



O concerto para fagote de André
Jolivet (1954): uma análise
extramusical para posterior
interpretação artística
Rui Óscar Marques Oliveira

10/2023





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
FAGOTE

O concerto para fagote de André Jolivet (1954): uma análise extramusical para posterior interpretação artística

Rui Óscar Marques Oliveira

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Fagote

Professor Orientador
Prof. Pedro Faria Silva

10/2023

Dedico este trabalho aos meus pais pelo seu apoio incondicional em todo o meu percurso académico.

Agradecimentos

Aos meus pais, avós, tios paternos, avó materna e, saudosamente, ao meu avô materno, por terem feito de mim a pessoa que sou hoje.

Ao Professor Pedro Silva pela paciência, ajuda e por acreditar sempre em mim.

Ao Professor José Pedro Figueiredo por ter sido aquele que me orientou quando estava perdido.

À classe de fagote da ESMAE, pela forma como me receberam e acolheram calorosamente no seu seio. Mais que colegas, tornaram-se amigos que levo comigo para a eternidade.

A todos os meus amigos, pelo seu apoio e pelas memórias.

À Sofia, o meu maior suporte emocional.

Às pessoas que, mesmo não fazendo atualmente parte da minha vida, terem tido uma influência positiva nesta.

À música, depósito de toda a emoção e espiritualidade humana.

Resumo

Esta dissertação aborda o Concerto para Fagote e Orquestra de André Jolivet.

Neste trabalho foi feita uma contextualização biográfica e ideológica do compositor. Uma análise sob os pontos de interesse a esta investigação também foi efetuada.

Resultado dos diversos pontos estudados, é feita, no final, uma reflexão da influência e importância das análises na criação de uma interpretação mais profunda e simbólica.

Palavras-chave

Exótico; Ressonância; Diálogo; União; Espiritualidade; Interpretação; Concerto

Abstract

This dissertation addresses André Jolivet's Concerto for Bassoon and Orchestra.

A biographical and ideological contextualization of the composer was made in this work. An analysis under the points of interest to this investigation was also carried out.

As a result of the different points studied, a reflection of the influence and importance of the analysis in the creation of a more profound and symbolic interpretation is made at the end.

Keywords

Exotic; Ressonance; Dialogue; Union; Spirituality; Interpretation; Concert

Índice

Índice de Imagens	1
Introdução.....	5
I. Apontamentos Preliminares para uma breve história	8
I.1. Metodologia	8
I.2. Revisão da Literatura.....	9
II.3. Objetivos.....	11
II. Traços de uma personalidade singular	13
II.1. André Jolivet (1905-1974): um percurso do pensamento musical francês	13
III. Fundamentos de uma estética musical	20
III.1. Estética, Humanismo e Espiritualidade	20
III.2. Estilo composicional	23
III.3. Exotismo e o Style Incantatoire.....	29
III.4. Forma Concertante	37
IV. Análise do Concerto para Fagote de André Jolivet	41
IV.1. Elementos exóticos	42
IV.2. Cinco Princípios Composicionais.....	57
IV.3. Diálogo, Filosofia e União.....	64
IV.4. Análise Reflexiva	83
Conclusão.....	88
Bibliografia	91
Referências Webgráficas.....	94
Anexos	95

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Índice de Imagens

Figura 1 - Transição de uma ideia melódica para outra sem desenvolvimento prévio, compassos 84-95 (1º. andamento)	42
Figura 2 - Desenvolvimento de ideia musical que irá levar à introdução de um novo motivo no número 13, compassos 65-79 (1º. andamento)	43
Figura 3 - Ideia melódica repetida de forma não exata, compassos 52-63 (1º. andamento)	43
Figura 4 - Ideia melódica repetida de forma exata, compassos 152-163 (1º. andamento)	43
Figura 5 - Repetição obsessiva de tons em padrões irregulares, compassos 7-8 (1º. andamento)	44
Figura 6 - Repetição obsessiva de tons em padrões regulares, compassos 169-171 (1º. andamento)	44
Figura 7 - Padrão melódico desenvolvido à volta de um tom pivot (Mi), compassos 166-171 (1º. andamento)	44
Figura 8 - Padrão melódico desenvolvido à volta de vários tons pivot (Mi e Ré), compassos 1-8 (2º. andamento)	44
Figura 9 - Melodia Monódica, compassos 151-153 (2º. andamento).....	44
Figura 10 - Ênfase melódico no intervalo de segunda menor, compassos 13-14 (1º. andamento)	45
Figura 11 - Ênfase melódico no intervalo de sétima maior, compassos 98-101 (1º. andamento)	45
Figura 12 - Ênfase melódico no intervalo de nona menor, compassos 9-10 (1º. andamento)	45
Figura 13 - Ênfase melódico no intervalo de quarta perfeita, compassos 77-78 (2º. andamento)	45
Figura 14 - Ênfase melódico no intervalo de quarta aumentada, compassos 1-5 (1º. andamento)	46
Figura 15 - Textura Homofónica, compassos 1-5 (2º. andamento).....	47
Figura 16 - Exemplo de ostinato bastante enfático, compassos 95-101 (1º. andamento)	47
Figura 17 - Uso de extremo de registo evocatório de um lamento, compasso 19 (1º. andamento)	48
Figura 18 - Uso de extremo de registo evocatório de um timbre percussivo, compassos 152-154 (1º. andamento)	48
Figura 19 - Exemplo de paralelismo, compasso 80 (1º. andamento)	48

Figura 20 - Harmonia em movimento paralelo não exato, compassos 42-44 (2º. andamento)	49
Figura 21 - Lista das 72 Escalas Karnáticas/Melakarta Ragas.....	49
Figura 22 - Escala Karnática nº. 12 em Sol sustenido, compasso 21 (1º. andamento)	50
Figura 23 - Escala Karnática nº. 60 em Lá bemol, compasso 72-74 (1º. andamento) .	50
Figura 24 - Escala Karnática nº. 56 em Mi, compassos 184-186 (1º. andamento)	50
Figura 25 - Escala Karnática nº. 70 em Ré bemol, compassos 192-198 (1º. andamento)	50
Figura 26 - Escala Karnática nº. 52 em Ré, compassos 225-226 (1º. andamento)	50
Figura 27 - Escala Karnática nº. 55 em Dó sustenido, compasso 226 (1º. andamento)	50
Figura 28 - Modo Lócrio em Dó, compassos 29-31 (2º. andamento)	50
Figura 29 - Modo Si bemol menor harmónico, compassos 19-24 (2º. andamento)	51
Figura 30 - Escala octatónica, compassos 180-183 (2º. andamento).....	51
Figura 31 - Exemplo da ausência deliberada de métrica e pulso, compassos 2-4 (1º. andamento)	51
Figura 32 - Métrica e pulso presentes de forma agressiva, compasso 16 (1º. andamento)	52
Figura 33 - Sequência irregular de extremos de duração, compasso 16 (1º. andamento)	52
Figura 34 - Sequência de repetições rítmicas integrais, compasso 20 (1º. andamento)	53
Figura 35 - Extremos de duração justapostos rapidamente, compassos 205-208 (2º. andamento)	53
Figura 36 - Justaposição em bloco de afirmações musicais contrastantes, compassos 98-104 (1º. andamento).....	54
Figura 37 - Exemplo de <i>tema oscilante</i> , compasso 192-198 (1º. andamento).....	55
Figura 38 - Exemplo de <i>tema improvisatório</i> , compassos 184-205 (2º. andamento)...	56
Figura 39 - Exemplo de <i>acompanhamento rítmico</i> , compassos 95-101 (1º. andamento)	57
Figura 40 - Exemplo de <i>Tema rítmico</i> , compassos 183-204 (2º. andamento)	57
Figura 41 - Série Harmónica a partir da fundamental Dó	58
Figura 42 -Série Harmónica de duas fundamentais Si bemol e Dó	58
Figura 43 - Exemplo da <i>Double Basse</i> geradora dos doze tons cromáticos, compasso 18 (1º. andamento)	59
Figura 44 - Continuação da linha melódica apresentada na Figura 42(surgimento do tom cromático em falta - Sol), compasso 19 (1º. andamento).....	59

Figura 45 - Exemplo de Double Basse não geradora dos doze tons cromáticos, compassos 5-7 (1º. andamento)	60
Figura 46 - Exemplo da <i>Resonance Inférieure</i> , compasso 7 (1º. andamento).....	61
Figura 47 - Exemplo das <i>Transmutations de la masse sonore</i> , compassos 182-184 (1º. andamento)	62
Figura 48 - Exemplo do princípio <i>Sens de projection du son</i> , compassos 184-186 (1º. andamento)	63
Figura 49 - Tema 1, compassos 61-65.....	65
Figura 50 – Tema 1 desenvolvido, compassos 66-70.....	65
Figura 51 – Acrescento de nova linha melódica ao tema 1, compassos 71-74.....	66
Figura 52 – Finalização da constituição do tema 1, compassos 74-76.....	66
Figura 53 – Entrada do fagote, compassos 77-83.....	67
Figura 54 – Mudança de textura, compassos 84-85	67
Figura 55 – Material transitório, compassos 86-90.....	68
Figura 56 – Introdução do ostinato na voz do piano e fragmentação do tema 1, compassos 90-99	68
Figura 57 – Interação entre fagote e orquestra, compassos 100-103	69
Figura 58 – Diálogo consensual entre solista e ensemble, compassos 104-109.....	69
Figura 59 - Tema 2, compassos 110-112.....	70
Figura 60 – Perda de densidade, compassos 113-119.....	70
Figura 61 – Interação entre o fagote e a harpa ou o piano, compassos 117-124	71
Figura 62 – Reforço significativo da densidade, compassos 125-131	71
Figura 63 – Introdução do tema 2 na linha do solista, compassos 131-134	72
Figura 64 – Diálogo confrontacional, compassos 135-138.....	72
Figura 65 – Metamorfose rítmica do tema 2, compassos 139-146.....	73
Figura 66 – Reintrodução invertida do material transitório, compassos 147-150.....	73
Figura 67 - Tema 3, compassos 151-153.....	74
Figura 68 – Tema 3 no fagote, compassos 153-161.....	74
Figura 69 – Mudança de região harmónica do tema 3, compassos 161-167	75
Figura 70 – Acompanhamento 1 no solista e nova mudança de patamar harmónico do tema 3, compassos 168-173.....	75
Figura 71 – Retorno do tema 3 ao fagote, compassos 173-180.....	76
Figura 72 – Previsão de mudança harmónica e escala octatónica, compassos 180-182	76
Figura 73 – Conjugação de todos os temas previamente apresentados, compassos 183-191	77

Figura 74 – Desenvolvimento próprio da linha melódica do solista, compassos 191-198	77
Figura 75 – Mudança textural significativa e reforço do tema 1, compassos 199-203	78
Figura 76 – Primeiro grande clímax de densidade, compasso 204	78
Figura 77 – Motivo das quartas perfeitas referente ao tema 1 introduzido de forma dispersa, compassos 205-208	79
Figura 78 – Introdução do tema 1 de forma desunida, compasso 209-212	79
Figura 79 – Retorno do tema 1, compassos 213-220	80
Figura 80 – <i>Poco accelerando</i> , compassos 221-223	80
Figura 81 – Reafirmação impetuosa de reminiscências do tema 2, compassos 224-228	81
Figura 82 – Segundo grande clímax de densidade, culminante no ponto mais baixo da linha do solista, compassos 229-232	81
Figura 83 – Afirmação vitoriosa das quartas perfeitas e alcance da verdadeira união, compassos 233-237	82
Figura 84 - Gráfico referente à variação da densidade ao longo da secção analisada	83

Introdução

A presente dissertação tem como principal propósito a procura de elementos característicos da escrita musical de André Jolivet, nomeadamente a procura por elementos exóticos à cultura musical europeia e a de elementos e processos que se destaquem na escrita musical do compositor referido. Assumindo-se como um «estudo de caso», a obra escolhida para análise é o Concerto para Fagote de André Jolivet, apresentando-se este trabalho como um relatório analítico dos elementos procurados.

A escolha deste tema assenta, essencialmente, pelo gosto e interesse pessoal em música francesa do século XX escrita para fagote, mas também um fascínio pela música praticada em culturas exóticas. Conjugando estes dois interesses, o nome de André Jolivet destaca-se pelo papel que desenvolveu na proliferação e destaque dado à escrita musical com influências extraeuropeias e pelo seu papel de destaque no panorama musical francês do século XX. O seu papel no desenvolvimento do repertório para o fagote também é reconhecido, muito devido ao seu Concerto para Fagote, Orquestra de Cordas, Harpa e Piano, obra da qual a investigação deste trabalho se irá focar.

Relativamente à problemática da procura de referências musicais oriundas de contextos musicais que não o europeu, constata-se algum nível de desconhecimento e falta de interesse, por parte dos intérpretes, na procura e reconhecimento destas fontes musicais, que se apresentam muitas vezes de forma implícita. No seguimento desta ideia, a capacidade interpretativa por parte dos *performers* é gravemente reduzida pela limitação das suas ideias a meros processos mecânicos na criação da sua interpretação da obra em questão, não procurando a essência musical pretendida. Neste caso, a interpretação não se caracteriza pelo mero decifrar da notação musical e aplicação de meios expressivos correntes, meios que muitas vezes se caracterizam como imitações de ideias adquiridas através da audição de interpretações de músicos consagrados, que se tomam como referências a basear todo o processo criativo.

O objeto de estudo desta dissertação é precisamente o já referido Concerto para Fagote e Orquestra de André Jolivet. A problemática associada ao trabalho desenvolvido é a procura de elementos exóticos, assim como de técnicas características à escrita do compositor e à transcendência das suas ideias filosóficas no material musical presente, culminando na *performance* resultante de todo este processo interpretativo mais abstrato.

Nesta fase é importante dedicar algumas palavras às técnicas inovadoras que fazem parte das características composicionais associadas ao estilo de Jolivet.

Fruto do seu estudo com Edgar Varèse, André Jolivet baseou muita da sua estética artística em conceitos relacionados com a ressonância e transformação sonora. Com isto, desenvolveu procedimentos de geração harmónica dentro da escrita musical atonal, que permitiram a criação de modos diferentes das várias filosofias composicionais da sua época, retirando elementos a cada um destes diferentes estilos e combinando no seu processo criativo. Isto era uma forma de obtenção de uma linguagem musical bastante ampla e universal, tão ambicionada por Jolivet. Esta é uma das razões pelas quais a definição clara da linguagem associada a este compositor não é possível. A análise musical destes procedimentos (por exemplo, análise dos elementos harmónicos, das flutuações sonoras extremas decorrente em excertos frásicos, entre outros), assim como a análise da metafísica e cosmologia impregnada na música de Jolivet (conexão física e espiritual com o cosmos através das ideias melódicas, sensação de união resultante de um diálogo fundamentado de partes inicialmente heterogéneas, etc.), oferecem o conhecimento necessário sobre as verdadeiras intenções do compositor perante as suas obras e permitem, assim, a criação de uma interpretação que se aproxima da ideia ambicionada.

Dada a subjetividade e personalidade associada ao processo interpretativo, este estudo não ambiciona, de todo, oferecer um dogma para a compreensão musical *Jolivetiana*. O verdadeiro interesse desta dissertação reside na compreensão das ideias propostas pelo compositor nos seus escritos, associando as suas ideias de evocação da antiguidade e culturas distantes com a criação artística presente na música do compositor, oferecendo uma possibilidade interpretativa da obra em questão. A análise, por si, não ambiciona ser profunda, mas sim localizada nos elementos que se revestem de superior importância para o objetivo pretendido.

Para finalizar, é necessária uma referência à estrutura formal da presente dissertação. Esta encontra-se dividida em quatro capítulos, com uma conclusão no final destes. O primeiro capítulo trata de questões relacionadas com a metodologia que foi aplicada neste trabalho académico, seguida de uma revisão bibliográfica. No final deste capítulo é feita uma explicação dos objetivos pretendidos desta dissertação. O capítulo que se segue focar-se-á numa biografia extensa da vida de André Jolivet, assim como de eventos, prémios e condecorações importantes, fazendo-se uma referência à sua relação com os seus contemporâneos, nomeadamente Pierre Boulez. Seguindo-se a este segundo capítulo, o capítulo seguinte é constituído por quatro subcapítulos, cada um deles dedicado a traços característicos de diversos pontos ligados ao compositor, desde a sua visão estética até às pretensões de Jolivet com a escrita concertante. O primeiro destes subcapítulos debruçar-se-á sobre as filosofias associadas ao

pensamento do compositor, nomeadamente a importância dada por Jolivet à espiritualidade e ao humanismo. O subcapítulo seguinte apresenta os elementos caracterizadores da escrita de André Jolivet, nomeadamente os conceitos apresentados por este como cânones de toda a sua estética composicional, a primazia da melodia em relação a todos os outros elementos musicais e a importância dada por este à orquestração. A influência exercida por André Jolivet no seu amigo e colega compositor, Olivier Messiaen, conclui este capítulo dedicado ao Estilo e Orquestração. De seguida surge um subcapítulo dedicado à cronologia da influência das culturas extraeuropeias na música tradicional ocidental, assim como o retrato das mesmas na música europeia ao longo dos séculos até à época de André Jolivet. Ainda dentro deste subcapítulo, o Estilo Incantatório é apresentado, assim como o guia proposto por Julian Anderson (2019) para analisar estes elementos exóticos na música do século XX. Dada a tipologia da obra analisada, um subcapítulo dedicado à forma concertante e à sua conceção por parte de André Jolivet finaliza a exposição dos elementos associados a André Jolivet e à sua escrita musical. O capítulo que se segue é dedicado à análise dos elementos propostos e reparte-se, novamente, em quatro subcapítulos: o primeiro subcapítulo debruça-se sobre o guia acima referido e características incantatórias específicas do compositor, propostas por Janet Landreth (1980); o segundo subcapítulo relaciona-se com a procura dos cinco princípios estéticos e composicionais apresentados pelo próprio compositor; o último subcapítulo analítico dedica-se à investigação mais subjetiva de elementos dialogantes dentro da segunda secção do segundo andamento do Concerto para Fagote; após todo o processo analítico, é feita uma reflexão de todo o material analisado e das ideias que a partir dele foram criadas. A dissertação termina com a apresentação mais sucinta de todas as reflexões obtidas no capítulo anterior e a aplicação destas no momento *performativo*, fazendo também alusão a futuras possibilidades e cuidados a ter em investigações sobre a obra musical de André Jolivet.

I. Apontamentos Preliminares para uma breve história

I.1. Metodologia

Relativamente à metodologia que se aplicou ao trabalho, esta teve suporte numa pesquisa bibliográfica referente a questões relacionadas com o conceito de estética musical, incluindo a cosmologia e metafísica, assim como a evolução do exotismo e das implicações deste termo, bem como as suas conotações no contexto musical europeu, nomeadamente no século XX.

Foi feita uma pesquisa relacionada com características biográficas acerca de André Jolivet, assim como das suas preocupações esotéricas e humanísticas. Por outro lado, e já numa vertente técnica e compositiva, debruçamo-nos sobre um estudo das particularidades técnicas associadas à linguagem musical atonal do compositor. Igualmente, a importância do diálogo na sua conceção das obras concertantes também se investigou.

As duas citações mais representativas do interesse em realizar a presente dissertação são as seguintes: «Before having been there I understood the East intuitively. I studied its technical principles and particularly that lyricism which is so precious to me; for me, a true work of art must achieve the mystical» (Cadieu & Jolivet, 1961, p. 3) e «Do you see in the artist a relationship between bodily existence and the work of the spirit?» «Yes, the need for perfect balance.» (Cadieu & Jolivet, 1961, p. 4)

Não apenas dependendo da pesquisa bibliográfica, uma análise musical do Concerto para Fagote de André Jolivet e dos elementos considerados pertinentes, como o exotismo e o envolvimento musical com o ambiente rodeante, também se desenvolveu. Muita desta pesquisa seguiu exemplos de análise por parte de outros autores a outras obras do compositor, por conta da obra selecionada ainda não ter sido analisada sob a lente dos objetivos pretendidos neste estudo. Uma análise reflexiva de todo este processo analítico é requerida após todo o estudo pretendido se realizar.

Por fim, este trabalho irá culminar na apresentação pública do Concerto para Fagote, num contexto de recital, onde o pretendido será uma superior compreensão da linguagem musical presente na obra, assim como um envolvimento maior entre o intérprete e o acompanhamento, criando-se uma sensação de união elevada.

I.2. Revisão da Literatura

O modelo de análise em que o trabalho a desenvolver se irá basear assenta na proposta presente no primeiro capítulo do livro editado pela Caroline Rae (2019a), em que Julian Anderson (2019) apresenta um conglomerado de características presentes em obras de caráter incantatório e que evocam elementos exóticos. Aceitando a artificialidade do seu modelo pela falta de noções e esquematizações claras do estilo, o autor apenas apresenta um guia útil que serve de referência para análise que se pretende utilizar como padrão a seguir. Nessa sua proposta, Anderson apresenta uma divisão dos elementos analíticos pretendidos, assim como as suas características particulares, enfatizando a inexistência de uma norma clara a seguir.

Completando a ideia anterior, Landreth (1980), na sua tese, apresenta exemplos claros da influência incantatória em Jolivet e técnicas específicas à escrita melódica e rítmica do compositor em questão. É também valioso o estudo feito dos cinco princípios composicionais e estéticos propostos por Jolivet no *Réponse à une enquête*, do qual o acesso não foi possível. Tucker (1994) complementa a tese de Landreth (1980) ao oferecer uma visão crítica dos cinco princípios descritos e dos elementos incantatórios particulares da técnica *Jolivetiana*. Ambas as teses são ótimos microcosmos de todo o trabalho que se procurou desenvolver nesta dissertação, por conterem informação abrangente de todos os pontos que irão ser estudados (Biografia; Estética e Filosofia; Estilo e Orquestração; Exotismo, Magia e Incantação; Forma Concertante). A dissertação de Raudsepp (1980) debate o outro ponto de interesse à investigação sob um ponto de vista musical: o diálogo.

Numa perspectiva cronológica, Schiffer (1975), no seu artigo escrito no rescaldo da morte de André Jolivet, fala sucintamente de todos os pontos de maior relevo na vida do compositor, acrescentando uns preciosismos a nível da visão filosófica de Jolivet em relação à música no geral. Da mesma forma, a Cronologia presente no livro de Caroline Rae (2019b) é relevante por oferecer uma cronologia bastante mais aprofundada de todos os eventos referidos pelo artigo anterior. No mesmo patamar, a entrevista conduzida por Rae com a filha do compositor, Christine Jolivet-Erlh, (Rae, 2006) oferece uma visão mais pessoal dos eventos marcantes para o compositor pela mão da sua própria filha. Com isto, a biografia vai buscar informação a muitas fontes que se podem classificar dispersas. Estas acrescentam detalhes que se assumem pertinentes para oferecer uma visão mais clara do posicionamento de Jolivet em relação a certos tópicos. Os tópicos aludem à política em França na eminência da Segunda Guerra Mundial, (Fulcher, 1995); à cultura musical francesa nessa mesma época, (Simeone, 2002); à

relação do compositor com a União Soviética, (Jolivet-Erlin, 2019); à sua função como professor, (Terrien, 2019); e à sua relação problemática com outro grande ícone da música francesa no século XX, Pierre Boulez, (Anderson, 2019).

No patamar da sua perspectiva filosófica e estética, a entrevista concedida a Martine Cadieu (1961) assume um elevado valor por partir do próprio compositor a definição dos seus valores e morais musicais. Lazzaro (2022) oferece uma visão mais aprofundada dessas intenções de renovar a visão musical francesa na sua época, em conjugação aos seus colegas no grupo *La Jeune France*, explorado no artigo de Simeone (2002). Por outro lado, as ideias do compositor são reconfirmadas pelos testamentos da filha, prestados na entrevista com Caroline Rae (2006). Em relação às influências retiradas de outras artes como complemento à sua ideologia, refiram-se os artigos de Martin e McNerney (1984), em que é feito um paralelo entre o compositor e o escritor Alejo Carpentier; o artigo da autoria de Lucie Kayas (2019), que refere a importância de obras extra-europeias na visão universal cultivada por Jolivet; o artigo *Jolivet and the visual arts*, cuja autora é Caroline Rae (2019c), do qual o título é claro na descrição da vertente artística que aborda. Por fim, da mesma autora, o nono capítulo do livro, (2019d), fala da importância da literatura em Jolivet, nomeadamente nos autores Antonin Artaud, Émile Durkheim, Henri Bergson e Pierre Teilhard de Chardin. No capítulo da cosmologia, destaque para o trabalho de 1977 de Benjamin Boretz (1977).

Referente ao estilo composicional de Jolivet, como já foi referenciado, as teses de Landreth (1980) e Tucker (1994) são ótimas na exposição das características definidoras da linguagem musical de Jolivet, sendo que, apesar de tocar nos mesmos pontos, a dissertação de Jarl Johannes Raudsepp (1980) é igualmente pertinente. Uma referência importante escrita por Jōji Yuasa (1989) é significativa para justificar o desinteresse expressado pelo compositor no sistema serialista dodecafónico. Deborah Mawer (2019) reafirma as ideias retiradas das teses relativamente aos cinco princípios composicionais. A referência à influência do estilo de Jolivet em Messiaen também é um ponto a desenvolver na escrita, cujos artigos de Julian Anderson (2009) e o oitavo capítulo do livro, (Balmer, Lacôte, & Murray, 2019), são os mais exemplificativos relativamente a este ponto. Ainda dentro da parte referente ao Estilo, é importante também expor a importância e o valor dado à orquestração pelo compositor, nomeadamente acerca da organização espacial instrumental, (Massip, 2019), e o valor acrescido dado a alguns instrumentos em conjugação com os ideais estéticos de Jolivet, nomeadamente a flauta e a voz, com destaque nos artigos de Lucie Kayas, (2019), John Martin & Kathleen McNerney (1984) e Caroline Potter (2019).

O exotismo, nomeadamente a Incantação e o estilo incantatório, estava muito ligado ao capítulo do Estilo de escrita de Jolivet. O método escolhido para efetuar a análise já foi clarificado e encontra-se descrito no primeiro capítulo do livro, no artigo de Julian Anderson (2019). A contextualização do exótico, as suas referências e influências na música europeia encontra-se, nomeadamente, no trabalho realizado por János Kárpati (1980), que investiga a fundo toda a história de como o Oriente era abordado musicalmente pela tradição musical Ocidental. Um complemento a este trabalho é o de Ralph Locke (2007), ao oferecer uma comparação entre o exotismo de Camille Saint-Saëns e o de André Jolivet. A definição de exotismo musical é dada por Jonathan Bellman (1998) no seu livro, *The Exotic in Western Music*. Conceitos técnicos como as escalas *Karnáticas* são debatidas por Lucie Kayas (2019). A reticência de Jolivet face à terminologia e à forma como as suas assimilações poderiam ser interpretadas, dada a negatividade que associava à denominação e tradição colonialista, são pontos abordados por Caroline Potter (2019).

Por fim, também deve ser estudada a forma concertante e a importância que esta teve no seu espólio composicional. A dissertação de Raudsepp (1980) oferece uma explicação bastante clara das ideias que Jolivet pretendia expandir na sua forma concertante, para além de associar a importância dada ao concerto com as conceções estéticas, cosmológicas e metafísicas expressadas por Jolivet na sua visão filosófica. É referida a importância do diálogo e todas as suas vertentes. No entanto, a contextualização feita acerca da terminologia e significado da palavra *concerto* é aqui feita, destacando-se a conclusão da aproximação das características barrocas do *concerto grosso* com a escrita concertante idiomática de Jolivet. Simultaneamente, o décimo terceiro capítulo do livro (Vançon, 2019) expande na relação filosófica com a escrita desenvolvida pelo compositor, assim como expõe preocupações relativamente à procura e aceitação das suas obras por parte de intérpretes de renome, tal como a ligação desenvolvida por estes com a música de Jolivet que se propõem a tocar. Aqui também é feita a referência à seleção cuidada e criteriosa por parte do compositor para os instrumentos que se propunha a escrever.

II.3. Objetivos

Neste capítulo pretende-se delimitar o campo de ação da presente dissertação. Assim, foram considerados os principais objetivos a estudar na dissertação. O objetivo deste trabalho é o de analisar a presença e referenciação de culturas musicais distantes àquela de André Jolivet. A procura de elementos característicos da escrita musical do

compositor e a transposição das suas ideias filosóficas para o patamar musical também irão ser procuradas.

São propostos modelos de análise que pretendem descortinar essas referências e compreender a forma como o compositor procurava comunicar os seus ideias com a audiência, através da sua música. Neste caso específico, a obra selecionada para desenvolver o trabalho será o Concerto para Fagote e Orquestra, do compositor, já referido anteriormente, André Jolivet. Os meios utilizados para esta investigação ambicionam, também, servir como uma possibilidade para a análise musical e extramusical de outras obras musicais do mesmo compositor.

De forma algo específica, o trabalho pretende ver instâncias em que as filosofias defendidas por Jolivet, transcendidas à sua criação artística, são aplicáveis à obra analisada. Com isto, a forma como estas exercem influência na criação de uma interpretação musical de maior qualidade, com uma essência espiritual aprofundada, é de interesse à investigação.

O momento final da *performance* e as conclusões retiradas do processo reflexivo devem ser vistos como os momentos da percepção da eficácia da metodologia proposta neste trabalho.

II. Traços de uma personalidade singular

II.1. André Jolivet (1905-1974): um percurso do pensamento musical francês

André Jolivet nasceu a 8 de agosto de 1905 em Montmartre, também conhecido como o «bairro dos pintores», no 2 rue Versigny. Filho de Madeleine Jolivet (Madeleine Perault em tempos de solteira) (1874-1936), que tocava piano e era apaixonada por música, e Victor-Ernest Jolivet (1869-1954), contabilista de profissão e pintor de vocação que estudou com o artista Félix Ziem, também ele residente em Montmartre. Foi batizado na igreja de Notre-Dame de Clignancourt. Não teve uma educação musical de um virtuoso, tendo começado os seus estudos de piano e de solfejo aos 4 anos com Henriette Fleurmann. Também aprendeu a tocar clarinete e, mais tarde, violoncelo (este último com o professor Louis Feuillard), nunca tendo vingado particularmente em nenhum dos dois (o ponto alto da sua carreira de instrumentista foi a performance de algumas obras de música de câmara e orquestra sob a batuta de Abbé Théophile Aimé Théodas, organista da já referida Notre-Dame de Clignancourt). (Vançon, 2019)

Em 1917, assistiu, pela primeira vez, a uma representação na Comédie-Française. Este evento iluminou o jovem, tanto que declarou a sua ambição de se tornar um *sociétaire*. Com isto, construiu um modelo de um teatro, decorado com atores e cenas feitas de cartão, escrevendo poemas e pequenas peças que mais tarde viria a musicar. Os seus pais, ambos ávidos apoiantes das artes, apoiavam o seu entusiasmo pelo teatro e pela ópera. No entanto, o seu apoio apenas se verificava caso este entusiasmo não passasse de um mero *hobby*, preferindo uma formação mais séria como carreira para o filho (Schiffer, 1975). A formação mais séria que procuraram foi a de professor, começando os estudos no *Lycée Colbert*, tendo depois ingressado na *École Normale d'Instituteurs d'Auteuil*, concluindo os estudos em 1927, ano em que aceitaria a sua primeira posição oficial no ensino. (Landreth, 1980)

Ainda antes do seu ingresso na formação docente, outro momento marcante na sua juventude artística deu-se em 1919. Aqui conheceu a música de Dukas, Ravel e Debussy nos concertos Padeloup desse mesmo ano, ficando muito marcado por aquilo que tinha acabado de ouvir. Nesse ano também começou a ter aulas de pintura com o artista cubista Georges Valmier, que era cantor no coro da catedral de Notre-Dame de Clignancourt. Ora, Valmier também era cantor no coro *Les Chanteurs de Saint-Gervais*. Este coro tinha como maestro Paul Le Flem, professor de contraponto na Schola Cantorum. Com isto, foi estabelecida uma ponte entre Jolivet e Le Flem, com este a ser

o primeiro professor de composição de Jolivet, ainda que apenas num registo privado, não em ensino oficial. Deste ano de 1919 é datada a primeira composição séria de André Jolivet, *Romance barbare*. (Rae, 2019b)

Harmonia, contraponto e formas clássicas formaram o principal objeto de estudo de Jolivet com Le Flem, tendo este ensinado não só as técnicas da composição clássica, como a polifonia do Renascimento (área em que Le Flem era especialista). Além disso, também incitou o jovem André a descobrir as tendências contemporâneas musicais, como o dodecafonismo de Arnold Schoenberg, numa série de concertos que assistiram em 1927, na *Salle Pleyel*. Também foi Le Flem que introduziu Jolivet a quem ele refere ter-lhe indicado o caminho: Edgar Varèse. Aquando da apresentação da obra *Amériques* de Varèse, na *Salle Gaveau*, em 1929, Le Flem indicou o seu aluno a este, que o aceitou. André Jolivet acabou por ser o único aluno que Varèse aceitou em França. O «teste de admissão» para aceitar Jolivet foi a realização de uma redução para piano a quatro mãos da sua obra *Octandre*. (Tucker, 1994)

O trabalho desenvolvido junto de Varèse não se inseria nos moldes tradicionais do ensino musical, focando-se mais em estudos relacionados com acústica, massa sonora e a sua transmutação, astronomia, aplicação de leis metafísicas à música e células de densidade (Tucker, 1994). No entanto, as aulas com este não serviram para Jolivet aumentar a sua produção musical (este trabalho ficou reservado para Le Flem, com quem Jolivet manteve as aulas até 1933), mas serviu sim como um «período de gestação» para a formação do seu estilo pessoal (Landreth, 1980). Isto é visível na seguinte afirmação de Jolivet:

«I must say, that it was Varèse, whose only pupil I was, and for whom I have the deepest admiration, who set me on my way. He helped me to discover one of music's most significant aspects; music as a magical and ritual expression of human society.» (Cadieu & Jolivet, 1961, p. 3)

O pupilo também foi incluído no círculo próximo de Varèse, onde se encontrava crescentemente imbuído em artes de todas as direções, incluindo-se escultura, literatura, pintura, entre outros. Tal multiculturalidade era do gosto de Jolivet, visto já ter manifestado um interesse nas artes em geral, não só em música. Esse círculo incluía nomes como Alejo Carpentier, Antonin Artaud, Alexander Calder, Le Corbusier, com muitos outros a fazer parte deste grupo ilustre. (Rae, 2019b)

O ano de 1931 seria um ano importante na construção da identidade musical de Jolivet, muito devido à sua visita à Exposição Colonial com o seu professor Edgar Varèse (Rae, 2019b). No entanto, este não foi o primeiro contacto do jovem compositor com

estas culturas extraeuropeias: o seu tio, um administrador reformado de antigas colónias francesas em África, contava-lhe histórias dos rituais das tribos e da tradição submersa em magia, para além de lhe ter dado contacto direto com artefactos destas colónias que tinha na sua propriedade. Isto era algo que fascinava Jolivet, que imaginava estes procedimentos de uma forma fantasiosa e intuitiva. (Tucker, 1994)

Com a partida do compositor ainda agora referido para a América, em 1933, Jolivet encontrou-se na posse de 6 pequenos objetos que incluíam uma estátua de uma vaca, um pégaso e outros quatro elementos. Estes seis artigos seriam a inspiração para Jolivet escrever *Mana* em 1935 (III.3. Exotismo e o Style Incantatoire, p. 33) (Rae, 2019c). Esta obra inspirou muito Olivier Messiaen (da qual até fez um «empréstimo» de alguns aspetos técnicos (III.2. , p. 25)). No entanto, o primeiro contacto entre estes dois compositores ocorreu aquando do envio de uma carta de Messiaen endereçada a Jolivet, acerca do quarteto de cordas, em que Messiaen escreve: «*Monsieur*, você escreve a música que eu gostava de escrever. Nós temos absolutamente de nos conhecer.» (Balmer, Lacôte, & Murray, 2019). Daqui, os dois colaboraram em dois grupos reputados no panorama musical francês pré-Segunda Guerra Mundial: *La Spirale* e *La Jeune France*. O primeiro foi fundado por Georges Migot e contava como membros Olivier Messiaen, André Jolivet, Paul Le Flem, Claire Delbos, Daniel-Lesur, Jules Le Febvre e Edouard Sciortino. O nome desta sociedade deve-se ao facto de uma espiral simbolizar o progresso porque, apesar de estar sempre conectada ao seu ponto de partida, nunca para de traçar continuamente o seu caminho. O seu objetivo era promover a música contemporânea francesa, mas também a de outros países (entre os compositores que viram os seus trabalhos tocados incluem-se Bela Bartók, Charles Ives, entre outros). Enquanto *La Spirale* se focava mais em promover concertos de música de câmara, o grupo *La Jeune France* tinha mais interesse em promover obras sinfónicas. Surgido de *La Spirale*, Yves Baudrier entrou em contacto com Jolivet, Messiaen e Daniel-Lesur para criar um grupo de jovens compositores que partilhassem o mesmo ideal de retornar a música a um carácter sincero, generoso e espiritual que se tinha vindo a perder com a mecanização do mundo e das suas rotinas. Este era o seu manifesto:

«As the conditions of life become more and more hard, mechanical and impersonal, music must bring ceaselessly to those who love it its spiritual violence and its courageous reactions. *La Jeune France*, reaffirming the title once created by Berlioz, pursues the road upon which the master once took his obdurate course. This is a friendly group of four young French composers: Olivier Messiaen, Daniel-Lesur, Yves Baudrier and André Jolivet. *La Jeune France* proposes the dissemination of works [which are] youthful, free, as far removed from revolutionary formulas as from academic formulas.

The tendencies of this group will be diverse; their only unqualified agreement is in the common desire to be satisfied with nothing less than sincerity, generosity and artistic good faith. Their aim is to create and to promote a living music.

At each concert, *La Jeune France*, assembling an unbiased jury, will cause to be performed, in the measure of its means, one or several works characteristic of some interesting trend within the bounds of their aspirations.

They also encourage the performance of the young French scores which have been allowed to languish through the indifference or the penury of official powers, and to continue in this century the music of the great composers of the past who have made French music one of the pure jewels of civilisation.» (Boston Symphony Orchestra, 1936, citado por Simeone, 2002, p. 15)

O nome do grupo tem raízes em Berlioz, por este ter sido dos primeiros compositores a tratar da sonoridade da orquestra e da busca pela especialização dos sons (Rae, 2006). Este último grupo surge como um grande contraste à corrente musical que se destacava em França na época, o neoclassicismo, desprovido de qualquer envolvimento emocional e sentido espiritual. (Landreth, 1980)

Com o despoletar da Segunda Guerra Mundial, o grupo *La Jeune France* separou-se (tendo havido apenas uma reunião deste em 1954). Em 1939, Jolivet foi mobilizado (já tinha cumprido serviço militar entre 1924 e 1927) em Fontainebleau e juntou-se ao 101º. Regimento de artilharia a 18 de novembro (Rae, 2019b). Enquanto mobilizado, compôs *Trois plaintes du Soldat* (1940), enquanto aguardava a sua dispensa militar, que viria nesse mesmo ano. Retorna ao ofício de lecionar em Paris, ocupada pelos alemães. Em 1942, uma pensão concedida pela *Association pour la Diffusion de la Pensée Française* permite-lhe encerrar a carreira de docente e focar-se exclusivamente à composição e direção. Também em 1942 descobre os escritos de Pierre Teilhard de Chardin, que viriam a moldar muitas das suas ideias filosóficas e que, conseqüentemente, influenciariam a sua música. (Rae, 2019d)

Escolhido por Paul Claudel e Arthur Honegger para dirigir a produção de *Le Soulier de satin*, em novembro de 1943, esta não era a primeira instância em que Jolivet colaboraria com a Comédie-Française, mas foi a mais relevante, onde viria a ser diretor musical de 1945 até 1959. A sua primeira vez a dirigir o grupo, nesse mesmo ano de 1943, foi para uma produção francesa da peça *Iphigénie à Delphes*, de Gerhart Hauptmann, cuja música incidental era da sua autoria (Vançon, 2019). Durante esta época, compunha música original, revia e reorquestrava trabalhos de outros compositores, trabalhos esses que mais tarde seriam produzidos na Comédie-Française. Também dirigia cerca de trinta performances no teatro por mês, para além de viajar a vários países como Egito, União Soviética, Inglaterra, entre outros, com o

grupo (Landreth, 1980). Apesar do vasto trabalho que teve em mãos, Jolivet ainda encontrou bastante tempo para compor, tendo escrito duas sinfonias, oito concertos, bastantes peças corais, um oratório, dois bailados e múltipla música incidental. É desta época que data o Concerto de Fagote (1954). (Rae, 2019b)

Em vida, Jolivet recebeu vários títulos, prémios e distinções, como em 1951, em que recebeu o *Grand Prix de la Ville de Paris* pelo seu Concerto de Piano, o *Prix du Président de la République* e o seu primeiro *Grand Prix du disque*, ambos em 1954; o *Légion d'honneur* em 1955; o *Grand Prix du Président de la République* em 1958; a sua nomeação para conselheiro técnico de André Malraux no ministério francês da cultura em 1959; o *Grand Prix de la Musique Française* em 1961, atribuído pela sociedade de autores, compositores e editores de música (SACEM); o *Grand Prix de la musique française* pela sociedade de autores e compositores dramáticos e o *Prix de la Radio-Télévision Française* pelo departamento de radiodifusão-televisão francesa em 1965. Recebeu também a *Orde National du Mérite et des Lettres*, em 1973 (Rae, 2019b). Foi também membro de diversos júris nacionais e internacionais, comités e congressos, destacando-se o seu papel como membro fundador do *Comité National de la Musique* em 1957 (viria a ser vice-presidente apenas em 1970); a presença no júri do *Prix de Rome* em 1962; a sua eleição para presidente da associação dos concertos Lamoureux, também em 1962; o seu papel como presidente-honorário do *Syndicat National des Artistes Musicien* em 1965; e a sua comparência em vários congressos do Sindicato dos compositores soviéticos, estabelecendo vários contactos com múltiplos músicos desse país, como Mstislav Rostropovich (ele que estreou o seu segundo concerto de violoncelo) e Aram Kachaturian (Jolivet-Erlh, 2019). Foi um ávido defensor dos direitos dos músicos e defensor das suas necessidades, tendo sido presidente honorário do sindicato dos músicos franceses (Vançon, 2019). Algo que já tinha sido notado em Jolivet reflete-se na tendência de apoio às artes, com uma inclinação política socialista, de Esquerda se assim se puder dizer. Já antes de toda a sua luta pela defesa dos direitos dos músicos, Jolivet se tinha associado à Federação Musical Popular, na época pré-Segunda Guerra Mundial. Este grupo recebia financiamento do governo, na altura nas mãos da Frente Popular, uma coligação entre os socialistas, radicais e comunistas. Esta coligação surgiu como uma forma de combater o crescimento do fascismo em França. É curioso verificar que, apelando à espiritualidade, humanismo e representação de obras sinfónicas (na época, a Frente Popular encontrava-se a dar preferência por trabalhos mais camerísticos do que sinfónicos), o grupo *La Jeune France* era muito apoiado pela Direita, até mesmo por grupos mais extremos desta orientação política, algo que não era de toda a intenção do grupo e dos seus constituintes, que procuravam

manter apenas uma atitude não-conformista perante a realidade existente. No entanto, fruto da necessidade da época de politizar tudo face à crescente tensão política, o grupo recebeu maior apoio dos grupos de Direita. (Fulcher, 1995)

Jolivet pode não ter sido um solista de renome internacional ou mesmo um praticante que se possa ser considerado profissional em algum instrumento, mas foi um maestro de algum relevo no panorama global. Já foi referida a sua seleção para dirigir em 1943 na Comédie-Française e, por sua vez, a seleção para diretor musical em 1945. Jolivet era também muito requisitado para dirigir a sua própria música, destacando-se o seu envolvimento bastante regular com a Orquestra *Lamoureux* e o seu papel na promoção de concertos orquestrais envolvendo a orquestra descrita. (Vançon, 2019)

Em 1945 recebeu Messiaen e vários dos seus alunos do Conservatório de Paris em sua casa para analisarem as *Cinq danses rituelles*. Entre esses alunos encontrava-se um jovem Pierre Boulez, que ficaria bastante impressionado. Jolivet foi a principal ponte entre Boulez e Varèse, num estilo que este viria a desenvolver mais tarde, sendo que esta primeira fase criativa de Jolivet inspirou bastante Boulez (vendo-se elementos de *Mana* na obra *Notations* do jovem compositor). Contudo, com a simplificação da escrita de Jolivet durante a Segunda Guerra Mundial, recuando em muitos dos seus procedimentos inovadores que caracterizaram a sua fase composicional antecedente ao conflito acima mencionado, Boulez sentiu que Jolivet tinha traído a tradição incantatória, tendo a sua relação nunca mais recuperado deste abalo, notando-se apenas um respeito dado por Boulez apenas após a morte espontânea do compositor, em 1974 (Rae, 2006). No entanto, um ponto em que ambos divergiram bastante foi na fundação do *Centre Français d'Humanisme Musical* em Aix-en-Provence e o seu interesse em criar uma ponte humanista entre a música e a cosmologia e metafísica musical. Este centro foi fundado por Jolivet em 1958 e manteve cursos de verão até 1963. Boulez comentou, não de forma direta, o seguinte:

«[...] it is not so long ago that I myself launched a vigorous campaign against a number of expressions commonly bandied about on every occasion, relevant or otherwise. Among these phrases those that particularly turned my stomach were 'cosmos', 'human', 'man's communion with the world', 'on the human scale' – all employed with nauseating frequency in the discussion of matters themselves either contemptible or at best trifling in importance» (Nattiez, 1986, citado por Anderson, 2019, p.16)

André Jolivet começou a lecionar no Conservatório de Paris em 1961 e em 1966 sucedeu a Darius Milhaud e Jean Rivier como o professor de composição dessa instituição, um feito algo inédito dada a falta de uma formação séria no Conservatório ou na Schola Cantorum, tendo, ao invés, recebido a sua instrução de fontes particulares.

Essas fontes foram os já referidos Paul Le Flem (este último, apesar de professor na Schola Cantorum, lecionou Jolivet num contexto particular) e Edgar Varèse. O seu método de ensino baseava-se na imparcialidade dada às composições apresentadas pelos seus alunos, não tentando impingir um estilo específico de composição a estes, preferindo desenvolver a personalidade musical de cada aluno ao invés de impor dogmas e regras a seguir. Esta metodologia deve ter contribuído para o facto do legado musical de Jolivet ter praticamente cessado após a sua morte, mas também pela sua incapacidade de explicar de forma objetiva a sua abordagem à arte musical num programa pedagógico formal, não esquematizando os seus processos composicionais. Contrariamente à sua vontade de produzir conteúdo musical, que era muito elevada, Jolivet não era o maior interessado pelo ensino, algo que confessou a Dom Angelico Surchamp em 1968: «The Conservatoire makes my flesh creep, and I am looking for a way out that is not too elegant: I have so much music to write.» (Jolivet, 1968 citado por Terrien, 2019, p. 282)

Jolivet viria a morrer de forma inesperada a 20 de dezembro de 1974 na sua residência, 59 rue de Varenne. Le Flem fez vigília na noite da morte de Jolivet, ao lado da sua cama. Mstislav Rostropovich foi um dos vários presentes no funeral, na Basílica de Sainte-Clotilde, onde tocou, entre lágrimas, uma suite para violoncelo solo de J.S. Bach. (Jolivet-Erlh, 2019)

III. Fundamentos de uma estética musical

III.1. Estética, Humanismo e Espiritualidade

«I have learnt to attach great importance between man and the cosmos» (Cadieu & Jolivet, 1961, p. 3)

Para o compositor, a música era a «manifestação auditiva diretamente relacionada com o sistema cósmico universal» (Schiffer, 1975), revelando preocupações esotéricas na sua música. Esta procura em expressar o que não é possível expressar e de restaurar a música ao seu sentido original levaram-no a procurar novos meios expressivos, muitas vezes recorrendo a técnicas estendidas dos instrumentos dito «clássicos» e a introduzir novos instrumentos como as Ondes Martenot nas suas composições. Usando novamente as palavras do compositor: «The “canon of my aesthetic” I defined as early as 1935 in affirming that I was seeking to restore music’s ancient original meaning when it was the magic and incantatory expression of religiosity of human communities.» (Jolivet, 1946, citado em Rae, 2019d, p.194)

Dentro da afirmação acima transcrita, é notória a influência da espiritualidade de Jolivet na sua expressão. Numa primeira fase, o espiritual em Jolivet era muito mais abrangente, procurando comunicar com o universo, a procura do místico, o impalpável, o primitivo. Referenciando o facto de o homem moderno ter perdido a sua conexão com o fantástico e com a força psíquica que cada objeto possui, um retorno aos ideais primitivos em que se associavam poderes e propriedades espirituais a objetos, pedras, plantas e animais é uma necessidade (Rae, 2019c). Durante a sua primeira fase criativa, muita da espiritualidade de Jolivet recaía sobre estas conceções dos ideais pagãos, divergindo da espiritualidade de Messiaen pelo facto de esta se apoiar muito mais na religião cristã, não procurando transcender as crenças religiosas pessoais (Raudsepp, 1980). Esta universalidade é descrita pela expressão:

«Music has a universality that no other art possesses, its language is universal, the score can travel, [radio] waves make it able to penetrate everywhere. Music is a realised thought that expresses itself with more power than can be contained in words.» (Jolivet, 1946, citado por Rae, 2019d, p.211)

Não obstante, Jolivet era um homem religioso. Durante o período da Ocupação em França, foi notório o seu retorno à religiosidade. O compositor, tendo presenciado a Primeira Guerra Mundial na sua infância, viu-se muito afetado pela guerra e sentiu uma necessidade de simplificar a sua escrita musical. A intenção de Jolivet era aproximar-se da sua identidade nacional francesa, após um colapso emocional resultante das suas

experiências no campo de batalha, questionando o seu propósito e aquele da sua música. As obras deste período são provas desta religiosidade redescoberta: *Messe pour le jour de la paix* (1940) e *Suite liturgique* (1942). Muita desta redescoberta deve-se aos textos de Pierre Teilhard de Chardin, que chegaram às mãos de Jolivet pela primeira vez em 1942. As ideias que Teilhard defendia principalmente eram a unidade entre o espírito e matéria, estando o espírito presente em todos os objetos; a associação duma ordem racional ao cosmos, com a sua evolução centrada em torno do desenvolvimento humano, através da orientação da ajuda divina na forma de Deus. Como é possível concluir-se, Teilhard de Chardin, com a sua religiosidade aberta a rituais e práticas de religiões prévias ao cristianismo, comunicou profundamente com Jolivet e com a redescoberta da sua religiosidade. (Rae, 2019d)

O humanismo é um conceito que muito caracterizou a estética de Jolivet e que procurava incorporar em toda a sua obra. O compositor, sempre ciente das suas redondezas artísticas e filosóficas, identificou-se com as ideias do pintor Albert Gleizes e transportou-as para o seu universo musical:

«That the ultimate aim of painting is to reach the masses, we have agreed; it is, however, not in the language of the masses that painting should address the masses, but in its own, in order to move, to dominate, to direct, and not in order to be understood. [...] The artist who abstains from any concessions, who does not explain himself and who tells nothing, builds up an internal strength whose radiance shines all around. It is in consummating ourselves within ourselves that we shall purify humanity, it is by increasing our own riches that we shall enrich others, it is by setting fire to the art of the star for our intimate joy that we shall exalt the universe» (Harrison & Wood, 2003, citado por Rae, 2019c, p.109)

Para Jolivet, a música devia ter uma conexão emocional imediata, daí a sua preferência pelo intuitivo sobre o perceptível, a autenticidade sobre o artifício, numa procura pela música universal, cuja essência primitiva era comunicar e tocar diretamente em todos os que a ouviam. (Potter, 2019)

Outro ponto a reforçar a partir da transcrição anterior é a procura pela identidade própria, pela originalidade não-conformista que muito descrevia a produção e posição de Jolivet. Completando a ideia do não-conformismo, Boretz escreve:

«And perhaps it would not be altogether surprising if, out of valuing our art for the co-existence of virtual incompatibles which it enables, there might emerge as a world-view a kind of pacific philosophical anarchism, wherein one would seek the means to regard as permissibly within one's world as wide a divergence of views and behavior as possible, without feeling obliged to adopt, accept, emulate, or approve, in order to permit cohabitation within the commonwealth of sentient existence.» (Boretz, 1977, p. 131)

A ideia principalmente defendida por Jolivet na sua visão artística era uma procura pela renovação e não da evolução. O objetivo primário da renovação é renovar algo, não procurando a destruição daquilo que ficou para trás, algo que é usual numa revolução - a forma mais fácil de obtenção de evolução pela sua implicação de deixar no passado aquilo que ao passado pertenceu e aderir a um ideal novo. Renovação procura construir algo novo em paralelo com aquilo que já existe, não procurando apagar aquilo que o passado criou e aceitou. A 'revisão' e a 'reapropriação' de valores têm como objetivo a 'restauração' das relações autênticas entre o homem e a arte. (Lazzaro, 2022)

Na busca da transmissão da sua mensagem de humanismo musical, Jolivet fundou o *Centre Français d'Humanisme Musical* em 1959, primeiramente conhecido por *Conférences Musicales André Jolivet* antes de adotar o primeiro nome em 1960. Estes cursos de verão focavam-se nas questões práticas da música e da composição mas também no desenvolvimento pessoal e humano de cada um dos seus sujeitos, considerando que o humanismo de cada compositor estava associado à capacidade de passar a «canção interior» para música, criando um discurso musical coerente de forma a que as notas se tornassem símbolos de uma ideia que fosse transmissível a todos, conectando os seres humanos uns aos outros, ao mundo e ao universo (Terrien, 2019). Este conceito de «consciência coletiva» encontrava-se já presente no canône da estética de Jolivet desde os anos 30, através dos escritos de Henri Bergson e Émile Durkheim, com este último a desenvolver o conceito. Segundo Durkheim, com a sua análise do comportamento religioso em comunidades primitivas, a identidade espiritual de um indivíduo era definida pelas experiências partilhadas pela comunidade. Com isto, é demonstrada a perceção desse indivíduo acerca da identidade coletiva e espiritualidade que unia todos os elementos da comunidade. (Rae, 2019d)

Um último ponto que é característico na estética de Jolivet é a sua procura ideológica dispersa por todas as artes, não se fechando na música, procurando sempre inspiração noutras artes, numa comunhão da qual resultará a obra musical. Já foi descrita a sua paixão pelo teatro e as suas raízes na pintura com Georges Valmier e Albert Gleizes. Os escritos de Teilhard de Chardin também já foram discutidos. No entanto, outra grande influência no pensamento de André Jolivet foi Antonin Artaud. Jolivet e Artaud trocavam diversas ideias, sendo que Jolivet era fascinado pelas ideias que o escritor tinha expressado em *Le Théâtre et son double*: a necessidade do choro, a terapia do choro e a necessidade absoluta de que o som devia emanar daquilo que é mais profundo num indivíduo, sendo esta última teoria muito visível na visão humanista desenvolvida por Jolivet (Rae, 2006). A presença de Jolivet e sua influência em outras

artes também é notória, nomeadamente nos paralelismos criados por Alejo Carpentier para o seu narrador na obra *Los pasos perdidos* e o compositor francês (Martin & McNerney, 1984). Aqui é possível reforçar a importância que Varèse teve na estética de Jolivet ao tê-lo sempre próximo do seu círculo de pessoas importantes de diversos ramos da cultura e da arte, diversificando as fontes de inspiração ao dispor de André Jolivet. A literatura e a poesia foram bastante importantes na criação da visão pessoal e original de Jolivet, sendo que ele próprio escrevia e aplicava os seus escritos às suas obras e a possíveis interpretações provenientes do material extra-musical presente. Muitas vezes recorrendo a textos na procura de desenvolver a sua ideologia, é possível referenciar-se um exemplo claro da influência exercida pela literatura na estética de Jolivet: a sua obra *Épithalame*, datada de 1953. Baseando-se nas tradições esotéricas do Egito antigo, é feita uma utilização do texto traduzido por Joseph-Charles Mardrus, *Toute-puissance de l'adepte* (em si uma tradução do texto ancestral funerário egípcio, *O livro dos mortos*) (Kayas, 2019). A utilização de um texto esotérico de uma cultura não-europeia mostra as preocupações espirituais de Jolivet e a sua imersão no mundo artístico circundante à música, recusando-se a fechar-se no seu mundo, indo à procura de fontes que possam enriquecer a sua paleta criativa e expressiva.

Concluindo, é possível distinguir três pontos característicos da estética que caracteriza Jolivet e as suas composições: Humanismo, Espiritualidade e Interação dos diferentes meios artísticos.

III.2. Estilo composicional

O estilo de composição de Jolivet não assenta em nenhum método composicional, seja ele o atonal, o serialista ou o tonal. É possível descrevê-lo como uma amálgama de todos os métodos presentes, incluindo princípios caracterizadores desses procedimentos e que porventura aparecem nas suas obras. No entanto, estes surgem como apenas mais um artifício na sua busca pela expressividade pretendida, não como um conjunto de regras a seguir. Jolivet recusa o dodecafonismo e o serialismo, não pela sua conceção e ideologia, mas sim pelo facto de se fecharem em regras, limitando as possibilidades expressivas. Para o compositor, todas as aquisições técnicas presentes têm o propósito de serem usadas em prol da expressão melódica, o primeiro depósito de todo o conteúdo emocional, o verdadeiro elemento da autenticidade de uma obra musical (Landreth, 1980). É possível explicar a principal crítica de Jolivet ao serialismo (a completa exclusão da expressividade humana e o seu valor na obra de arte) da seguinte forma: «On the one hand, total serialism contributed greatly to the structural

aspects of music; on the other hand, total serialism encouraged mere calculation at the composer's desk, thereby disregarding the realm of human spontaneity allied to ways of perception.» (Yuasa, 1989, p.177)

Segundo o compositor, o serialismo retirava toda a humanidade da música, removendo as forças naturais presentes na modulação. A forma como Jolivet incorpora a utilização dos doze tons nas suas composições será explicado mais à frente.

Uma forma de não se prender a nenhuma escola de composição foi a adoção da atonalidade, referindo-se a esta como «modalidade», e conjugando os seus princípios que obteve muito pela influência de Varèse. A atonalidade aplica-se à música que é organizada sem seguir as tradicionais relações tonais, sendo que os doze tons presentes na escala cromática não estão dependentes das normas criadas pela escala diatónica, fazendo de cada nota «enarmonicamente ambígua». (Persichetti, 1961, citado por Landreth, 1980, p. 54)

Na procura da sua técnica e do afastamento do sistema tonal e mesmo do dodecafonismo (que considerava artificial por negligenciar o fenómeno natural da ressonância), Jolivet formulou um conjunto de cinco princípios técnicos que tinham a intenção de ajudar a compreender de forma mais clara aquilo que tinha usado nas suas composições. No seu artigo intitulado «Réponse à une enquête», ele propõe os seguintes princípios, agrupados em três grupos distintos:

«1)New procedures of modulation made ambiguous by the doubles basses, résonance inférieure.

La double basse is composed of two low notes disposed in such a way as to generate two harmonic series complementing each other without harming one another, permitting the inscribing on that sonorous background chords of remote tonalities reinforced according to their mode by one of the two notes of the bass. Reciprocally, these chords cause the harmonic mode of each of the basses to stand out one by one.

La résonance inférieure is the choice – and the fixation – from among the possible inferior harmonics of a chord, of the resulting basses of that chord. Once sounded those tones react in their turn upon the generating chord. (...)

2) Abandoning the habitual principle of harmonic writing in four voices by restating the dynamic of sonority through the transmutations de la masse sonore and employing the sens de projection du son.

Les transmutations de la masse sonore are from abrupt modifications of volume (hense of intensity and timbre) obtained by the addition to a melodic line of harmonic elements which are already potentially existent within it. In a way, an 'ionization' of harmonic fluid is created from the melody, the premiere element of music.

Le sens de projection du son is a sonorous phenomenon of dionysiac character which appeared for the first time manifested in the work of Beethoven. Here is the explanation which one may give: if one compares sound to the light beamed into the skies by a strong projector, and which one considers as a phenomenon possessing its own "aura" and capable of living in space, the sense of projection of sound is then the dynamism given off by the emission of the sonorous matter, dynamism such that the sonorous matter, disengaging itself rapidly from all attachment with the emitting instrument, projects itself into the ether, where it develops its own existence which, like the ether, is of vibratory essence (...)

3) This dynamic completes the notion of rhythm. This is not just, in reality, the repetition of metric formulas or merely the articulation of lyricism, but it is also determined by *les phases et les intensités du flux sonore*.» (Jolivet, 1946, citado por Tucker, 1994, p. 25-29)

O primeiro termo, como nos indica o nome, refere-se ao uso simultâneo de duas notas no baixo. Ora, cada nota irá criar a sua série harmónica (a denominada «ressonância») e o que Jolivet propõe é agrupar ambas as séries harmónicas e criar um modo resultante dos harmónicos criados, sendo que o compositor tinha em conta todos os harmónicos criados até ao décimo quinto. A importância das notas dentro do «modo» criado estava relacionada com o facto delas existirem nas duas séries em separado (notas pertencentes a ambas as séries tinham uma importância acrescida). A atonalidade presente na obra de Jolivet é muito focada neste princípio pois, ao basear todo o seu espólio em questões relacionadas com a ressonância até aos décimo quinto harmónico, as notas que irão formar o «modo» obtido não traduzem uma organização tonal com as notas obtidas. Da mesma forma, Landreth, no seu estudo, indica quais são os intervalos entre fundamentais que criam todos os doze tons (segunda menor, terceira menor e quarta perfeita¹), daí se verificar a possibilidade de incorporar todas as notas pertencentes à escala cromática sem haver necessidade de se prender a um sistema de composição particular como o dodecafonismo. O segundo princípio referente à ressonância é mais envolvido com a cor harmónica e as mudanças desta mesma, podendo analisar-se como um procedimento que, através das notas superiores que seriam resultantes das séries harmónicas, é possível prever-se as fundamentais, que mais tarde aparecerão, e das quais as notas superiores são resultantes.

Mais relacionados com as aprendizagens obtidas com Varèse, o segundo par de princípios está mais associado com a vertente da dinâmica e projeção sonora. Acerca

¹ Em questões de análise intervalar, os intervalos não ultrapassam a quarta aumentada, por conta de que depois se tornam redundantes por produzirem os mesmos tons que o intervalo encurtado (isto é, um intervalo de segunda menor irá produzir, pelo menos a nível de tons, os mesmos harmónicos que um intervalo de sétima maior. A contração do intervalo serve para evitar a redundância)

das transmutações da massa sonora, o termo «transmutação» é referente à conversão de um elemento em outro, algo que, a nível musical e composicional, pode ser interpretado como mudanças abruptas de dinâmica, registo e densidade textural, algo facilmente notável em vários momentos de toda a obra de André Jolivet. Já o quarto princípio, segundo do par referente à massa sonora e a sua projeção é muito mais ambíguo, quanto mais não seja pela explicação dada por Jolivet. Segundo Landreth, uma forma de se traduzir isto para termos musicais passa por associar a linha melódica que vai do registo grave para o agudo e assim que se estabiliza, torna-se crescentemente mais independente e desenvolve-se, afastando-se do panorama harmónico que a criou.

O último princípio, referente ao ritmo, é, segundo o compositor, complementado pelas transmutações sonoras. O ritmo não é apenas uma repetição das fórmulas métricas, ele é determinado pelas fases e intensidades do fluxo sonoro. Transpondo este conceito para termos musicais, a conceção mais aceite é aquela em que este princípio se refere às mudanças da densidade rítmica e textural ao longo de uma obra. Por densidade rítmica, entende-se número de impulsos por unidade temporal que, ao agrupar-se e dividir-se pelo número de batimentos de um compasso, passagem ou secção, irá determinar os variados níveis de densidade rítmica.

Como foi possível entender da análise feita, os princípios não são de fácil interpretação. Assumem-se mais como explicações estéticas e metafísicas das opções tomadas por Jolivet do que verdadeiras esquematizações das técnicas usadas nas composições. Essas explicações são dadas de forma muito vaga e poética. Apesar de serem apresentados exemplos em que os princípios são utilizados, estes apresentam-se mais como exceções do que normas, dificultando, novamente, a sua tradução clara em termos musicais. A utilização livre dos termos «modo» e «série harmónica» pode gerar alguma confusão. A definição de modo pode ser traduzida como uma série de notas, entre 8 a 12 tons, algo que pode muito bem ser associado a uma série harmónica e, conseqüentemente, à ressonância tão característica no estilo de Jolivet. (Tucker, 1994)

Não obstante a apresentação de cinco princípios característicos da técnica de escrita de Jolivet (assumidos pelo compositor), um elemento musical tinha primazia em relação a todo o tipo de princípios, conveções e sistemas: a melodia. Referindo-se às suas pesquisas e à sua relação com a melodia, Jolivet assume:

«All these researches - in order to produce valid results - are obliged to support human feeling. Too easily they [the researches] tend toward virtuosity, or at least toward a

complexity that removes music from its fundamental principle: the song of man.» (Jolivet, 1946, citado por Tucker, 1994, p.33)

Segundo a interpretação de Tucker, uma forma que o compositor encontrou de definir a importância da melodia na sua obra passou pela adoção do quarto princípio acima descrito, *Le sens de projection du son*, ao assumir que a melodia ganha uma vida própria das suas «redondezas musicais». O autor sugere que, de forma a justificar o valor da melodia na obra de Jolivet, o segundo par de princípios seja interpretado da seguinte forma:

«in previous times music was based on four-part writing following certain 'rules' of harmony and voice leading, but my music is based on very different precepts. In my music, the melody reigns supreme and has a life of its own so that anything that might be possible for the melody, or that is potentially within the character of the melody-not just according to the old 'rules'-is allowed» (Tucker, 1994, p.50)

Com isto, é possível sintetizar-se o estilo de Jolivet em quatro princípios fundamentais:

-
1. A melodia é o aspeto mais importante da música, ao qual todos os outros aspetos devem servir.
 2. A sua linguagem musical é atonal mas não serial e enfatiza os harmónicos mais distantes dos tons.
 3. No esforço de se libertar da tonalidade sem se prender à artificialidade do dodecafonismo, formulou cinco princípios técnicos, relacionados com vários elementos musicais (harmonia, textura, melodia e ritmo) com aquilo que considerou serem leis acústicas e naturais.
 4. O princípio fulcral da sua música é que esta deve servir, de certa forma, de ponte entre o homem e o «cosmos» ou, como na antiguidade, uma expressão de religiosidade mágica e incantatória no sentido mais abrangente e fundamental.
-

A nível de orquestração, as escolhas de Jolivet refletem o seu desejo de voltar à fonte da música primitiva. Isto é notório no valor que o compositor emprega na flauta e na percussão, aqueles que considerava os mais básicos e sacros dos instrumentos primitivos (Martin & Mc Nerney, 1984). Nas suas notas de programa da obra *Cinq Incantations* para flauta solo, o compositor escreve que este é o instrumento supremo, pois a forma de se obter som deste é apenas dependente do sopro (não são necessárias palhetas ou bocais para produzir as vibrações necessárias), sendo que o sopro vem do mais profundo que há do ser humano. A forma de tocar uma flauta é comum a muitas culturas, assim como a sua sonoridade, algo que decerto apelou a Jolivet. (Potter, 2019)

A organização espacial da orquestra e a instrumentação específica eram pontos nos quais Jolivet era bastante minucioso, revelando uma preocupação pelo controlo e balanço da matéria sonora, para além de prever preocupações que poderiam surgir enquanto maestro (Massip, 2019). Para Jolivet, orquestração era arquitetura sonora, uma relação que foi tirada da sua relação com Varèse. O segundo Concerto para Violoncelo e Orquestra é emblemático no contexto desta preocupação pela distribuição sonora e instrumentação. Para além da utilização de uma orquestra de cordas, o solista é acompanhado por um quinteto de cordas solistas independente da orquestra.

Tamanha originalidade a nível criativo é algo que descreve Jolivet, como já pudemos constatar pela sua procura de uma forma elevada de expressão e no facto de não se prender a nenhuma escola de composição, utilizando pontos que seriam do seu interesse em todos estes diversos estilos. A sua visão criativa e originalidade influenciou aquele que muitos consideram ser o maior compositor francês do século XX e seu amigo: Olivier Messiaen. Os princípios de geração harmónica descritos por Jolivet foram um contribuidor muito importante para a criação daquilo que hoje se conhece da técnica de Messiaen como Acordes de Ressonância Contraída. Elementos monódicos que surgem em *Mana* são usados vezes sem conta ao longo da obra de Messiaen, podendo apontar-se o sexto andamento do *Quatuor pour la fin du temps* como o exemplo mais notório deste empréstimo (Anderson, 2009). A maior surpresa surge pelo facto de Messiaen, muito conhecido pelos seus estudos do ritmo, presentes no seu *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (estudos esses que incluem ritmos de origem hindu e grega) utilizar, de forma relativamente regular, fontes rítmicas de outros compositores do século XX, nomeadamente André Jolivet. É, de facto, Jolivet o compositor que Messiaen refere de forma mais recorrente no seu já referido tratado. Para Jolivet, o ritmo era como o alfabeto musical, sendo que o seu fascínio pelo ritmo se deve muito à importância da dança como movimento e como uma metáfora à vida em si (Mawer, 2019). Outro ponto que influenciou Jolivet no seu estudo do ritmo e, conseqüentemente, Messiaen, foi o conceito do número de ouro e os estudos de Matila Ghyka, moldando o pensamento deste em questões envolvendo estrutura, proporção, hierarquia, simbolismo numerológico e, de uma forma algo inusitada, os seus conceitos do incantatório, revendo-se muito na expressão: «music is an exercise in secret arithmetic and the one who indulges in it is unaware that he is really handling numbers.» (Ghyka, 1938, citado por Rae, 2019d, p. 201)

Numa nota datada de 1937 em que expressa a sua rejeição dos ideais neoclássicos da época, já se encontrando a desenvolver novas ideias acerca do tratamento do ritmo (como a introdução e incorporação da numerologia e a sua relação

com práticas primitivas), Jolivet escreve: «Oh! Not a Stravinskian back to Bach – nor even back to Monteverdi. Much further than that. A real return to earth, to matter, to the cosmos - to *rhythm*» (Jolivet, 1937, citado por Rae, 2019d, p. 201)

Esta influência é reconhecida no facto de Messiaen, ao referir os indivíduos que marcaram o seu percurso e trabalho como compositor, exaltar, numa menção especial, André Jolivet. (Balmer, Lacôte, & Murray, 2019)

III.3. Exotismo e o Style Incantatoire

Ao falar-se de exotismo, é importante ser feita uma contextualização da sua importância e valor dentro da identidade musical europeia. Kárpáti, no seu artigo de 1980, faz esse trabalho. Primeiramente, as origens da tradição musical ocidental podem ser traçadas com o nascimento do canto litúrgico cristão. Por si, este canto fazia muito uso de cromatismos muito presentes na música árabe e utilizava, de forma bastante sistemática, a hemiola, figuração que é bastante comum na música Maghreb. A Renascença foi fulcral para o desenvolvimento de uma identidade Ocidental europeia musical, distanciando-se do Oriente Europeu e Médio Oriente a nível cultural e musical através da criação de um sentimento de superioridade devido a um maior progresso social face às regiões referidas.

Na época do Iluminismo esta atitude de superioridade começou a ser questionada pelos grandes nomes desta época como Voltaire e Jean-Jacques Rousseau. Óperas com temáticas orientais e mais exóticas surgiram em número considerável mas, a nível musical, o Oriente era apenas um pano de fundo na representação, não havendo interesse em criar uma representação fiel da cultura musical que estava a ser retratada. A única música extra-europeia que tinha alguma proximidade à sua realidade eram as marchas turcas, que eram uma ideia bastante limitada e estereotipada, recorrendo sempre das mesmas características como um ritmo militar bem marcado, métrica binária, uso do modo lídio a nível melódico, *appogiaturas* acentuadas, entre outras características.

No Romantismo, a imagem do Oriente começou por ter uma imagem comédica com obras como *L'italiana in Algeri* (1813) e *Il Turco in Italia* (1814), de Gioachino Rossini. No entanto, é aqui que a imagem do Oriente começa a sofrer alterações, ganhando as dimensões e o carácter mais grandiosos associados à ópera séria. Nesta época surge um interesse por uma procura mais aprofundada da essência da música oriental, tentando recriar de forma mais fidedigna essas paisagens sonoras na música.

Um exemplo claro deste renovado interesse é a ópera *Aida* de Verdi. No entanto, por muito que tenha tentado, a música oriental continuou a ser representada de uma forma algo infiel. Porém, isto devia-se mais a questões técnicas do que ideológicas. As marchas turcas em desuso caíram, substituídas por um clima mais flexível, sensual e ornamentado que era representativo do estilo de música que se associava à Pérsia, Índia e o mundo árabe. Isto era concretizado optando por artifícios técnicos evocativos do exotismo pretendido, como timbres e cores mais anasalados, que eram característicos dos instrumentos de palheta dupla; e melodias que recorriam do intervalo de segunda aumentada.

Mais perto do final do século, compositores como Camille Saint-Saëns realizam excursões de forma a estudar a música que intencionavam recriar, com um ênfase particular no estudo deste compositor e da música do Norte de África, algo visível no último ato da sua ópera *Samson et Dalila* (1877), no Bacanal dos Filisteus (Locke, 2007). Porém, dada a sua proximidade com o Oriente e a corrente nacionalista característica da sua região, esta influência do exótico nas composições é mais notório nos compositores russos. A Rússia, dada a sua vasta dimensão, dispõe de inúmeras fontes das quais os compositores podiam recorrer, como, por exemplo, as canções tradicionais do Cáucaso. Todavia, esta influência possui claros elementos Ocidentais na sua tentativa de evocar o Oriente pois, por muitas semelhanças que possam ter com os motivos tradicionais, todos os motivos são criação do compositor.

Com todos os desenvolvimentos a nível económico, social e tecnológico que surgiram no século XX, os compositores dispuseram de maior acesso a conhecimento preciso e detalhado da música oriental. Um fator que alterou a perceção das massas face ao Oriente foi a Exposição Mundial de Paris de 1889. O seu efeito foi muito profundo, especialmente aquele causado pela presença de um pequeno ensemble musical que, oriundo do Extremo Oriente, foi o primeiro do seu género a apresentar-se na Europa. Com isto, a nova linguagem musical que surgiu influenciada por esta Exposição procurava uma maior sinceridade musical do que aquela feita previamente, por vezes assumindo quase uma posição de veneração das antigas e longínquas culturas. A poesia chinesa também foi preponderante na influência oriental na Europa da época, influenciando compositores como Gustav Mahler e Arnold Schoenberg. No entanto, musicalmente falando, a não ser a adição de alguns preciosismos como as escalas pentatónicas, especialmente no terceiro andamento da obra *Das lied von der Erde*, poucas diferenças se notaram.

Outra corrente preponderante do século XX foi o folclore, muito pelas mãos de Igor Stravinsky (*Le Sacre du Printemps*) e, nomeadamente, Bela Bartók, cujo folclore foi a base de toda a sua obra. É possível conectar-se a música folclórica húngara ao Oriente pela facto da proveniência do povo Magyar, o grupo étnico predominante da Hungria, ter as suas raízes no leste, nos Montes Urais. Bartók não usa o folclore como um embelezamento de certos ambientes, mas sim como o maior meio da sua expressão artística. Para além de ser pioneiro na pesquisa do folclore da Europa de Leste, muito se deve a Bartók a pesquisa do folclore não-europeu, nomeadamente o árabe e o turco, organizando expedições, por acreditar que o folclore devia ser estudado no seu ambiente natural.

A influência oriental é revelada especialmente na adoção e adaptação da escala pentatónica de forma mais sistemática, nomeadamente as escalas de origem balinesa ou chinesa. A cor orquestral e os efeitos sonoros também ajudam na percepção da música para além da Europa.

Por outro lado, o estudo do folclore e das suas forças primitivas e ritualísticas abriu a porta a um outro género musical: o Jazz, de origem americana, nomeadamente das comunidades afro-americanas. Com os seus ritmos excitantes e extravagantes, influenciou a música artística europeia, também muito devido à preponderância da improvisação na sua génese. Debussy e Stravinsky foram exemplos, ao incorporar *blues* e *ragtime* nas suas obras, e o seu efeito foi duradouro, sendo visível no espólio de André Jolivet, particularmente no seu Concerto nº. 2 para trompete e orquestra.²

Falando de André Jolivet, a sua obra mais representativa das influência extraeuropeia é o seu Concerto para piano e orquestra, cujos três andamentos evocam, respetivamente, África, o Extremo Oriente e a Polinésia. Pelo seu papel na utilização de material fora do contexto da tradição musical ocidental em busca do seu estilo e da sua expressão, Jolivet pode ser visto como uma ponte entre a conceção criada por Bartók e o período pós Segunda Guerra Mundial. Segundo Claude Rostand:

«It is not at all from a concern for the picturesque or the documentary that Jolivet has chosen these atmospheres. In this work he wished to realize a compromise between the traditions of language of the tropical countries and the present-day tendencies of our languages in the Occident. In doing this, he systematically accentuated the phenomenon of the Orientalization of Occidental music, starting, more or less instinctively, with Debussy (who enlarged in this sense our understanding of our own music) and on which Bartók has

² Pela sua composição orquestral bastante peculiar, é possível classificar-se quase como um combo de jazz ao invés de uma orquestra. Para mais sobre o tema, consultar a tese de Tucker.

put na accent very vigorously. Attempting to integrate the one tradition with the other – European and primitive-tropical, to create from this a homogeneous aesthetics, Jolivet sought to create a universal language, which practically, should touch in the same way the European, the Black and the Yellow...» (Roy, 1962, citado por Kárpáti, 1980, p. 31-32)

Com isto, é possível afirmar-se que Jolivet e Bartók procuraram uma aproximação entre o Ocidente e o Oriente, numa espécie de esforço de reconciliação dos elementos heterogêneos que são as diferentes culturas distribuídas pelo globo. Esta reconciliação não é pretendida através da imitação dos elementos concretos da música oriental, mas sim através da assimilação destes e da incorporação desses artificios dentro da sua linguagem própria, nunca procurando retirar elementos em prol de outros. (Tucker, 1994)

Essa preocupação em aproximar os elementos de diferentes origens sem recorrer de imitações pobres e desprovidas de profundidade, demonstrada por Jolivet, estende-se à sua relutância (em certo ponto, aversão) de classificar os seus trabalhos como «exóticos» e da forma como os seus trabalhos poderiam ser interpretados com associações do género. A noção de exotismo musical está associada a empréstimos literais de material musical que evoque locais distantes, relatando o exótico de forma pitoresca (Bellman, 1998). Para Jolivet, estas representações geravam ansiedade muito devido aos problemas associados ao colonialismo, procurando sempre conjugar a sua escrita e as suas noções como um compositor da tradição ocidental europeia com a assimilação, não a colagem, daquilo que ele considerava estritamente necessário da cultura que pretendia evocar (Potter, 2019). Para Jolivet, o verdadeiro valor do exótico não se encontrava nas obras em que este era apenas usado com um propósito decorativo e superficial, mas sim naquelas em que os verdadeiros poderes adjacentes da fonte proveniente da música representada se encontravam presentes e se tornavam parte de um consciência coletiva superior. (Rae, 2019c)

Uma das assimilações, feitas por Jolivet, de componentes presentes em culturas distantes no seu estilo pessoal, foram as *escalas karnáticas*. Estas escalas, cuja origem é traçada na música tradicional indiana, têm setenta e duas variações, consoante a sua composição intervalar. Dividem-se em dois grupos principais, definidos pelo intervalo de quarta formado (quartas perfeitas ou quartas aumentadas). A sua presença é mais notória na segunda fase composicional do compositor, período coincidente com a Segunda Guerra Mundial, em que Jolivet sentiu uma necessidade mais acentuada de se aproximar dos seus congéneres franceses, numa preocupação humanista de comunicar mais diretamente com a sua plateia. Não obstante, a sua procura por novos meios de expressão é novamente aqui acentuada, pois, mesmo simplificando a sua

escrita, não abandonou por completo os seus princípios estéticos e composicionais no decorrer desta fase atribulada. (Kayas, 2019)

A magia foi um conceito que Jolivet procurou obter nas suas composições recorrendo aos já referidos diversos meios de expressão musical que utilizava. O compositor critica Zarlino pela simples questão de que o sistema temperado, utilizado na Europa desde a época em que foi concebido, retirou todas as propriedades mágicas que podiam ser associadas à música. A sua forma de restabelecer alguns desses poderes mágicos consiste no já referido procedimento harmónico modulatório baseado na ressonância, nos quinze harmónicos derivados de uma fundamental, constituindo um modo (Figura 42). No entanto, numa fase de maior maturidade musical, perto do final da sua vida, Jolivet já utiliza algumas técnicas extendidas mais representativas desta sua deslocação para longe do temperamento, ao incorporar a microtonalidade na sua obra³. Relacionando-se com a Magia, a numerologia foi muito importante na planificação composicional de Jolivet. Inúmeros são os casos em que os números assumem uma importância acrescida no espólio artístico de Jolivet: o número cinco estava associado à incantação e à magia; o número sete representava o infinito; o número três o símbolo da perfeição. O simbolismo numerológico foi um dos três conceitos que Jolivet associou a magia sonora, sendo os outros a repetição e a referência ao cosmos. (Rae, 2019d)

Com isto, a procura da magia na música composta por Jolivet assenta sobre um estilo de composição que Anderson (2019) classifica de *Style Incantatoire*, estilo esse que daqui para a frente será referido com Estilo Incantatório. O Estilo Incantatório, semelhante às inovações e técnicas descritas por Jolivet nos seus escritos e que se encontram na sua música, não tem uma definição bem clara. Historicamente, a sua delimitação temporal também é ambígua, assumindo-se que a evolução deste estilo está, inevitavelmente, associada com o crescente interesse da tradição ocidental em culturas exteriores à sua, algo que se viu principalmente a partir da Exposição Universal de Paris de 1889 (cuja primeira obra que se pode considerar verdadeiramente incantatória em estilo foi o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy, da qual a estreia remonta a 1894). Exemplos emblemáticos deste estilo encontram-se também presentes na obra de Stravinsky (na fase prévia ao neoclassicismo), Varèse (na obra *Density 21.5*) e numa boa parte do portfólio artístico de Olivier Messiaen, Maurice Ohana e e Sir Harrison Birtwistle. Com isto, o Estilo Incantatório implica uma crítica à tradição musical europeia dos séculos passados pelas suas representações

³ A tese de Benjamin Tucker faz alusão a momentos em que esta técnica é empregue na obra *Arioso Barocco*.

pitorescas e vazias da música oriental. Os elementos em que o Estilo Incantatório exerce a sua influência são a melodia (linha melódica), a textura, a harmonia, a duração, ritmo e métrica, a forma e, nuns casos mais peculiares, a sociedade e a percepção. Focando-se particularmente em cada um destes elementos, é possível delinear um grupo de características:

Melodia:

- Distanciamento de padrões de frase regulares, como o antecedente e consequente, por exemplo;
- De forma exata ou não exata, ideias melódicas repetitivas (por vezes roçando o obsessivo);
- Repetição sistemática, quase ritualística, de tons, regularmente em ritmos irregulares;
- Uso de um tom ou um pequeno grupo de tons como pivot;
- Predileção pela monodia;
- Ênfase em intervalos considerados perturbadores ou ambíguos na música tonal ocidental (segundas menores e, conseqüentemente, sétimas maiores e nonas menores. Quarta perfeita - que, inversamente, dará uma quinta perfeita; Tritono: intervalo com uma importância acrescida por representar, na visão do compositor, um fonte de magia branca ou magia negra; a nível harmónico representa tensão; melodicamente, é ímpeto (Landreth, 1980)).

Textura:

- Afastamento do contraponto;
- Preferência por texturas homofónicas (consequência do ponto anterior);
- Preferência por instrumentos de sopro agudos e metais, com uma desvalorização das cordas intermédias e agudas;
- Ênfase na percussão, geralmente usando instrumentos não europeus. A percussão é usada de duas formas: Ostinato quase ritualístico; Padrões rítmicos irregulares que atuam de forma independente do resto do ensemble;
- A nível vocal, uso de extremos de registo procurando evocar um género de lamento ou um timbre percussivo.

Harmonia:

- Distanciamento da harmonia funcional e condução de vozes;

- Paralelismo (o uso de acordes em harmonias exatamente paralelas – percepção organística de acordes como timbre);
- Sequência de acordes que não são exatamente paralelos (as «vozes» movem-se na mesma direção mas em intervalos diferentes [a obra mais representativa desta técnica é *Music in similar motion* de Philip Glass]);
- Derivação de formas maiores (ou mais pequenas) a partir de um número de tons, por vezes, criando modos reconhecíveis.

Duração, Ritmo e Métrica:

- Ausência deliberada (pulverização) de métrica e pulsação; ou presença obsessiva, agressiva e persistente de pulso;
- Sequências irregulares de extremos de duração; ou sequências hipnóticas, ritualísticas, de quase-repetições;
- Extremos de duração, notas longas e curtas a serem regularmente justapostas rapidamente para destruir qualquer sensação perceptível de métrica e pulsação.

Forma:

- Evasão de desenvolvimentos longos e contínuos;
- Consequentemente, preferência por formas ambíguas, quase improvisatórias ou justaposições em bloco de «afirmações» musicais contrastantes.

Sociedade:

- Desafio das normas de concerto em termos de timbre, volume, instrumentação, afinação e, consequentemente, comportamento;
- Uso de figurações, ritmos, afinações e timbres reminiscentes de culturas distantes, até pré-históricas;
- Ritualismo (usar-se-á a obra *Mana* como o exemplo mais representativo desta prática).

Mana, obra datada de 1935, é a primeira composição verdadeiramente representativa da filosofia musical de Jolivet. Esta obra gerou profundas consequências no universo musical francês que a si seguiu e, apesar de ser de uma atonalidade bastante vincada, não é, em nenhuma forma, representativa da segunda escola vienense. Jolivet, com esta obra, procura um universo sonoro duro e brilhante, quase como se representasse cristal e recorre a figurações rítmicas que evocam percussão. Além disso, o uso de clusters é bastante acentuado, sejam eles no registo agudo ou no registo grave. Pelas palavras de Antonin Artaud:

«Unlike our own idea of art, which is inert and disinterested, a genuine culture conceives of art as something magical and violently egotistical [...] Mexicans collect *Manas*, the powers lying dormant in all forms [...] which only arise from a magical identity with these forms.» (Corti, 1974, citado por Anderson, 2019, p. 25)

Com a partida de Varèse para a América, Jolivet encontrou-se na posse de seis objetos simbólicos: uma pequena boneca feita de cobre (*Beaujolois*), um pássaro exótico (*L'oiseau*), uma estatueta balinesa (*La princesse de Bali*) e umas pequenas esculturas de Calder, que incluíam uma cabra (*La chèvre*), uma vaca (*La vache*) e uma figura representativa de Pegasus (*Pégase*). Procurando captar a essência de cada um destes objetos a nível sonoro, Jolivet aplica técnicas que tinha estudado com Varèse e confere-lhes o seu toque místico e metafísico pessoal. Com isto, surge uma suite de seis andamentos denominada *Mana*, que, segundo a informação contida na folha de rosto da obra, era um termo polinésio que significava força ou poder sobrenatural, de carácter impessoal, que pode estar contida em objetos ou pessoas e que pode ser herdada, adquirida ou conferida (Tucker, 1994). Elementos estilísticos associados à escrita de Jolivet, como as transmutações da massa sonora (Figura 47) são bastante prevalentes. Da mesma forma, elementos característicos do Estilo Incantatório encontram-se de forma bastante preponderante ao longo dos seis andamentos. Em *Beaujolois*, há instâncias de paralelismos harmónicos bem claros. No segundo andamento encontramos mudanças de registo bastante extremas, tal como ideias melódicas repetitivas mas não de forma exata. A evocação de percussão em padrões bastante irregulares, utilizando intervalos considerados perturbadores como o trítono e as nonas menores, é bastante predominante no andamento dedicado à princesa de Bali. Tal primazia por acordes constituídos pelos agora referidos intervalos também é bastante notório no andamento *La chèvre*. A nudez monódica é a principal característica incantatória do andamento que se segue, *La vache*. Por fim, com as suas constantes mudanças do padrão rítmico, a estabilidade oferecida pela pulsação e pela métrica é, por vezes, dissipada em *Pégase*. (Landreth, 1980)

Por outro lado, Jolivet empregava um conjunto de técnicas próprias para conferir um carácter primitivo mais vincado às suas obras. Estas técnicas eram aplicadas à melodia e ao ritmo. Melodicamente, Jolivet construía os seus temas de duas formas. Os primeiros temas eram os *temas oscilantes*. Nestes, a melodia repete-se, de forma indefinida, à volta de um ou de mais tons centrais. A partir desses tons, ela expande-se e desenvolve-se. Contudo, ela acaba sempre por retornar, mais tarde ou mais cedo, aos tons «geradores», criando um cluster melódico pela multiplicidade de tons que utiliza na órbita daqueles que são centrais. A segunda técnica desenvolve os *temas improvisatórios*, que se caracterizavam pela sua elevada ornamentação, fazendo

lembrar linhas melódicas frequentemente associadas à música indiana *Hindustani*, de origem *Karnatac*. Por si, a ornamentação pode ocorrer de duas formas diferentes: interpolação de notas ornamentais (na música indiana denominava-se por *Gamaka*); e o aumento dos níveis de densidade rítmica da linha melódica, levando a uma linha crescentemente mais rebuscada. A presença de oitavas nas melodias de Jolivet também assumem um caráter incantatório por evocar a combinação da voz masculina com a feminina nos cantos primordiais (Landreth, 1980). Esta ornamentação não deve ser tomada como um simples embelezamento da linha melódica, mas sim como um elemento integral da gênese melódica. (Tucker, 1994)

No patamar rítmico, surgem os elementos seguintes: os *acompanhamentos rítmicos*, que criam uma sonoridade de fundo, sobre uma melodia incantatória, que se vão fazendo notar, criando uma sonoridade hipnótica e de transe (o uso de pedais sincopadas, por si, paralelos com alguns géneros performativos da música *hindustani*); os *temas rítmicos*, em que os ritmos perpetuamente «motóricos», dominantes em secções, porventura andamentos, são similares a ritmos percussivos desenvolvidos na música *Karnatac* indiana, sendo que as manipulações rítmicas (extensões e contrações melódicas e harmónicas, entre outros) permitem associar o desenvolvimento rítmico a um desenvolvimento melódico. (Tucker, 1994)

Apesar do esforço realizado no seu estudo de sistemas musicais de culturas exóticas e primitivas e o seu posicionamento filosófico ao lado das culturas representadas, é importante reafirmar que a obra de Jolivet em nada se assemelha àquela de alguém que fazia referências claras e óbvias a essas culturas. A sua abordagem sempre foi baseada na sua intuição daquilo que seriam os sons provenientes das culturas distantes da sua, respeitando assim as fronteiras estabelecidas e tentando apenas aproximar todos os estilos heterogéneos. A sua afirmação a Martine Cadieu é emblemática deste valor atribuído à sua intuição: «Before having been there I understood the East intuitively. I studied its technical principles and particularly that lyricism which is so precious to me; for me, a true work of art must achieve the mythical.» (Cadieu & Jolivet, 1961, p. 3)

III.4. Forma Concertante

«It is, however, not the concertante form that especially interest me, least of all the 19th century style in which the soloist is often a virtuoso chatterbox, but I love dialogue.» (Cadieu & Jolivet, 1961, p.4)

Esta afirmação de Jolivet vem em resposta à sua afirmação anterior, no artigo em que assumia que a forma era o aspeto em que se sentia mais sensibilizado numa obra musical. Assumindo que a virtuosidade oca e charlatã que caracterizava a escrita solística de séculos antecedentes, Jolivet trabalhou em prol da mudança deste paradigma. De forma a expandir as suas ideias de renovação estéticas e metafísicas, os concertos de Jolivet (totalizaram doze em número, onze caso se considere o primeiro Concerto de Trompete como um concertino, ideia que ainda não gera consenso académico) são um ótimo caso de estudo por permitirem verificar uma síntese dos seus ideais musicais e filosóficos, tal como pela sua escrita orgânica, com o diálogo entre o solista e a orquestra a basear-se em oposição, interação e eventual consenso das forças opostas. Jolivet assemelha muito a sua escrita concertante com a conceção barroca do *Concerto-Grosso*, que se caracterizava pelo uso de um pequeno grupo de solistas em oposição; bem como pelo diálogo com o grupo orquestral, não relegando a orquestra para um plano secundário baseado no mero acompanhamento do solista. Em ambos os estilos (*Jolivetiano* e «concerto grosso»), os aspetos dialogantes baseiam-se na precisão rítmica, energia e ímpeto dinâmico e tratamento contrapontístico das ideias musicais, podendo assumir-se que neste último ponto o estilo de Jolivet foca-se mais na sobreposição de ideias musicais contrastantes, do que num desenvolvimento baseado na incrementação sistemática da mesma melodia apresentada anteriormente, vestindo apenas roupagens diferentes concedidas por mudanças harmónicas, distensões e extensões melódicas, entre outros elementos. O virtuosismo era importante mas não era o fim ambicionado. A ideia antifonal é que era o principal objetivo a ser demonstrado, da alternância e combinação do grosso orquestral com os instrumentos, sendo o ênfase dado à sonoridade geral produzida. A unidade entre o solista e a orquestra era o mais importante, por muito árduas que tenham sido as «batalhas» combatidas, com o propósito de se complementarem ao invés de se prejudicarem mutuamente. Ao afastar-se dos padrões impostos pela época Clássica e Romântica, Jolivet vai mais longe na sua busca pelo diálogo, oposição e contraste, elementos caracterizadores relevantes da música polifónica barroca. (Raudsepp, 1980)

Dada a disponibilidade tímbrica ilimitada, tal como as suas qualidade líricas intrínsecas, aliado ao som alienígena e evocatório de algo distante pelo seu distanciamento ao som considerado normal da época, as *Ondes Martenot* foram um instrumento que, só pela sua conceção, muito intrigaram e interessaram Jolivet, que escreveu o primeiro dos seus doze concertos para ele, em 1947. Isto permite clarificar o entusiasmo do compositor pela procura de novas sonoridades e timbres. (Raudsepp, 1980)

Um princípio importante na escrita concertante de Jolivet é a capacidade do solista em ser proficiente no seu uso do instrumento em questão. Dada esta necessidade, o próprio compositor preocupava-se em procurar solistas de renome internacional para estrear e tocar as suas obras, casos como Mstislav Rostropovich (segundo concerto para violoncelo) e Maurice Allard (concerto para fagote). Esta necessidade da perfeição e capacidade do intérprete está inerentemente associada à procura, levada a cabo por Jolivet, de expandir todos os recursos dos instrumentos solistas. (Vançon, 2019)

Contudo, justificando as razões que o levariam a escrever para algum instrumento específico, Jolivet posiciona-se contra a ideia de compor para um instrumento caso apenas se pretenda experimentar com o próprio, desvalorizando a procura de um propósito maior na composição. Isto confere uma importância acrescida a todas as suas obras que se inserem no panorama solístico. A procura por um solista de renome tinha a dificuldade acrescida de este aceitar, gostar e envolver-se com o material escrito. Para o compositor, a qualidade da música estava associada à ligação estabelecida entre o conteúdo musical e o *performer*, sugerindo que o músico deve sentir «prazer» de forma a poder produzir a interpretação mais fiel possível das ideias propostas. Muito deste prazer vem das já referidas necessidades técnicas exigidas por cada um dos concertos de Jolivet, assumindo sempre uma posição bastante elevada a nível virtuoso no repertório de cada instrumento escolhido como solista nas obras de Jolivet. Um prazer elevado vem com a compreensão daquilo que o compositor pretendia evocar e descrever. Como consequência, a ligação com a obra torna-se mais acentuada e gratificante. (Vançon, 2019)

A sua procura por expandir os horizontes daquilo que um instrumento era ou não era capaz é descrito na transcrição seguinte, palavras do próprio compositor:

«It is not up to the flautist to reveal the nature of his instrument; it's up to you to reveal to him what he does not yet know. It is the composer who advances the instrument as long he respects its nature.» (Migot, 1936, citado por Vançon, 2019, p. 292)

Jolivet procurava sempre oferecer novas possibilidades e recursos aos instrumentos a que dedicava composições. No entanto, excetuando as *Ondes Martenot*, esta procura baseou-se sempre na escrita para instrumentos convencionais como a flauta e o fagote, por exemplo. Dado o avultado número de composições representativas do género, Jolivet pode ser visto como um especialista na forma concertante. (Vançon, 2019)

Estilisticamente, os concertos de Jolivet, para além dos já referidos conceitos associados ao diálogo, caracterizam-se pelas construções melódicas empregues, que

se destacam pela sua continuidade, geradora de poder incantatório tão estimado por Jolivet. Esta continuidade melódica, aplicável à obra toda, assume qualidades emocionais, pretendendo extrair respostas nos sentimentos demonstrados pelo ouvinte. Estas emoções permitirão, também, contactar com as forças invisíveis que o rodeiam. Contudo, dentro de uma melodia existiam tons que assumiam uma importância maior, podendo essa importância estar associada a elementos característicos do estilo de Jolivet (importância maior que podia ser derivada da ressonância e dos modos obtidos por princípios como o do *Double Basse* (Figura 42)) ou basearem-se meramente na intuição do compositor, não deixando esses tons de serem destacados. Por si, a melodia estava intimamente associada ao ritmo, conceitos que Jolivet considerava inseparáveis na sua conceção de «música mágica». O uso de percussão ou a evocação de elementos percussivos eram o exemplo mais claro da conexão com a música ritual das culturas primitivas. Por fim, outro elemento importante associado à escrita concertante de Jolivet incide sobre a orquestração, que o compositor apelida de «arquitetura sonora». A importância desta, pelas palavras de Jolivet, era descrita da seguinte forma: «L'architecture sonore d'une oeuvre est sa raison profonde d'exister.» (Jolivet, 1979, citada por Raudsepp, 1980, p. 35)

Para Jolivet, o desenvolvimento musical não estava meramente dependente da melodia ou rítmico, também estava aliado ao desenvolvimento das massas sonoras. Ele não se limitava a associar a orquestração como uma distribuição de timbres, cores, oitavas, entre outros elementos, pela parte de piano pensada em primeiro lugar. Na sua visão, a orquestra era um «grande instrumento», com sonoridades pessoais, tendo em conta a ressonância natural que multiplicava os efeitos e as possibilidades tímbricas. Com isto, assumia que a orquestração devia estender a instrumentação (Raudsepp, 1980). Contudo, o compositor também era pragmático na sua escrita. A razão deste conservadorismo devia-se ao facto do compositor ter em conta as praticidades de ter as suas obras tocadas, por vezes recorrendo de orquestrações mais reduzidas com o intuito de ter os seus trabalhos representados de forma mais regular. Excetuando o Concerto para *Ondes Martenot* e o Concerto para Piano, os restantes concertos contêm orquestras relativamente pouco densas. O Concerto para Fagote acrescenta a harpa e o piano a uma orquestra de cordas. A praticidade do compositor também é notória pelo facto deste mesmo ter feito as reduções de todos os seus concertos para parte de piano acompanhador (o Concerto para *Ondes Martenot* é a exceção). (Vançon, 2019)

IV. Análise do Concerto para Fagote de André Jolivet

Antes de se partir para a análise, é necessária a clarificação já referida por Anderson (2019) de que o sistema apresentado para delinear as características do estilo incantatório é artificial e incompleto, servindo apenas como um guia útil para o material que se pretende analisar. Igualmente, a definição e compreensão dos cinco elementos composicionais propostos por Jolivet, assim como as noções de diálogo que Raudsepp (1980) discute, é, por natureza, bastante subjetiva. A falta de clareza e de exemplos representativos destes elementos leva à sua subjetividade.

O Concerto para Fagote de André Jolivet é composto para orquestra de cordas, piano e harpa, para além do já referido instrumento solista. Insere-se naquele que é considerado o seu terceiro período composicional, que é possível datar desde o fim da Segunda Guerra Mundial até à sua do compositor em 1974. Denominado como o seu período de «síntese», a linguagem musical de Jolivet por esta altura já tinha atingido um grau de refinamento de tal ordem que o compositor deixou de sentir a necessidade de colocar títulos programáticos nas suas obras como forma de fornecer pistas do seu pensamento e objetivo com a obra referida. Isto é visível claramente no concerto em análise, onde todos os elementos característicos da sua primeira fase composicional, pré-Segunda Guerra Mundial e apelidado de período «revolucionário», se encontram presentes. Da mesma forma, elementos do seu estilo mais simplificado, mais notório na sua segunda fase composicional, apelidada de fase «tradicionalista», também são prevalentes.⁴

Esta obra é datada de 1954 e foi estreada a 30 de novembro desse mesmo ano por Maurice Allard, com a *Orchestra National de la Radiodiffusion-Télévision Française*, na *Bibliothèque Mazarine*, localizada em Paris. O maestro que dirigiu a orquestra foi o próprio André Jolivet. É um concerto composto por dois andamentos subdivididos em duas secções: *Recitativo-Allegro Gioviale* e *Largo Cantabile-Fugato*.

A análise irá repartir-se em três domínios distintos: primeiro irá focar-se na procura de elementos do estilo incantatório, propostos na listagem composta por Julian Anderson (2019) e em elementos incantatoriais específicos à música de André Jolivet, que Landreth (1980) definiu no seu trabalho académico; o segundo subcapítulo apresentará exemplos da interpretação pessoal de cada um dos cinco elementos que Jolivet descreveu pelas suas próprias palavras e que Tucker (1994) e Landreth (1980)

⁴ A dissertação de Solange Silva (2008) estuda a influência de elementos extramusicais na compreensão da música de André Jolivet.

tentaram clarificar; por fim, existirá uma análise do diálogo presente na segunda secção do segundo andamento da obra, assim como a explicação da importância da densidade rítmica e textural na organização estrutural deste andamento, que fechará a análise dos elementos procurados nesta análise.

IV.1. Elementos exóticos

Neste primeiro subcapítulo mais analítico, serão dados os exemplos mais representativos dos pontos definidos pelo sistema de Anderson (2019). Começando pela Melodia/Contorno Melódico:

- Distanciamento dos padrões de frase regulares:

Este ponto, mais do que a apresentação de um exemplo ilustrativo da sua presença, justifica uma breve explicação. Os padrões de frase regulares, com as suas ideias de antecedente e consequente, por exemplo, não são característicos na obra do compositor. Os temas e melodias são apresentados de forma livre, sem procurar estabelecer-se desenvolvimentos transitórios que levem à próxima ideia motívica. Isto, no entanto, na conceção da obra, não implica a completa desvalorização dos antigos artifícios usados em prol do desenvolvimento melódico:

Figura 1 - Transição de uma ideia melódica para outra sem desenvolvimento prévio, compassos 84-95 (1º. andamento)⁵



⁵ Salvo indicação prévia, a fonte de todas as imagens apresentadas é a partitura geral do concerto de fagote. Ainda neste exemplo, clarifica-se que a primeira ideia melódica se estende do compasso 84 até à primeira metade do compasso 88. O restante trecho apresentado é referente à segunda ideia melódica

Figura 2 - Desenvolvimento de ideia musical que irá levar à introdução de um novo motivo no número 13, compassos 65-79 (1º. andamento)



- Ideias melódicas repetitivas, de forma exata ou inexata:

Figura 3 - Ideia melódica repetida de forma não exata, compassos 52-63 (1º. andamento)



Figura 4 - Ideia melódica repetida de forma exata, compassos 152-163 (1º. andamento)

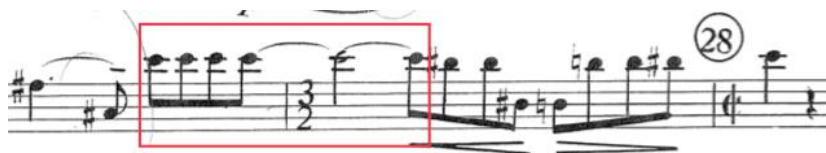


- Repetição obsessiva de tons, regularmente em ritmos irregulares:

Figura 5 - Repetição obsessiva de tons em padrões irregulares, compassos 7-8 (1º. andamento)



Figura 6 - Repetição obsessiva de tons em padrões regulares, compassos 169-171 (1º. andamento)



- Uso de um tom ou vários como pivot melódico:

Figura 7 - Padrão melódico desenvolvido à volta de um tom pivot (Mi), compassos 166-171 (1º. andamento)



Figura 8 - Padrão melódico desenvolvido à volta de vários tons pivot (Mi e Ré), compassos 1-8 (2º. andamento)



- Predileção pela monodia:

Figura 9 - Melodia Monódica, compassos 151-153 (2º. andamento)



- Ênfase em intervalos considerados perturbadores ou ambíguos na música tonal ocidental:

Figura 10 - Ênfase melódico no intervalo de segunda menor⁶, compassos 13-14 (1º. andamento)



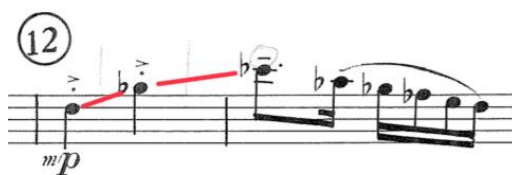
Figura 11 - Ênfase melódico no intervalo de sétima maior, compassos 98-101 (1º. andamento)



Figura 12 - Ênfase melódico no intervalo de nona menor, compassos 9-10 (1º. andamento)



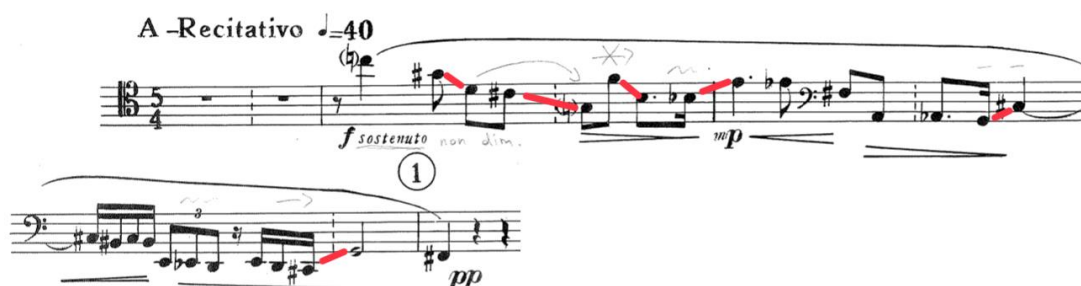
Figura 13 - Ênfase melódico no intervalo de quarta perfeita⁷, compassos 77-78 (2º. andamento)



⁶ Dada a prevalência da nota Dó, é possível considerar esta como uma nota pivot, desenvolvendo-se a linha melódica num padrão de segundas menores.

⁷ Resultado da ambiguidade gerada pela simples inversão deste intervalo, as quintas perfeitas foram assimiladas com o intervalo apresentado.

Figura 14 - Ênfase melódico no intervalo de quarta aumentada, compassos 1-5 (1º. andamento)



Relativamente ao próximo ponto, elementos que façam referência a preferências orquestrais dependentes de instrumentações específicas (uso de instrumentos da família dos metais, por exemplo) não serão tidos em conta devido à composição da orquestra, da qual apenas se faz uso das cordas, do piano e da harpa, para além do fagote solista. Dentro do mesmo assunto, instrumentos de percussão e canto não se encontram presentes neste concerto. Contudo, foi feito o uso das características associadas a estes instrumentos na análise.

Com isto, as características referentes à Textura apresentam-se como as seguintes:

- Afastamento do contraponto:

Aqui encontramos um ponto contencioso na análise. Apesar de na maior parte da textura presente na obra geral não se faça uso do contraponto, a segunda parte do segundo andamento apresenta (quanto mais não seja pelo título (*Fugato*)), uma presença bastante vincada desta técnica na sua génese. Contudo, a grande maioria da obra não faz uso desta recurso composicional. Consequência disto é o ponto que se apresenta de seguida.

- Preferência por texturas homofónicas:

De reforçar a importância desta textura na primeira secção do segundo andamento (*Largo Cantabile*), nomeadamente:

Figura 15 - Textura Homofónica, compassos 1-5 (2º. andamento)



- Ênfase na percussão (neste caso assume-se como um efeito percussivo) na produção de ostinatos quase ritualísticos:

Figura 16 - Exemplo de ostinato bastante enfático⁸, compassos 95-101 (1º. andamento)

⁸ De notar que no excerto apresentado, existem dois ostinatos a decorrer: aquele caracterizado pela repetição obsessiva do Sol sustenido/Lá bemol e aquele visível nas figuras aliadas ao *Sforzando piano*.

- Uso do extremo agudo do registo instrumental de forma a evocar uma espécie de lamento:

Figura 17 - Uso de extremo de registo evocatório de um lamento, compasso 19 (1º. andamento)



- Produção de (um género de) timbre percussivo através da utilização do extremo de registo grave:

Figura 18 - Uso de extremo de registo evocatório de um timbre percussivo, compassos 152-154 (1º. andamento)



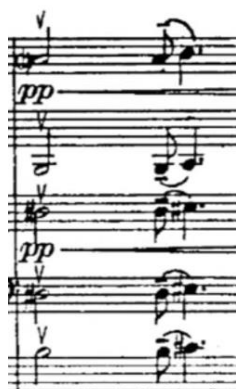
No patamar da Harmonia:

- Desvalorização da harmonia funcional e condução de vozes:

Este ponto não permite apresentar um exemplo representativo da sua presença pelo simples facto de ser notória, ao longo de toda a obra, a ausência de tónicas e dominantes, a inexistência de modulações através dos mecanismos clássicos como as dominantes relativas, enarmonia e acordes pivot, todos estes elementos característicos da harmonia funcional da música tonal ocidental.

- Uso de acordes de harmonias exatamente paralelas, criando uma percepção organística de acordes como timbres:

Figura 19 - Exemplo de paralelismo, compasso 80 (1º. andamento)



- Sequências de acordes não exatamente paralelos (todos os constituintes movem-se na mesma direção mas não de forma exata)⁹:

Figura 20 - Harmonia em movimento paralelo não exato, compassos 42-44 (2º. andamento)



- Criação de modos reconhecíveis a partir de um número limitado de tons, (que porventura servem de base harmónica de secções maiores e não como efeitos de passagem):

Figura 21 - Lista das 72 Escalas Karnáticas/Melakarta Ragas¹⁰

The 72 Melakarta scales of Karnatak Music					melakarta scale	pcs	set-class	mela #	mela name
C Db Ebb F G Ab Bbb C	0125789	SC(7-20I)	1	Kanakangi	C Db Ebb F# G Ab Bbb C	0126789	SC(7- 7)	37	Salagam
C Db Ebb F G Ab Bb C	012578A	SC(7-29I)	2	Ratnangi	C Db Ebb F# G Ab Bb C	012678A	SC(7-15)	38	Jalamavam
C Db Ebb F G A B C	012578B	SC(7-19I)	3	Ganamurti	C Db Ebb F# G A Bb C	012678B	SC(7- 7I)	39	Jhalavarali
C Db Ebb F G A Bb C	012579A	SC(7-27I)	4	Vanaspati	C Db Ebb F# G A B C	012679A	SC(7-38I)	40	Navanitam
C Db Ebb F G A# B C	012579B	SC(7-24I)	5	Manavati	C Db Ebb F# G A# B C	012679B	SC(7-14I)	41	Pavani
C Db Ebb F G A# Bb C	01257AB	SC(7-12)	6	Tanarupi	C Db Ebb F# G A# B C	01267AB	SC(7- 6I)	42	Raghupriya
C Db Eb F G Ab Bbb C	0135789	SC(7-30I)	7	Senavati	C Db Eb F# G Ab Bbb C	0136789	SC(7-19)	43	Gavambhodi
C Db Eb F G Ab Bb C	013578A	SC(7-35)	8	Hanumatodi	C Db Eb F# G Ab Bb C	013678A	SC(7-29)	44	Bhavapriya
C Db Eb F G Ab B C	013578B	SC(7-30)	9	Dhenuka	C Db Eb F# G Ab B C	013678B	SC(7-20)	45	Subhapantumarali
C Db Eb F G A Bb C	013579A	SC(7-34)	10	Natakapriya	C Db Eb F# G A Bb C	013679A	SC(7-31)	46	Sadvidhamatini
C Db Eb F G A B C	013579B	SC(7-33)	11	Kokilapriya	C Db Eb F# G A B C	013679B	SC(7-28)	47	Suvarnangi
C Db Eb F G A# B C	01357AB	SC(7-24)	12	Rupavati	C Db Eb F# G A# B C	01367AB	SC(7-18)	48	Dvayamani
C Db E F G Ab Bbb C	0145789	SC(7-21I)	13	Gayakapriya	C Db E F# G Ab Bbb C	0146789	SC(7-18I)	49	Dhavalambari
C Db E F G Ab Bb C	014578A	SC(7-32)	14	Vakulabharanam	C Db E F# G Ab Bb C	014678A	SC(7-28I)	50	Namanarayani
C Db E F G Ab B C	014578B	SC(7-22)	15	Mayamalavagaula	C Db E F# G Ab B C	014678B	SC(7-20I)	51	Kamavaradhani
C Db E F G A Bb C	014579A	SC(7-32I)	16	Chakravakam	C Db E F# G A Bb C	014679A	SC(7-31I)	52	Ramapriya
C Db E F G A B C	014579B	SC(7-30I)	17	Suryakantam	C Db E F# G A B C	014679B	SC(7-29I)	53	Gamanasrama
C Db E F G A# B C	01457AB	SC(7-19)	18	Hatakambari	C Db E F# G A# B C	01467AB	SC(7-19I)	54	Visvambari
C D Eb F G Ab Bbb C	0235789	SC(7-29I)	19	Jhankaradhvani	C D Eb F# G Ab Bbb C	0236789	SC(7-19I)	55	Syamalangi
C D Eb F G Ab Bb C	023578A	SC(7-35)	20	Natabhairavi	C D Eb F# G Ab Bb C	023678A	SC(7-30)	56	Sanmukhapriya
C D Eb F G Ab B C	023578B	SC(7-32)	21	Kiravani	C D Eb F# G Ab B C	023678B	SC(7-22)	57	Simbhendramadhyama
C D Eb F G A Bb C	023579A	SC(7-35)	22	Kharaharapriya	C D Eb F# G A Bb C	023679A	SC(7-32)	58	Hemavati
C D Eb F G A B C	023579B	SC(7-34)	23	Gaurimanonhari	C D Eb F# G A B C	023679B	SC(7-32I)	59	Dharmavati
C D Eb F G A# B C	02357AB	SC(7-27)	24	Varunapriya	C D Eb F# G A# B C	02367AB	SC(7-21)	60	Nitimati
C D E F G Ab Bbb C	0245789	SC(7-27I)	25	Mararanjani	C D E F# G Ab Bbb C	0246789	SC(7-16I)	67	Sucharitra
C D E F G Ab Bb C	024578A	SC(7-34)	26	Charukeshi	C D E F# G Ab Bb C	024678A	SC(7-26)	68	Jyotisvarupini
C D E F G Ab B C	024578B	SC(7-32I)	27	Sarasangi	C D E F# G Ab B C	024678B	SC(7-30I)	69	Dhantavardhani
C D E F G A Bb C	024579A	SC(7-35)	28	Harikamboji	C D E F# G A Bb C	024679A	SC(7-31)	70	Dhnikabhusani
C D E F G A B C	024579B	SC(7-35)	29	Dhirasankarabharana	C D E F# G A B C	024679B	SC(7-32)	71	Kosalam
C D E F G A# B C	02457AB	SC(7-29)	30	Naganadini	C D E F# G A# B C	02467AB	SC(7-22)	72	Rasikapriya
C D# E F G Ab Bbb C	0345789	SC(7-17)	31	Yagapriya					
C D# E F G Ab Bb C	034578A	SC(7-27)	32	Ragavardhani					
C D# E F G Ab B C	034578B	SC(7-21)	33	Gangeyabhusani					
C D# E F G A Bb C	034579A	SC(7-29)	34	Vagadhibhusani					
C D# E F G A B C	034579B	SC(7-30)	35	Sulini					
C D# E F G A# B C	03457AB	SC(7-20)	36	Chalanata					

⁹ Notavelmente visível em *Music in similar motion*, de Philip Glass

¹⁰ Fonte: University of Rochester. Disponível em <https://ecmc.rochester.edu/rdm/pdf/lib/mela.pdf>, acessado a 14 de outubro de 2023.

Figura 22 - Escala Karnática nº. 12 em Sol sustenido, compasso 21 (1º. andamento)

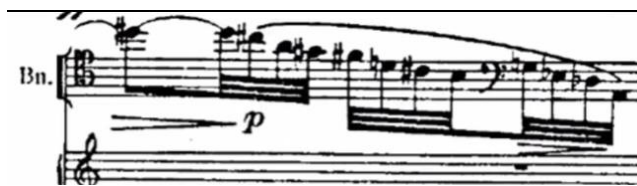


Figura 23 - Escala Karnática nº. 60 em Lá bemol, compasso 72-74 (1º. andamento)



Figura 24 - Escala Karnática nº. 56 em Mi, compassos 184-186 (1º. andamento)

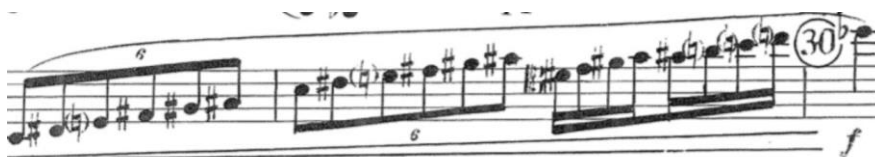


Figura 25 - Escala Karnática nº. 70 em Ré bemol, compassos 192-198 (1º. andamento)



Figura 26 - Escala Karnática nº. 52 em Ré, compassos 225-226 (1º. andamento)



Figura 27 - Escala Karnática nº. 55 em Dó sustenido, compasso 226 (1º. andamento)



Figura 28 - Modo Lócrio em Dó, compassos 29-31 (2º. andamento)



Figura 29 - Modo Si bemol menor harmônico, compassos 19-24 (2º. andamento)¹¹



Figura 30 - Escala octatónica, compassos 180-183 (2º. andamento)



Referente à Duração, Métrica e Pulso, temos:

- Ausência deliberada de métrica e pulso:

Figura 31 - Exemplo da ausência deliberada de métrica e pulso, compassos 2-4 (1º. andamento)

¹¹ Os modelos das escalas dos modos apresentados neste exemplo e no anterior, com as respetivas armações de clave, encontram-se nos Anexos, na página 157.

- Métrica e pulso presentes de forma bastante agressiva:

Figura 32 - Métrica e pulso presentes de forma agressiva, compasso 16 (1º. andamento)

- Sequência irregular de extremos de duração:

Figura 33 - Sequência irregular de extremos de duração, compasso 16 (1º. andamento)

- Sequência quase hipnótica baseada em repetições quase integrais:

Figura 34 - Sequência de repetições rítmicas integrais, compasso 20 (1º. andamento)

5 a Tº

Bn.

Hpe. *MIb FAh LAh SIh DOh*

Fno. *mf*

5 a Tº

VI. I *unis* *mf*

VI. II *mf*

Alt. *mf*

Vlc. *mf*

Cb. *mf* *viss.*

- Extremos de duração a serem justapostos rapidamente:

Figura 35 - Extremos de duração justapostos rapidamente, compassos 205-208 (2º. andamento)

Poco Accel.

Hpe. *MIb SOLh LABh DEh*

Vcl. *ff*

Poco Accel.

Arcp. *ff*

Seguindo-se a Forma:

- Evasão de desenvolvimentos longos, contínuos e devidamente compostos; conseqüentemente, preferência por formas ambíguas, quase improvisatórias:

Estes dois pontos agora referidos foram combinados por ambos conterem a mesma resposta, sendo que esta não é facilmente representativa num mero exemplo. A primeira parte do primeiro andamento (*Recitativo*) é o exemplo mais claro da primazia dada ao carácter improvisatório (não literal, apenas a sua evocação), em detrimento de formas mais claras de desenvolvimento de uma obra, como a *Forma Sonata*. Obviamente, o desenvolvimento em formas clássicas tem implicações com características acima apresentadas, nomeadamente harmónicas, algo que Jolivet evitou de forma bastante notória.

- Justaposição em bloco de afirmações musicais contrastantes:

Figura 36 - Justaposição em bloco de afirmações musicais contrastantes, compassos 98-104 (1º. andamento)

Este ponto é possível assimilar com o primeiro referente às características melódicas: o Distanciamento dos padrões de frase regulares. Uma das formas utilizadas pelo compositor para apresentar material novo ou diferente era de simplesmente o apresentar sem preparação prévia. Isto vai ao encontro da ideia de sobrepôr temas e melodias que diferem do que vinha a ser apresentado anteriormente. Aqui temos um exemplo pontual.

Como último elemento temos o ponto referente à Sociedade. Numa clarificação feita já algumas vezes ao longo desta primeira análise, não é possível apontar

exemplos claros das características presentes no sistema de Anderson (2019), no ponto referente à sociedade. Limitando-nos apenas àquilo que nos é possível analisar, este Concerto desafia as normas concertantes a nível tímbrico e orquestral pela sua composição inusitada. Da mesma forma, apenas nos é permitido prever que algumas figurações rítmicas e frásicas fossem características de civilizações ancestrais, previsão muito semelhante à intuição que era característica das referências musicais extraeuropeias que Jolivet realizava.

Por outro lado, a autora Janet Landreth (1980) delineou quatro características que elaborou aquando da sua análise das obras para piano de André Jolivet (as quais Jolivet utilizava para conferir um carácter primitivo às suas melodias. Dividindo-se em dois grupos, as duas primeiras características focam-se em desenvolvimentos melódicos levados a cabo pelo compositor; as últimas duas técnicas referem-se à conceção rítmica do compositor.

Acerca das ideias melódicas, a primeira inclui temas na música de Jolivet em que as melodias circulam à volta de um tom ou de um grupo de tons, que servem como base para toda a criação melódica à sua volta, assumindo-se como tons pivot. Os temas que fazem uso desta técnica denominam-se de *Temas Oscilantes*:

Figura 37 - Exemplo de *tema oscilante*, compasso 192-198 (1.º andamento)



Temas Improvisatórios são os temas que se relacionam com elevados níveis de ornamentação. Estes níveis obtêm-se através do aumento dos níveis de densidade rítmica na linha melódica ou através do aumento de ornamentações a uma linha melódica ao longo do desenvolvimento desta mesma. Um exemplo representativo que combina ambas as ideias é o seguinte:

Figura 38 - Exemplo de *tema improvisatório*, compassos 184-205 (2º. andamento)

10

The musical score consists of six staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f sempre*. The second staff contains measure 26, marked with a circled '26'. The third staff contains measure 27, marked with a circled '27'. The fourth staff contains measure 28, marked with a circled '28' and the instruction *Poco Accel.*. The fifth staff continues the melodic line with triplets. The sixth staff concludes with a dynamic marking of *ff*. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Referente às técnicas rítmicas, os *Acompanhamentos rítmicos* criam uma sonoridade de fundo sobre uma melodia incantatorial que se vai desenvolvendo e se vai notando. Pedais sincopadas são características deste desenvolvimento, criando uma sonoridade que pretende deixar os ouvintes hipnotizados e num estado de *transe*. No exemplo seguinte é possível discernir a presença das referidas pedais sincopadas:

Figura 39 - Exemplo de *acompanhamento rítmico*, compassos 95-101 (1º. andamento)

The image shows a musical score for Figure 39, which is an example of rhythmic accompaniment from measures 95-101 of the first movement of the Concerto for Bassoon by André Jolivet. The score is written for a variety of instruments: Harpe (Hpe), Piano (Pno), Violins I and II (Vl. I, Vll. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vlc.), and Contrabaixo (Cb.). The notation includes dynamic markings such as *pp*, *sfz*, and *sf*, and performance instructions like *simite* and *spiccato*. The bassoon part is marked *Près de la table* and *mf*. The piano part features a complex, syncopated rhythmic pattern with *sfz* and *sf* markings. The strings play a steady, syncopated accompaniment with *pp* and *spiccato* markings.

Por fim, temos os *Temas Rítmicos*. A estes, associa-se a extensão e distensão de ideias melódicas, algo que permite associar esta técnica de desenvolvimento rítmico a técnicas de desenvolvimento melódico:

Figura 40 - Exemplo de *Tema rítmico*, compassos 183-204 (2º. andamento)

The image shows a musical score for Figure 40, which is an example of a rhythmic theme from measures 183-204 of the second movement of the Concerto for Bassoon by André Jolivet. The score is written for five Contrabaixo (Cb.) instruments. The notation includes dynamic markings such as *f* and *p*. The bassoon part is marked *f* and *p*. The five bassoon parts play a complex, syncopated rhythmic pattern with *f* and *p* markings.

IV.2. Cinco Princípios Compositivos

Na análise feita às cinco características que Jolivet apresentou, é importante clarificar a subjetividade com que foi feita a seleção dos elementos representativos de cada um dos pontos. De forma a oferecer alguma continuidade aos trabalhos propostos anteriormente, esta subjetividade seguiu o trajeto delineado por Janet

Landreth (1980) e Benjamin Tucker (1994) nos seus trabalhos, não pretendendo esta investigação glorificar trabalhos anteriores, nem tornar objetivo aquilo que nunca o será. Por conta das afirmações filosóficas dadas por Jolivet, que nunca pretendeu esquematizar os seus processos, resultado do seu desdém pela mecanização oferecida pelos métodos escolásticos, esta segunda análise segue um método empírico dos trabalhos já referenciados.

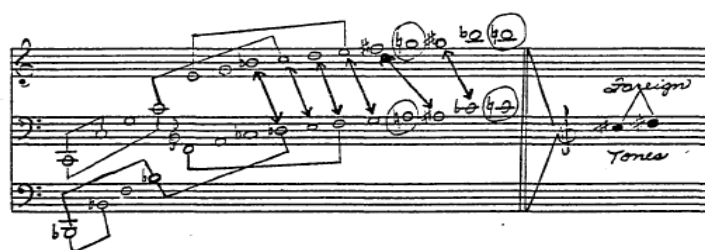
O primeiro dos cinco princípios composicionais característicos por Jolivet refere-se às combinações da ressonância criada a partir de duas notas fundamentais combinadas (*La Double Basse*). Para as combinações, eram utilizados os quinze harmónicos criados por cada uma dessas fundamentais, criando-se um modo específico à combinação das notas geradas.

Figura 41 - Série Harmónica a partir da fundamental Dó¹²



É importante também clarificar os harmónicos que, devido ao tipo de intervalo entre as fundamentais, não eram gerados e, conseqüentemente, não fariam parte do modo. Abaixo apresenta-se um exemplo retirado da obra de Janet Landreth, a qual demonstra a criação harmónica proveniente das fundamentais Si bemol e Dó, assim como os tons que não são formados pela *Double Basse* indicada.

Figura 42 - Série Harmónica de duas fundamentais Si bemol e Dó¹³



Como é visível, quando as fundamentais combinadas formam o intervalo de segunda maior, existem dois tons que não são produzidos nas suas ressonâncias conjuntas. Por questões de maior facilidade, usaremos o Dó como a fundamental em análise dos tons que não foram criados e a sua escala maior para classificar os graus

¹² Fonte: Henrique, 2014, p. 185.

¹³ Fonte: Landreth, 1980, p. 24.

não produzidos. Quando se gera uma segunda maior (neste caso, Dó combinado com Ré), não se gera o terceiro grau diminuído (Mi bemol) e o quarto grau (Fá). Outra combinação que não produz os doze tons cromáticos é o intervalo de terceira maior (Dó com Mi), em que três notas «forasteiras» surgem: o primeiro grau aumentado (Dó sustenido), o quarto grau (Fá) e o sexto grau (Lá). O último intervalo não produtor do espectro cromático total é a quarta aumentada. Esta combinação não produz o segundo grau aumentado (Ré sustenido) e o sexto grau (Lá).

Certas combinações de pedais, no entanto, geravam todos os doze tons da escala cromática, oferecendo a ambiguidade tão ambicionada pelo compositor. Essa geração de toda a paleta cromática inseria um dos princípios serialistas na sua técnica. Estes intervalos são três: a segunda menor, a terceira menor e a quarta perfeita.

Com isto, o seguinte exemplo apresenta um momento em que os doze tons são gerados e a frase torna-se ambígua dentro da harmonia que Jolivet desenvolve:

Figura 43 - Exemplo da *Double Basse* geradora dos doze tons cromáticos, compasso 18 (1º. andamento)

The image shows a musical score for Figure 43, which is the beginning of a chromatic scale in the Bassoon part. The score is written for Bassoon (Bn.), Harp (Hpe), Piano (Pno), Violin I (Vl. I div.), Violin II (Vl. II unis), Alto (Alt. unis), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.). The Bassoon part starts with a 'quasi cadenza' marking and a 'pp subito' dynamic. The chromatic scale is marked with a 'p' dynamic. The Cello part has a 'mf' dynamic. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 18 and 19, and the second system covers measures 20 and 21. The Bassoon part is circled in red in the original image.

Figura 44 - Continuação da linha melódica apresentada na Figura 43(surgimento do tom cromático em falta - Sol), compasso 19 (1º. andamento)

The image shows a musical score for Figure 44, which is the continuation of the chromatic scale in the Bassoon part. The score is written for Bassoon (Bn.). The chromatic scale is marked with a 'p' dynamic. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 19 and 20, and the second system covers measures 21 and 22. The Bassoon part is circled in red in the original image.

Contrariamente ao exemplo anterior, os próximos apresentam um intervalo em que as ideias melódicas se encontram limitadas pelo facto da combinação de fundamentais produzir apenas dez tons no universo de doze tons, através da combinação das ressonâncias de Fá e Mi bemol, não produzindo os tons de Sol bemol e Lá bemol:

Figura 45 - Exemplo de Double Basse não geradora dos doze tons cromáticos¹⁴, compassos 5-7 (1º. andamento)

The image shows a musical score for Figure 45, which is an example of a Double Bass that does not generate the twelve chromatic tones. The score is for measures 5-7 of the first movement of the Concerto for Bassoon by André Jolivet. The instruments listed are Bassoon (Bn.), Harp (Hpe.), Piano (Pno.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamic markings such as *ppp* and *div.* (divisi). The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The bassoon part features a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The harp, piano, and strings provide harmonic support.

Com isto, a limitação tonal leva ao segundo termo proposto por Jolivet, *La Résonance Inférieure*. Este elemento assenta muito na previsão daquilo que se irá gerar harmonicamente, funcionado como um previsor harmónico. Uma das formas de descrever esta característica é facilitada ao combinar-se com o princípio de *La Double Basse*. Como certos intervalos entre fundamentais não geram os doze tons cromáticos, quando a melodia se desenvolve dentro da região harmónica criada por estas notas, e surge um tom não pretencente à ressonância criada, está implícita uma

¹⁴ É possível desvalorizar o Fá sustenido «forasteiro» como uma simples sensibilização da nota seguinte.

modulação que, mais à frente, será confirmada e concretizada. Isto é a forma mais simples de se definir o princípio de *La Resonance Inférieure*, uma previsão de uma mudança harmónica. O exemplo mais representativo desta técnica é o seguinte, em que a presença de um tom não pertencente à harmonia gerada deixa implícita a ideia de uma modulação:

Figura 45 - Exemplo de Double Basse não geradora dos doze tons cromáticos, compassos 5-7 (1º. andamento)

Musical score for Figure 45, showing measures 5-7 of the first movement. The score includes parts for Bn. (Bassoon), Hpe. (Harp), Pno. (Piano), VI I (Violin I), VI II (Violin II), Alt. (Alto), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The Bn. part features a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The Hpe. and Pno. parts are mostly silent. The string parts (VI I, VI II, Alt., Vlc., Cb.) provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The overall texture is sparse and atmospheric.

Figura 46 - Exemplo da *Resonance Inférieure*, compasso 7 (1º. andamento)

Close-up musical score for Figure 46, showing measure 7 of the first movement. The score features a melodic line with a circled note, indicating a specific harmonic element. The dynamic marking *ppp* is present. The score is written in a single staff, likely representing a specific instrument or voice part.

Os princípios anteriores estão relacionados principalmente com a harmonia e, fruto desta, a melodia. Os pontos que se seguem preocupam-se mais com características do som e a difusão deste.

Transmutations de la masse sonore tem como principal preocupação a modulação do som no espaço através mudanças bruscas, conseguidas através de alterações bastante evidentes a nível de dinâmica e registo, mais especificamente. Este princípio intenciona conferir ao som uma espacialidade maior, recorrendo muitas vezes a extremos para deixar claras as suas intenções. Muitas vezes encontra-se este também associado a mudanças bruscas de textura:

Figura 47 - Exemplo das *Transmutations de la masse sonore*, compassos 182-184 (1º. andamento)

The musical score for Figure 47 shows measures 182-184 of the first movement of the Concerto for Bassoon by André Jolivet. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Bassoon (Bn.), Harp (Hpe.), Piano (Pno.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Alto (Alt.), Viola (Vlc.), and Chamberlain (Ch.). The Bassoon part is the most prominent, featuring a melodic line with dynamic markings of *pp sub.*, *mf*, *p*, *f*, and *mp*. The Harp part has *mf* and *SOL* markings. The Piano part has *pp*, *p*, and *mp* markings. The Violin I part has *p*, *mp*, and *pizz.* markings. The Alto and Viola parts have *mf* markings. The Chamberlain part has *mf* markings.

A segunda característica (o quarto princípio proposto) com principal interesse sónico é *Sens de projection du son*. A descrição deste princípio é muito vaga, limitando-se a uma explicação metafísica que mostra preocupações referentes à extensão do espaço sonoro através de um caminho iluminado por uma ideia melódica, que se desenvolve independentemente, servindo esta linha como guia para onde se pretende chegar a nível musical. Oferecendo um cunho pessoal a esta interpretação, muito

apoiado pelas obras acima referidas, a ideia retirada é de uma linha melódica que se desenvolve de um extremo de registo para o extremo oposto, servindo de ponte conectora entre as ideias que rodeiam esta transição. Segundo esta ideia, o exemplo mais representativo de uma linha melódica a servir como transição entre diferentes patamares musicais foi o seguinte:

Figura 48 - Exemplo do princípio *Sens de projection du son*, compassos 184-186 (1º. andamento)

Por fim, o quinto princípio apresentado associa-se ao ritmo e denomina-se de *Les phases et les intensités du flux sonore*. Novamente, a definição desta técnica não oferece muita clareza acerca de como este se aplica musicalmente. A ideia que gera mais consenso neste termo é quando o associamos a um cálculo da densidade rítmica presente a cada compasso, bem como a forma como este varia ao longo de uma obra, relacionando-se depois com momentos de maior importância dentro de uma obra. Essa densidade obtém-se através de uma equação que divide o número de impulsos rítmicos pelo número de batimentos de cada compasso.

Contudo, as análises propostas por Landreth (1980) e Tucker (1994) desvalorizam a textura criada com a introdução de mais, ou menos, instrumentos, impactando, claramente, a densidade. Isto deve-se ao tamanho reduzido dos grupos (ou, no caso de Landreth, o instrumento solista apenas) que analisaram nos seus trabalhos. Com isto, a proposta passou por somar o número de impulsos que cada um

dos instrumentos tem e dividir este número pelo número de batimentos de cada compasso, oferecendo uma análise mais fiel a nível do cálculo de densidade orquestral. É um dado adquirido que uma orquestra a tocar em tutti, por menos movimento que tenha a nível de estímulos rítmicos, tem uma sonoridade mais densa que um piano a tocar uma melodia bastante rebuscada e com passagens muito movimentadas. A importância deste termo e a localização deste será colocada em evidência no subcapítulo referente ao diálogo presente na segunda secção do segundo andamento, o *Fugato*.¹⁵

IV.3. Diálogo, Filosofia e União

Na última análise, o foco será totalmente direcionado para as características dialogantes presentes no *Fugato*, segunda secção do segundo andamento do Concerto para Fagote de André Jolivet. Composta num género com raízes na tradução ocidental musical muito focada sobre a tonalidade, serão debatidas as relações criadas entre os diversos intervenientes ao longo do desenvolvimento musical, assim como a conclusão final e a «vitória» de um dos elementos presentes neste andamento. O termo «vitória» aqui associa-se ao resultado obtido no final da obra segundo um exemplo analítico feito por Raudsepp (1980). A obra em questão é o quarteto de cordas do próprio compositor, em que o conteúdo musical baseia-se muito na «luta» entre dois intervalos (quinta aumentada e quinta perfeita), com o último destes intervalos a emergir «vitorioso» no fim da obra.

Referida nos capítulos anteriores, a densidade rítmica e textural será particularmente empregue neste andamento, com um gráfico da progressão desta ao longo do andamento a ser disposto no final deste subcapítulo.

¹⁵ A figura referente à evolução da densidade ao longo desta secção é a Figura 84.

Partindo para a análise, no número 10 de ensaio é apresentado o tema 1 na voz do contrabaixo. Este tema é caracterizado pelo uso de duas quartas perfeitas, intervalo que já se debateu como sendo característico da música do estilo incantatório pela sua ambiguidade e que Jolivet subscrevia.

Figura 49 - Tema 1, compassos 61-65

The musical score for measures 61-65 is presented in two systems. The left system shows measures 61-65 with the bassoon (Bn.) playing the main theme, marked 'B. Fugato' and '112'. The right system shows measures 61-65 with the bassoon (Bn.) playing the main theme, marked '1'. The instruments listed are Bn., Hpx., Pno., Vl. I, Vl. II, Alt., Vlc., and Cb. The bassoon part is marked 'pp'.

A melodia desenvolve-se até ao 11, onde o tema 1 passa para os violoncelos e para as violas de arco, passando os contrabaixos a fazer uma figuração que se denominará de acompanhamento 1 por este acompanhar o tema com número correspondente.

Figura 50 – Tema 1 desenvolvido, compassos 66-70

The musical score for measures 66-70 is presented in two systems. The left system shows measures 66-70 with the bassoon (Bn.) playing the main theme, marked '11'. The right system shows measures 66-70 with the bassoon (Bn.) playing the main theme, marked '11'. The instruments listed are Bn., Hpx., Pno., Vl. I, Vl. II, Alt., Vlc., and Cb. The bassoon part is marked 'pp'.

O tema 1 é complementado com a introdução de uma nova linha no compasso 71 por parte dos primeiros violinos, complementados pelas violas.

Figura 51 – Acrescento de nova linha melódica ao tema 1, compassos 71-74

The image displays a musical score for measures 71-74. The left system shows measures 71-74 for strings and woodwinds, with a 'Tutti' marking and a 'pizz.' (pizzicato) instruction for the strings. The right system shows measures 71-74 for brass and percussion, including Eb, Hpe, Pno, VI I, VI II, Alt., Vic., and Cb. A 'p' (piano) marking is present at the end of the right system.

No compasso 74, o tema 1 completa-se com a linha da viola.

Figura 52 – Finalização da constituição do tema 1, compassos 74-76

The image displays a musical score for measures 74-76. The top system shows measures 74-76 for strings and woodwinds. The bottom system shows measures 74-76 for brass and percussion, including VI I, VI II, Alt., Vic., and Cb. An 'Arco' marking is present at the beginning of the bottom system, and 'H.3763' is written at the bottom.

O fagote entra no número 12 com o tema 1 completamente exposto. A acompanhá-lo está a orquestra de cordas, que toca o acompanhamento 1 nas tessituras graves, enquanto o ensemble de violinos e violas fazem alusão ao tema das quartas perfeitas de forma desfasada.

Figura 53 – Entrada do fagote, compassos 77-83

A textura no compasso 84 muda com a introdução de trilos nas cordas, levando à introdução de material transitório a partir do compasso 86. Assume-se este como material transitório pelo adensar textural, rítmico e dinâmico que ocorre até ao número 13.

Figura 54 – Mudança de textura, compassos 84-85

Figura 55 – Material transitório, compassos 86-90

No número 13 surge um ostinato na voz do piano, aqui introduzido pela primeira vez. O tema 1 é desconstruído ao longo desta secção até ao número 14, com fragmentos do tema a surgir no fagote, violoncelo, primeiros violinos e violas. O contrabaixo junta-se ao piano com um ostinato sincopado.

Figura 56 – Introdução do ostinato na voz do piano e fragmentação do tema 1, compassos 90-99

No número 14, surge a primeira instância clara da interação entre o fagote e o ensemble, com o grupo de semicolcheias do fagote a receber a mesma resposta por parte da orquestra.

Figura 57 – Interação entre fagote e orquestra, compassos 100-103

The musical score for measures 100-103 shows the interaction between the bassoon and the orchestra. The bassoon part is on the left, and the orchestral parts are on the right. The bassoon part features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The orchestral parts include Bn., Hpe., Pno., I. VI., II. VI., Alt., Vlc., and Cb. The score is marked with 'Arco' and 'mf'.

O ostinato mantém-se presente nos instrumentos acima referidos. A partir do compasso 104, o diálogo entre o fagote e a orquestra torna-se consensual e ocorre um *crescendo* a nível de densidade até ao número 15.

Figura 58 – Diálogo consensual entre solista e ensemble, compassos 104-109

The musical score for measures 104-109 shows the consensual dialogue between the bassoon and the orchestra. The bassoon part is on the left, and the orchestral parts are on the right. The bassoon part features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The orchestral parts include Bn., Hpe., Pno., I. VI., II. VI., Alt., Vlc., and Cb. The score is marked with 'Arco' and 'mf'.

O reforço da densidade levou à introdução de novo material temático no número 15, presente nos primeiros violinos e da harpa, apenas introduzida aqui. Excetuando o piano, que não toca, o resto do grupo faz um acompanhamento sincopado, com o fagote a acrescentar notas ornamentais a este acompanhamento que iremos denominar de acompanhamento 2.

Figura 59 - Tema 2, compassos 110-112

O piano toca o tema 2 a solo no compasso 113 e há uma perda de densidade até ao número 16, onde existe um retorno do tema 1 e o acompanhamento respetivo, indicando que não só o ganho de densidade tem implicações no desenvolvimento da obra.

Figura 60 – Perda de densidade, compassos 113-119

O fagote, neste número 16, encontra-se num diálogo com a harpa e o piano, ambos usando a mesma ideia (com o piano e a harpa), sendo que estes dois últimos alternam entre si a interação com o fagote.

Figura 61 – Interação entre o fagote e a harpa ou o piano, compassos 117-124

The image shows a page of a musical score for measures 117-124. It features multiple staves for different instruments: Bassoon (Bn), Harp (Hpr), Piano (Pno), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Alto (Alt), Viola (Vic), and Cello (Cb). The bassoon part is the most prominent, showing a melodic line. The harp and piano parts provide accompaniment. The lyrics 'DIX DOX' and 'SOLY DOX REY' are written in the harp part. The score is marked with 'mf' and 'f' dynamics. The page number '49' is visible in the top right corner.

Ao longo do número 17 há um incremento de densidade (nomeadamente a partir do compasso 128 com a introdução das sextinas no fagote, num claro contraste com o material presente), atingindo o clímax no número 18.

Figura 62 – Reforço significativo da densidade, compassos 125-131

The image shows a page of a musical score for measures 125-131. It features multiple staves for different instruments: Bassoon (Bn), Harp (Hpr), Piano (Pno), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Alto (Alt), Viola (Vic), and Cello (Cb). The bassoon part is the most prominent, showing a dense, complex melodic line. The harp and piano parts provide accompaniment. The lyrics 'LA S DIX DOX' are written in the harp part. The score is marked with 'p' and 'ff' dynamics. The page number '49' is visible in the top right corner.

Aqui, há uma quebra brusca na densidade, marcada pela respiração escrita no compasso 131, e o tema 2 surge pela primeira vez na linha do solista.

Figura 63 – Introdução do tema 2 na linha do solista, compassos 131-134

The image shows a musical score for measures 131-134. It features a soloist's line at the top with a dynamic marking of *sf* and a breath mark. Below it are the accompaniment parts for strings and woodwinds. A rehearsal mark '18' is present in the woodwind section. The score is identified by the number H.31763 at the bottom.

Mantendo a ideia do contraste que surgiu no compasso 128, ao longo desta secção do número 18, o fagote e harpa (eventualmente os violoncelos juntam-se a este grupo) dialogam em oposição à orquestra, que intervém de forma bastante presente e vincada em relação à leveza criada pela linha do duo descrito.

Figura 64 – Diálogo confrontacional, compassos 135-138

The image shows a musical score for measures 135-138. It features a dialogue between the soloist (Bn) and the harp (Hpe). The soloist's line has dynamic markings of *mf*, *f*, and *mp*. The harp part has dynamic markings of *mf* and *mp*. The score also includes parts for strings (Pno, Vl. I & II, Alt., Vic., Cb.) and woodwinds (Bn). The score is identified by the number 51 at the top right.

O tema 2 sofre algumas metamorfoses rítmicas no número 19 e de registos (fruto de uma organização intervalar diferente) no número 20. O fagote desenvolve a sua própria linha a partir do compasso 142.

Figura 65 – Metamorfose rítmica do tema 2, compassos 139-146

No compasso 147, a ideia transitória anteriormente vista no compasso 86 inverte-se, com os violinos a fazerem a linha empregue anteriormente no fagote e vice-versa. O reforço textural, rítmico e dinâmico verifica-se novamente.

Figura 66 – Reintrodução invertida do material transitório, compassos 147-150

Tal como já foi visto antes, a ideia transitória conduziu à introdução de um novo tema, o tema 3. A sua entrada é reforçada pelo emprego da monodia distribuída em três oitavas pelas violas, violoncelos e contrabaixos. Esta melodia caracteriza-se pelas suas semelhanças a um modo reconhecível, o modo menor harmónico.

Figura 67 - Tema 3, compassos 151-153

O fagote entra com o tema 3 no compasso 153, em diálogo consensual com o piano, que reforça este tema através de tercinas. Sob este tema 3, é possível discernir a presença do tema 2 e do seu contorno melódico, visível principalmente na linha do violoncelo. A completar o ponto anterior, existe oposição de ideias contrastantes entre dois grupos instrumentais nesta secção.

Figura 68 – Tema 3 no fagote, compassos 153-161

No número 22 o tema 3 assume um novo patamar harmónico, com o tema a ser transposto na sua íntegra para Dó. Começam a surgir mais elementos característicos de outro material apresentado. Os segundos violinos e as violas fazem o

acompanhamento 1, enquanto o fagote toca uma linha remanescente do acompanhamento associado à orquestra no número 14.

Figura 69 – Mudança de região harmónica do tema 3, compassos 161-167

The image displays a musical score for measures 161-167. It includes staves for Bassoon (Bn), Harp (Hpe), Piano (Pno), Violins I and II (VI, II), Alto Saxophone (Alt), Viola (Vic), and Cello (Cb). The bassoon part is marked with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line. The orchestral accompaniment includes strings, woodwinds, and brass. The score is labeled 'H.31763'.

O solista assume pela primeira vez o acompanhamento 1 no número 23 enquanto o tema 3 passa para Sol e encontra-se nos violinos. Os violoncelos e as violas dialogam com um material que até então não tinha sido apresentado.

Figura 70 – Acompanhamento 1 no solista e nova mudança de patamar harmónico do tema 3, compassos 168-173

The image displays a musical score for measures 168-173. It includes staves for Bassoon (Bn), Harp (Hpe), Piano (Pno), Violins I and II (VI, II), Alto Saxophone (Alt), Viola (Vic), and Cello (Cb). The bassoon part is marked with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line. The orchestral accompaniment includes strings, woodwinds, and brass. The score is labeled 'H.31763'.

Assumindo um novo patamar harmónico assente em Ré, o tema 3 retorna ao fagote na colcheia antecedente ao número 24. Aqui também retorna a ideia remanescente de arpejos na harpa, figuração já vista no compasso 153. Entre todos estes elementos, o solo do primeiro violino faz variações sobre o tema apresentado

pele fagote, recebendo um tratamento mais ornamental em relação ao instrumento de sopro, com o segundo violino a reforçar essa linha.

Figura 71 – Retorno do tema 3 ao fagote, compassos 173-180

A introdução do Ré bemol na linha do fagote, no compasso 180, deixa implícita uma modulação. A esta segue-se uma escala octatônica, característica da música jazz.

Figura 72 – Previsão de mudança harmónica e escala octatónica, compassos 180-182

Esta escala, pela sua inovação no contexto geral deste andamento, traz implicações bastante importantes para a génese do que resta. No número 25, a linha do fagote ganha «vida própria», desenvolvendo-se e combinando diversos elementos de temas e acompanhamentos já expostos (Figura 38).

Os violinos, entre os compassos 183 e 187, encontram-se numa constante interação melódica e rítmica de elementos similares, aproximando-se o sentido da união. Os contrabaixos, reforçados pelos violoncelos e pelo piano, apresentam, ao fim

de vários compassos de desenvolvimento do material referente ao tema 2 e tema 3, a distensão do tema 1. A este tema sobrepõe-se uma reafirmação do tema 3 sob um diferente patamar harmónico e a com um acrescento intervalar.

Figura 73 – Conjugação de todos os temas previamente apresentados, compassos 183-191



Com o tema 1 em contínuo desenvolvimento, tal como o tema próprio do fagote (longe de toda a «batalha» que se encontra a ser travada atrás de si na orquestra), a harpa é introduzida de forma dispersa assim que um outro instrumento «sai de cena».

Todo este frenesim apresentado anteriormente é transportado para o número 26 de forma bastante similar (excetuando a linha do fagote, que se continua a desenvolver de forma própria, sem implicações para o resto de ensemble).

Figura 74 – Desenvolvimento próprio da linha melódica do solista, compassos 191-198



Com a chegada do número 27, o tema 3 deixa de se fazer ouvir e o acompanhamento que se caracterizava pelos movimentos descendentes e ascendentes de semicolcheias também desaparece, substituindo-se por figuras com objetivo mais rítmico e harmónico do que melódico. O tema 1 continua a desenvolver-se nas vozes referidas anteriormente, apenas se acrescentando a harpa á equação.

O fagote continua a desenvolver a sua melodia, com esta a tornar-se cada vez mais rebuscada e ornamentada, aliando-se ao incremento da densidade rítmica e textural observada (Figura 38).

Figura 75 – Mudança textural significativa e reforço do tema 1, compassos 199-203

This musical score excerpt covers measures 199 to 203. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds include Bn (Bassoon), Hpe (Harp), Pno (Piano), Vl. I and II (Violins), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The strings are marked with 'Arco'. The woodwinds and strings play complex, rhythmic patterns. The harp part includes markings for 'LAh' and 'FAh'. The piano part has markings for 'div.' and 'p'. The woodwinds have markings for 'Bva' and 'Bsa'. The score is written in a complex key signature and time signature, with various articulations and dynamics.

Um grande clímax da densidade é obtido no compasso 204.

Figura 76 – Primeiro grande clímax de densidade, compasso 204

This musical score excerpt shows measure 204, a point of high density. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds include Bn (Bassoon), Hpe (Harp), Pno (Piano), Vl. I and II (Violins), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The strings are marked with 'Arco'. The woodwinds and strings play complex, rhythmic patterns. The harp part includes markings for 'Mit'. The piano part has markings for 'Bva', 'Bsa', and 'unis'. The woodwinds have markings for 'Bva' and 'Bsa'. The score is written in a complex key signature and time signature, with various articulations and dynamics.

As implicações de tamanho evento musical são visíveis no compasso seguinte, número 28. Justapostas de forma obsessiva e num ritmo irregular, as quartas perfeitas, características do tema 1, fazem uma afirmação triunfante em todo o tutti orquestral (exceto a harpa), num prevalecer do consenso no diálogo desempenhado pela orquestra ao longo destas secções desde a afirmação da escala octatónica. Toda

este secção pode ser vista como um *transe* de todo o grupo, culminando na afirmação da força maior e mais pura, que são as quartas perfeitas, que prevaleceu sobre todo o frenesim criado anteriormente.

Figura 77 – Motivo das quartas perfeitas referente ao tema 1 introduzido de forma dispersa, compassos 205-208



Ainda no rescaldo da «vitória» monumental, o tema 1 surge, no número 29, de forma desfasada, entre os violinos e o fagote, com o acompanhamento a este tema ainda não ser aquele que o caracterizava. No entanto, todo o semblante da discordância vista anteriormente desapareceu e apenas um tema se apresenta.

Figura 78 – Introdução do tema 1 de forma desunida, compasso 209-212



No número 30 é onde se dá o verdadeiro retorno do tema 1 com o seu respetivo acompanhamento. O consenso é notável pela transição do acompanhamento orquestral dos instrumentos «ativos» para os instrumentos anteriormente «inativos», visível na transição do compasso 216 para o compasso 217.

Figura 79 – Retorno do tema 1, compassos 213-220

The image shows a musical score for measures 213 to 220. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Bn. (Bassoon), Hpe. (Harp), and Pno. (Piano). The second system includes parts for I. VI. (Violin I and II), Alt. (Alto), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The tempo marking is *Allegretto*. The piano part features a prominent triplet pattern. The harp part has a melodic line with some triplets. The woodwinds and strings provide harmonic support.

Contudo, no 31 é introduzido um *poco accelerando* que, associado ao retorno das tercinas na parte do piano e ao adensar rítmico e sonoro, leva a crer uma ideia nova se avizinha.

Figura 80 – *Poco accelerando*, compassos 221-223

The image shows a musical score for measures 221 to 223. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Bn. (Bassoon), Hpe. (Harp), and Pno. (Piano). The second system includes parts for I. VI. (Violin I and II), Alt. (Alto), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The tempo marking is *Poco Accel.*. The piano part features a prominent triplet pattern. The harp part has a melodic line with some triplets. The woodwinds and strings provide harmonic support. The score includes a dynamic marking of *f* and a key signature change to F# major (FA# SOL DO#).

Neste momento, esta ideia nova é uma última afirmação desesperada de um motivo reminescente do tema 2, com o tema bastante vincado pelo acompanhamento orquestral efetuado à linha melódica do fagote, em conjunto com o primeiro violino.

Figura 81 – Reafirmação impetuosa de reminiscências do tema 2, compassos 224-228

Um último reforço da densidade textural e rítmica, onde é atingido o clímax (a nível de densidade) mais intenso de toda a secção analisada, conduz a uma afirmação invertida do Tema 1, o qual vai ao fundo¹⁶, no número 33, apenas para se reerguer de forma verdadeiramente triunfante, como uma fénix a renascer das cinzas.

Figura 82 – Segundo grande clímax de densidade, culminante no ponto mais baixo da linha do solista, compassos 229-232

¹⁶ Interessante notar esta ideia de «bater no fundo» com a utilização de Lá sustenido ao invés de Si bemol, nota já presente nesta secção em análise. O Lá sustenido, pelo simples facto de se encontrar graficamente abaixo do Si bemol, ganha uma importância acrescida, apesar de enarmonicamente ser a mesma nota.

O motivo das quartas perfeitas aparece pela última vez em todo o seu esplendor no compasso 233. A verdadeira sensação de unidade é confirmada no compasso 236, a primeira ocasião em que toda a orquestra toca em conjunto. O alargar das vozes nos violinos (cada uma das vozes estende-se em duas, efetivamente criando quatro vozes de violinos) reforça a grandeza deste final, que termina com um acorde de Ré Maior com a adição da sexta (Si) e nona (Mi) (Ré 6/9).

Figura 83 – Afirmação vitoriosa das quartas perfeitas e alcance da verdadeira união, compassos 233-237

The image displays a page of a musical score for the Concerto for Bassoon by André Jolivet, covering measures 233 to 237. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Bassoon (Ba.), Horn (Hpe.), Piano (Pno.), Violin I (Vl. I div.), Violin II (Vl. II div.), Alto (Alt.), Viola (Vlc. div.), and Cello (Cb.). The music is characterized by a strong rhythmic and melodic motif of perfect fourths. Dynamic markings are prominent, including *ff* (fortissimo), *sempre ff*, *p* (piano), and *sf* (sforzando). The score includes performance instructions such as *Mi 5 SOLb* for the Horn and *Depôt légal 690* for the Cello. The publisher information at the bottom reads "Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris" and the work number is "H.31763".

Figura 84 - Gráfico referente à variação da densidade ao longo da secção analisada¹⁷



O gráfico agora apresentado permite obter conclusões pertinentes. Como foi descrito na análise, as constantes variações de densidade são indicativas de momentos que se associam a mudanças significativas na génese do andamento. Os picos de densidade conduzem, nomeadamente, à introdução de novo material temático ao longo do andamento. Os dois auges visíveis perto do fim do gráfico são precursores para a introdução do motivo que se assumiu como o «vencedor» de toda a batalha travada neste *Fugato*, o tema 1.

IV.4. Análise Reflexiva

Após todo o procedimento analítico levado a cabo no capítulo anterior, é necessária uma reflexão.

Começando pela discussão dos elementos característicos da escrita de Jolivet, a multiplicidade de influências de diversas correntes artísticas presentes na obra é notória. Com a presença de momentos em que os doze tons cromáticos se encontram presentes, existem reminiscências da estética serialista desenvolvida por Arnold Schoenberg e a Segunda Escola Vienense. Da mesma forma, a utilização de técnicas inovadoras de modulação, geração harmónica e melódica e o tratamento diferenciado de questões acústicas (conceitos abordados nos seus anos de estudo com Edgar Varèse), são bastante prevalentes no seu espólio composicional e na sua conceção artística, verificando-se a presença de todos esses elementos no concerto analisado.

¹⁷ Fonte: Elaborada pelo autor.

A análise destes últimos elementos foi, no entanto, bastante subjetiva, baseando-se em suposições criadas por outros autores dos quais foi possível concordar por oferecerem justificações válidas das suas interpretações. Reafirmando este ponto, a forma usada por André Jolivet para descrever os seus cinco princípios técnicos é tudo menos clara, oferecendo aqui espaço para se criar conflito. Contudo, esse conflito apenas se pode verificar caso outros autores, intérpretes e escolásticos apresentem válidos argumentos que permitam refutar as interpretações oferecidas dos conceitos descritos.

Da mesma maneira, a transcrição das ideias relacionadas com o diálogo efetuado entre o solista, neste caso o fagote, e o ensemble que o acompanha, não prima pela sua objetividade. Neste ponto, a análise assume um cunho de características pessoais, baseando-se nomeadamente na compreensão vulgar dos termos «oposição», «interação» e «consenso», termos associados à prática comum de dialogar, tão importante na ideia concebida pelo compositor para as suas obras concertantes. Como qualquer interpretação baseada em conhecimento e compreensões pessoais, basta um sujeito apresentar uma visão diferente das que aqui foram propostas, para refutar as ideias expressas.

Dentro de todos os subcapítulos dedicados à análise dos elementos que foram propostos, o único que oferece algum semblante que se aproxima da objetividade é o primeiro, baseado no guia proposto por Julian Anderson. A definição dos conceitos é clara. Não obstante a sua clareza, alguns dos pontos apresentados como características definidoras do estilo incantatório referente a um grupo importante (melodia, por exemplo) assemelham-se a características definidoras de outro grupo maior. Exemplificando esta redundância, a característica de «distanciamento dos padrões de frase regulares», referente às técnicas melódicas, é facilmente transposta e combinada com o ponto associado à forma «justaposição em bloco de afirmações musicais contrastantes». A primeira característica apresenta uma visão geral daquilo que é usual a nível das construções melódicas, com o segundo ponto a fazer referência de uma das formas de se obter o que foi referido anteriormente. No entanto, dada a ligação do Estilo Incantatório com elementos considerados exóticos na música erudita ocidental, a delimitação deste guia de características definidoras de obras com influência extraeuropeia assume uma importância acrescida na procura de elementos incantatórios na obra analisada.

Com isto, através da análise dos elementos propostos foi possível reconhecer-se a presença de elementos característicos à escrita musical de Jolivet,

nomeadamente a presença de elementos incantatórios. Acerca das suas filosofias, através da análise dos elementos dialogantes da segunda secção do segundo andamento, o *Fugato*, foi possível discernir a sensação de união dos elementos constituintes do andamento, tão prezada pelo autor. Ainda neste trabalho foi debatido que um dos objetivos da sua música seria a evocação de ambientes remi­niscen­tes de culturas primitivas e a importância que estas davam ao imaterial, a forças superiores à sua mera condição humana. Estes rituais de elevação espiritual muitas vezes culminavam em momentos de autêntica *transe*, num frenesim sem igual. Este ambiente é claramente invocado no trecho musical acima debatido (Figura 77).

Devido à falta de um título programático que oferecesse pistas acerca das verdadeiras intenções do concerto e dos ambientes por ele conjurados, a análise feita permitiu uma maior conexão entre o intérprete e o material escrito, interpretação essa que culminou numa performance pública da obra estudada. Pessoalmente, a compreensão da obra ganhou um valor acrescido após todo este processo analítico do material escrito. Não tendo noções claras do que estava a ser retratado e sem prévio conhecimento das intenções filosóficas do compositor, à primeira vista o concerto pareceu um mero exercício técnico de dificuldade bastante elevada, levando a crer que a sua escrita apenas diferia a nível de linguagem dos concertos clássicos dos séculos vindouros, a que tão acostumados estamos a ouvir, julgando o seu valor pela proficiência técnica demonstrada pelo intérprete e pelo conteúdo musical oferecido pelo compositor.

Após um estudo mais aprofundado dos ideais que caracterizavam Jolivet, cedo me apercebi que o concerto tinha um significado superior ao acima descrito. Não era um ordinário concerto limitado pelo seu vago conteúdo filosófico, mas sim um microcosmos de todo um pensamento transcendente, do qual o principal objetivo não era expor a capacidade mecânica associada a intérpretes do passado. O seu verdadeiro propósito era o de apelar a uma sensação de unidade entre o solista e orquestra e, quiçá, comunicar profundamente, com a sua música, com o ouvinte (assim como com os elementos musicais, solista e orquestra). Além disso, outro dos objetivos era o de fazer espalhar a mensagem de comunhão, paz entre todos os elementos constituintes de uma sociedade e aproximar todos os heterogêneos. No rescaldo de uma época marcada por guerras que muito devastaram os seus arredores, Jolivet procurou comunicar o seu *ethos* à sua audiência através da sua escrita musical, o seu *pathos*. O Concerto para Fagote também se reveste deste significado filosófico acrescido, não pretendendo meramente deleitar o ouvinte e satisfazer o intérprete pela sua dificuldade.

Numa época em que nos vemos na eminência do despoletar de mais conflitos de elevadas dimensões, esta visão humanista torna-se mais do que uma ideia, torna-se uma necessidade. O encontro de variados elementos reminiscentes de outras culturas globaliza o concerto e insere-o, indubitavelmente, dentro da estética de Jolivet, apesar da sua visibilidade reduzida em relação a obras como *Mana* e *Danse incantatoire*. A minha função como performer assumiu uma elevada importância: aquela de levar a mensagem pretendida pelo compositor e a sua música à minha plateia. Com isto, a interpretação deste concerto, baseada no conhecimento das técnicas usadas na sua conceção, é um exercício filosófico aliado a uma vertente técnica que não deve ser vista como mecânica.

Contudo, apesar do profundo impacto que a obra teve em mim enquanto a trabalhava, é de se referir que muita da magia que Jolivet pretende evocar na sua música é perdida pelo desconhecimento prévio destes seus ideais e morais. A olhos nus, como acima se referiu, o concerto assume-se como uma obra de elevada dificuldade que implica uma elevada capacidade técnica. No entanto, como já se descreveu, isto não é verdade. Possivelmente, o ideal seria a presença de indicações extra-musicais que auxiliassem a sua interpretação e a conexão elevada entre o músico e a obra. Apesar de ser bastante forte a conexão necessária entre os dois elementos propostos, esta peca pela superfluidade porque baseia-se, nomeadamente, no dispêndio mecânico exigido para o aperfeiçoamento do material musical.

O mesmo se aplica à audiência que se encontra presente no momento de execução da obra. Para si, esta obra é meramente um concerto atonal de extrema dificuldade. Sem a presença de notas programáticas a delinear o conteúdo profundamente significativo, muitas das intenções propostas pelo material musical perdem-se no meio da tradução do performer para o público. Excetuando a presença de entidades conhecedoras daquilo que se encontra a ser interpretado e do compositor em questão, André Jolivet, assim como dos seus ideais, o seu conteúdo sentimental e espiritual cai no vácuo e não surte o efeito desejado no ouvinte. Com plena honestidade, por muito que após a obra se dê a conhecer a importância do humanismo dentro da obra em questão, a impressão que se pretende causar já se perdeu, daí ser importante o conhecimento prévio da estética *jolivetiana* antes de se decidir tomar parte numa interpretação musical do Concerto para Fagote, assim como qualquer outra obra deste compositor.

Pessoalmente, com o conhecimento destas ideias, aliado à análise (feita com antecedência, para se poder oferecer confirmação do pensamento filosófico pessoal

de André Jolivet), a música ganha uma luminosidade diferente. O meu valor tornou-se acrescido, passando de um mero meio de reprodução de um concerto interpretado inúmeras vezes, para um mensageiro das verdadeiras intenções da obra musical, que é a união e aproximação de todos os que por ele foram agraciados, seja como ouvinte ou intérprete.

Conclusão

Com o fim do trabalho referente à análise feita dos elementos pertinentes, da redação da biografia, das características estilísticas de André Jolivet e do capítulo dedicado ao exotismo, à magia e à incantação, é possível concluir que a presença dos elementos propostos a análise, nomeadamente aqueles com raízes em culturas musicais não ocidentais, são bastante prevalentes na escrita empregue pelo compositor no seu concerto para fagote e orquestra, com toda esta análise a oferecer um apoio bastante substancial à criação de uma interpretação bastante rica e fundamentada.

Assim, a aplicação do modelo analítico proposto para este trabalho (análise de elementos incantatorais segundo o guia oferecido por Julian Anderson [2019], análise de instâncias claras da presença dos cinco princípios composicionais relevantes na conceção musical de André Jolivet e análise do diálogo presente na segunda secção do segundo andamento baseado em noções oferecidas por Jarl Johannes Raudsepp [1980]) cumpriu com os objetivos delineados. Enquanto intérprete da obra em análise, senti que todo este enquadramento ofereceu resultados bastante satisfatórios num ponto de vista pessoal e interpretativo. O conhecimento das particularidades de diversos elementos musicais associados ao estilo incantatório, a perceção da linguagem musical que estava a ser descrita com princípios de modulação harmónica e *ionização* sonora, para além da compreensão dos papéis dados aos diferentes intervenientes na obra musical, ajudaram na criação de uma representação musical baseada na unidade e associada a todos os princípios caracterizantes da produção artística de André Jolivet. O ponto alto de toda esta pesquisa, cruzamento de dados e análise pessoal culminou naquele que deve ser visto como o ponto alto deste trabalho: o momento da *performance* pública no contexto de recital final de mestrado.

Contudo, é possível oferecer conselhos a futuros estudiosos que pretendam levar a cabo a interpretação de alguma obra musical de André Jolivet que ainda não tenha sido analisada em detalhe sobre os pontos pertinentes a esta investigação. O primeiro ponto assenta na necessidade de ser necessário um conhecimento prévio da conceção filosófica, mais do que a conceptualização técnica e estilística, associada ao compositor. Mais do que obras musicais, as suas composições são retratos das suas intenções universais e humanas, perdendo muito do seu valor se se meramente se realizar uma apresentação do material musical da obra, desprovido de fundo espiritual e conexão com o intérprete. O segundo ponto consiste na sensibilização da audiência. As notas de programa são fulcrais para a efetivação da mensagem que se pretende transmitir ao público. A complexidade composicional e ideológica das obras de André

Jolivet deve ser descortinada numa tentativa de consumir a mensagem que se pretende transmitir.

Um tópico que pode assumir-se como um ponto interessante a futuras investigações do concerto de fagote analisado é o estudo do dossier composicional, da autoria do próprio compositor, dedicado à obra referida. Catherine Massip (2019) faz alusão à existência deste documento na *Bibliothèque nationale de France*. Neste portfólio, todas as ideias consideradas relevantes por André Jolivet na conceção do concerto para fagote estão contidas. Portanto, um futuro estudo das intenções e influências específicas desta obra deve basear-se nesse documento.

Apesar de se tratar de um estudo de caso, é possível aplicar a metodologia aqui empregue quando se pretende levar a cargo uma análise e interpretação de qualquer obra deste compositor. Fruto da abrangência da sua escrita e da sua inconformidade com qualquer sistema de composição em específico, uma visão e conhecimento amplo de todo o universo musical sonoro, seja ele baseado na tonalidade, serialismo, impressionismo, barroco, entre outros, é necessário.

Com uma superior compreensão do material descrito, tanto por parte do público como por parte dos performers, o repertório de André Jolivet será interpretado mais vezes e levará a uma maior propagação da mensagem que este pretendia passar com a sua música, alcançando o objetivo da universalidade que tanto pretendeu.

É possível concluir também que, através da compreensão e estudo do material composicional do compositor, novas possibilidades criativas e desenvolvimentos auditivos sejam gerados. Com o seu foco acrescido na ressonância, novos meios de comunicar musicalmente foram desenvolvidos mas pouco explorados para além do compositor e alguns que por si foram influenciados. Da mesma forma, a nível criativo, com a introdução de variados procedimentos pioneiros, aumentaram as possibilidades artísticas no ramo da composição.

Num último ponto, reforçando ideias passadas, a compreensão do conteúdo musical de Jolivet e a ligação desta compreensão técnica ao entendimento da ideologia do compositor, leva a que melhores interpretações do seu repertório sejam conseguidas - Ricas em espiritualidade e humanismo, as possibilidades de a obra deste compositor ser interpretada recorrentemente pode assentar na criação de uma conexão elevada entre todos os elementos participativos no momento da *performance*. Com isto, não está a ser feita uma crítica a antigos intérpretes do repertório de Jolivet, apenas um apelo à procura de uma interpretação mais espiritual. Parafraseando Lazzaro (2022), Jolivet tinha interesse em comunicar com a sua audiência através de

uma escrita musical que era o mais universal e natural possível. Diversas soluções composicionais foram alvo de experiências suas com a intenção de obter este objetivo. No entanto, a sua música sempre foi percebida como algo distante para a larga maioria dos seus ouvintes e das suas sensibilidades. Modesto na virtude da sua arrogante insistência em construir e tornar palpável aquilo que reconhece ser totalmente fictício, Jolivet englobou o ideal de que um músico presume que decide e cria aquilo que a realidade deve ser.

Bibliografia

- Anderson, J. (Janeiro de 2009). Messiaen and the Notion of Influence. *Tempo*, 63(247), 2-18. Obtido em 18 de Agosto de 2023, de <https://www.jstor.org/stable/40072884>
- Anderson, J. (2019). Jolivet and the style incantatoire: aspects of a hybrid tradition. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 15-40). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Balmer, Y., Lacôte, T., & Murray, C. B. (2019). Jolivet revisited: Messiaen's borrowings from the works of the 1930s. Em Rae, Carolina, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 173-193). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Bellman, J. (1998). *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Boretz, B. (Primavera-Verão de 1977). Musical Cosmology. *Perspectives of New Music*, 15(2), 122-132. doi:10.2307/832815
- Cadieu, M., & Jolivet, A. (Outono de 1961). A conversation with André Jolivet. *Tempo*, 2-4. Obtido em 14 de Agosto de 2023, de <https://www.jstor.org/stable/943530>
- Fulcher, J. F. (Outono de 1995). Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War. *The Journal of Musicology*, 13(4), 425-453. doi:10.2307/763894
- Henrique, L. L. (2014). *Acústica Musical* (5ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jolivet-Erlh, C. (2019). Jolivet and the USSR. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 217-251). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Kárpáti, J. (1980). Non-European Influences on Occidental Music (A Historical Survey). *The World of Music*, 22(2), 20-37. Obtido em 25 de Setembro de 2023, de <https://www.jstor.org/stable/43560679>
- Kayas, L. (2019). Épithalame (1953): a case study for voices. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 85-103). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Landreth, J. E. (1980). *André Jolivet: A study of the piano works with a discussion of his aesthetic and technical principles*. University of Oklahoma, School of Music.

- Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma. Obtido em 3 de Agosto de 2023, de <https://shareok.org/handle/11244/4773>
- Lazzaro, F. (Junho de 2022). 'Grab the Listener by the Guts': The Poetics and Practice of André Jolivet's Musical 'Renewal'. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), 109-138. Obtido em 24 de Agosto de 2023, de <https://www.jstor.org/stable/48689103>
- Locke, R. P. (2007). A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology*, 24(4), 477-521. doi:10.1525/jm.2007.24.4.477
- Martin, J., & McNerney, K. (Outono de 1984). Carpentier and Jolivet: Magic Music in Los pasos perdidos. *Hispanic Review*, 52(4), 491-498. doi:10.2307/473848
- Massip, C. (2019). Inside the composer's workshop: Jolivet's manuscripts at the Bibliothèque nationale de France. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 41-67). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Mawer, D. (2019). Jolivet's early music theory and its practice in the Cinq danses rituelles (1939). Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 68-84). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Potter, C. (2019). The anxiety of exoticism: André Jolivet's relationship with non-Western musics. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 159-172). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Rae, C. (Primavera de 2006). Jolivet on Jolivet: An Interview with the Composer's Daughter. *The Musical Times*, 147(1894), 5-22. doi:10.2307/25434356
- Rae, C. (2019). *André Jolivet: music, art and literature*. (C. Rae, Ed.) Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Rae, C. (2019). Chronology of Jolivet's life and works. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. xxii-xxxix). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Rae, C. (2019). Jolivet and the visual arts: interactions and influences. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 107-132). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Rae, C. (2019). Sourcing Jolivet's compositional aesthetic: Literary influences and his library. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 194-213). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.

- Raudsepp, J. J. (1980). *André Jolivet - The Evolution of a Style*. McGill University, Department of Music. Montreal, Canada: McGill University. Obtido de <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/2z10wr489>
- Schiffer, B. (Março de 1975). André Jolivet (1905-1974). *Tempo*(112), 13-16. Obtido em 13 de Agosto de 2023, de <https://www.jstor.org/stable/943470>
- Silva, S. (2008). *Uma metodologia de interpretação musical baseada em referências extra-musicais*. Universidade de Aveiro, Departamento da Comunicação e Arte. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Simeone, N. (Outono de 2002). La Spirale and La Jeune France: Group Identities. *The Musical Times*, 143(1880), 10-36. doi:10.2307/1004548
- Terrien, P. (2019). Jolivet as teacher: programme, method and philosophy. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 268-285). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Tucker, B. S. (1994). *Atonality, modality, and incantation in two works for trumpet by André Jolivet, with a discussion of his technical and aesthetic principles*. University of Arizona, School of Music. Arizona: The University of Arizona. Obtido em 27 de Julho de 2023, de <https://repository.arizona.edu/handle/10150/186692>
- Vançon, J.-C. (2019). Jolivet and the function of performance. Em C. Rae, & C. Rae (Ed.), *André Jolivet: music, art and literature* (pp. 286-308). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Yuasa, J. (Verão de 1989). Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. *Perspectives of New Music*, 27(2), 176-197. doi:10.2307/833409

Referências Webgráficas

University of Rochester – Melakarta Scales, acessado a 14 de outubro de 2023 em:
<https://ecmc.rochester.edu/rdm/pdf/lib/mela.pdf>

Anexos

Modo Si bemol menor harmónico



Modo Dó Lócrio



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Fagote

O Concerto para fagote de André Jolivet (1954): uma análise
extramusical para posterior interpretação artística
Rui Óscar Marques Oliveira

