



## LA EXPRESIÓN DEL DOLOR EN *CHANT DE LINOS* DE ANDRÉ JOLIVET

### Relación de la música contemporánea con la música griega

The Expression of Pain in *Chant de Linos* by André Jolivet: Relation of Contemporary Music with Greek Music

MARÍA LUZ RIVERA FERNÁNDEZ

Universidad Rey Juan Carlos, España

---

#### KEYWORDS

*Music*  
*Pain*  
*Flute*  
*Jolivet*  
*Mith*  
*Linus*

#### ABSTRACT

*In this article we present the profound relationship between the ideas of the Ancient Greek tradition and the aesthetics that underlies the composition at hand, Chant de Linos, a 1944 work for flute and piano by André Jolivet. Jolivet configures his language in this work from the ideas about the music that he receives from the Greek tradition and from the mythical history of Lino. We will illuminate the context and production of Jolivet at this creative stage.*

---

#### PALABRAS CLAVE

*Música*  
*Dolor*  
*Flauta*  
*Jolivet*  
*Mito*  
*Lino*

#### RESUMEN

*En el presente artículo presentamos la relación profunda entre las ideas de la antigua tradición griega y la estética que subyace a la composición que nos ocupa, Chant de Linos, obra para flauta y piano de 1944 de André Jolivet. Jolivet configura su lenguaje en esta obra a partir de las ideas sobre la música que recibe de la tradición griega y de la historia mítica de Lino. Iluminaremos el contexto y la producción de Jolivet en esta etapa creativa.*

---

Recibido: 10/ 12 / 2021  
Aceptado: 28/ 02 / 2022

## 1. Introducción

En este trabajo haremos una breve semblanza del compositor André Jolivet (1905-1974), de su biografía y su obra musical. Seguiremos con la descripción de las ideas de la música griega y del mito de Lino, personaje al que está dedicada la obra. También analizaremos la factura de la obra, sus secciones principales y el lenguaje que usa en la composición. Creemos estas ideas proporcionarán al lector unas claves para conectar *Chant de Linos* con la mitología clásica y el resto de la producción de André Jolivet.

## 2. El autor: André Jolivet 1905-1974

André Jolivet nació y murió en París. Su entorno familiar estimula en sus primeros años la vivencia y práctica del arte. Sus padres no le proporcionan una educación formal en el conservatorio. Su madre y su hermana eran pianistas y su padre artista visual. En su infancia se interesa por la poesía, el piano y el violonchelo y se sintió atraído también por la pintura y el teatro. Más adelante, de 1930 a 1933 estudia armonía y contrapunto de los siglos XV y XVI, análisis y acústica musical, ritmo y orquestación con Paul Le Flem que le presenta a Edgar Varèse y le descubre la música de Arnold Schönberg.

Gracias a una entrevista realizada a Jolivet por M. Cadieu (1961) conocemos por su propia voz sus primeras experiencias artísticas en su infancia y su práctica musical: «mi madre y mi hermana eran pianistas y yo estaba fascinado por la música. Por la pintura también...cuando tenía doce años me atraían todas las artes» (p.2)<sup>1</sup>. En la misma entrevista relata cómo conoció la obra de Debussy, Dukas y Ravel en los conciertos de Padeloup, París. Estas primeras experiencias tendrán una gran influencia en la configuración de su estética y lenguaje, así como su atención hacia las culturas orientales y no europeas. Con el paso del tiempo se propone buscar un lenguaje universal en otras culturas orientales (Fulcher, 2005), en la cultura africana, alimentada en su viaje a Argelia «donde pudo conocer los rituales, ceremonias y manifestaciones artísticas y musicales de las tribus de la zona» (Gutiérrez Martínez, 2018, p. 85) y en la profundización en la cultura occidental en las fuentes de la mitología griega. También se une la pretensión de renovar la tradición musical francesa de su tiempo con el propósito de crear un nuevo tipo de música francesa. En 1936 junto con Olivier Messiaen, Daniel-Lesur e Yves Baudrier funda el grupo *La Jeune France*, buscan un modo de componer más humano y menos abstracto que el de sus contemporáneos, basado en la idea de devolver a la música su significado arcaico, el que poseía cuando se encontraba ligada a los fenómenos esotéricos o religiosos, reencontrando de esta forma un lado emocional estrechamente ligado al aspecto ritual, «una música viva que tenga el ímpetu de la sinceridad, generosidad y concienciación artística» (Griffits, 1985, p. 72)<sup>2</sup> y «luchar contra el neoclasicismo» (Tranchefort, 1990, p. 441) que estaba tan de moda. Como señalan Martin y Mc Nerney (1984), Jolivet escribió para un grupo reducido de instrumentos y dio especial relevancia a la flauta y a la percusión «a la vez los más sencillos y sagrados de los instrumentos primitivos» (Martin y Mc Nerney, 1984, p. 494). La flauta va a tener en toda su obra una dedicación especial, y sus obras para flauta *Incantations* y *Chant de Linos*, «se han consolidado con nombre propio dentro las obras de referencia de la historia de la literatura para flauta» (Gutiérrez Martínez, 2018, p. 79). Siguiendo a Martin y Mc Nerney, la obra de A. Jolivet se suele dividir en tres períodos. De la primera etapa son sus obras más novedosas, se basan en la experimentación y la expresión de encantamiento con obras maestras como *Incantations* para flauta sola de 1936, y *Mana* y *Cinco Danzas Rituales*, para piano solo, que fueron después orquestadas por el mismo y donde consigue la dimensión encantatoria que pretendía dar a su música. Olivier Messiaen añade un prefacio a la partitura de *Mana*, 1935 en la que declara el tratamiento novedoso del espacio sonoro y del silencio, «Jolivet observa las únicas actitudes a seguir: someterlo o abandonarlo» (Tranchefort, 1990, p. 442). El impacto de la guerra «le lleva a buscar un lenguaje más abordable, más claramente modal, lo que constituirá la segunda fase en una evolución de la que las obras más representativas son *Las Quejas del soldado* y la *Suite Delfica*»

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

<sup>2</sup> Traducción propia.

(Tranchefort, 1990, p. 441). Jolivet vive en primera persona la experiencia del dolor y de la pérdida en la Guerra ya que participa como soldado en la masacre del Puente de Gien, fue uno de los supervivientes del batallón de 75 hombres, donde también fallecieron numerosos civiles desarmados. Jolivet escribirá los poemas que después musicaliza en 1940, y el conjunto se convierte en uno de los ciclos de canciones más conocidos del autor. Deja atrás sus experimentaciones más atrevidas de sus obras anteriores. La primera canción *Queja del soldado vencido*, emplea un estilo inspirado en la antifona medieval, es una oración a Dios, un deseo de hacer que la esperanza y la fraternidad surgen desde la angustia y la desesperación. La *Queja del Puente de Gien*, describe la desesperación de un soldado superviviente de la masacre del Puente de Gien que cree haber perdido también a sus familiares, pero los encontrará y felizmente se reúne con ellos. La tercera Queja es la *Queja a Dios*, y utiliza un estilo relacionado con la silabificación medieval. El poema de Jolivet es una descripción del dolor humano producido en la guerra<sup>3</sup> y expresa el descanso que supone abandonarse en Dios en la naturaleza<sup>4</sup>. De este mismo año 1940 es su *Misa para el día de la paz*. De 1943, *Tres canciones de Menestrel. I Canción del corazón doliente II. Lamento de Jesucristo. III. Amor me nuit y de 1944 Los Poemas Intimos* que fueron compuestos con motivo de su décimo aniversario de boda, como regalo a su esposa Hilda, y son el resultado de una tierna e intensa inspiración unificada. Jolivet expresa la tranquila intimidad del matrimonio, pero también el contexto opresivo de la guerra que se libra a su alrededor.

El *Chant de Linos*, 1944, pertenece a su tercer y último período de «síntesis entre experimentación y tradición en un lenguaje postonal» (Guarnuccio, 2006, p. 3)<sup>5</sup> con una producción de gran cantidad obras orquestales, conciertos para solistas (flauta, piano, violonchelo, trompeta, harpa...) y orquesta, tres Sinfonías y obras vocales.<sup>6</sup>

En la página web de André Jolivet podemos encontrar toda la información rigurosamente ordenada y con mucha información documental acerca de la vida, biografía y eventos relacionados con la obra de André Jolivet, en total más de 200 obras publicadas. En 1945 es nombrado director de música de la Comedia Francesa para la que también escribe numerosas partituras. De 1966 a 1970 será profesor de composición del conservatorio de París. Al final de su vida logra un gran reconocimiento de la sociedad francesa.

### 3. La música griega y el mito de Lino

#### 3.1. La música griega

Como hemos esbozado en la breve reseña sobre André Jolivet, la búsqueda de un lenguaje personal se produce en una doble dimensión, geográfica e histórica: hacia las tradiciones musicales exóticas, orientales, que revolucionan a la sociedad francesa de su tiempo gracias al descubrimiento del gamelán javanés en la Exposición Universal de París de 1889 (con su inmediata influencia en Debussy) (Ferrer, 2012) y el viaje y estudio de la música de Argelia. A la vez se despierta su interés la música de Grecia y el modalismo, reflejado en su *Estudio sobre modos antiguos 1944*. Su amigo y admirador Olivier Messiaen, figura mucho más reconocida que la del propio Jolivet, cofundadores del grupo la Jeune France, comparte su mismo interés y el estudio por la música hindú y griega. La gran diferencia es que en Messiaen «su muy importante obra puede definirse a partir de su fe católica, reivindicada tanto en sus obras organísticas y en su puesto de organista durante toda su vida en la Iglesia de la Trinidad en París, (*La Ascensión, Libro de*

---

<sup>3</sup> Vi las lágrimas de los niños/Vi las lágrimas de las madres, /Escuché los gritos de miedo/Escuché los gritos del sufrimiento de la carne. Lloré lágrimas de mis ojos/Privado de ese descanso dentro de ti, duerme, grité los gritos de carne magullada, grité estas órdenes de muerte. Letra de las *Quejas del Soldado* en el CD *Complet Songs* de Jolivet. Marilley, S., Immler, C., Perler, R. y Farinelli, F. (2011). *Complete Songs Jolivet*. Brilliant Classics. <https://www.brilliantclassics.com/media/1621956/9220-joviet-booklet.pdf>

<sup>4</sup> Y me diste la bienvenida/En tus brazos de la naturaleza. Marilley, S., Immler, C., Perler, R. y Farinelli, F. (2011). *Complete Songs Jolivet*. Brilliant Classics. <https://www.brilliantclassics.com/media/1621956/9220-joviet-booklet.pdf>

<sup>5</sup> Traducción propia.

<sup>6</sup> Les amis d'André Jolivet. (2022). *André Jolivet, Compositeur (1905/1974). Œuvres concertantes (Catalogue)* <http://www.jolivet.asso.fr/fr/catalogue/oeuvres-concertantes/>

órgano, *Misa de Pentecostés*) o en las orquestales (*Tres pequeñas liturgias, la Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo*) y hasta en su ópera (*San Francisco de Asís*, 1983) (Tranchefort, 1995). Volviendo a Jolivet, en sus *Cinco Encantamientos para flauta* de 1936, pertenecientes a su primera etapa creativa donde busca sonoridades mágicas, «los cinco títulos que conforman la obra hacen alusión a rituales primitivos en los que el hombre conecta con las fuerzas que controlan el Universo para pedirles su gracia» (Flores Algarra, 2021, p. 77). El mito es la creencia en «una una historia no real, basada en el origen del hombre, cuya función es explicar el origen y motivación de las conductas humanas» (Gutiérrez Martínez, 2018, p. 76), «En el rito religioso el oficiante suplica, implora y pretende que su oración y ofrecimientos sean gratos para la divinidad y que, consecuentemente, su intención y deseo sean atendidos» (Lisón, 2012, p. 24). Con las propias palabras de Jolivet: «debo decir que fue Varèse, [...] por quien guardo una profunda admiración, el que me puso en mi camino. Me ayudó a descubrir uno de los aspectos más significativos de la música, la música como expresión mágica y ritual de la sociedad humana. He llegado a comprender la importancia del equilibrio entre el hombre y el cosmos» (Cadieu, 1961, p. 3)<sup>7</sup>. En el año 1944 publica el *Estudio sobre modos antiguos y Chant de Linos*. Se aproxima a la estética de la música griega, y escoge la historia de un personaje mitológico, Lino, y lo convierte en el eje de la composición que será escrita para el concurso del Conservatorio de París y que es el eje de este trabajo. Está clara la conexión del lenguaje de las dos obras.

La tradición de la música griega aparece como un referente para las composiciones de Jolivet. Hablar de la música griega, *mousiké*, nos lleva a una explicación de las varias significaciones que tiene en este tiempo. Es en primer lugar, «el arte de las Musas, las nueve divinas doncellas del séquito de Apolo, que incluía la poesía, la danza y la gimnasia, pero también la especulación cósmica y otras ramas de la educación en las artes de los sonidos» (Rivera Fernández, 2013, p. 28). Las disciplinas que la conformaban resultaban básicas en la formación del ciudadano de la época, y la vía más eficaz para la educación del individuo. «Una educación de cuño aristocrático, exigía el aprendizaje de la lira, el canto y la poesía, así como de la danza y la gimnasia» (Fubini, 1988, p. 31). «La música era considerada como algo valioso y desconfiable a la vez: valioso por su capacidad de complacer y regular el alma y de producir buenas cualidades en sus oyentes, pero se desconfiaba de ella por su capacidad de sobre estimular, drogar, distraer y llevar a excesos a la conducta» (Rowell, 1990, p. 47). Las danzas de culto no son exclusivas de la cultura griega, sino que están presentes en casi todas las culturas del mundo. Jolivet en 1939 escribe sus *Cinco danzas rituales*<sup>8</sup> para piano, en ellas alcanza la dimensión hechizadora que pretendía dar a su música y que refleja dimensiones de la música griega. «Las Danzas rituales se refieren a las agrupaciones humanas de siempre, pero especialmente a las primitivas, en las que el alma humana guarda toda su virginidad; los títulos corresponden a las principales etapas de la vida social y religiosa...de toda la humanidad» (Tranchefort, 1990, p. 441).

En Grecia, de «los diversos cultos a los dioses surgieron los distintos géneros musicales-poéticos: el peán era cantado en honor a Apolo, el ditirambo se cantaba para Dionisio en las fiestas de primavera y la prosodia en ciertas procesiones, aparte de una infinidad de danzas y tonadas militares o civiles, corales o monódicas» (Rivera Fernández, 2013, p. 29). La escuela de Pitágoras, de la Magna Grecia, es la que ha tenido una teoría sobre la música que más ha influido en Jolivet y en la cultura occidental. Hernández de la Fuente en su *Vida de Pitágoras* de 2011 realizó una exhaustiva investigación del personaje y de la escuela pitagórica del que subrayaremos las ideas que creemos más relevantes para la estética de Jolivet. Una de sus ideas principales sobre la música es la de medicina del alma elemento que ayuda regular las pasiones, especialmente la ira (Hernández de la Fuente, 2011): «la virtud más elevada era una especie de armonía o acorde musical del alma que permite el autocontrol»<sup>9</sup>. Otra idea pitagórica es la ordenación de las series numéricas y cuyo elemento nuclear es la armonía plasmada los intervalos que condicionan cualquier

<sup>7</sup> Esta idea es de raíz pitagórica como vemos más adelante.

<sup>8</sup> Las cinco danzas son: Danza iniciática, Danza del héroe, Danza nupcial, Danza del rapto y Danza funeraria.

<sup>9</sup> Porfirio Vit. Pyth 30; Diógenes Laercio VIII, p. 33.

relación matemática o composición musical<sup>10</sup>. «Se dice que Pitágoras obtuvo una especie de azar o de intuición divina al pasar por una fragua. Allí al escuchar los golpes del martillo sobre el yunque, descubrió de forma inspirada as proporciones numéricas que rigen las escalas musicales» (Hernández de la Fuente, 2011, p. 108).

La gran poesía épica de los griegos, de los siglos VIII (*La Ilíada*) y VII (*La Odisea*), se basaba en la tradición oral y existen varias teorías acerca de sus autores. «El nombre de Homero significaba lo mismo que poeta. Lo veneraban como a un semidiós y consideraban su obra poética como un libro sagrado» (Tatarkiewicz, 1987, p. 26). La poesía homérica constituyó la base de la religión olímpica, llena de mitos de dioses y hombres y «se convirtió en patrimonio común de todos los griegos» (Tatarkiewicz, 1987, p. 27) y de toda la humanidad, así como de los artistas como Jolivet que encuentran en los mitos una renovación de su lenguaje y su estética. La primitiva música de los griegos está en relación con la poesía lírica de los siglos VII y VI. Se produce el nacimiento y la expresión de la individualidad del poeta, de sus sentimientos y opiniones. Antes el yo del poeta se sumía en la colectividad. Surgen la lírica coral, (que se entona al son de la música con la danza de las doncellas y el acompañamiento de la lira, el aulos y la percusión<sup>11</sup>) y la lírica monódica. Los esquemas rítmicos de la poesía se convirtieron en los de la música. Sabemos que la música que acompañaba poesía arcaica estaba basada en unos patrones fijos que se iban improvisando, adaptándose a los acentos de las palabras y la sintaxis (Bergua, 2012)<sup>12</sup>. La idea de las secciones con los ritmos fijos, la alternancia de lamento y danza la podemos escuchar en *Chant de Linos* de Jolivet.

Otra idea mítica es la invención de los *nomoi*, la tradición atribuye al mítico Terpandro del siglo VII la invención de estas *melodías*. Según Platón en *Las Leyes*, estos *nomoi* «debieron representar la tradición musical más antigua y austera: la mágica concebida conforme a una raída ley, música sin corromper por los nuevos usos y costumbres»<sup>13</sup>. Platón relaciona la decadencia de la tradición musical de la época clásica, su época, con la desaparición de los *nomoi* y de hecho propone una vuelta a los *nomoi* arcaicos y el abandono de la innovación melódica de su tiempo. La música en Platón se relaciona con su teoría del alma, como explica en su diálogo *Timeo*, «toda alma, cósmica o individual, está constituida según un número y proporción, atendiendo a las principales consonancias musicales» (Trías, 2008, p. 811). Para Platón, al unirse con el cuerpo el alma pierde el recuerdo de las armonías del cosmos. «El reencuentro con estas es la tarea de la filosofía, acompañada de la música y las matemáticas» (Trías, 2008, p. 810). «Platón creía que la música podía implantar todas las virtudes (valor, moderación e incluso justicia) en el carácter humano... Sostenía que formaba el carácter no solo del ciudadano sino también del Estado como totalidad, la música podía apoyar o subvertir el orden social establecido, pues cuando cambian los modos las leyes fundamentales del estado cambian con ellos» (Rowell, 1990, p. 59).

Para terminar con las ideas sobre la música griega tenemos que hablar de Aristóteles, el discípulo de Platón y su libro VIII de la *Política*, según Fubini (1987), «el primer tratado orgánico que sobre música nos ha legado la Antigüedad» (p. 69), donde trata de analizar el valor educativo de la música. Parte, como su maestro Platón, de la tradición pitagórica, el alma, como la música, es armonía, proporción y por eso puede devolver la armonía cuando es perturbada. «Ciertas melodías, ciertos ritmos, ciertas armonías, imitan virtudes, aunque también los vicios y debido. Esto, la música tiene un poder educativo si se la usa con prudencia y con conocimiento sobre sus efectos sobre el espíritu humano» (Fubini, 1987, p. 70). Aristóteles se distancia de las ideas de su maestro Platón. «La música no se practica para obtener un único tipo de beneficio que de ella puede derivarse, sino para cumplir múltiples usos, puesto que puede servir para la educación, para procurar la catarsis y en tercer lugar para el reposo, la elevación del espíritu y la

<sup>10</sup> La revalorización de los intervalos es una constante en la obra de Jolivet, en especial de intervalos considerados impuros como el tritono.

<sup>12</sup> *Matthiesen en la Lira de Apolo* describe la notación musical griega y los fragmentos de obras que quedan. En España, Luis Calero Rodríguez, de la Universidad Autónoma de Madrid, lleva a cabo diversos proyectos de investigación y performativos sobre esta misma problemática.

<sup>13</sup> Platón, *Leyes* Libro III, 700e-701a.

interacción de las fatigas»<sup>14</sup>. «Aristóteles debió entender la música como una medicina homeopática. No hay armonías o músicas dañinas desde el punto de vista ético; la música es una medicina para el espíritu cuando imita con propiedad las pasiones o emociones que nos atormentan, de las que queremos liberarnos o purificarnos» (Fubini, 1987, p. 71). Este podría ser el trasfondo de *Chant de Linos* de Jolivet, la liberación del sufrimiento a través del lamento y de la danza ritual.

### 3.2. El mito de Lino

En la partitura de Jolivet aparece antes del título *Chant de Linos*, la dedicatoria de la obra: Para el señor Gaston Crunelle, profesor del conservatorio, entre sus alumnos está grandísimo flautista Jean Pierre Rampal, amigo y primer intérprete de muchas obras de Jolivet. Debajo de la indicación de flauta y piano, Jolivet inserta un texto a modo de explicación: «El canto de Lino, era en la antigüedad griega, una variedad de trenodia: una lamentación fúnebre, una queja intermitente de gritos y de danzas»<sup>15</sup>.

En la mitología griega el origen de este lamento está en dos historias distintas asociadas a Lino. La primera está relatada por Pausanias<sup>16</sup>. «Hijo de Urania y de Anfímaro, (hijo de Poseidón obtuvo mayor gloria en la música que sus contemporáneos y predecesores, y que Apolo lo mandó matar por ser su rival en el canto)» (Pausanias, 1994, p. 159). Al morir Lino, el duelo por él se extendió por todo el mundo bárbaro ya que era muy conocido en todas partes.

En la segunda historia, Lino aparece como hijo de Apolo y era dios de la luz, de la verdad y de la profecía. Lino y su hermana gemela Psamathe fueron despedazados por perros al nacer. En venganza, su padre, Apolo, envía un espíritu que mató a todos los niños del lugar. En honor a Lino y a su hermana se erigió un festival anual, el día de la matanza de los perros callejeros y se lloraba por Lino y su hermana.

En la primera historia, Lino es un músico de gran renombre y fama y el lamento es por la pérdida de gran hombre. En la segunda muere al nacer, despedazado por los perros callejeros y es el lamento de Apolo, su padre, el que se desgarró por el dolor producido por la pérdida de sus hijos, despedazados por los perros. Nunca sabremos en cuál de las dos historias podría estar pensando Jolivet cuando compuso el *Chant de Linos*. En cualquier caso, él mismo nos da una pista en la leyenda de la partitura al nombrar que el Canto de Lino es una variedad de trenodia. T.J. Matthiessen (1999) en su colosal obra *La lira de Apolo*<sup>17</sup> hace una exhaustiva descripción de la teoría de la música griega y su «influencia a lo largo de la historia de la cultura occidental, islámica y bizantina, desde la teoría de la música de la Edad Media hasta la música de Oliver Messiaen» (Matthiessen, 1999, p. 6)<sup>18</sup>. El amigo y compañero de andanzas artísticas e intelectuales de Jolivet aparece como compositor de referencia en el gran tratado de la música griega. Dentro de la metodología de la obra describe en los capítulos segundo y tercero el papel de la música en la sociedad griega, las tipologías musicales, organología y la profundidad y riqueza de la cultura musical griega que se manifiesta en la extremada variedad de los tipos músico-poéticos (Matthiessen, 1999, p. 18). Dentro de los tipos de música y su función, Matthiessen sigue la clasificación de Proclo, la Música para los dioses: himnos, peán, prosodia, ditirambo y más formas distintas tienen una función esencial en la vida religiosa y cívica de las ciudades griegas, Música en el Teatro y Música para los mortales. Arístides Quintiliano en *De Musica* observa que la «música fluye naturalmente de lo más profundo de las emociones y circunstancias del ser humano. Dentro de esta categoría, la Música para los mortales es donde encontramos la trenodia. El *hymenaios* y la trenodia representan los extremos de la vida del hombre en su paso por la tierra, el *hymenaios* marca el comienzo de la vida adulta, eran los cantos que se realizaban durante la ceremonia nupcial. «La trenodia es la música del lamento concebida para rogar por los muertos y dar alivio a los que

<sup>14</sup> Aristóteles, *Política*, 1342b.

<sup>15</sup> Traducción propia: «Le CHANT de LINOS était, dans l'antiquité grecque une variété de thrène: une lamentation funebre, une complainte entrecoupé de cris et de danses».

<sup>16</sup> Pausanias fue un viajero y geógrafo griego del siglo II d.C. que recorrió los territorios y registró lo que iba viendo: edificios, monumentos y obras de artes y describió los mitos, historias y héroes relacionados con estos lugares en su *Descripción de Grecia*.

<sup>17</sup> Matthiessen T.J. (1999). *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and de Middle Ages*. University of Nebraska Press Lincoln and London.

<sup>18</sup> Traducción propia.

le sobreviven. Plutarco dice que la trenodia despierta las emociones y provoca el llanto poco a poco» (Matthiesen, 1999, p. 132). Está relacionada con la capacidad catártica para aliviar el dolor. Matthiesen señala la diferencia que había entre el *Epikedeion* y *Threnos*, la lamentación incluye a los dos, pero el *Epikedeion* se usa solo en el momento del funeral y el *Threnos* no está limitado en el tiempo. «Los amigos y parientes participaban en la lamentación y se sabe que los plañideros eran contratados para ofrecer música y otros servicios» (Matthiesen, 1999, p. 132) en los ritos funerarios. Matthiesen afirma que el aulos era claramente el instrumento favorito para acompañar la trenodia y así aparece en el tratado de Plutarco *De musica* (siglo II d.C). En la *República*, Platón se refiere a los modos adecuados que se deben utilizar en la música y considera el Mixolidio y el Lidio como las melodías de la trenodia<sup>19</sup>. Escenas famosas de trenodia aparecen en la *Iliada* cuando los cantores interpretan la trenodia para el cadáver de Héctor y en la *Odisea* cuando Aquiles es velado por las Musas en un canto antifonal. De las fuentes clásicas se han preservado algunos ejemplos de trenodia en autores como Simonides y Píndaro.

#### 4. Análisis de *Chant de Linos*

*Chant de Linos*<sup>20</sup> pertenece al tercer período creativo de Andrés Jolivet, publicado en plena guerra mundial en París y escrito para flauta y piano<sup>21</sup> y se convirtió en una obra de referencia del repertorio de flauta travesera. La obra está dedicada a Gaston Crunelle, profesor del conservatorio de París y es una obra de Concurso del conservatorio que fue ganado por Jean Pierre Rampal, alumno del profesor Crunelle. Como hemos visto ya, Jolivet en la obra escribe antes de iniciar la partitura unas líneas donde explica qué es el Canto de Lino: «era en la antigüedad griega una variedad de la trenodia, una lamentación fúnebre, una queja intermitente de gritos y de danzas».

En la partitura estos dos elementos configuradores de la forma están escritos en dos compases distintos, para el lamento o grito utiliza el compás de 5/4 y 7/8 para las danzas con un ostinato de semicorcheas en la flauta. Las secciones están cerradas por cadencias bien definidas<sup>22</sup>. El lenguaje que utiliza está basado en escalas modales antiguas, la escala hexátona, y la escala frigia que es la que utiliza para cerrar la obra.

La estructura de la obra es clara, tras una introducción inicial se van alternando las secciones de lamento y danza como sigue ABA'B'CDA''B''C', siendo A la sección que he llamado del lamento en compás de 5/4 y un tempo ligeramente más lento que el del principio de la obra, B es la sección del grito en compás ternario, C y D son secciones de danza con compás de 7/8.

«Introducción» va de los compases 1 al 16 (1,5,5,5) con una indicación metronómica de negra a 80, y compás binario, a 4. Irrumpe el piano en *forte* con una octava en el centro del teclado, sol 4 y que se convierte en centro tonal, sol sobre el que se desarrolla el grito desgarrador de la flauta: un sol 5 en figura de negra acentuada en *fortísimo ffp* ligado a una blanca con puntillo con trino en la misma tesitura que en registro agudo y arpegios fulgurantes descendentes en fusas. Esta frase de tres compases se repite tres veces, ascendiendo un intervalo de tritono, la repetición de la secuencia cada vez más aguda, tres veces seguidas, aumenta la sensación de angustia de este motivo inicial.

«Primera Sección A», compases 17 a 33, (1,5,5,5,1) Jolivet inicia todas las secciones con varias indicaciones al inicio que van a definir el carácter diferenciado de cada una, en esta primera, del lamento, una indicación de compás 5/4, una indicación metronómica, negra 72 y una indicación textual del tempo a *meno mosso*, menos movido, dinámica *p*, *piano*, para la parte del piano y una indicación de carácter *mais non sans louder*, (*pero no sin peso*) y *mf*, *mezzo forte* para la flauta. La melodía de la flauta, el lamento, está escrito en valores largos, blancas, negras y corcheas. La escritura es homogénea y contrasta con la

<sup>19</sup> Platón, *República* III, 10, 398e-399a. Sobre la armonía, véanse capítulos 5 y 6.

<sup>20</sup> Al lector que ha llegado hasta aquí me permito recomendarle la versión de Paolo Taballione y Leonardo Bartelloni de 2014 <https://youtu.be/w33sLhiaM14>

<sup>21</sup> Jolivet realiza el mismo año una versión para flauta, arpa, violín, viola y violonchelo.

<sup>22</sup> Esto se aprecia mucho más claramente al escuchar la versión de flauta, arpa violín, viola y violonchelo: <https://youtu.be/5yofqm7JZyA>

sencillez de la flauta, hay un compás de introducción donde se escucha ya el ritmo que es constante en toda la sección, la mano izquierda del piano establece un ritmo homogéneo e toda la sección con una nota pedal en redondas en la segunda parte del compás y valores en negras que se intercalan con una medida irregular en la derecha. El resultado conjunto es hipnótico, se van quebrando las líneas melódicas y da la sensación de inestabilidad al oyente. La frase de cinco compases se repite tres veces, la segunda frase se inicia a distancia de semitono y la tercera a distancia de quinta. La sección la cierra el piano con una cadencia, con su *ritardando* y calderón para cerrar la sección.

«Segunda Sección B», sección del grito, compases 34-46, (1,2,2 ,1, 2,2,1,2) compás ternario, indicación metronómica negra 104, abundancia de indicaciones de agónica que hacen que sea muy libre, a modo de un *rubato* escrito. Gran contraste en muchos parámetros musicales con respecto a la sección del lamento, cambio de compás binario a compás ternario, dinámica en *fortísimo ff*, rubato. La escritura cambia por completo. La flauta despliega dos compases de arpeggios ascendentes que culminan en dos compases de notas agudas en valores más largos y agudos, y destacados que llevan a dos compases de arpeggios descendentes en *frullato*. Esta frase compleja (1,2,2) se repite con variaciones, pero respetando la estructura rítmica y extiende un compás el *frullatto* y hace dos compases de cierre cadencia de la sección, termina en piano con una nota repetida en la flauta y un solo acorde en el piano que pierde tensión paulatinamente hasta extinguirse en un calderón. La escritura del piano despliega arpeggios ascendentes y descendentes de semicorcheas en tresillos que culminan en acordes de corcheas ascendentes que se enganchan a los de la flauta.

«Tercera Sección A'» compases 47-58 (3,3,6). Vuelta al lamento, con indicación de compás 5/4, una señal metronómica, negra 72, la indicación de tempo a Tempo y una dinámica de *pianísimo, pp* en el piano y de piano en la flauta, la escritura del piano mantiene la nota pedal al inicio de cada compás y despliega sutiles arpeggios de tresillos en corcheas. El despliegue melódico en la flauta abarca mayor rango, se superponen los ritmos de uno y otro instrumento, manteniendo la atmósfera misteriosa y/o triste del lamento.

«Cuarta Sección B'» compases 59-80, ( 2,1,2,1,2,1,2,2,8) irrumpe de nuevo el grito en *fortísimo*, con la sucesión de escalas y arpeggios ascendentes de la flauta y el piano y culminó la sección en un solo de la flauta, sobre un centro de mi bemol que comienza en el espíritu y dinámica del grito, *ff* y va rebajado la tensión durante ocho compases pero vuelve a retomar el fortísimo , el mi besaos va a descender un semitono y re se convertirán el nuevo centro tonal de la próxima sección.

«Quinta Sección C» compases 81-125, (4, 2,2,4, 2,2,4,4, 7, 4,4,4,2). Danza ritual griega, compás de 7/8, indicación de tempo, Allegro, metrónomo negra 120, tras cuatro compases de introducción rítmica en el piano donde define un ritmo fijo que evoca el ritmo de los versos griegos, y el re como centro tonal, entra la flauta con el ostinato de semicorcheas y una célula generadora de un compás, 7 pulsos de corcheas. Este ostinato de semicorcheas es imitado por el piano tras ocho compases de la flauta y se alternan arpeggios de semicorcheas en tresillos ascendentes en flauta y piano con el ostinato de semicorcheas. En el compás 105 se produce un cambio en la textura con un solo de tres compases del piano donde se pierde el ritmo del obstinado que se retoma en el compás 112.

«Sexta Sección D» compases 126-175, (4, 3,3,4,1,1,1,2, 3,3,2). Danza ritual griega, compás de 7/5, indicación *Meno Mosso* e indicación metronómica 108, la dinámica es en piano, el piano comienza como en la danza anterior con una introducción de cuatro compases en corcheas, con acordes misteriosos y delicados en staccato con una distribución rítmica que varía 3+4 y 4+3, esta sección la podemos dividir en dos subsecciones, una más melódica y otra más rítmica, con otra indicación de carácter *marcato assai*, compás 145, con más dinámica y un tema con perfiles de sierra que sube y baja y una agrupación rítmica de 3,3,1

«Séptima Sección A''» compases 176-187, (1,4,2,4), segunda vuelta al lamento, compás de 5/4, mismo tempo metronómico, negra 72, esta vez las dinámicas son mucho más sutiles la que la primera exposición, el piano inicia su introducción en pianísimo y con un acompañamiento que se hace más sencillo, con figuras más largas, dando una sensación de mayor estatismo. La flauta entona el tema del lamento a



distancia de una tercera menor ascendente, la frase se acorta. El efecto conjunto es de más paz que en los lamentos anteriores.

«Octava Sección B» compases 188-196, vuelta a la sección del grito abreviada, las ráfagas de arpegios que se inician en el registro grave del piano son continuadas en un solo un impulso por la flauta que dirige el fluir del grito y cierra la sección en solitario con un majestuoso arpeggio ascendente, hacia la danza.

«Novena Sección C» compases 197-229, (3,2,2,4,2,4,4,4,7), con el compás de 7/8, tempo Allegro, negra 120, en fortísimo y el centro modal en re, en el registro grave para los dos instrumentos, la danza va ascendiendo en el registro de los dos instrumentos, implacable, primero una segunda, después a la octava, con arpegios en la flauta y en el piano que culminan brillantemente el movimiento continuo y ascendente de la danza.

## 5. Conclusiones

Después de acercarnos a la personalidad artística y trayectoria creativa de André Jolivet, vemos que la elección del *Canto de Lino* para ser la temática de su obra del Concurso de flauta del conservatorio de París de 1944 no es una casualidad. Responde a la inquietud creativa que en ese momento le hace profundizar en las fuentes primigenias y míticas del dolor en la música en la Grecia antigua. El análisis detallado de *Chant de Linos*, nos revela cómo la elección de la temática del mito de Linos se relaciona también con su experiencia del dolor en la guerra y lleva a Jolivet a simplificar su lenguaje y la forma concreta.

La utilización del lenguaje postonal, modal, el empleo de los ritmos asociados a las partes que componen la obra, la sucesión ordenada de secciones en la que despliega el grito y el lamento primigenio y las danzas rituales componen un cuadro de la expresión del dolor inspirado en la historia mitológica de Lino. Los perfiles dinámicos claramente contrastantes de los afectos ayudan a la clara definición de las partes de la obra con sus cierres o cadencias perfectamente establecidos. Como vimos, su experiencia de la Segunda Guerra Mundial le conduce a una simplificación del lenguaje, más cercano al hombre. Creemos que su vivencia de la guerra como soldado, sobrevivir a la violencia, al dolor y la muerte en la batalla del puente de Gien, le llevan de forma traumática a cambiar su forma de expresar y a simplificar sus procedimientos en torno a un lenguaje más directo, sencillo. Y la elección del *Canto de Lino* le lleva a esa expresión mítica del dolor de toda la humanidad.

## Referencias

- Bergua J. (2012). *La música de los clásicos*. Pretextos.
- Büttner S. (2006). *Antike Ästhetik: Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*. C.H. Beck.
- Cadieu, M. (1961). A Conversation with Andre Jolivet. *Tempo*, 59, 2-4. <https://doi.org/10.1017/s0040298200027789>
- Calero Rodríguez L. (2016). *La voz y el canto en la antigua Grecia* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]
- Calero Rodríguez, L. (2018). *La voz y la música en el teatro griego* [Ponencia]. Conferencia en la Fundación Juan March, Madrid. [https://youtu.be/4dA0WY8IS\\_I](https://youtu.be/4dA0WY8IS_I)
- Calvo T. (1995). *De los sofistas a Platón: política y pensamiento*. Cincel.
- Cortez, M.E. (2014). *El rito y el mito como fuente de inspiración en el repertorio para flauta travesera* [Tesis Doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile].
- Ferrer, R. (2012). Música y tradición en la isla de Bali: aproximación al marco teórico para el estudio de la música de Gamelán balinesa. *ARTSEDUCA*, (1).
- Flores Algarra A. (2021) Cinq Incantations pour flute seule de André Jolivet. Un estudio Interpretativo a través de la segunda Incantation, Pour que l'enfant qui va a naître soit un fils. *Revista AV Notas*, 11, 75-90.
- Fubini E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.
- Fulcher J. F. (2005). *The Composer as intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*. Oxford University Press.
- Guarnuccio B.R. (2006). *André Jolivet's Chant de Linos (1944): A Sentential Analysis* [Tesis Doctoral, Graduate College of Bowling Green State University].
- Gutiérrez Martínez, A. M. (2015). La música en el desarrollo de la espiritualidad y la religiosidad. Una aproximación al Cristianismo y al Budismo. *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones*, 20, 91-110.
- Gutiérrez Martínez, A. (2018). La mitología y el rito en el repertorio de flauta travesera. *AVNOTAS revista de investigación musical*, <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/182>
- Hagel S. (2018). *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge University Press.
- Hernández de la Fuente D. (2012). La escuela del ocio: Tiempo libre y filosofía antigua. *Cuadernos hispanoamericanos*, 747, 77-100.
- Hernández de la Fuente D. (2011). *Vidas de Pitágoras*. Atalanta.
- Jolivet, H. (1978). *Avec... André Jolivet*. Flammarion.
- Kahn C. (2001). *Pythagoras and the Pythagoreans: A brief History*. Hackett Publishing Company.
- Kirk G.S. (1985). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Paidós Ibérica.
- Lisón, C. (2012). Rito, funciones y significado. *Revista Internacional Música Oral Del Sur*, 102-153. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Carmelo-Lison-Tolosana-RITO-FUNCIONES-Y-SIGNIFICADO.pdf>
- Martin, J., & McNerney, K. (Autumn 1984). Carpentier and Jolivet: Magic Music in Los Pasos Perdidos. *Hispanic Review*, 52(4), 491-498.
- Martínez Hernández M. (2010). «Música y palabra en la mitología griega» en G. Santana y E. Padrino (Eds), *La palabra y la música*. Ediciones clásicas, 11-68.
- Matthiesen T.J. (1999). *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and de Middle Ages*. University of Nebraska Press Lincoln and London.
- Pausanias. (1994) *Descripción de Grecia*. Biblioteca Clásica Gredos.
- Parker-Harley C. (2005) *Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet* [Tesis doctoral, Universidad de Cincinnati].
- Rae, C. (Spring 2006). Jolivet on Jolivet: An Interview with the Composer's Daughter. *The Musical Times*, 147(1894), 5-22.
- René de Tranchefort F. (1990). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Taurus.
- Rink J. (2006). *La interpretación musical*. Alianza.

- Rivera Fernández, M. L. (2013). Los inicios de la reflexión sobre música y sociedad en la Grecia antigua. *Epos : Revista de Filología*, 29, 27-43. <https://doi.org/10.5944/epos.29.2013.15180>
- Rojas, J. (2009). Mito, rito y territorio: un modelo para entender la regulación en y entre los sistemas culturales. *Análisis. Revista colombiana de Humanidades*, 74, pp. 53-70.
- Rowell L. (1990). *Introducción a la filosofía de la música*. Gedisa.
- Sprout, L. A. (2004). Messiaen, Jolivet, and the Soldier-Composers of Wartime France. *The Musical Quarterly*, 87(2), 259-304. <http://www.jstor.org/stable/3600906>
- Tatarkiewick W. (1987). *Historia de la estética*. Akal.
- Tranchefort F. R. (1990). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Taurus.
- Tranchefort F.R. (1995). *Guía de la música de cámara*. Alianza.
- Trías E. (2008). *El canto de las sirenas*. Galaxia Gutenberg.