como una creación de nuevos valores que resuelven problemas semejantes a los que se plantea el dominio de la coreografía; aquí y allá estamos pendientes de la regulación del gesto. El bailarín es un orador que habla un lenguaje mudo y el instrumentista es un orador que habla un lenguaje inarticulado. Al uno como al otro, la música les impone estrictas obligaciones. Porque la música no se mueve en lo abstracto. Su traducción plástica exige exactitud y belleza. Los histriones de la música lo saben demasiado bien”* (Stravinsky, 1946).

### **iii. Motivo de octava aumentada**

Luego del final de la segunda variación en nota Si en *crescendo*, Jolivet propone una pequeña sección, comprendida entre los compases N°11 (tercer tiempo) al N° 16, En donde el intervalo descendente de Do# y Do va adquiriendo protagonismo gradualmente, casi de manera sugerente y embriagadora, a través del elemento de repetición característico de Jolivet, exactamente 10 veces en este caso particular (Fig. 19). Junto a esta característica, cabe destacar el uso de *frullatto* en la nota más aguda y la utilización de ritmos que crean el efecto de aceleración de la melodía, una frase

incesante, más dinámica o también podríamos decir, con más tensión que el motivo de los semitonos. La octava aumenta, para nosotros, tiene la condición de generar un efecto de ruptura del gesto y de anteceder a la catarsis final.

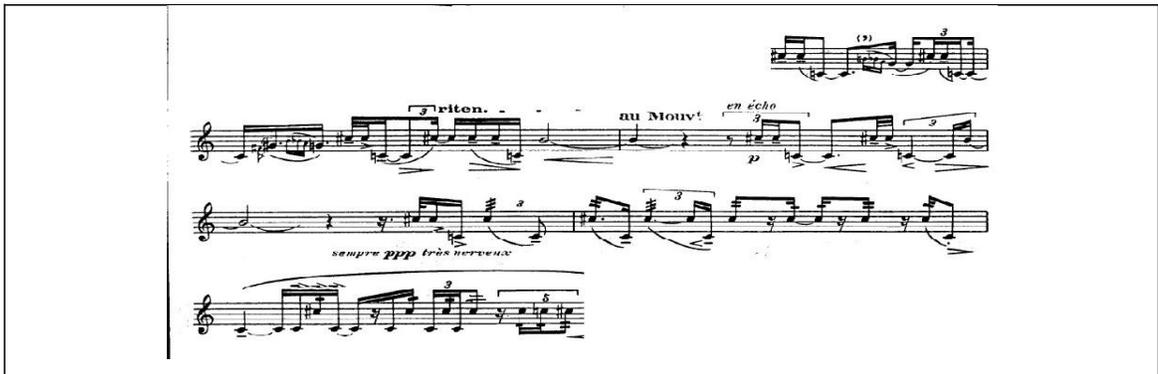


Figura 19. *Pour une communion sereine de l'être avec le monde.* Motivo de octava aumentada (compases mitad N°11 al quinto tiempo de N° 16)

Dejando atrás el intervalo de octava aumentada, encontraremos una nueva idea melódica que mantendrá el elemento de repetición característico de la obra, nos referimos a la presencia del SI como la nota central, a partir de la indicación *Assez ample en animant* (bastante amplio, animado). Esta nota aparece 25 veces, pero siempre ligada entre sí misma, por lo tanto se percibe en menor cantidad. La nota está intercalada y precedida mayormente de tresillos de semitonos, tal como se presenta en la figura N° 19, donde el concepto de fluidez continua presente.



Figura 20. *Pour une communion sereine de l'être avec le monde.* (compases N° 17 al N° 20)

Más adelante, a partir del compás N° 20 comienza lo que consideramos la sección más intensa de la obra, es decir el desarrollo del clímax, el cual comienza con ritmos más amplios que la sección anterior, lo que provoca una sensación de contraste entre las dos partes. Cabe destacar que en esta sección aparecen ritmos como fusas y semicorcheas de forma intercalada, pero son los ritmos de tresillos y corcheas los que predominan, sintiéndose las fusas y semicorcheas como parte de una improvisación fluida. Respecto a la melodía, podemos decir que sobresale la nota MI agudo, lo que para nosotros podría denominarse como el centro de gravedad o atracción de la idea melódica, la que finalmente desciende, a través de ritmos e intervalos más pequeños (excepto en el primer tiempo de compás N° 29 donde se enfatiza un intervalo de octava de MI), como una corriente que se balancea hasta llegar a su fin en compás N° 29 (Ver figura N°19).

Figura 21. *Pour une communion sereine de l'être avec le monde.* (compases N° 20 al N° 29)

Luego del clímax, comienzan a aparecer ciertos motivos de la célula presentada en el primer compás de la pieza, tales como los dos semitonos descendentes iniciales, pero ahora desde un DO, los ritmos a sincopados y la presencia del DO #, ahora sin ser parte de una octava aumentada, más específicamente al final de esta *incantation* el DO# es parte de un intervalo de séptima mayor ascendente (DO# a DO natural).

#### **iv. Vínculo con ideas complementarias al texto musical**

Otro antecedente destacable de relacionar a la obra, se refiere a que años después de componer las *Cinq Incantations*, Jolivet comenzó a interesarse por los escritos de Teilhard de Chardin, un sacerdote católico, filósofo y paleontólogo francés que nació a finales del siglo XIX y vivió hasta la primera mitad del siglo XX, y que se refirió a la evolución humana en su obra.

Respecto a este punto, podemos mencionar que Jolivet explicó que los títulos de las *Cinq Incantations* indican la apropiación mágica de cada *Incantation* y sus formas son consecuencia de esta apropiación. Por ejemplo, en la cuarta *incantation* titulada: "Para una comunión serena del ser con el mundo," sería una de las partes claves de su trabajo, debido al flujo de lirismo que expresa, de forma similar al enfoque de la filosofía de Teilhard de Chardin, cuando dice:

"Material: Matriz del Espíritu Espiritu:

Estado Mayor de la Materia"

(Jolivet, 1978, p 135.).

Sobre Teilhard de Chardin, podemos indicar que desarrolló y basó sus reflexiones acerca del tema humano desde un enfoque orientado a la religión y al resultado de sus investigaciones científicas. Su filosofía estaba guiada por la creencia de la trascendencia final y el sentido del ser: Dios- Naturaleza y Hombre. Él pensaba que la ciencia y la religión ayudaban a comprender mejor los dos mundos (el mundo de la vida y el de dios). Para entender mejor estas ideas, revisaremos el siguiente extracto del libro "El fenómeno humano":

*“El hombre, centro de perspectiva es al propio tiempo, centro y construcción del Universo. Por conveniencia tanto como por necesidad es, pues, hacia él donde hay que orientar finalmente toda Ciencia. Si realmente ver es ser más, miremos al Hombre y viviremos más intensamente.*

*A falta de estas cualidades en su escutar, el Hombre continuará siendo indefinidamente para nosotros, hágase lo que se haga para que podamos ver, lo que aún resalta ser ara tantas inteligencias: un objeto errático dentro de un Mundo dislocado. Que se desvanezca por el contrario, en nuestra óptica la triple ilusión de la pequeñez, situación central que habíamos anunciado: cima Momentánea de una Antropogénesis que corona a su vez una Cosmogénesis.*

*El hombre no sería capaz de verse a sí mismo de manera completa fuera de la Humanidad, ni la Humanidad fuera de la Vida, ni la Vida fuera del Universo.*

*De ahí el plan esencial de este trabajo: la Previda, la Vida, el Pensamiento, estos tres acontecimientos que dibujan en el Pasado y dirigen para el futuro (¡la Sobrevida!) una sola y única trayectoria: la curva del Fenómeno humano.*

*Sí, el fenómeno humano, bien lo digo.*

*Esta palabra no se ha tomado en modo alguno al azar. Por el contrario, la escogí por tres razones.*

*En primer lugar, para afirmar que el Hombre, dentro de la Naturaleza, es de verdad un hecho que reclama (por lo menos de una manera parcial) unas determinadas exigencias y métodos de la Ciencia.*

*Seguidamente, para hacer comprender que entre los hechos que se presentan a nuestro conocimiento ningún otro puede ser ni más extraordinario ni más luminoso.*

*Mi único fin y me verdadera fuerza a través de estas páginas es sólo y simplemente, lo repito, el de intentar ver; es decir, el de desarrollar una perspectiva homogénea y coherente de nuestra experiencia general, pero extendida el Hombre”*

Teilhard de Chardin<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Teilhard de Chardin, Pierre. *El fenómeno humano*. Versión en español. Editorial Taurus, Madrid (1963).

Entendemos entonces que la filosofía de Teilhard de Chardin motivó a Jolivet para componer sobre la experiencia de lo divino, a través de la música. De este modo podemos vincular la concepción que Jolivet tenía respecto a la música, recordemos que para él era una manera universal de sacar los deseos más trascendentes de la humanidad. Si bien, conoció los escritos de Teilhard de Chardin tiempo después de componer las *Cinq Incantations*, nos parece importante destacar la coincidencia o relación entre su manera de concebir la obra y los pensamientos del filósofo, ya que en la cuarta *incantation*, más que en ninguna otra, es donde se refleja más fuertemente la idea de conexión entre el ser con el cosmos o lo divino, tal como lo indica su título.

Respecto a la relación de los elementos del lenguaje musical presentes en la obra y los factores extra musicales, podemos mencionar cierta hipótesis de Jennifer Parker-Harley<sup>2</sup> que nos parece interesante de integrar a nuestra interpretación. La autora postula que la obra tiene dos células melódicas (Figura N° 20) y cada una de ellas representaría un tipo de fuerza en particular: la fuerza estabilizadora y la fuerza dinámica. La primera estaría relacionada con lo divino y la segunda con la tensión proveniente de lo humano. Esta yuxtaposición de motivos melódicos distintos, estaría relacionada a la idea expuesta en el título de la *incantation*: una forma de comunión del ser con el mundo.

Célula N°1 Representa la fuerza estabilizadora de lo divino.	Célula N°2 Representa la fuerza dinámica del hombre.
	

Figura N° 22. Células melódicas propuestas por Carol Parker- Harley en su tesis doctoral *Magic and evocation in the Cinq Incantation pour flûte seule by André Jolivet*.

<sup>2</sup> Parker- Harley Carol. (2005). *Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flute seule by André Jolivet* [Tesis de doctorado]. (pp. 22-23). University of Cincinnati

Como indicamos anteriormente, esta idea nos parece apropiada, nos ayuda al entendimiento de la obra y a la toma de decisiones respecto a nuestra interpretación, por ejemplo; tomando como referencia la propuesta de Parker- Harley, podríamos hacer gran énfasis cuando aparezcan estos motivos melódicos, a través de la dinámica indicada, y en el caso del DO #, también con el uso del *frulatto* como está indicado, a partir del compás N°13.

Por último, nuestra propuesta interpretativa basada en los factores extra musicales, tales como; el título de la *incantation* y la inspiración de Jolivet en temáticas existenciales, será la de realizar una ejecución tranquila, sin ansiedad ni apuros cuando lleguemos a los ritmos más cortos. También potenciaremos el tratamiento del sonido con el fin de generar en el auditor la idea de “entrar en un trance para conectarnos con el cosmos”, específicamente nos referimos a sonidos bien timbrados, carentes de vibrato y *dolces* durante la idea melódica del comienzo y del final de la obra, principalmente.

## 6. Análisis de la quinta *Incantation*

### E. *Aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme*

En los funerales del jefe para obtener la protección de su alma

A diferencia de las *Incantations* anteriores, decidimos articular el análisis de la presente, en forma paralela a las ideas complementarias, ya que en este caso, éstas cumplen un rol clave para el entendimiento de la obra, debido a que están vinculadas estrechamente con las circunstancias de composición.

Desde el punto de vista netamente relacionado a la escritura musical, podemos encontrar en esta *incantation* la presencia de material melódico proveniente de los “encantamientos” anteriores, razón por la que nos atrevemos a decir que esta sección final podría entenderse como una recapitulación o la unión de lo ya acontecido en el pasado de la obra. Nos referimos al uso de elementos melódicos, tales como: los intervalos, las innumerables *acciaccaturas*, los cromatismos en la melodía y en los adornos, el estricto rigor e importancia del ritmo, los grupetos, los quintillos en mi bemol presentes también en la segunda *incantation*, el uso del *frullato* y el cambio abrupto entre el registro grave y el sobre agudo de la primera *incantation*, etc. Todos ellos, fueron desarrollados durante la obra completa, pero es en esta sección conclusiva donde adquieren un sello especial relacionado al contexto complementario a la partitura y que revisaremos a continuación.

Según los antecedentes entregados en el libro *Avec Jolivet*, sería en esta *Incantation* donde Jolivet expresó la pena indecible por la muerte de la madre y pide que su alma lo proteja. Para nosotros, este concepto se expresa claramente en tres partes de la obra, nos referimos a las ideas melódicas que son desarrolladas en el registro más agudo de la flauta, con la nota común Sol #, y que se reiteran de modo obsesivo durante tres o más veces (Figuras 23, 24 y 25).



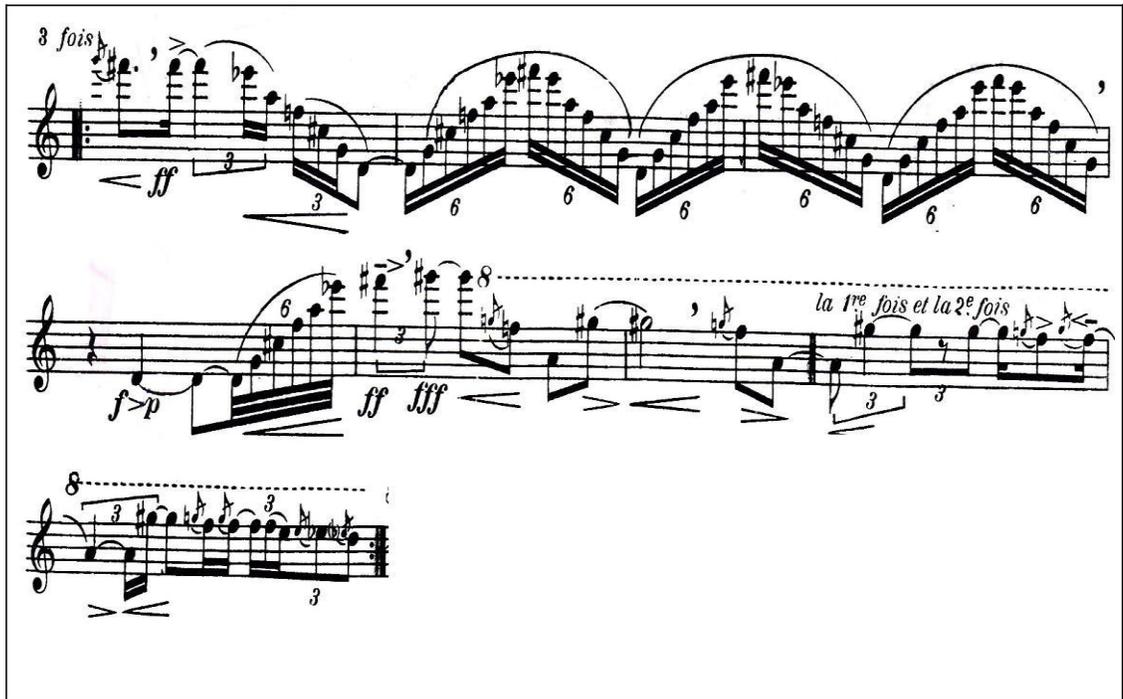


Figura N° 25 *Aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son a■me*  
(compases 86 al 93)

Estas ideas musicales representarían el llanto frenético que proviene del dolor, y que al estar acompañadas por el recurso de “repetición”, también podrían simbolizar una especie de oración o mantra que intenta llevar al intérprete y al oyente a un tipo de trance para experimentar estados profundos de concentración, a través de la tensión casi hipnótica de estas ideas melódicas reiteradas durante varias veces por el sonido de la flauta, tal como menciona el propio autor respecto al objetivo que quiso alcanzar en esta obra: “Sin duda, como en cualquier otra operación de carácter mágico, la repetición tres veces de la fórmula de introducción y de la afirmación conclusiva presenta un carácter especial: en estas repeticiones unos añadidos de sonidos hacen resaltar un aumento del dinamismo (lo que provoca una aceleración del influjo psico-fisiológico del auditor).” (André Jolivet)

Ahora, siguiendo la idea de provocar sensaciones en el oyente, creemos importante mencionar el efecto de contraste que produce el cambio de ideas de melódicos presentes en esta *incantation*, por ejemplo, a partir de los compases N° 29 y 56 (Fig. 26 muestra el primer ejemplo de compás 29) se da comienzo a una nueva idea musical que tiene como diferencias principales -en comparación a las secciones antes referidas- el cambio de pulso, el Fa como nota principal y el sentido de verticalidad de frase, a través de ritmos que marcan o acentúan claramente cada uno de los 3 tiempos de cada compás y otorgan un sentido de calma al estado de frenesí de las otras secciones, donde el sentido de horizontalidad y la sensación de avance casi ansioso son expresadas notoriamente. Tal vez este contraste es necesario para mantener un punto de equilibrio y de descanso en el auditor, que le permita conseguir en estado de concentración permanente, sin caer en la sensación de hastío ante un motivo de exaltación imparable.

Figura N° 26 *Aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son a■me*  
(compases 29 al 40)

Otra idea complementaria al texto musical que nos pareció interesante de destacar es la mencionada por el flautista Philippe Bernold en su clase magistral (IMUC 2014) Él propone que durante estas dos partes se estaría representando la idea de “marcha fúnebre”, por lo tanto, sugiere que la interpretación debe ser tratada con rigurosa métrica, con el fin de asemejar esta idea al ritmo de una procesión mortuoria, tal como podemos observar en otras obras musicales, como es el caso de la emblemática Marcha Fúnebre de Frédéric Chopin, cuya melodía y tratamiento rítmico simbolizan claramente la idea de un solemne y lúgubre movimiento.



Figura 27 Marcha fúnebre de la sonata para piano n° 2, Op. 35 de F. Chopin (primeros 12 compases)

Para concluir el presente análisis, nos enfocaremos en el motivo final donde se reitera la nota Sol # y se enfatiza, a través del trino y el *crescendo* (Fig. 28). Según Moindrot<sup>1</sup>, dicho recurso no representaría el fin de la vida, más bien estaría simbolizando el paso hacia un nuevo estado del ser. Esta idea es compartida por nosotros, ya que en esta *incantation* percibimos mayormente la idea de continuidad y de energía constante, que fluye desde el comienzo hasta el final de la obra, con el Sol # suspendido de manera casi perpetua.



Figura N° 28 *Aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme* (últimos 6 compases)

<sup>1</sup> Mondroit Gérard, autor de la publicación “*Approches symboliques de la musique d'André Jolivet. Musique et expression du sacré.*” Ed. L'Harmattan. París, 1999.

## CONCLUSIONES

En gran parte del desarrollo de este proyecto, establecí una visión crítica y severa respecto al hecho de vincular la teoría con la práctica, ya que fui testigo de cómo mi tiempo era consumido por lecturas, reflexiones y escritos más que por la propia práctica del instrumento, situación que evalué durante muchos meses como un obstáculo para lograr mi objetivo principal de ser mejor flautista.

Ahora, en la etapa conclusiva de la presente memoria, puedo valorar la importancia que representa para los intérpretes el hecho de enriquecer nuestro proceso práctico con saberes de diversas áreas, relacionadas o no a nuestros intereses más inmediatos.

Al conocer más en profundidad los antecedentes de las piezas que conforman el programa de concierto, me atrevo a decir que un intérprete puede desarrollar un mayor grado de compromiso y sensibilidad con la obra, factores que favorecen e influyen positivamente su comprensión.

Me resulta fascinante observar como dos conceptos (rito y mito) que son parte del inconsciente colectivo, encendieron la mecha creativa de los artistas citados. Esto me hace reflexionar sobre el rol de la música; si ésta nada más existe como medio de expresión, o además, puede influir en una persona. Si bien, el concepto de “fuente inspiración” fue guiándome por aspectos que no están en la partitura, éstos me han hecho entender la música de manera más íntegra, por ende, mi enfoque actual ya no es tan pragmático como en el comienzo del magíster, más centrado en el desarrollo de habilidades técnicas.

Respecto al tema del análisis y a todas las lecturas que acompañaron su desarrollo, puedo señalar que concuerdo plenamente con Rink, quien comprende a la interpretación como *“un sinónimo de intentar determinar y realizar las intenciones del compositor”*, por lo tanto considero importante que para lograr este objetivo, los intérpretes desarrollemos algún tipo de investigación en torno a las obras y no limitemos nuestro desarrollo solo a tocar notas. Respecto a este último punto y tomando en cuenta mi propia experiencia, puedo concluir que esta profesión actualmente tiene cierta tendencia a lograr la “eficiencia” (competir, ganar concursos, obtener un puesto en una orquesta, alcanzar la estabilidad laboral, ser el mejor, etc.), más que un fin netamente artístico. Por esta razón, me parece muy positivo el hecho de haber desarrollado este proyecto, más bien vinculado al conocimiento y al desarrollo personal que al mero deseo de tener éxito en la profesión. Este magíster me hizo recordar por qué elegí la música como profesión: por el gozo que se siente al representarla.

## BIBLIOGRAFÍA

### Textos generales

- Artaud Pierre-Yves. *La Flauta*. Editorial Labor. Barcelona (1991).
- Arrau Fernando. *Claudio Arrau León y el Congreso Nacional de Chile 1908-1921*. Ediciones del Congreso Nacional de Chile, (2009).
- Boulez Pierre. *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*. Traducción Ferran Esteve. Editorial Gedisa, Barcelona (2003)
- Eco Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibañez. Editorial Gedisa, Barcelona (2001) ISBN: 84-7432-896-9
- Gourdet Georges. *Debussy*. Traducción del francés por Felipe Ximénez. Espasa-Calpe, S.A. Madrid (1979).
- Jolivet Hilda. *Avec... André Jolivet*. Editorial Flammarion, Francia (1978).
- Levine Carine & Mitropoulos- Bott Christina. *LA FLAUTA. Posibilidades técnicas*. Traducción al español de David Padrós. Idea Books, S.A. España (2005)
- Locatelli de Pérgamo Ana María. *La música tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas*. RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Buenos Aires (1980).
- Louÿs Pierre. *Las canciones de Bilitis*. Traducción y prólogo de Mariano Navarro. Colección Visor, Madrid (1999). ISBN: 84-7522-162-9
- Maderna, Bruno/ Steinecke, Wolfgang. “Carteggio Briefwechsel”. Librería Musicale Italiana. (1995-2001)
- Philip, Ball. “El instinto musical, escuchar, pensar y vivir la música”. TURNER NOEMA, España (2010)
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup>ed.).

- Rink John . *La interpretación musical*. Cambridge University (2002) Traducción: Bárbara Zitman. Editorial Alianza, Barcelona (2006).
- Stravinsky Igor. *Poética Musical*. Traducción de Eduardo Grau. EMECÉ EDITORES, S.A., Buenos Aires (1946).
- Teilhard de Chardin, Pierre. *El fenómeno humano*. Ed. Taurus, Madrid. (1963).

### **Textos específicos Mito y Rito**

- Cazeneuve Jean. *Sociología del rito*. Edición al castellano, traducción José Castelló. Amorrortu editores S.C.A., Luca 2223, Buenos Aires (1971)
- Eliade Mircea. *Mito y realidad*. Traducción Luis Gil. Editorial Labor, S.A., Calabria, Barcelona (1981). ISBN: 84-335-0025-2
- Kirk, G.S. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. 1º edición castellana en ediciones Paidós Ibérica. S.A., Barcelona (1985). ISBN: 84-7509-349-3.
- Lévi- Strauss Claude. *Mito y Significado*. Traducción de Héctor Arruabarrena. Alianza Editorial, S. A. Madrid, España (1987)
- Maisonneuve Jean. *Ritos religiosos y civiles*. Editorial Herder S.A., Barcelona (1991). ISB 8-245-1753-8
- Rojas, J. (2009). Mito, rito y territorio: un modelo para entender la regulación en y entre los sistemas culturales. *Revista Análisis No. 74* (ene.-jun. 2009), p. 53-70
- Sosa López, Emilio. *Mito y realidad*. Editorial TROQUEL, S.A., Buenos Aires, Argentina (1965)
- Vernant Jean-Pierre. *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona (1991). ISBN: 84-344-1096-6

## Tesis

- Cassia Carrazcosa. Tesis de Maestría en Música. “*La flauta solista en la música brasileña contemporánea: Tres propuestas para el análisis técnico e interpretativo*”. USP. Brasil (2009)
- Fischer Karina. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. *Compositor, notación musical e intérprete: problemas, enfoques, soluciones. Una visión desde seis obras para flauta de compositores chilenos*. Universidad Nacional de Cuyo (2008).
- Guarnuccio Bryan Arthur. *André Jolivet’s Chant de Linos (1944): a sentential analysis*. College of Bowling Green State University, Ohio, United States (2006)
- Parker-Harley Carol. *Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet*. University of Cincinnati, (2005).

## Discos compactos de música (notas a las obras)

- Fischer Karina & Lavado Guillermo. *Nueva música para dos flautas*. Disco Compacto, grabado en IMUC, Santiago (2003-2004).
- Gallois Patrick, Pierre Henri Xuereb, Pierre Fabrice & Pierre Francis. *Alain Louvier & Claude Debussy*. Grabado en la iglesia de Saint Pierre, París, en octubre de 1988. Saphir Productions.

## Recursos electrónicos. Páginas Webs

- Bertoni Anabel. Syrxn o La Flauta de Pan, de C. Debussy - Un acercamiento a su interpretación. [en línea]. Flautístico, la comunidad de flautistas [fecha de consulta: 03 de febrero de 2014]. Disponible en: <http://flautistico.com/articulos/syrinx-o-la-flauta-de-pan-de-debussy-un-acercamiento-a-su-interpretacion>
- Biographie d'André Jolivet [en línea] Musicologie.org [fecha de consulta: 26 de enero de 2014]. Disponible en: [http://www.musicologie.org/Biographies/j/jolivet\\_andre.html](http://www.musicologie.org/Biographies/j/jolivet_andre.html)
- Flauta Sakuhachi. Enciclopedia Artes Escénicas del Japón [en línea] Japonartescenic.org [fecha de consulta 06 de junio de 2014]. Disponible en: <http://www.japonartescenic.org/musica/instrumentos/shakuhachi.html>
- Kayes Lucie. Biographie André Jolivet. Association [en línea] “Les amis d'André Jolivet”. [fecha de consulta 26 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.jolivet.asso.fr/>
- Ledesma, Emilio. “Escalas y colores en Syrxn, de Claude Debussy: un análisis para la interpretación ilustrado por diferentes versiones de la obra” [en línea]. Revista online Sulponticello, issn: 1697-6886 (31/12/2012). [fecha de consulta 25 de junio de 2013]. Disponible en <http://2epoca.sulponticello.com/escalas-y-colores-en-syrinx-de-claude-debussy/>
- Plana, Beatriz. “*Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga*”. Artículo Revista Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño, nº 6, año 2008, Mendoza, Argentina, ISSN 1666-8197. [fecha de consulta 15-08-2014]. Disponible en: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2587/planahuellas6-08.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2587/planahuellas6-08.pdf)

- Selvini Michel. *Bruno Maderna “Una antología a la música de Cámara”* [fecha de consulta 15-08-2014]. Disponible en:  
<http://www.exnovoensemble.it/files/madernalnoteEng.shtml>

### **Partituras**

- Debussy Claude. *Syrinx (La Flûte de Pan)*. Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, Austria (1996).
- Debussy Claude. *Bilitis*. Edición para flauta y piano de Karl Lenski. Universal Edition UE 16954, Antwerp, Bélgica (1982).
- Fukushima Kazúo. *MEI Per flauto solo*. Edizioni Suvini Zerboni, Milán (1962).
- Jolivet André. *Chant de Linos*. Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris (1946)
- Jolivet André. *Cinq incantations pour flûte seule*. Boosey & Hawkes, Paris (1939).
- Maderna Bruno. *HONEYRÊVES per flauto e pianoforte*. Edizioni Subini Zerboni, Milan (1963)

