



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

A influência de Teilhard de Chardin nas obras para flauta de André Jolivet: espiritualidade e filosofia em *Ascèses*, *Pipeaubec* e *Une minute trente*.

Joana Maria de Oliveira Moreira Fernandes

Orientação: Professora Doutora Ana Isabel Telles Antunes

Béreau

Co – Orientação: Professora Anabela Valverde Malarranha

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, 2014

Ao meu irmão Rui,
Pelo exemplo, inspiração e carinho que sempre demonstrou.
“Se vi mais longe foi porque me coloquei aos ombros de gigantes”
Sir Isaac Newton

AGRADECIMENTOS:

Agradeço a todos os docentes desta Muy Ilustre Universidade toda a atenção e apoio que me concederam, tanto na execução deste trabalho de projeto como em todo o meu percurso académico, com especial atenção às docentes Professora Doutora Ana Telles e Professora Anabela Malarranha.

Ao Dr. António Ludovice Paixão, secretário da associação dos amigos de Pierre Teilhard de Chardin em Portugal, que se disponibilizou para me atender e facultar informação, quero deixar um profundo e sentido obrigado.

PALAVRA – CHAVE:

André Jolivet; Pierre Teilhard de Chardin; música para flauta do séc. XX.

RESUMO:

A problemática inerente ao presente Trabalho de Projeto prende-se com a análise das obras para flauta de André Jolivet, posteriores a 1967, e o estudo da influência do padre jesuíta Pierre Teilhard de Chardin nessas mesmas obras. São igualmente analisados os pontos comuns entre os dois autores em matéria de espiritualidade e filosofia.

A análise de *Ascèses* (1967), *Pipeaubec* (1971) e *Une minute trente* (1972) concentra-se no parâmetro formal e nos elementos extra – musicais que comporta a influência de Teilhard de Chardin.

KEYWORDS:

André Jolivet; Pierre Teilhard de Chardin; flute music of the 20th century.

ABSTRACT: The influence of Teilhard de Chardin in the works for flute of André Jolivet: spirituality and philosophy in *Ascèses*, *Pipeaubec* and *Une minute trente*.

The present Project focuses on the analysis of the works for flute of André Jolivet, written after 1967, and analyses the influence of father jesuit Pierre Teilhard de Chardin upon those works. It consists of the study of the spirituality and philosophy, both in André Jolivet and Teilhard de Chardin, analyzing the common points between them.

The analysis of *Ascèses* (1967), *Pipeaubec* (1971) and *Une minute trente* (1972) is centered on the formal aspect of those pieces and on extra – musical contents that carry the influence of Teilhard de Chardin.

ÍNDICE

PREFÁCIO.....	7
INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I.....	10
Biografias	10
1.1 - André Jolivet	11
1.1.1 – Obras para Flauta	13
1.2 - Pierre Teilhard de Chardin	16
1.2.1 – Algumas Obras	18
CAPÍTULO II.....	19
Espiritualidade e Filosofia em André Jolivet e Teilhard de Chardin	19
2.1 - A essência religiosa da música de André Jolivet	19
2.2 - A “visão do mundo” de Teilhard de Chardin	22
2.3 - Pontos comuns	26
CAPÍTULO III	29
Análise das obras <i>Ascèses</i> , <i>Pipeaubec</i> e <i>Une minute trente</i> : Possíveis referências a Teilhard de Chardin	29
3.1 – Ascèses	29
3.2 – Pipeaubec	37
3.3 - <i>Une minute trente</i>	45
CONCLUSÕES	48
BIBLIOGRAFIA	52
Discografia	53
Partituras	53
ANEXOS	54
ÍNDICE DE FIGURAS	
Figura 1 - Frase 1 (Secção a): c. 1 – c. 6.	32

Figura 2 - Variação da frase 1: c. 7 e 8	32
Figura 3 - Frase 2 (Secção a): c. 11 – c. 19	32
Figura 4 - C. 20 a c. 22	33
Figura 5 - C. 31, transposição (3 ^a m superior) do c. 1	33
Figura 6 - Transposição do c. 2 seguida de variação	33
Figura 7 - Frase a' (c. 31 – c. 37)	34
Figura 8 – Variante do c. 1 (c. 40)	34
Figura 9 – Desenvolvimento do motivo apresentado no compasso 42 (c. 40 - c. 44).	34
Figura 10 - Compasso 46 (transposição do c. 18)	35
Figura 11 - Compassos 52 e 53	35
Figura 12 - Registo escolhido para o primeiro tema.	37
Figura 13 - Primeira frase do tema: compassos 1 a 4	38
Figura 14 - Segunda frase do tema: compassos 5 a 8	38
Figura 15 - Primeira frase do tema: compassos 1 a 4	38
Figura 16 - Segunda frase do tema: compassos 5 a 8	38
Figura 17 - Primeira frase do tema transposta uma 5 ^a P a cima (c. 17 – c. 20 e, novamente c. 21 – c. 24)	39
Figura 18 – Ritornello (R) - Motivo central do andamento .	41
Figura 19 – Ritornello (percussão)	41
Figura 20 – Variante de R - R2.	41
Figura 21 - Segunda variante de R (compassos 31 e 32 – R3).	42
Figura 22 – C	42
Figura 23 - C (percussão)	42
Figura 24 – C''	42
Figura 25 - R4.	42
Figura 26 – R4 (percussão).	43
Figura 27 - C' seguida de C'' (respetiva transposição)	43
Figura 28 – Motivo central da secção A.	45

Figura 29 - Primeira Variante (c. 6)	46
Figura 30 - Segunda Variante (c. 8 e 9)	46
Figura 31 - Frase A (c. 3 - c. 10 _{c1})	47
Figura 32 - Frase B (c. 10 _c - c. 16)	47

PREFÁCIO

Este trabalho de projeto surgiu do meu interesse pela música de André Jolivet e pelo seu desejo de *torná-la forma de transmitir valores e crenças*. Ao refletir sobre alguns dos seus textos, deparei-me com a referência a Pierre Teilhard de Chardin. Este padre jesuíta é uma referência na área da paleontologia, devido aos trabalhos que realizou, bem como na filosofia. Após a leitura de algumas das suas obras, procurei refletir sobre duas áreas que me cativam (música e filosofia), investigando sobre a possível influência do pensamento Teilhard de Chardin em algumas das obras de Jolivet.

Cresci numa família cristã e frequentei a área de Ciências e Tecnologias, na escola secundária. Durante o meu percurso académico a ligação entre aquilo que acreditava e o que estudava foi sempre um desafio. Os escritos de Teilhard de Chardin fascinaram-me porque ele escreveu sobre ciência sem abdicar da sua fé e daquilo em que acreditava. Embora ele possuísse poucos recursos, tendo em conta a época em que viveu, e com base nas descobertas que surgiam na área da física e da biologia, ele procurou mostrar que estes dois caminhos não se contradizem, tratam de aspetos diferentes: a ciência descreve o processo que leva até ao aparecimento do Homem, as causas e consequências; a fé apresenta o «Porquê» de todos esses acontecimentos. Ambos os caminhos apresentam uma evolução culminam no ponto de máxima consciência, a que Teilhard de Chardin chama *Ómega*. Como cristão ele apresenta-o como sendo Cristo.

Não pretendo fazer uma abordagem teológica, apenas procuro partilhar o meu interesse pela música de um grande compositor e a admiração que também ele sentia por Teilhard de Chardin.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de projeto tem como principal objetivo responder à questão: de que forma a espiritualidade e filosofia de Teilhard de Chardin influenciaram a composição das obras *Ascèses*, *Pipeaubec* e *Une minute trente*, de André Jolivet? Esta questão advém do meu interesse pela obra para flauta de André Jolivet e a indiscutível «carga» espiritual nela existente.

André Jolivet é um dos compositores franceses do séc. XX mais estudados; contudo, embora se saiba que o teólogo francês Pierre Teilhard de Chardin foi uma figura marcante na sua vida, poucos foram os estudos realizados sobre a forma como a sua filosofia e espiritualidade marcaram as obras para flauta deste compositor.

Para responder à questão central deste trabalho de projeto realizei: uma recolha de informação sobre a vida e a obra de cada uma das personalidades acima referidas, fazendo uma análise crítica da mesma; a análise musical de algumas das obras para flauta de André Jolivet; por fim, cruzei os dados obtidos de forma a refletir sobre a possível influência de Teilhard de Chardin nessas mesmas obras, bem como os pontos comuns entre os dois autores.

Este trabalho de projeto é composto por três capítulos: primeiramente exponho as biografias de André Jolivet e Teilhard de Chardin; segue-se uma perspetiva das suas obras e ideais; finalmente, realizei a análise das obras *Ascèses*, *Pipeaubec* e *Une minute trente*, centrada no parâmetro formal e nos contextos extra – musicais.

Embora André Jolivet nunca tenha conhecido pessoalmente Teilhard de Chardin, visto que este passou grande parte da sua vida na China, a leitura que realizou das obras deste padre jesuíta foram um marco na sua vida. Estamos perante duas personalidades, contemporâneas, cujas atividades foram bastante distintas mas cujos ideais eram muito semelhantes. Teilhard de Chardin possivelmente nunca conheceu as obras de André Jolivet; contudo, através dos seus escritos influenciou a sua forma de «olhar o mundo».

As obras em análise foram escritas após a primeira obra de Jolivet dedicada a Teilhard de Chardin: *Le Coeur de la Matière* (1965). *Ascèses* (1967), à semelhança de *Cinq Incantations* (1936), é uma obra para flauta solo composta por cinco peças, sendo a terceira dedicada a Teilhard de Chardin. Na verdade, é a única obra para flauta dedicada a este padre jesuíta, sendo esta razão pela qual a escolhi. As outras duas obras em análise, para flauta e percussão, foram as últimas obras escritas, para flauta, de André Jolivet. Não existem estudos sobre as mesmas e, à semelhança de *Ascèses* e de

Suite en concert pour flûte et percussion, pertencem ao terceiro período de escrita do compositor, cujas características evidentes são: a exploração de ritmos e ostinatos, bem como linhas melódicas repetitivas; o recurso ao dodecafonismo e ao modalismo. Outros aspetos que me levam a escolher estas obras são as alusões a conteúdos extra – musicais.

Em Portugal existe uma dissertação¹ cuja temática são obras para flauta de André Jolivet. Contudo, as obras em análise são *Cinq Incantations* e *Chant de Linos*. O seu objetivo prende-se com uma análise de uma possível interpretação das mesmas, tendo como base referências extra musicais. Embora Teilhard de Chardin seja mencionado não faz referência à importância da sua obra, bem como a influência que esta teve sobre os ideais de Jolivet.

CAPÍTULO I

Biografias

¹ Silva, Solange; *Uma metodologia de interpretação musical baseada em referências extra – musicais*; Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2008

1.1 - André Jolivet

André Jolivet, filho de Madeleine Perault e Victor – Ernest Jolivet, nasceu em Paris a 8 de Agosto de 1905. Iniciou os seus estudos musicais aos quatro anos, com a sua mãe, tendo mais tarde estudado com Henriette Casadesus.

No ano de 1914, integrou o coro de Notre – Dame de Clignancourt, tendo sido acompanhado pelo maestro Abade Théodas, que lhe apresentou obras de Schütz, Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart, entre outros.

A sua primeira obra, *Romance barbare*, foi composta em 1918 para uma peça de teatro. O teatro tornou-se uma das suas «paixões», desde 1917, após ter tomado contacto com a *Comédie – Française*.

No ano seguinte, Jolivet iniciou os seus estudos de pintura com o pintor cubista Georges Valmier, que lhe apresentou uma das figuras mais importantes da sua carreira: o compositor Paul Le Flem, com quem estudou a partir de 1927.

Apesar de ter sido educado num meio propício ao seu desenvolvimento como artista, visto que a sua mãe tocava piano e o seu pai era pintor amador, André Jolivet não teve o apoio de seus pais para prosseguir os seus estudos musicais no Ensino Superior, tendo integrado, em 1921, a *École Normale d'Instituteurs d'Auteuil*, onde se diplomou em 1924. Contudo, paralelamente continuou os seus estudos musicais em violoncelo, com o professor Louis Feuillard. Após a conclusão dos seus estudos, foi chamado para cumprir serviço militar, entre 1924 e 1927.

No ano de 1928, iniciou os seus estudos de harmonia, contraponto, formas clássicas e polifonia dos séculos XV e XVI, com Paul Le Flem. O seu primeiro contacto com a música atonal deu-se no ano anterior, através de concertos que se realizaram em Paris em homenagem a Arnold Schoenberg, que terá visitado a cidade.

Edgar Varèse foi-lhe apresentado, em 1929. À semelhança de Paul Le Flem, Varèse foi uma figura marcante para Jolivet, visto que foi um dos seus mestres em orquestração e composição, entre 1929 e 1933, ano em que Varèse regressou aos Estados Unidos da América.

Em 1929, casou com Martine Barbillon, de quem teve uma filha, Françoise – Martine, em 1930.

Tornou-se membro da *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique*, em 1932. No ano seguinte casou com Hilda Guigue e realizou a sua primeira viagem ao norte de África, Argélia e Marrocos, onde ouviu pela primeira vez uma flauta típica do norte de África que terá influenciado a escrita de *Cinq Incantations* (1936).

No ano de 1934, Jolivet termina a obra que o liga a Edgar Varèse: *Quatuor à cordes*. Esta obra não foi bem recebida pelo público, devido à sua sonoridade.

Uma das obras mais emblemáticas de Jolivet foi composta em 1935: *Mana*². Consiste numa Suite para piano, composta por seis peças que simbolizam seis objetos oferecidos por Varèse antes do seu regresso aos Estados Unidos. Neste mesmo ano, juntamente com Nestor Lejeune, Daniel – Lesur, Olivier Messiaen e Georges Migot, fundou *La Spirale*, cujo objetivo era defender a música de câmara contemporânea.

Em 1935 nasceu o seu primeiro filho de Hilda, Pierre-Alain.

O ano de 1936 foi marcado pela fundação do grupo *Jeune France*, cujos membros incluíam compositores como: Yves Baudrier, Daniel-Lesur, Olivier Messiaen e o próprio Jolivet. Este grupo tinha como objetivo definir a música francesa do séc. XX. Neste mesmo ano compôs *Cinq Incantations*, para flauta solo.

No ano de 1940 nasceu a sua filha Christine e compôs a obra *Messe pour le jour de la paix*.

Em 1942 deixou de exercer as suas funções como professor primário, devido a uma bolsa da *Association pour la pensée française*. No ano seguinte nasceu a sua filha Merri.

A 1 de Janeiro de 1945, André Jolivet foi nomeado diretor musical da *Comédie – Française*, tendo ocupado esse cargo até 1959. Durante este período compôs cinco obras para as peças de Molière: *Le Malade imaginaire* (1944), *Les Précieuses ridicules* (1949), *Le Bourgeois gentilhomme* (1951), *Les Amants magnifiques* (1954), *L'Amour médecin* (1955).

No ano de 1959, Jolivet foi promovido a assessor de André Malraux na *Direction Générale des Arts et des Lettres du Ministère de la Culture*. Neste mesmo ano criou o *Centre Français d'Humanisme Musical* (CFHM) em Aix-en-Provence, do qual foi responsável até 1963. Esta academia funcionava durante o mês de Julho e o seu objetivo era ensinar composição, permitindo aos participantes o contacto com diferentes

² Designação ancestral, utilizada por povos do norte de África, que significa *força que perpetua o ser*.

personalidades como: Max Deutsch, Michel Philippot, Francis Poulenc, Iannis Xenakis, entre outros.

Após a morte de Varèse, em 1965, Jolivet compôs uma obra em sua homenagem chamada *Cérémonial*.

Como presidente do *Syndicat national des musiciens* participou, a 13 de Maio de 1968, na manifestação em Paris desde a Place de la République até Denfert-Rochereau.

André Jolivet morreu em Paris a 20 de Dezembro de 1974. Realizou inúmeras viagens ao longo da sua vida e deixou um legado composto por mais de cem obras.

1.1.1 – Obras para Flauta

Nome da Obra	Ano de composição	Instrumentação	Primeira audição
<i>Cinq Incantations</i>	1936	Flauta solo	7 de Maio de 1937, pelo flautista Jan Merry Cohu na <i>Société nationale de musique</i> .
<i>Incantation "Pour que l'image devienne symbole"</i>	1937	Flauta solo	1937 pelo flautista Jean Merry Cohu.
<i>Petite Suite</i>	1941	Flauta, viola e harpa	1 de Dezembro de 1994 por Pierre-André Valade, Miguel da Silva e Frédérique Cambreling.
<i>Pastorales de Noël</i>	1943	Flauta, fagote e harpa	24 de Dezembro de 1943 pelo <i>Trio Lautemann</i> .
<i>Chant de Linos</i>	1944	Flauta, violino, viola, violoncelo e harpa	1 de Junho 1945, pelo quinteto <i>Pierre Jamet</i> .
<i>Concerto n°1 para flauta</i>	1949	Flauta e orquestra de cordas	19 de Fevereiro de 1950, sob a direção de André Jolivet, tendo como solista Jean-Pierre Rampal.
<i>Cabrioles</i>	1953	Flauta e piano	
<i>Fantaisie – Caprice</i>	1953	Flauta e piano	9 de Junho de 1954 em Paris.
<i>Sonata</i>	1958	Flauta e piano	7 de Março de 1959 pelo flautista Jean-Pierre Rampal e pelo pianista Robert Veyron-Lacroix, em Washington.
<i>Alla rustica</i>	1963	Flauta e harpa	18 de Maio de 1964, em Barcelona, pelos intérpretes Jacques Castagner e Elizabeth

			Fontan.
<i>Sonatine</i>	1961	Flauta e clarinete	14 de Março de 1962 pelo flautista Jacques Castagner e pelo clarinetista André Boutard em Paris, <i>Société Nationale de Musique</i> .
<i>Suite en concert pour flûte et percussion</i>	1966	Flauta e quarto percussionistas	23 de Fevereiro de 1966 sob a direção de Daniel Chabrun, e tendo como intérprete Jean-Pierre Rampal, entre outros.
<i>Ascèses</i>	1967	Flauta solo ou clarinete solo	23 de Abril de 1969 pelo clarinetista Guy Deplus, <i>Société Nationale de Musique</i> .
<i>Pipeaubec</i>	1971	Flauta de bisel e percussão	18 de Novembro de 1987, em Hamburgo, pelo ensemble <i>L'Art pour l'Art</i> .
<i>Une minute trente</i>	1972	Flauta de bisel e percussão	29 de Novembro de 1994 pelo flautista Pierre-André Valade.

1.2 - Pierre Teilhard de Chardin

Pierre Teilhard de Chardin nasceu a 1 de Maio de 1881, em Orcines, no seio de uma família aristocrática. Após terminar os seus estudos no colégio jesuíta de Mongré, em 1899, integrou o noviciado da Companhia de Jesus³, em Aix-en-Provence.

Devido às reformas liberais de Waldeck-Rousseau, os jovens jesuítas foram obrigados a prosseguir os seus estudos fora de França. Teilhard de Chardin concluiu os seus estudos de filosofia, em Jersey, no ano de 1905.

A terceira etapa de formação dos jesuítas (Magistério) foi concretizada no Egipto, no colégio jesuíta da Sagrada Família do Cairo, entre 1905 e 1908. Desempenhou a função de professor de física e química, visto que o seu pai sempre o incentivou no estudo das ciências, durante a sua infância e juventude. Durante este período teve a oportunidade de realizar estudos geológicos sobre a cadeia de montanhas de Mokattam, no sudeste do Cairo.

Estudou teologia no Reino Unido, em Ore Place – Hastings- tendo sido ordenado no ano de 1911. Participou nas escavações realizadas em Sussex, desenvolvendo assim o seu interesse pela Paleontologia.

Regressou a Paris e integrou o laboratório de paleontologia do Museu de História Natural dessa cidade, onde trabalhou sob a orientação de Marcellin Boule, entre 1912 e 1914. Realizou estudos sobre os mamíferos do Terciário na Europa.

Durante a Primeira Guerra Mundial, foi destacado como capelão; contudo, desempenhou funções de maqueiro. Neste período continuou as suas pesquisas, tendo realizado descobertas sobre a microfauna de Cernay, em França. Finda a Guerra, retomou os seus estudos, obtendo o grau de Doutor a 22 de Março de 1922 na Université Paris-Sorbonne. Lecionou geologia no Instituto Católico de Paris a partir de 1920.

Em 1922, escreveu um texto denominado de *Notes sur quelques représentations historiques possibles du Péché originel*⁴. Este texto levou-o a deixar a cátedra em Paris, visto que se tratava de uma visão evolucionista conjugando a ciência com a fé, não

³ Companhia de Jesus, do latim *Societas Iesu* (s.j.), é uma comunidade religiosa fundada por Santo Inácio de Loiola em 1534. O trabalho realizado pelos membros da comunidade é fundamentalmente missionário e educacional.

⁴ *Nota sobre algumas representações históricas possíveis do pecado original.*

tendo sido bem aceite pela Santa Sé. Devido a esse texto, todas as suas publicações, incluídos artigos científicos, deveriam ser revistas pela Santa Sé para que fossem aprovadas.

No ano de 1923, partiu para a China, onde viveu durante vinte anos. Durante estes anos continuou as suas pesquisas, tendo participado na descoberta do *Homem de Pequim*⁵.

A sua obra-prima, *O Fenómeno Humano*, foi escrita em Pequim, tendo sido encaminhada para Roma, em 1940, com o objetivo de ser revista e publicada.

No ano de 1946 regressou a Paris, sendo convidado a lecionar no *Collège de France*. Em 1948 surgem novas ameaças da Santa Sé, devido às suas palestras e escritos, sendo obrigado a dirigir-se a Roma. É-lhe negada a publicação de *O Fenómeno Humano* e não lhe é permitido lecionar no *Collège de France*.

Lecionou na Universidade de Sorbonne, entre 1949 e 1950, mudando-se em 1951 para Nova Iorque, a convite da Fundação Wenner-Gren. Realizou duas expedições, entre 1951 e 1953, à África do Sul, patrocinadas pela fundação, com o objetivo de pesquisar sobre as origens do Homem.

Teilhard de Chardin faleceu, em Nova Iorque, a 10 de Abril de 1955.

⁵ Foi descoberto durante escavações que ocorreram entre 1923 e 1927. Trata-se de uma subespécie da espécie extinta *Homo erectus*.

1.2.1 – Algumas Obras

Nome da Obra	Edições	Síntese
<i>La Place de L'homme Dans la Nature Le Groupe Zoologique Humain</i> ⁶	Union generale d'editions, 1956	Esta obra consiste num ensaio científico cujo conteúdo retrata <i>O Fenómeno Humano</i> de uma forma mais simplificada, comparativamente com <i>Le Phénomène Humain</i> .
<i>Le Phénomène Humain</i> ⁷	Editions du Seuil, 1955	<i>O Fenómeno Humano</i> é considerado a grande obra de Teilhard de Chardin. Nesta obra ele descreve a evolução do mundo e o papel fundamental do Homem. É composta por quatro capítulos (“Pré – Vida”; “Vida”; “O Pensamento”; “Sobrevida”) onde é descrita a evolução, cujo ápice se localiza no surgimento do Homem e quando este atinge a consciência.
<i>Le Cœur de la Matière</i>	Editions du Seuil, 1976	Esta obra é composta por textos auto - biográficos onde o autor procurou refletir sobre a sua vida, analisando-a com base em dois caminhos: ciência e religião.

⁶ Teilhard de Chardin, Pierre; *O Lugar do Homem na Natureza*; Instituto Piaget, 1956

⁷ Teilhard de Chardin, Pierre; *O Fenómeno Humano*; Livraria Tavares Martins, Porto 1965.

CAPÍTULO II

Espiritualidade e Filosofia em André Jolivet e Teilhard de Chardin

2.1 - A essência religiosa da música de André Jolivet

Olhando o conjunto da obra de André Jolivet, não é possível negar que este compositor fosse profundamente cristão. Toda a sua obra apresenta «traços» de uma vida espiritual profunda e ativa. Para além da sua obra musical, podemos encontrar em muitos dos seus manuscritos alusões a escritos bíblicos.

André Jolivet, nas suas notas para a conferência *Les sources héroïques du lyrisme populaire*, defende que a arte, mais especificamente a música, tem uma essência sagrada (“Toda a música é autêntica e logo sagrada. Os fundamentos mais indiscutíveis da função musical são de ordem sagrada”⁸). A sua música reflete o seu sentido do sagrado.

Aos quinze anos de idade, no ano de 1920, aproximou-se da música religiosa na catedral de *Notre- Dame de Clignancourt*, através do abade Théodas. O contacto que tomou com a música de Schütz, Palestrina, Monteverdi, Bach, entre outros, levou-o a olhar para esta arte como expressão do Divino (“O nosso dever no séc. XX parece-me ser devolver à música o seu papel de mediador entre o Humano e o Divino”⁹).

Ao longo da História da Música, esta esteve sempre dividida entre música sacra e música profana¹⁰, ou seja, uma das funções desempenhadas pela música, desde o aparecimento do Homem, é a função religiosa.

Jolivet sempre mostrou interesse por esta vertente da música e pela sua origem. Este interesse foi sustentado por um dos seus tios, Louis Tauxier (que era historiador e administrador das Colónias francesas em África). Através dele, Jolivet tomou

⁸ Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud, 1994 p. 51 (“Toute musique authentique est donc sacrée. Les fondements les moins discutables de la fonction musicale sont d’ordre sacré”).

⁹ Jolivet, André; *Entretiens avec Antoine Goléa*; Segunda Entrevista pela RFT em 1961 (“Notre devoir au XX siècle me paraît être de rendre à la musique son rôle de mediateur entre l’humain et le divin”).

¹⁰ Esta designação surgiu na Idade Média e refere-se a música não litúrgica (canções de amor, sátiras e danças).

conhecimento da existência de objetos de culto, máscaras, instrumentos, lendas e feitiços oriundos de países fora do espaço europeu, o que despertou o seu interesse pela música extra europeia e pelo universo do *Homem primitivo*.

Ao longo da sua vida, realizou inúmeras viagens a outros continentes, onde procurou conhecer as tradições de cada país.

André Jolivet pretendia devolver à arte o sentido do sagrado, “comunhão que une a matéria ao Espírito, o Homem ao cosmos”¹¹. Esta ideia filosófica foi utilizada por Platão. Retrata a dicotomia entre o corpo e a alma (paixão e razão), também representado por Dionísio¹² e Apolo¹³.

Jolivet considerava que o Homem se tornava livre quando se mantinha fiel aos seus ideais (“Só a música pode salvar a sociedade cientista e tecnocrata da melancolia e do tédio. Só ela pode reforçar e fazer renascer a fé esmorecida, devolvendo ao Homem a esperança.”¹⁴).

A sua obra está repleta de simbolismos. O recurso à percussão representa um regresso às origens do Homem. As obras para flauta e percussão constituem uma alusão ao ambiente místico, imaginário, da Pré – História.

No total foram compostas três obras para flauta e percussão: *Suite en concert pour flûte et percussion* (1966); *Pipeaubec*, para flauta e pequena percussão (1971) e *Une minute trente*, para flauta e pequena percussão (1972).

O seu interesse pelo significado dos números e pela Cabala¹⁵ está muitas vezes presente nas suas obras. Este interesse surgiu em 1936 (ano em que compôs a sua primeira peça para flauta solo, *Cinq Incantations*, e fundou o grupo *La Jeune France* juntamente com Daniel – Lessur, Yves Baudrier e Olivier Messiaen, como já foi referido), após travar conhecimento com a musicóloga Hélène de Callias, autora de uma

¹¹ Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud, 1994, p. 39 (“communion unissant la matière à l’Esprit, l’homme au cosmos”)

¹² Na mitologia grega era o deus do vinho e das festas.

¹³ É um dos deuses mais importantes da mitologia grega, sendo também citado na *Ilíada*, de Homero. Era muitas vezes representado como o sol (luz) e tornava os homens conscientes dos seus pecados.

¹⁴ *Ibidem*, p. 60 (“Seule la musique pourra sauver la société scientiste et technocratique de la morosité et de l’ennui. Seule elle pourra renforcer et faire renaître la foi défailante en rendant à l’homme l’espérance”).

¹⁵ A palavra Cabala vem do hebraico *Kabbalah* e significa receção. Tem como objetivo a investigação da natureza divina das coisas.

obra chamada *La Magie Sonore*. Nesta obra, a autora procurou abordar a relação da música com o simbolismo dos números¹⁶.

A sua obra *Incantation... pour que l'image devienne symbole*¹⁷, para flauta solo (flauta em sol ou em dó), composta em 1937 e interpretada pela primeira vez por Jan Merry Cohu, é um exemplo deste interesse de Jolivet. Visto que foi escrita para um fotógrafo, a escolha do título parece ser óbvia, *Para que a imagem se torne símbolo*. Esta obra é composta por “uma frase ascendente que acompanha a contemplação da imagem e a meditação que emerge progressivamente do seu sentido simbólico profundo”¹⁸. Está dividida em sete compassos. Dado ao seu interesse pelos números, a escolha deste número não é inocente. O algarismo sete é particularmente simbólico, embora o seu significado seja variável conforme as culturas. Na cultura ocidental o número sete tem um lugar de destaque visto que representa simbolicamente número da Criação, os pecados capitais, as virtudes, os sacramentos, mas também as ciências naturais, as maravilhas do Mundo, as notas musicais, entre tantos outros exemplos. Este número também é importante porque é composto pelo número três (número da Trindade, representa o Divino) e o número quatro (os quatro elementos: fogo, terra, ar e água, que representam o Terreno).

André Jolivet procurou manter-se fiel aos seus ideais e expressá-los na sua música. Ao contrário do seu mestre, Edgar Varèse, Jolivet procurava integrar aspetos extra - musicais nas suas obras e não apenas explorar as possibilidades técnicas de cada instrumento. Na sua perspetiva, a música devia expressar algo transcendente, não sendo apenas sucessões de notas.

¹⁶ In Vançon, Jean – Claire; *André Jolivet*; Collection Horizons, Paris 2007, p. 55.

¹⁷ Esta obra foi escrita para um célebre fotógrafo, M. Lipnitzki, e enquadra-se na estética de *Cinq incantations pour flûte seule*. Para além de fotógrafo, M. Lipnitzki era também violinista e esta obra foi escrita primeiramente para violino, podendo ser tocada apenas na corda sol.

¹⁸ Jolivet, André; *Incantation... pour que l'image devienne symbole*; Gérard Billaudot Éditeur, Paris 1967.

2.2 - A “visão do mundo” de Teilhard de Chardin

“A Vida não é um epifenômeno, mas a própria essência do Fenômeno”¹⁹.

A obra fundamental de Teilhard de Chardin retrata *O Fenômeno Humano* e a evolução do universo, centrando-se na importância do Homem na criação.

A origem do mundo foi algo que sempre fascinou os homens, ao longo da História. A primeira hipótese foi levantada por Aristóteles que, 340 anos antes de Cristo, defendeu que a Terra era redonda, afirmando contudo que esta se encontrava imóvel no centro do Universo e que o Sol, Lua, estrelas e planetas se moviam à sua volta. Esta ideia foi apoiada pela Igreja até surgir, em 1514 uma primeira tentativa de refutar este modelo geocêntrico, pelo cónego polaco Nicolau Copérnico. Contudo, só em 1609 esta proposta pôde ser sustentada, após Galileu Galilei observar pela primeira vez os céus com um telescópio. Surgiu assim o modelo heliocêntrico, que coloca o Sol no centro e os planetas em órbita do mesmo.

Edwin Hubble, astrónomo e físico norte-americano, apresentou, no ano de 1929, uma teoria sobre a Expansão do Universo. Com base em diversas observações verificou que as galáxias se iam afastando, e concluiu que o universo não poderia ser estático como até então se afirmava, mas teria que estar em Expansão. Após esta reflexão, propôs uma nova teoria²⁰ sobre o momento que deu origem ao Universo, a que chamou *Big – Bang*: no início existiria apenas um aglomerado de matéria que, num dado momento, se desagregou após uma gigantesca «explosão», sendo projetada no espaço e formando assim diferentes galáxias.

Atualmente existem duas teorias que tentam descrever o universo: *teoria da relatividade geral*²¹ e *teoria da mecânica quântica*²².

Teilhard de Chardin, sendo padre jesuíta e paleontólogo de formação encontra-se, à partida, perante uma contradição no que toca à origem do mundo e à criação do Homem, sobretudo na época em que viveu (antes do Concílio Vaticano II e da primeira grande abertura da Igreja).

¹⁹ Teilhard de Chardin, Pierre; *O Lugar do Homem na Natureza*, p. 27.

²⁰ Uma teoria científica é uma hipótese provisória que ainda não se conseguiu provar mas relativamente à qual as experiências que não a invalidam a vão sustentando. Quando uma experiência apresenta resultados que não a suportam, ela é reformulada ou abandonada.

²¹ Procura descrever a força da gravidade e a estrutura em macro escala do universo.

²² Procura descrever os fenómenos que ocorrem em escalas extremamente reduzidas.

Ao contrário da posição de alguns dos seus colegas paleontólogos, ele defendia que a vida não era fruto de um mero acaso, ou um fenómeno bizarro, questão que ainda hoje suscita interesse na comunidade científica. Segundo Teilhard de Chardin, “o fenómeno humano” desenvolve-se com base em três etapas: “cosmogénese”, evolução do cosmos até aos primeiros corpúsculos; “biogénese”, evolução das espécies, com especial atenção dada ao filo dos primatas e cuja evolução culmina no Homem; “Noogénese”, evolução do Homem como ser social. Através destes processos, ele procurou analisar a evolução do universo e da natureza, centrando-se na importância do Homem.

Atualmente, os paleontólogos defendem que o Homem surgiu em África, sendo esta uma hipótese sustentada por vários cientistas desde 1987 (após investigações realizadas pela Universidade de Berkeley, Califórnia). Allan Wilson²³ descobriu através do microscópio eletrónico a existência de mitocôndrias²⁴ nas células humanas. À semelhança do núcleo das células humanas, as mitocôndrias possuem ADN, ou seja, património genético, embora este seja independente do ADN do núcleo da célula em que está inserida. As mitocôndrias revelaram-se importantes visto que o ADN -mt²⁵ se replica, sendo esta informação responsável pela expressão de várias características; a este processo chama-se hereditariedade citoplásmica.

Esta descoberta levou Jim Wainscoat, da Universidade de Oxford, a concluir que existem dois grupos distintos com variabilidade de ADN – mt (pequenas mutações que podem ocorrer na replicação de informação genética): grande variabilidade em África e menor variabilidade no resto do mundo. Com base nestes resultados Wainscoat e a sua equipa concluíram que:

²³ Allan Charles Wilson foi professor de bioquímica na Universidade de Berkeley e um dos precursores no uso de abordagens moleculares com o objetivo de compreender a evolução.

²⁴ As mitocôndrias são estruturas celulares que produzem energia sobre a forma de ATP. Pensa-se que tenham resultado do estabelecimento de uma interação entre uma bactéria e o seu próprio ADN não incluído num núcleo, com uma célula original, cujo ADN se encontra no núcleo, ao que se seguiu uma adaptação funcional que levou à perda de alguma informação genética mitocondrial e uma adaptação da célula como um todo funcional; “São descendentes de bactérias que num passado remoto da história da Terra terão sido incorporadas pelas células, que então tinham ainda uma vida verdadeiramente individualizada e autónoma.” in Reichhoff, Josef; *O Enigma da Evolução do Homem*; Instituto Piaget, 1990, p. 17.

²⁵ ADN mitocondrial.

O Homem terá surgido em África. Após a sua origem um pequeno grupo terá abandonado o seu lar africano e expandiu-se para a Ásia Ocidental, Europa, Ásia Oriental e posteriormente Austrália e América²⁶.

Teilhard de Chardin não possuía meios para poder atingir estes resultados; contudo, referiu no seu ensaio *O Lugar do Homem na Natureza* a existência de diversas linhagens de homínídeos que terão residido na Ásia. Possuíam características distintas das do Homem moderno e, devido ao tamanho do seu crânio, Teilhard de Chardin presumiu que não possuíssem capacidades racionais comparáveis às do *Homo sapiens*.

As hipóteses que foi analisando ao longo da sua vida e das suas descobertas como paleontólogo levaram-no a conceber um modelo representando a evolução em forma de cone, fazendo-a culminar num momento crucial que ele designou por “Ómega Cósmico”²⁷: o momento em que o Homem dá o “passo da reflexão”²⁸. Os estudos que realizou na China levaram-no a concluir que o Homem é o resultado de várias linhagens de homínídeos que se foram complexificando, atingindo o seu ápice na *psique* (consciência).

Desde a origem da Terra, esta tem sofrido alterações drásticas (extinção de espécies biológicas, diferentes eras geológicas, entre outros exemplos); contudo, para Teilhard de Chardin, o Homem, desde a sua criação, tornou-se o maior responsável por tudo o que o rodeia, pois é o único animal com capacidade de tomar consciência de si, dos seus atos e do ambiente em que se insere. Na sua obra *O Fenómeno Humano*, ele fala de “espírito”, não no sentido da espiritualidade religiosa, mas como consciência. O Homem torna-se especial na medida em que quebra a dualidade entre espírito e matéria e integra as duas: a matéria é matriz da consciência, pois esta emerge a partir da evolução da matéria.

Embora Teilhard de Chardin se tenha mantido tanto quanto possível imparcial nos seus ensaios científicos, a sua fé manteve-se ativa, o que o levou a colocar no final

²⁶ Reichholf, Josef; *O Enigma da Evolução do Homem*; Instituto Piaget, 1990, p. 22.

²⁷ “Visto de baixo para cima, do nosso lado das coisas, o ápice do cone evolutivo (o ponto Ómega) perfila-se de início no horizonte como um foco de convergência simplesmente imanente: a Humanidade totalmente refletida sobre si mesma. Mas, a um exame atento, evidencia-se que esse foco, para subsistir, supõe por trás de si, mais profundo que ele próprio, um núcleo transcendente, divino.” In Teilhard de Chardin, Pierre; *A Ativação da Energia*; Editions du Seuil, Paris 1963, p. 117

²⁸ Teilhard de Chardin, Pierre; *O Lugar do Homem na Natureza*; Instituto Piaget, p. 78.

da sua grande obra um Epílogo a que chamou *O Fenómeno Cristão*. Neste epílogo ele apresenta o “Ómega”, que para os cristãos é Cristo, como sendo a figura central de toda a criação. A sua visão do mundo apresenta uma Humanidade que caminha para Cristo ou para o exemplo que, para Teilhard de Chardin, como padre jesuíta, Ele representa. Este percurso é apresentado como paroxismo²⁹. A sua visão do mundo como Jesuíta fá-lo colocar Cristo no início e no fim do pleroma: todo o Universo é preenchido por Deus. Ele procura apresentar Deus numa relação de aproximação com o cosmo, colocando a evolução como processo “pelo qual o cosmo adquire «corpo» para poder responder como pessoa a Deus. Por isso, a unificação do cosmo em Cristo converte-se na emergência da Humanidade perante Deus, para ser como e com Ele” (Cristologia)³⁰. Esta é, na verdade, a terceira fase da evolução do Homem, ou Noógenese, segundo Teilhard de Chardin.

Creio que o Universo é uma Evolução;
Creio que a Evolução se dirige para o Espírito;
Creio que o Espírito, no Homem, culmina na Pessoa;
Creio que a Pessoa suprema é o Cristo Universal.³¹

²⁹ Paroxismo Final representa a vinda de Cristo, é “encontro entre toda a humanidade, já divinizada, com Cristo” (in *Conversa com o Dr. António Ludovice Paixão* (Anexo p. 55).

³⁰ Fernandes, Rui; Trabalho de investigação realizado no âmbito do seminário orientado pelo Professor Doutor Manuel Sumares; Universidade Católica Portuguesa (Centro Regional de Braga, Julho 2012, p. 24

³¹ <http://teihardianos.wordpress.com/uma-biografia/> - Acedido em 07/07/2013.

2.3 - Pontos comuns

“No coração da Matéria, um coração do Mundo, o Coração de um Deus.”³²

No ano de 1955 foi encomendada a André Jolivet uma obra para a comemoração dos 500 anos do processo de revisão da condenação de Joana d’ Arc, Santa Padroeira de França (*La Vérité de Jeanne*³³). Durante a sua composição, Jolivet sentiu necessidade de se refugiar num mosteiro, de forma a poder refletir e orar. Embora haja uma referência anterior a um texto de Teilhard de Chardin, *La puissance spirituelle de la matière*, no diário de Jolivet (no ano de 1919), foi neste período que os escritos deste padre jesuíta marcaram o compositor. Contudo, Jolivet nunca o conheceu pessoalmente, como já foi dito. Em 1965, compôs a sua primeira obra dedicada a Teilhard de Chardin, *Le Coeur de la Matière*. Esta obra centra-se num escrito autobiográfico de Teilhard de Chardin, escrito quinze anos antes.

André Jolivet encontrou nos escritos deste jesuíta ideais semelhantes aos seus, tornando-os uma fonte de inspiração: a evolução do Homem e o “passo da reflexão”³⁴; o caminho da Humanidade para um bem maior.

- A EVOLUÇÃO DO HOMEM E O “PASSO DA REFLEXÃO”

Teilhard de Chardin descreveu o mundo segundo uma evolução em cone, em que os organismos se vão complexificando, culminando no vértice que ele classifica como “passo da reflexão” dado pelo Homem, como já referi em “A «visão do mundo» de Teilhard de Chardin” (p. 24). O foco do seu estudo, como paleontólogo, centrou-se na evolução do Homem e na Pré – História.

³² “Au cœur de la Matière, Un Cœur du Monde, Le Cœur d'un Dieu” in http://classiques.uqac.ca/classiques/chardin_teilhard_de/coeur_de_la_matiere/coeur_de_la_matiere.pdf, p. 23

³³ Esta obra consiste numa oratória para sete solistas, coro misto e orquestra. A sua estreia realizou-se a 20 de Maio de 1956 no Festival de Domrémy, tendo sido interpretada pela Orquestra e o Coro *Radio - Symphonique* sob a direção de André Jolivet.

³⁴ Teilhard de Chardin, Pierre; *O Lugar do Homem na Natureza*; Instituto Piaget, 1956, p. 78.

Teilhard de Chardin não fala de arte nos seus ensaios, visto que estes se enquadram na área das ciências exatas; contudo, segundo ele, a evolução culmina no Homem, concedendo-lhe a capacidade de tomar consciência de si e do que o rodeia, tornando-o apto a criar (e não apenas reproduzir), o que dará origem à arte. Os registos da Pré – História que chegaram até aos nossos dias compõem-se de objetos, pinturas rupestres e monumentos megalíticos. Embora não haja registos de práticas musicais, visto que a música era passada por via oral, os musicólogos consideram que a música acompanha o Homem desde a sua origem. Os primeiros instrumentos terão sido flautas, feitas de osso ou canas, e instrumentos de altura indefinida, como percussões.

Jolivet interessou-se, de uma forma especial, por este período da História da Humanidade, visto que, como já referi em “A essência religiosa da música de André Jolivet” (p.19), o seu tio Louis Tauxier, historiador e administrador das colónias francesas em África, deu-lhe a conhecer lendas, objetos de culto, entre outros objetos, de tradição extra Europeia. A contribuição da sua esposa Hilda Jolivet, que frequentou a licenciatura em filosofia focando-se na sociologia das sociedades extra – europeias, é também relevante nesta matéria, contribuindo para sustentar este interesse por parte de Jolivet.

- O CAMINHO DA HUMANIDADE PARA UM BEM MAIOR

Segundo Teilhard de Chardin, “[e]volutivamente, há muito que o Homem não muda, - se é que alguma vez mudou”³⁵. Esta afirmação, vista de uma forma literal, pode ser chocante. Visto que Teilhard de Chardin apresenta a evolução de um ponto de vista filogenético³⁶, esta frase situa o Homem não como um elo na cadeia evolutiva, mas no culminar da mesma. Se considerarmos o processo de noogénese, tal como ele nos é apesendo por Teilhard de Chardin, o caminho do Homem como ser individual integrado numa sociedade progride de forma a ascender a níveis superiores de bem (atingindo assim a plena harmonia). Esta frase não afirma a *imutabilidade* do Homem;

³⁵ Teilhard de Chardin, Pierre, *Resumo ou Posfácio de O Fenómeno Humano*, Livraria Tavares Martins, Porto 1965, p. 48.

³⁶ Teilhard de Chardin apresenta a evolução em três etapas: cosmogénese, biogénese e noogénese, como já vimos no subcapítulo “A «visão do mundo» de Teilhard de Chardin” (p. 23).

apresenta a evolução da sua consciência no seio de uma comunidade. Tudo o que o Homem produz, ou cria, é inserido numa sociedade, e não surge de uma forma isolada.

André Jolivet procura aplicar esta ideia na sua música. Ele procurou devolver à arte o sentido do sagrado, “comunhão que une a matéria ao Espírito, o Homem ao cosmos”³⁷ (como já referi anteriormente em “A essência religiosa da música de André Jolivet”). Segundo Jolivet, a música, para além do seu estatuto enquanto arte, é também uma forma de elevar o Homem a Deus: “Nós somos homens e exprimimos o homem que somos. Nós somos homens e como todos os homens, as nossas aspirações levam-nos a Deus. Nós cantamos o homem que se eleva para Deus.”³⁸.

À semelhança de Teilhard de Chardin, Jolivet reconhece que aquilo que liga a matéria à consciência e o Homem ao cosmo é de natureza divina, ou seja, a evolução de tudo o que existe é de natureza divina. Ambos procuraram expressar a natureza divina do Homem nas suas obras: Jolivet na música; Teilhard de Chardin criando um elo entre a ciência e a fé.

³⁷ Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; “André Jolivet, Portraits”; Actes Sud, 1994, p. 39 (“communion unissant la matière à l’Esprit, l’homme au cosmos”).

³⁸ Notas para a conferência *Berlioz et le groupe Jeune France*, in Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; “André Jolivet, Portraits”; Actes Sud, 1994, p. 57 (“Nous sommes des hommes et nous exprimons l’homme que nous sommes. Nous sommes des hommes et comme tous les hommes, nos aspirations nous portent vers Dieu. Nous chantons l’homme qui s’élève vers Dieu.”).

CAPÍTULO III

Análise das obras *Ascèses*, *Pipeaubec* e *Une minute trente*: Possíveis referências a Teilhard de Chardin

3.1 – Ascèses

O termo *ascese* expressa a procura da perfeição moral, renunciando aos prazeres associados a uma vida terrena. Para atingir este objetivo e a paz interior, quem pratica o ascetismo recorre, com muita frequência, à meditação. Jolivet descreveu esta obra da seguinte forma:

Uma obra para um instrumento solo é (sempre) uma *ascese*. Para o compositor penetrar na natureza do instrumento tinha que destilar as características expressivas possíveis e dominar a sua técnica de forma a demonstrar todas as suas qualidades.³⁹

Esta obra composta em 1967 para flauta solo (flauta em sol ou em dó), é constituída por cinco pequenas peças dedicadas a diferentes entidades, referenciadas por meio de uma pequena citação inicial: Max – Pol Fouchet⁴⁰ (primeira, segunda e quinta peças), Pierre Teilhard de Chardin (terceira peça) e *Papyrus Insinger*⁴¹ (quarta peça).

Neste subcapítulo irei centrar-me na análise da terceira peça, dedicada a Teilhard de Chardin.

³⁹ “A work for a solo instrument is (always) an *ascèse*. For the composer, who must penetrate the inner nature of the instrument, must distil its most characteristic expressive possibilities and master its technique in order to demonstrate all of its qualities.” In *André Jolivet: The Complete Flute Music (volume 1)* – Manuela Wiesler, flauta; Roland Pöntinen, piano – Grammofon AB BIS, 1993, p. 7.

⁴⁰ Fouchet Max – Pol foi um escritor e jornalista francês do século XX. Interessou-se também pela música e história da arte.

⁴¹ *Papyrus Insinger* é um papiro cujo conteúdo relata um dos mais antigos ensinamentos da sabedoria do Antigo Egipto. Pensa-se que terá sido escrito duzentos anos antes de Cristo.

Citações:

I – “Para que o segredo permaneça nós calaremos até ao silêncio”⁴²

II – “ Tu surges da ausência...”⁴³

V- “ Ó mulher que não sabes que transportavas em ti o mundo”⁴⁴

Fouchet Max – Pol

IV – “Deus criou os sonhos para indicar o caminho àquele que dorme, cujos olhos estão na obscuridade.”⁴⁵

Papyrus Insinger

⁴² “Pour que demeure le secret nous tairons jusqu’au silence” in Jolivet, André; *Ascèses*; Gérard Billaudot Éditeur, Paris 1968, p. 3.

⁴³ “Tu surgis de l’absence...” *Ibidem*, p. 5.

⁴⁴ “O femme qui ne sais que tu portais en toi le monde.” *Ibidem*, p. 11

⁴⁵ “Le dieu a créé les rêves pour indiquer la route au dormeur dont les yeux sont dans l’obscurité.” *Ibidem*, p. 9.

III – “Matière, triple abîme des étoiles, des atomes et des générations.”⁴⁶

Pierre Teilhard de Chardin

Ao depararmos-nos com esta peça (ver partitura em anexo p.57 e 58) podemos observar que ela é constituída maioritariamente por grupos de 7 notas (septinas) em dois tempos. A escolha destes números representa uma intenção por parte de Jolivet, visto que o compositor tinha um interesse especial pela numerologia, como já referi anteriormente.

O algarismo 7 representa o pensamento, a razão e a consciência. Contudo, existe outra razão para a escolha deste algarismo, visto que ele pode ser decomposto na soma de dois algarismos cujo significado remete para a vida e obra de Teilhard de Chardin: os algarismos 3 (o divino, representado pela Trindade cristã) e 4 (os quatro elementos, ar, fogo, terra e ar). A razão pela qual ele coloca esta divisão rítmica em dois tempos remete-nos para a dualidade existente entre o conceito de humano e divino (ciência e igreja).

Esta peça apresenta uma estrutura bipartida do tipo A (c. 1 – c. 30), A' (c. 31 – c. 53); as duas partes principais poderão decompor-se em quatro secções: a (c. 1 – c. 19); b (c. 20 – c. 30); a' (c. 31 – c. 45); b' (c. 46 – c. 53). Apesar de b' ser uma secção com proporções menores que b, apresenta material utilizado nessa secção.

SECÇÃO A:

Esta secção é composta por duas frases.

A primeira frase da secção a encontra-se entre os compassos 1 e 6. Após a frase inicial temos a mesma frase com algumas variações (assinaladas na figura 2), entre os compassos 7 e 8, que culmina na frase 2.

⁴⁶ “ Matéria, triplo abismo das estrelas, dos átomos e das gerações.” Jolivet, André; *Ascèses*; Gérard Billaudot Éditeur, Paris, 1968, p.7

Figura 1 - Frase 1 (Secção a): c. 1 – c. 6.

Figura 2 - Variação da frase 1: c. 7 e 8

A frase 2 tem início no c. 11, terminando no c. 19 com um motivo semelhante ao existente nos compassos 5 e 6. Este motivo (c. 17 – c. 19) opera a transição para a secção b.

Figura 3 - Frase 2 (Secção a): c. 11 – c. 19

SECÇÃO B:

A secção b desta obra tem a duração de dez compassos (c. 20 - c. 30). Verifica-se aqui uma mudança de carácter: abandonamos as septinas, presentes na secção a e, consequentemente na secção a'.

Exemplo:



Figura 4 - C. 20 a c. 22

SECÇÃO A':

Esta secção pode ser considerada uma variação da secção a pela presença de motivos inicialmente expostos nessa secção, transpostos e retrabalhados:



Figura 5 - C. 31, transposição (3ªm superior) do c. 1



Figura 6 - Transposição do c. 2 seguida de variação

Esta secção tem início no c. 31 e termina no c. 45, sendo seguida pela secção b', que assume as funções de uma coda. É composta por duas frases, sendo a primeira uma variação da frase 1 (secção a). Situa-se entre os compassos 31 e 37:

Figura 7 - Frase a' (c. 31 – c. 37)

A segunda frase desta secção tem início no c. 38 terminando no c. 45. Entre os compassos 40 e 45, o motivo inicialmente exposto no compasso 1 vai-se desenvolvendo, atingindo o seu ápice no c. 45, com uma variação rítmica do c. 37 (embora as alturas sejam integralmente preservadas).

Figura 8 – Variante do c. 1 (c. 40)

Figura 9 – Desenvolvimento do motivo apresentado no compasso 42 (c. 40 - c. 44).

SECÇÃO B':

A secção b' é a secção final desta obra, efetuando uma síntese dos principais elementos da forma; é constituída por duas frases: a primeira frase desenvolve-se entre os compassos 46 e 51, enquanto a segunda frase é apresentada entre os compassos 52 e 53.

A soma de todos os algarismos da data de nascimento de Teilhard de Chardin, 1+5+1+8+8+1, dá 24, ou seja, dá um total de 6 na escala de 1 a 10 ($2 + 4 = 6$). O algarismo 6, nesta escala, representa Idealista e encontra-se no domínio do Intelecto (como podemos observar na Ilustração 1).

Como referi anteriormente (página 20), Jolivet dava grande importância à cabala. Visto que Teilhard de Chardin foi, na verdade, um intelectual e idealista este enquadrava-se no tema de ascese, podendo ser esta a razão pela qual esta peça lhe foi dedicada.

	qualité harmonieuse	équilibre	improvisation
Plan intellectuel	3	6	9
Plan ontologique	2	5	8
Plan physique	1	4	7

"Riche nature" (under 1)
 génie. (under 7)

Total
 1 l'unité
 2 ~~le couple~~
 3 Forte harmonie
 4 dualité
 5 Réalisateur
 6 Idéaliste
 7 Personnalité dynamique
 8 l'infini (travail ou travail)
 9 ni oui - ni non
 10 le holotaire.

Le carré chinois d'André Jolivet

Ilustração 1 - Anotações de cabala chinesa de André Jolivet⁵⁰

⁵⁰ Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud, 1994, p. 25

3.2 – Pipeaubec

Esta obra, composta em 1971, para flauta de bisel (soprano ou tenor) e pequena percussão, é constituída por dois andamentos: *Allegretto semplice* e *Giocososo*. Apesar de ser originalmente para flauta de bisel, esta obra pode ser executada em flauta transversal.

A sua primeira audição realizou-se a 18 de Novembro de 1987, treze anos após a morte do compositor, em Hamburgo, na interpretação do ensemble *L'Art pour l'Art*.

Visto que estamos perante um instrumento melódico e um instrumento (ou conjunto de instrumentos) de altura indefinida, o parâmetro harmónico não parece ser relevante no contexto desta análise. Focar-me-ei portanto nos parâmetros melódico, rítmico e formal.

I - *Allegretto semplice*

O primeiro andamento de *Pipeaubec* apresenta uma forma binária (A, A' com coda): A – tema, composto por duas frases (compassos 1 a 16); A' – Variante do tema, transposto uma quinta perfeita acima (compassos 17 a 29); Coda, apresentando tercinas como elemento rítmico novo (compassos 30 e 31). Este andamento caracteriza-se pela sua simplicidade melódica, âmbito reduzido e modalidade, embora não excluindo cromatismos.

Surge primeiramente, entre os compassos 1 e 8, o tema central, em *piano*, criando assim um ambiente misterioso. Os registos escolhidos pelo compositor são: grave, na primeira frase, e médio - grave, na segunda frase.

Exemplo:



Figura 12 - Registo escolhido para o primeiro tema.

Se a primeira frase surge no modo de ré, a segunda apresenta uma ambiguidade entre esse modo e a escala de ré menor natural, bem como entre as versões diatónica e cromaticamente alterada do 5º grau da referida escala ou modo.

Tema

- Flauta:



Figura 13 - Primeira frase do tema: compassos 1 a 4



Figura 14 - Segunda frase do tema: compassos 5 a 8

- Percussão (batimento de palmas; Tambor baixo; Tom- Tom; Pandeiro ou todos de uma vez):

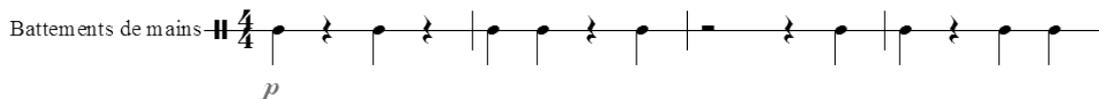


Figura 15 - Primeira frase do tema: compassos 1 a 4

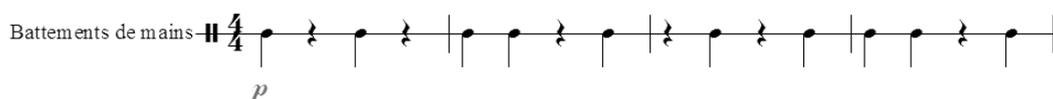


Figura 16 - Segunda frase do tema: compassos 5 a 8

Após a apresentação do tema, segue-se uma repetição do mesmo. Entre o compasso 9 e o compasso 16 temos, novamente, o tema, *meno piano*. Esta alteração dinâmica na repetição do tema pode ser vista como um caminho para o *mezzo forte* do compasso 17, antecedido por uma passagem cromática (c. 15_d⁵¹ – c.16) que induz uma transposição do tema (c. 17):

⁵¹ Abreviatura de compasso 15, quarto tempo. O índice *a, b, c, d* representa os tempos de cada compasso, respetivamente.



Figura 17 - Primeira frase do tema transposta uma 5ªP a cima (c. 17 – c. 20 e, novamente c. 21 – c. 24)

O primeiro e único *crescendo* da obra surge entre os compassos 25 e 29. Aqui, é-nos apresentada a segunda frase do tema, igualmente transposta, com uma pequena variação no c. 29, que nos encaminha para o ápice do andamento (c. 30), marcado por um *fortíssimo*. O uso das tercinas acompanhado pelo *diminuendo* para a nota mais aguda do andamento constitui uma progressão desde o *fortíssimo* até ao *pianíssimo*, os dois extremos dinâmicos.

Esquema formal do primeiro andamento:

Partes da Forma	Tema e frases	Dinâmicas	Compassos	Número de Compassos
A	Frase 1	<i>Piano</i>	(c. 1 – c. 8)	8
	Frase 2	<i>meno piano</i>	(c. 9 – c. 16)	8
A'	Transposição da frase 1	<i>mezzo forte</i>	(c. 17 – c. 24)	8
	Transposição da frase 2, expandida	<i>(mf) crescendo pouco a pouco</i>	(c. 25 – c. 29)	5
Coda		<i>fortíssimo</i>	(c. 30)	1
		diminuendo para <i>pianíssimo</i>	(c. 31)	1

II – *Giocosso*

O segundo andamento de *Pipeaubec* caracteriza-se, de uma forma geral, por uma forma *ritornello*. André Jolivet utiliza, neste andamento, uma forma existente desde o renascimento, inovando-a. A forma *ritornello* consiste num motivo, ou frase, que se repete, ao longo de um andamento, entre secções. Nesta obra consiste num motivo que surge inserido no discurso musical e vai sofrendo alterações de natureza melódica, rítmica e melódico – rítmica.

A estrutura deste andamento apresenta-se com base na seguinte forma:

R (compassos 1 - 3);

A (compassos 3_d - 8);

R1 (compassos 9 e 10);

B (compassos 11 - 14);

R2 (compassos 15 e 16);

B' (compassos 17 - 20);

C (compassos 20_c - 24);

C' (compassos 24_c - 27);

A' (compassos 28 - 30);

R3 (compassos 31 e 32);

C'' (compassos 32_c - 36);

C'' (compassos 36_c - 40_a);

R4 (compassos 40_b e 41);

C (compassos 41_{c2}⁵² - 45);

C' (compassos 45_c - 48);

C'' (compassos 49 - 52);

C''' (compassos 52_c - 55);

Coda (compassos 55_{c2} - 61) incluindo R5 (compassos 58 e 59).

⁵² C2 representa a segunda metade do terceiro tempo.

- Flauta

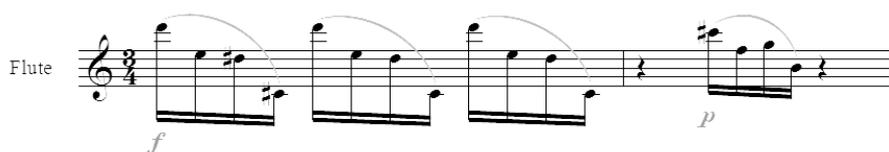


Figura 18 – Ritornello (R) - Motivo central do andamento .

- Percussão⁵³



Figura 19 – Ritornello (percussão)

Como já referi, o motivo da figura 18 vai-se repetindo ao longo do andamento, como um «refrão». A primeira frase (A) tem início no c. 3_a (anacruse para c. 4) e termina no c. 8. A dinâmica apresentada é *fortíssimo*, no registo grave da flauta. Esta frase encontra-se no compasso quaternário.

No c. 9 regressamos novamente ao compasso ternário, com R1. As dinâmicas foram invertidas, comparativamente com R.

A segunda frase do andamento (B) inicia-se no c. 11, terminando no c. 14. Segue-se o R2 entre os compassos 15 e 16:



Figura 20 – Variante de R - R2.

Entre os c. 17 – c. 20_b, temos a repetição de B, que dá lugar ao desenvolvimento do andamento, com a terceira frase (C) (c. 20_c – c. 24_b). Esta repete-se entre os c. 24_c – c. 27 (C’).

A primeira frase aparece novamente entre c. 28 e c. 30, uma oitava a cima (A’).

Entre c. 31 e c. 32 surge R3, sendo este a segunda variante de R. A primeira variante é de ordem melódica; nestes compassos, temos antes uma variante de ordem rítmico- melódica.

⁵³ Neste andamento os instrumentos de percussão intervenientes são: chocalho (apenas com o Motivo A da flauta) e pandeiro.



Figura 21 - Segunda variante de R (compassos 31 e 32 – R3).

A terceira frase do andamento (C) aparece transposta uma quarta aumentada (4ªA) acima (C''), entre os compassos 32_d e 36.



Figura 22 – C

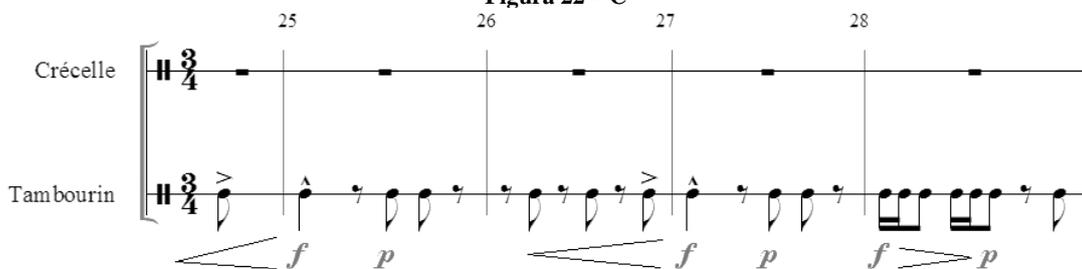


Figura 23 - C (percussão)



Figura 24 – C''

C'' repete-se, terminando no compasso 40_a. Esta é sucedida pela terceira variante de R, ou seja R4. O *ritornello* e as suas variantes eram executadas pela percussão, no chocalho. Ao contrário do que se verificava até aqui, este *ritornello* é acompanhado primeira vez ao pandeiro:



Figura 25 - R4.

Crécelle

Tambourin

f *f* *p*

Figura 26 – R4 (percussão).

O si bemol (compasso 41_c) marca o início de C, na sua forma original (Figura 10). Entre o c. 45_c - o c. 48 verificamos a repetição da mesma frase (C') que, por sua vez, é seguida da sua transposição (C'') (c. 49_c – c. 55):

Flute

Frase 3

Transposição Frase 3

più f

Figura 27 - C' seguida de C'' (respetiva transposição)

No c. 56 ocorre uma mudança de andamento, seguida por um crescendo que culmina no c. 58 com o motivo A. Podemos considerar que o *Vivo* (c. 56) marca a Coda do Andamento, incluindo R5 (compassos 58_b- 59).

Resumo da Obra:

Nesta obra temos presente a evocação do «primitivismo»⁵⁴ de André Jolivet: frases longas, melodia modal, simplicidade e repetição.

Confundir as duas referências (antigas e primitivas), Jolivet e parece endossar a hipótese evolutiva de semelhança entre as culturas antigas e práticas não-europeias contemporâneas. A homologia e permite o estabelecimento de uma «verdade musical» universal: a música não é nada mais do que «expressão mágica e encantatória da religiosidade dos grupos humanos», que era uma vez, e que ele está noutra lugar.⁵⁵

Verifica-se um contraste de natureza formal nesta obra. Surge-nos, primeiramente, uma forma binária, no andamento I (A, A' com coda), em contraste com uma forma *ritornello* (adaptada), no andamento II. Ao escolher os registos grave e médio – grave na flauta, no andamento I, Jolivet pretende recriar um ambiente misterioso, contrastante com o andamento II. Embora se mantenham as repetições e o carácter modal do primeiro andamento, neste último andamento verificamos uma complexificação dos motivos e das frases.

⁵⁴ Para tal ele recorria a “ritmos, ostinatos e linhas melódicas repetitivas ou oscilantes.” Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud, 1994, p. 91

⁵⁵ “Confondant les deux références (Anciens et primitifs), Jolivet semble ainsi entériner l'hypothèse évolutionniste d'une similitude entre cultures antiques et pratiques non-européennes contemporaines. Et l'homologie permet l'établissement d'une «vérité musicale» universelle: la musique n'est autre que «l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains», ce qu' elle fut autrefois, et ce qu'elle est ailleurs.” Vançon, Jean – Claire; *André Jolivet*; Collection Horizons, Paris 2007, p. 57

3.3 - *Une minute trente*

À semelhança de *Pipeaubec*, a peça *Une minute trente* foi composta para flauta de bisel (soprano ou tenor) e pequena percussão⁵⁶. Embora tenha sido composta em 1972, a sua primeira audição deu-se no ano de 1994, após ter sido descoberta pelo flautista Pierre-André Valade em 1992 quando procurava fazer uma compilação da obra de Jolivet, juntamente com a sua filha Christine Erlih – Jolivet. O seu título, ausente do original, foi dado por Valade e deve-se à duração da mesma.

Esta obra nunca foi terminada, sendo apenas um esboço inicial que Jolivet terá abandonado, embora não se saiba porquê. Apresenta duas secções contrastantes: A (c. 1 – c. 15) e B (c. 16 – c. 25).

Embora o final do compasso 15 seja marcado por um *ritenuto*, podendo ser lido como a cadência da secção, a razão pela qual o considero o compasso seguinte o início da secção B prende-se com a mudança de carácter, sendo este motivo uma anacruse para a nova secção.

SECÇÃO A

- Percussão:

Nesta secção temos um motivo, com a duração de dois compassos (c. 1 e c. 2), que se repete nos compassos seguintes.

The musical score for Section A, Percussion part, is written in 3/4 time. It consists of seven staves: Triangle, Cymbale suspendue médium, Cymbale suspendue grave, Wood-block, Temple-block, Tom m., and Tom gr. The Triangle staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The Cymbale suspendue médium and Cymbale suspendue grave staves have a sustained note with a slur and a 'pp' dynamic marking. The Wood-block and Temple-block staves have a rhythmic pattern with an accent (>) and a 'f' dynamic marking. The Tom m. and Tom gr. staves have a rhythmic pattern with an accent (>) and a 'p' dynamic marking.

Figura 28 – Motivo central da secção A.

⁵⁶ Os instrumentos utilizados são: triângulo, pratos suspensos (médio e grave), caixa chinesa, *temple-block*, *tom* médio e grave.

Este motivo apresenta três variantes ao longo da secção.

A primeira variante deste motivo surge no c. 6 (pratos suspensos) sendo seguida por uma variante no tom – tom médio.

Figure 29 shows a musical score for measures 6 and 7. The score is in 3/4 time and includes staves for Triangle, Cymbale suspendue médium, Cymbale suspendue grave, Wood-block, Temple-block, Tom m., and Tom gr. Measure 6 is marked with *pp* and measure 7 with *p*. A box highlights the first variant of the motif in measures 6 and 7. A second box highlights a *sf* dynamic marking in measure 7 on the Tom m. staff.

Figura 29 - Primeira Variante (c. 6)

A segunda variante ocorre no c. 8, visto que a colcheia do último tempo do compasso (no tom – tom médio) é substituída por um grupo de três semicolcheias no último tempo do compasso seguinte;

Figure 30 shows a musical score for measures 9 and 10. The score is in 3/4 time and includes staves for Triangle, Cymbale suspendue médium, Cymbale suspendue grave, Wood-block, Temple-block, Tom m., and Tom gr. Measure 9 is marked with *p*. A box highlights the second variant of the motif in measures 9 and 10.

Figura 30 - Segunda Variante (c. 8 e 9)

Finalmente, a última variante deste motivo surge no c. 11, com a troca de ritmos entre os pratos suspensos.

- Flauta

Estamos perante uma melodia em que o cromatismo assume um papel de relevo, cuja extensão se limita aos registos médio e grave da flauta.

Esta secção é composta por duas frases: A (compasso 3 a 10_{c1}⁵⁷) e B (compasso 10_{c2} a 15).

Figura 31 - Frase A (c. 3 - c. 10_{c1})

Figura 32 - Frase B (c. 10_c - c. 16)

SECÇÃO B

- Percussão:

Nesta secção temos um motivo, com duração de dois compassos (c. 17 e 18), que se repete (c. 19 e 20).

No número de ensaio 4 (c. 24) surge um segundo motivo, ou fragmento de motivo, precisamente no ponto em que a obra termina abruptamente.

- Flauta:

O papel da flauta nesta secção é marcado apenas por quatro pequenas intervenções, em diálogo com as intervenções proeminentes da percussão.

⁵⁷ Esta nomenclatura corresponde à primeira parte do terceiro tempo do compasso.

CONCLUSÕES

André Jolivet definiu a sua linguagem musical durante os anos 1930, sendo *Cinq Incantations*, para flauta solo, um dos exemplos cruciais, como já referi anteriormente. Na sua música, o compositor procurou expressar a sua espiritualidade, recorrendo aos exemplos das sociedades do Homem primitivo:

Para ele, a música utilizada no encantamento e no ritual fazia parte da comunidade primitiva e mantinha um equilíbrio entre o Homem e o cosmo.⁵⁸

As obras de André Jolivet estão divididas em três períodos: de 1932 a 1939; de 1940 a 1944; de 1945 a 1974. O primeiro período é composto pelas suas obras mais importantes, caracterizadas pelo «primitivismo» e pela influência de Edgar Varèse e Schönberg, sendo evidente o recurso a técnicas de composição baseadas no princípio da igualdade dos doze sons da escala cromática temperada, características do dodecafonismo. O segundo período do compositor situa-se durante a Segunda Guerra Mundial. Nesta fase, as suas obras revelam um carácter mais simples, modal e menos dissonante. As obras dos seus últimos 29 anos de vida apresentam uma combinação de características dos dois períodos anteriores.

André Jolivet terá tomado conhecimento dos escritos de Teilhard de Chardin no ano de 1919, quando tinha 14 anos. Nessa fase, Teilhard de Chardin ainda se encontrava em França e começava a ser conhecido pelas suas ideias revolucionárias em relação à evolução do universo e à fé. Entre 1919 e 1955 (ano em que Teilhard de Chardin faleceu), Jolivet não terá voltado a mencionar este padre jesuíta. Embora as respetivas publicações tivessem sido recusadas pelo Vaticano, após a sua morte, houve inúmeras cópias das suas obras. Foi neste período que Jolivet terá retomado contacto com os escritos de Teilhard de Chardin.

⁵⁸ Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud, 1994, p. 89 (“Pour lui, la musique utilisée dans l’incantation et le rite fait partie intégrante de la vie communautaire primitive et maintient un équilibre entre l’Homme et le cosmos.”)

O pensamento de Teilhard de Chardin não modificou os ideais de Jolivet, reforçou-os e sustentou-os. Este terá sido um «argumento de autoridade» para o compositor, visto que a sua fé e filosofia eram defendidas por alguém cujo conhecimento e obra tinham sido desenvolvidos nesse âmbito.

É porque ele era um poeta, que Teilhard de Chardin exprimiu na sua filosofia a unidade do universo extrapolando os resultados do seu trabalho científico, criando um sistema de formação do mundo, uma cosmogonia. Se eu revelar que, aos trinta anos, escrevi uma Cosmogonia, compreenderão a reação súbita que tomou conta de mim ao ouvir, e depois ao ler, o Hino do Universo. Desde sempre eu pensara como este homem! E desde sempre os meus esforços tendiam a expressar na minha música as relações do homem e do cosmos.⁵⁹

Neste trabalho de projeto procurei relacionar os ideais do jesuíta com os do compositor, confrontando-os. O trabalho efetuado sobre as três últimas obras para flauta de André Jolivet centrou-se na análise musical e em aspetos extra – musicais, visto que procurei estudar a influência dos ideais de Teilhard de Chardin nas mesmas. Estas obras foram compostas no terceiro período criativo do compositor, ou seja, deparamo-nos com as características do «primitivismo» de Jolivet, no qual o recurso a ostinatos e linhas melódicas repetitivas é frequente, combinado com melodias modais, menos dissonantes (em *Pipeaubec* e *Une minute trente*). Outro aspeto presente na estética de Jolivet, e que podemos observar nas três obras em análise, é o fator rítmico, cujo objetivo é criar tensão durante as repetições dos motivos.

Jolivet insistiu assim no facto de as suas explorações rítmicas e as suas inovações não serem apenas construções abstratas, intelectuais, mas

⁵⁹ Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud, 1994, p. 68 (“C'est parce qu'il était un poète que Teilhard de Chardin a exprimé dans sa philosophie l'unité de l'univers en extrapolant les résultats de ses travaux scientifiques, réalisant ainsi un système de la formation du monde, une cosmogonie. Si je vous révèle qu'à trente ans j'ai écrit une Cosmogonie, vous comprendrez quel jaillissement s'est emparé de moi à l'audition puis à la lecture de l'Hymne de l'univers. Depuis toujours je pensais comme cet homme ! Et depuis toujours mes efforts avaient tendu à exprimer dans ma musique les relations de l'homme et du cosmos.”)

fazem parte dos seus esforços para atingir uma expressão da magia. Muitas vezes utilizava os números com atribuições espirituais para além das subdivisões rítmicas das suas obras, das suas fórmulas repetitivas, dos números e das proporções dos seus andamentos.⁶⁰

A obra *Ascèses*⁶¹, como já referi anteriormente (p. 30), refere-se à renúncia de tudo o que é mundano, com o objetivo de alcançar a paz e um bem maior. Tendo sido dedicada a Teilhard de Chardin, podemos observar motivos musicais que nos remetem para a experiência de ascese deste padre jesuíta. Deparamo-nos com a dualidade que foi, como o próprio refere, a sua vida: fé e ciência. Esta dualidade poderá ser a razão pela qual a obra apresenta uma estrutura bipartida. A flautista Manuela Wiesler descreve no seu cd *André Jolivet: The Complete Flute Music – Volume I*⁶² o uso dos algarismos 7 e 3 como referências ao infinito e à perfeição: “Tu também foste tomado pela vertigem numa noite estrelada, quando tremendo previste a imensidão do universo.”⁶³ Estes números estão também associados a Teilhard de Chardin, como referi anteriormente (p. 31).

As obras *Pipeaubec* e *Une minute trente* são as últimas obras escritas para flauta e são duas das três obras para flauta e percussão. Juntamente com a *Suite en concert pour flûte et percussion* (1966) são as únicas obras para flauta e percussão do compositor. Datam do terceiro período de composição de Jolivet, embora *Pipeaubec* e *Une minute trente* sejam obras de menor dimensão e mais simples que a anterior. Nestas obras não temos a referência direta a Teilhard de Chardin, como se pode verificar na terceira peça de *Ascèses*; contudo, à semelhança das suas obras para

⁶⁰ Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud, 1994, p. 120 (“Jolivet a ainsi insisté sur le fait que ses explorations rythmiques et ses innovations n'ont pas été seulement des constructions abstraites, intellectuelles, mais sont une partie de ses efforts pour atteindre à une expression de la magie. Il étend souvent l'emploi de ces nombres ayant des attributions spirituelles au-delà des seules subdivisions rythmiques de ses œuvres, à leurs formules répétitives, aux nombres ainsi qu'aux proportions de leurs mouvements.”)

⁶¹ III – “Matière, triple abîme des étoiles, des atomes et des générations.”

⁶² *André Jolivet: The Complete Flute Music* – Manuela Wiesler, flauta; Roland Pöntinen, piano – Grammofon AB BIS, 1993

⁶³ “You too have been seized by dizziness in the star-clear night, when you quaveringly foresaw the infinity of the universe.” In *André Jolivet: The Complete Flute Music (volume 1)* – Manuela Wiesler, flauta; Roland Pöntinen, piano – Grammofon AB BIS, 1993, p. 8

flauta, o fator rítmico e as repetições dos motivos estão presentes, apesar da simplicidade da linguagem. O recurso às percussões, à semelhança da *Suite en concert pour flûte et percussion* remetem-nos para o «primitivismo» de Jolivet.

O pensamento de Teilhard de Chardin foi uma referência para Jolivet ao longo da sua vida, tendo sido mencionado pelo mesmo inúmeras vezes em discursos ou publicações. Apesar de não ser uma influência direta, a visão do mundo deste padre jesuíta reforçou os ideais do compositor.

BIBLIOGRAFIA

- Kayas, Lucie et Chassain – Dolliou, Laetitia; *André Jolivet, Portraits*; Actes Sud 1994

- Reichholf, Josef; *O Enigma da Evolução do Homem*; Instituto Piaget 1990

- Silva, Solange; *Uma metodologia de interpretação musical baseada em referências extra – musicais*; Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2008

- Stephen Hawking; *Breve História do Tempo*; Gradiva, 2011

- Teilhard de Chardin, Pierre; *L'Activation de l'Energie*; Editions du Seuil, Paris 1963

- Teilhard de Chardin, Pierre; *O Fenómeno Humano*; Livraria Tavares Martins, Porto 1965

- Teilhard de Chardin, Pierre; *O lugar do Homem na Natureza*; Instituto Piaget, 1956

- Vançon, Jean – Claire; *André Jolivet*; Collection Horizons, Paris 2007

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/teilhard.htm> - Acedido em 07/07/2013

http://classiques.uqac.ca/classiques/chardin_teilhard_de/coeur_de_la_matiere/coeur_de_la_matiere.pdf - Acedido em 27/06/2013

<http://www.jolivet.asso.fr/> - Acedido em 04/07/2013

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1#S41862.1.2> – Acedido em 24/6/2013

<http://teilharianos.wordpress.com/uma-biografia/> - Acedido em 07/07/2013

<http://teologiacontemporanea.wordpress.com/2009/10/07/teologia-da-evolucao-teilhard-de-chardin-e-o-darwinismo-teologico/> - Acedido em 12/3/2013

Discografia

- *André Jolivet: The Complete Flute Music (volume1)* – Manuela Wiesler, flauta; Roland Pöntinen, piano – Grammofon AB BIS, 1993

Partituras

- Jolivet, André; *Ascèses*; Gérard Billaudot Éditeur, Paris 1968

- Jolivet, André; *Incantation... pour que l'image devienne symbole*; Gérard Billaudot Éditeur, Paris 1967

- Jolivet, André; *Pipeaubec*; Heugel S. A., Paris 1989

-Jolivet, André; *Une minute trente*; Gérard Billaudot Éditeur, Paris 1994

ANEXOS

1.1 Conversa com o Dr. António Ludovice Paixão

Lisboa, 22 de Março de 2013

Conversa com o Dr. António Ludovice Paixão

Teilhard de Chardin após ter escrito *O Fenómeno Humano* preparou um ensaio na linha do mesmo mas mais resumido e mais acessível. A este ensaio chamou *O Lugar do Homem na Natureza*. Embora transmita o seu interesse pelo aparecimento do Homem e da sua importância na Natureza, *O Fenómeno Humano* é sem dúvida a sua grande obra. Quando o leio não me fixo e não pretendo compreender até ao pormenor todos os conceitos científicos, que são um pouco densos, mas sim a linha de pensamento que o leva ao «fenómeno evolução».

- Uma das coisas que me fascina é o facto de ele, como teólogo e como cientista, conseguir incorporar os diferentes ideais sem que estes entrem em contradição. Isto na altura não foi muito bem acolhido, por parte da Igreja, no entanto ele permaneceu fiel aos seus ideais e às suas crenças.

Teilhard de Chardin não se considerava teólogo e dava liberdade aos teólogos se um dia tivessem interesse em explorar o seu pensamento. Ele apenas transmitia a sua intuição nos seus escritos.

A sua formação religiosa foi muito intensa. Ele vinha de uma família de aristocratas e tinha dez irmãos. O seu pai possuía e administrava propriedades rurais. Era um homem muito culto, um autodidata de ciência sobre tudo de geologia e biologia. A sua mãe era uma senhora muito crente e com uma fé muito viva e ativa. Era uma pessoa caridosa e piedosa. Ou seja, a formação de Teilhard de Chardin foi alimentada no seio da sua família e era rica em interesses científicos e experiências de fé.

Foi educado num colégio de Jesuítas e acabou por integrar a ordem, contudo continuou os seus estudos nas áreas científicas completando a Licenciatura em Biologia. Para além da Biologia a Geologia era também uma das suas áreas de interesse (fosséis, rochas, etc), visto que, num período da sua vida, trabalhou no museu de História Natural de Paris.

Estes seus interesses foram acentuados quando foi mobilizado, como maqueiro, para a I Guerra Mundial. Quiseram dar-lhe o posto oficial de Capelão mas ele recusou, preferiu ficar junto dos feridos e em contacto com os que estavam a sofrer.

A sua formação e a experiência de guerra foram os fatores que o levaram a refletir sobre a razão da nossa existência e o sentido do Homem e da Natureza.

Depois desta experiência, Teilhard de Chardin foi enviado para a China, onde permaneceu 23 anos. Ele foi como paleontólogo, tendo como objetivo ajudar outro jesuíta que já estava a trabalhar nessa área. Contudo, era também uma forma de o afastar de França, visto que começava a ter alguma influência e as suas ideias eram consideradas pouco ortodoxas, na época.

Foi na China que ele escreveu *O Fenómeno Humano*. Pediu várias vezes que a sua obra fosse publicada. Os manuscritos eram enviados para Roma para que fossem aprovados, contudo, as respostas eram sempre negativas, mesmo após as várias revisões por ele elaboradas.

O pensamento de Teilhard de Chardin: Ele aprofundou a ideia de «fenómeno de evolução». Aquilo onde nós nos encontramos não é uma criação como vem descrita no *Génesis*. Hoje consideramos esta descrição como uma metáfora, como um texto literário e não como uma sucessão de fenómenos científicos. No fundo há alguma intuição de evolução na descrição do *Génesis*: nós vimos de um nada, ou quase nada, para um tudo. Na altura não poderia ser mais do que isto porque não havia conhecimentos científicos.

Os conhecimentos de Teilhard de Chardin sobre a fé cristã colocam o Homem como figura central na criação. O Homem tem um destino divino, sublinhado pela encarnação. Cristo ao encarnar no Homem mostra-nos Deus feito Homem, o que prova que Deus tinha no Homem um grande projeto. Ele retirou a sua ilação e esta vem descrita em *O Fenómeno Humano*. Este é composto pela análise científica da evolução, culminando no aparecimento do Homem na Natureza, mas ele acrescenta um epílogo a que chama *O Fenómeno Cristão*. Teilhard de Chardin mantém-se imparcial ao longo da descrição científica e neste epílogo retira as suas conclusões como cristão: «a Ciência apresenta estes factos, causas e consequências, mas eu como cristão defendo que tal só acontece devido à presença de Deus no Universo». Ele dá a Cristo uma importância total (Cristologia), «a evolução tende para Cristo». Durante *O Fenómeno Humano* dá-lhe o nome de ponto Omega, mas no epílogo ele diz que este ponto de convergência é Cristo.

A sua síntese religiosa junta Criação, Encarnação, Redenção e depois acrescenta Eucaristia. Tudo isto faz parte do mesmo fenómeno a que ele chama *Pleromização*⁶⁴, ou seja, preenchimento do Universo por Deus. Cristo é o início e o fim do Pleroma, o Alfa e o Omega.

- Embora Teilhard de Chardin se mantenha imparcial ao longo de *O Fenómeno Humano*, como cristãos conseguimos encontrar algumas passagens que nos remetem para algo mais do que apenas ciência. Não acha que algumas das ideias que ele introduz ao longo do discurso nos remetem para *O Fenómeno Cristão*?

Sim, ao longo de *O Fenómeno Humano* ele deixa algumas notas. Ele começa a falar da alma mas depois não aprofunda o assunto por considerar que não se enquadra no discurso. Contudo, conseguimos perceber (e seria estranho se assim não fosse) que o homem que está a escrever é um crente, tanto que se impõe a disciplina de não confundir concepções de fé com fenómenos científicos.

- *A matéria complexificada leva ao espírito.* - Teilhard de Chardin

O espírito e a matéria são «duas faces da mesma realidade», como dizia Teilhard de Chardin. A matéria é uma matriz do espírito. Este manifesta-se na matéria, mas não é matéria. Nós só nos podemos manifestar se tivermos corpo, é a partir do corpo, da nossa matéria que nos manifestamos.

As concepções mais modernas sobre a Ressurreição dizem-nos que nós temos que passar pela morte, é a lei natural de todos os seres vivos, mas o que prevalece é a matriz do espírito, como diz São Paulo. No *Credo* nós rezamos a ressurreição da carne, mas isto não é uma leitura literal. Teilhard de Chardin, como cientista que era defendia que não seria possível ressuscitar a carne de todos os homens que já povoaram a terra e ainda povoaram, mas sim o seu espírito. Nós ressuscitamos em Cristo.

Mas este é um tema ainda melindroso.

⁶⁴ A origem desta palavra é Pleroma e significa plenitude divina donde emanam todos os seres espirituais.

- Evolutivamente, há muito que o Homem não muda – se é que alguma vez mudou. O que é que entende por esta frase de Teilhard de Chardin?

Esta é, precisamente, a grande «chave» de Teilhard de Chardin. A partir do momento em que começaram a aparecer seres inteligentes no Universo (e aqui pode-se entender como se quiser, visto que Teilhard de Chardin acreditava que poderiam existir mais seres inteligentes noutros locais do Universo), a evolução mudou de estado. A partir do momento em que o Homem deu o *passo da reflexão*, como dizia Teilhard de Chardin, ele moldou tudo o que o rodeava. Embora o Homem não domine todas as «molas» da evolução, visto que não controla a força da Natureza, pela sua inteligência e pelos instrumentos que cria para exercer a sua influência no meio, foi capaz de transformar o mundo.

Há uma máxima de Teilhard de Chardin que condensa tudo isto, que foi escrita nos anos 30 num ensaio denominado *A minha fé*. São quatro frases:

Creio que o Universo é uma Evolução

Creio que a Evolução se dirige para o Espírito

Creio que o Espírito, no Homem, culmina na Pessoa

Creio que a Pessoa suprema é o Cristo Universal.

- Se a *matéria complexificada leva ao espírito*, podemos então colocar uma das questões fundamentais da metafísica: Para onde vamos? Não será o capítulo de *A Sobrevida em O Fenómeno Humano* a resposta a esta questão?

Neste capítulo Teilhard de Chardin ao fenómeno da socialização, em que o Homem evolui na sociedade e faz evoluir a mesma. Sobre a Humanidade paira uma esfera que, é de carácter espiritual, a que ele chama de Noosfera. Para além das diferentes esferas que conhecemos como a biosfera e troposfera temos a Noosfera que é a união de toda a capacidade espiritual do Homem. O Homem desenvolve-se em comunidade através de um envolvimento espiritual, ele não evolui mas enriquece-se em comunidade.

Pelo postulado que Teilhard de Chardin defende o mundo não vai acabar. Só irá acabar quando o Homem atingir o nível máximo de espiritualização. Para isso os desencontros que esta evolução acarreta, visto que ele defende que o mal é o preço que a evolução carrega devido à incompletude dos seres, á medida que os seres se vão completando vão conseguindo níveis superiores de bem até atingirem a plena harmonia.

Isto leva-nos a acreditar que deixará de existir desentendimentos e dicotomias mas sim uma harmonização, o que não quer dizer amálgama de consciências, pois estas permanecem individuais. Neste ponto máximo a que ele chama de *Paroxismo Final* dá-se a Parosia, isto é a vinda de Cristo. É um encontro entre toda a humanidade, já divinizada, com Cristo. A Sobrevida é o caminho para a parosia.

Nos primeiros séculos, os padres gregos já intuía uma evolução do Universo. Santo Ireneu dizia uma frase que Teilhard de Chardin assume verdadeiramente, *Cristo minimiza-se, na encarnação, para que o Homem se divinize*. Ou seja, à medida que o Deus se humaniza o Homem diviniza-se. O caminho supremo da Humanidade é a sua total divinização e com isso diviniza o Universo. Nós vamos transformando a matéria através da nossa ação em parcelas divinizáveis.

- Este Cristo que é Omega pode ser também Alfa?

Sim sem dúvida. Alfa é o que define a vontade de Deus de que tudo existisse em Cristo e Ómega é o ponto de convergência, para onde tudo é atraído.

1.2 Obras em Análise

Ascèses III.

6

The musical score is written on ten staves, each beginning with a measure number. The tempo is marked as $\text{♩} = 96$. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *p*, *f*, *mf*, *ppp*, and *fpp*. It also features performance instructions like *morendo* and *p*. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and fingering numbers (e.g., 7, 5, 3, 2, 1). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score concludes with a *p* dynamic marking.

M.R. 1144 B.

28 *ffp* *fp* *ppp* *pp* *fff*

32 *pp* *mf* *p* *ff*

35 *p* *fp* *f* *p*

37 *f* *pp* *fff* *p* *f*

39 *pp* *p sf* *ff*

41 *pp*

43

45 *ff* *fff* *ffp* *f* *p*

Flatt. // Flatt. //

48 *f* *pp* *fp*

Poco ritenuto *pp* **A Tempo** *irréel*

50

Matière, triple abîme des étoiles,
des atomes et des générations.
(Pierre Teilhard de Chardin)

jeanne fernandes

PIPEAUBEC

Deux pièces pour Flûte à Bec (soprano ou ténor)
ou Flûte Traversière et Petite Percussion

Durée totale: ca 2'30"

André JOLIVET

I

Allegretto semplice ♩=116

Flûte à bec

Battements de mains *)

5

9

meno p

meno p

13

*) Ou Tambour Basque ou Tom-Tom ou Tambourin ou tous à la fois.

17

mf

mf

21

mf

25

cres - cen - do poco a poco

29

ff

pp

p *f*

D.C. ad lib.

II

Giacoso $\text{♩} = 104$

Flûte à bec

Crécelle
(ou T.B.)
Tambourin

The musical score is divided into four systems, each with a Flute part (top staff) and a Percussion part (bottom staff).
- **System 1:** Flute part starts with a *f* dynamic, followed by *p*, *f*, and *ff*. The Percussion part starts with *p* and *f*.
- **System 2:** Flute part starts with *f p*, followed by *f p* and *f p*. The Percussion part starts with *f p*, followed by *f p* and *f p*.
- **System 3:** Flute part starts with *f p*, followed by *fpp*, *ff*, *p*, and *p*. The Percussion part starts with *f p*, followed by *sf*, *sff*, and *p*.
- **System 4:** Flute part starts with *f*, followed by *mf*, and ends with *p*. The Percussion part starts with *f*, followed by *p*, and ends with *p*.

14

p *ff* *p* *mf*

f *p* *ff* *p*

18

p

p *f* *p*

22

sf

f *p* *f* *p* *f* *p*

26

sf

f *p* *f* *p* *f* *p*

30

ff *p*

f *p* *p* *p*

33

f *mf* *p* *f* *mf* *sf*

36

f *f* *mf* *p* *f* *mf* *sf*

40

sempre stringendo

ff *f* *p* *f* *p* *mf*

43

f *p* *f* *f* *p* *sf*

47

piu f
f p f p

51

sf
f p f p

55

Vivo

fp
p f

58

ff
fp ff
pp ff

JM Poligné copie.

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ
INTERDITE
MISE PARTIELLE
EN 1991 PAR 1993
CONSTRUCOIR CONTREFACON
CODE PENAL ART. 425

UNE MINUTE-TRENTE

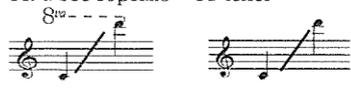
pour flûte à bec (soprano ou ténor)
flûte traversière et percussion

jean fernandes

André JOLIVET
(1905-1974)

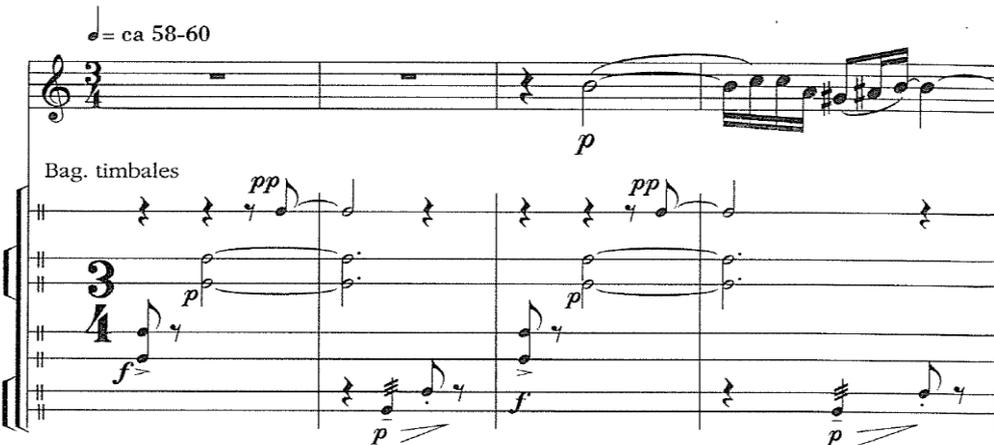
$\text{♩} = \text{ca } 58-60$

FLÛTE
Fl. à bec soprano ou ténor



Percussion

- Triangle
- Cymbale suspendue médium
- Cymbale suspendue grave
- Wood-block *
- Temple-block
- Tom m.
- Tom gr.



Bag. timbales

pp *p* *pp* *p*

f *p*

* wood-block frappé avec le manche



pp *p* *f* *p* *sf* *p*



pp *mp* *p* *sf*

© 1994 by GÉRARD BILLAUDOT ÉDITEUR
14, rue de l'Échiquier - 75010 Paris

G 5592 B

Tous droits réservés pour tous pays
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que
ce soit constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles
425 et suivants du Code Pénal.
Cette œuvre est la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie
du domaine public.
Toute exécution doit faire l'objet d'une déclaration à la
Société des Auteurs.

Flûte

Ritenuto //

Flute part: Trill marked with circled 3 and b.

Piano part: Dynamics p, sf, p, mf. Trill marked with circled 3.

a Tempo

Flute part: Trill marked with circled 3.

Piano part: Dynamics f, sf, pp, p < f.

* ossia

Flute part: Trill marked with circled 3.

Piano part: Dynamics p, f, sf.

* Parenthèses ajoutées par l'éditeur :
A.J. n'indique pas une préférence particulière
pour l'une ou l'autre option

G 5592 B

(Inachevé)