

uso do trilo não só como elemento
timbrico, como elemento pedal

MÉMOIRES... MIROIRS

Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho

**Simpósio organizado pelo Centro de Estudos de Sociologia
e Estética Musical e pela Fundação CGD/Culturgest**

Culturgest, 8 e 9 de Outubro de 2010, Lisboa

Coordenação: Paulo de Assis



construção por movimento melódico em "cascata" cron

Edições Colibri

**Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa**

3º Ped.

U.C

intervalo de

MÉMOIRES... MIROIRS

Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho

Simpósio organizado pelo
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
e pela
Fundação Caixa Geral de Depósitos / Culturgest

Culturgest, 8 e 9 de Outubro de 2010, Lisboa

Colecção: **ENSAIOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (coordenação)
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
Helena Rodrigues e Christopher Johnson (coordenação)
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
/ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
Manuel Pedro Ferreira (coordenação)
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
On Adorno's Theory of Music and Musical Performance
Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*
Coordenador / Editor: David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (vol. I e II)
Luzia Rocha
9. *Mémoires... Miroirs*
Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
Paulo de Assis (Coordenação)
10. *Marcos Portugal – uma reavaliação*
David Cranmer (Coordenação)

Esta colecção é apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia
através do financiamento plurianual de unidades de investigação

This series is supported by the Foundation for Science and Technology
[Fundação para a Ciência e a Tecnologia]

MÉMOIRES... MIROIRS

Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho

Simpósio organizado pelo Centro de Estudos de Sociologia
e Estética Musical e pela Fundação Culturgest

Culturgest, 8 e 9 de Outubro de 2010, Lisboa

Coordenação: Paulo de Assis

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação

COLÓQUIO INTERNACIONAL “JORGE PEIXINHO – MÉMOIRES... MIROIRS”,
Lisboa, 2010

Mémoires...miroirs : conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho : [actas]
/ Colóquio Internacional ; coord. Paulo de Assis ; org. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa . – (Estudos musicológicos ; 9)
ISBN 978-989-689-256-2

I – ASSIS, Paulo de, 1969-

II – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

CDU 78.07Peixinho, Jorge(042)
061.3

Título: Mémoires... Miroirs
Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho

Coordenação: Paulo de Assis

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos
de Sociologia e Estética Musical

Depósito legal n.º 342 145/12

Lisboa, Dezembro de 2012

ÍNDICE

Nota prévia.....	7
Introdução – Jorge Peixinho: À descoberta duma personalidade musical Mário Vieira de Carvalho	11

I. MÚSICA E POLÍTICA

1. Jorge Peixinho's <i>CDE</i> : Studies on the Relationship between Music and Cultural Policy Gilbert Stöck.....	31
2. A música de cena como lugar utópico de uma estética política: Jorge Peixinho e as novas estéticas teatrais na década de 1960 em <i>O Gebo e a Sombra</i> (1966) Francisco Pessanha.....	47
3. Contra os brandos ouvidos: escutar Jorge Peixinho no cinema Pedro Boléo Rodrigues.....	59

II. MÚSICA E NOTAÇÃO

4. À procura do primeiro <i>Lov</i> Francisco Monteiro.....	69
5. E do sótão saíram Borbolet(r)as! Célia Araújo & Rui Bessa	75

6. De um primeiro nocturno para um nocturno a três Jorge Alexandre Costa.....	87
--	----

III. ANÁLISE MUSICAL

7. <i>Glosa I</i> para piano solo – o discurso musical, versificação e desenvolvimento de conteúdos ocultos Maria do Rosário da Silva Santana.....	109
8. <i>Glosa III</i> para violino solo – o glosar enquanto manifesto de obra em Jorge Peixinho Helena Maria da Silva Santana	129
9. <i>Absence d'une Mémoire Présente</i> – O <i>Estudo I</i> de Jorge Peixinho e o <i>Étude d'Ut</i> de [ka'mi] Joana Gama.....	159

IV. ACÇÃO DE JORGE PEIXINHO

10. Momentos de Jorge Peixinho no Brasil Maria Lúcia Pascoal	175
11. Jorge Peixinho: impulsionador e divulgador da música do séc. XX em Portugal Cristina Delgado Teixeira.....	181
12. O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa: 40 anos de história Ana Telles.....	203
Autores.....	215
Índice de nomes, obras e instituições.....	221

NOTA PRÉVIA

A obra de Jorge Peixinho (1940-1995) tem vindo a ser crescentemente apreciada e valorizada como uma das contribuições mais importantes para a arte portuguesa da segunda metade do século XX. Introdutor em Portugal do que, naquele tempo, se chamava “música de vanguarda”, Jorge Peixinho foi capaz de articular uma necessidade construtiva própria da sua época com uma espontaneidade expressiva inalienável. Conhecedor profundo das diversas correntes musicais do pós-guerra europeu, Peixinho soube sempre encontrar o seu caminho individual e específico, marcado de forma contínua e indelével por uma ideia de grande liberdade criativa. Nada mais estranho à sua personalidade artística do que a rigidez ou a fixação definitiva de valores e parâmetros musicais. A espontaneidade, o entusiasmo e a alegria fundamental do ato de fazer música – compondo, executando, interpretando ou analisando – são as qualidades que certamente melhor caracterizam a sua diversificada atividade musical.

Quinze anos após a sua morte prematura, e num contexto no qual a sua obra vinha sendo regularmente tocada e gravada por vários agrupamentos e solistas, sentiu-se a necessidade de aprofundar a reflexão técnica, estética, analítica, historiográfica e sociológica sobre o conjunto da sua obra. Tal foi o propósito do simpósio internacional “Jorge Peixinho – Mémoires... Miroirs”, organizado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em colaboração com a Fundação Caixa Geral de Depósitos/Culturgest, nos dias 8 e 9 de outubro de 2010. Durante dois dias cerca de trinta investigadores, músicos e musicólogos, discutiram a música de Jorge Peixinho, abrindo novos horizontes à sua compreensão, documentando aspectos específicos que se poderiam vir a perder, e potenciando renovadas abordagens às suas partituras. Incluindo quinze comunicações, uma mesa-redonda com amigos e colaboradores de Jorge Peixinho, um concerto a cargo do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (dirigido por João Paulo Santos e Aldo Brizzi), e o lançamento do livro *Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas* (edição conjunta do CESEM e da Casa da Música), tal simpósio internacional constituiu um momento ímpar, um ponto de encontro embrionário para futuras análises e interpretações da obra de Jorge Peixinho.

O presente volume reúne uma seleção das comunicações ali apresentadas, que são aqui enriquecidas com a inclusão das discussões tidas com o público no final das respectivas sessões. Para além da vivacidade e do interesse imediato que estas discussões tiveram, algumas houve nas quais surgiram informações novas, elementos que vieram complementar as comunicações e que, fora dum contexto de discussão pública, se poderiam ter perdido. A sua inclusão nesta publicação tornou-se assim obrigatória, dando-lhe um carácter mais orgânico, ultrapassando o simples formato de “atas de um colóquio”, e suscitando novas questões para futuras investigações, comunicações e simpósios. Ou seja: este livro foi concebido mais como ponto de partida para novos estudos do que como ponto final de um evento previamente organizado.

A conferência de abertura do simpósio, proferida por Mário Vieira de Carvalho, constitui a melhor introdução ao pensamento, à prática artística e à personalidade humana de Jorge Peixinho. Destacando a sua unidade de pensamento, sentimento e ação, Mário Vieira de Carvalho desenha um intenso retrato do compositor, incluindo várias informações inéditas, de que são exemplo excertos dos arquivos da PIDE/DGS relativos a Peixinho.

A primeira parte deste livro – “Música e Política” – inclui três estudos sobre as relações de algumas peças de Jorge Peixinho com a realidade política envolvente. Gilbert Stöck procede a uma leitura dos conteúdos semânticos e suas possíveis conotações extramusicais na obra *CDE* (1970), Francisco Pessanha investiga as implicações políticas de novas estéticas teatrais nos anos 1960 à luz da música de cena para *O Gebo e a Sombra* de Raúl Brandão, e Pedro Boléo propõe uma “escuta” atenta e muito precisa dos filmes *Pousada das chagas* (1971) e *Brandos costumes* (1974-75), ambos com música de Jorge Peixinho.

Francisco Monteiro, Célia Araújo & Rui Bessa, e Jorge Alexandre Costa apresentam estudos sobre diferentes problemas de notação e de fixação textual (ou não) de certas obras de Peixinho particularmente resistentes à ideia de uma partitura clara e inequívoca.

A terceira parte é dedicada à análise musical, contendo três ensaios: dois dedicados às peças dos anos 1990 *Glosa I* e *Glosa III* (Maria do Rosário Santana e Helena Santana) e uma análise comparativa (feita por Joana Gama) do *Estudo I* para piano de Jorge Peixinho com o *Étude d’Ut* do jovem compositor [ka’mi].

Na última secção Maria Lúcia Pascoal elenca alguns momentos da significativa presença de Jorge Peixinho no Brasil, Cristina Delgado Teixeira documenta muitos dos cursos e seminários orientados por Peixinho em várias cidades portuguesas e Ana Telles apresenta um estudo detalha-

do do repertório tocado pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa nos últimos 40 anos, isto é, desde a sua fundação.

Todos os capítulos contêm inúmeras referências para outras obras e livros, referências que são (na maioria dos casos) sintetizadas em listas bibliográficas finais, permitindo ao leitor interessado aprofundar determinada questão. As transcrições dos períodos de discussão foram feitas com a menor intervenção editorial possível, procurando manter ao máximo a vivacidade coloquial própria do contexto em que surgiram.

Paulo de Assis
Monte Estoril, janeiro 2012

INTRODUÇÃO

JORGE PEIXINHO: À DESCOBERTA DUMA PERSONALIDADE MUSICAL¹

Mário Vieira de Carvalho

Jorge Peixinho era um livro aberto. Envolvia-se em tudo o que fazia ou dizia com todo o seu ser. Deixava transparecer com exuberância aquilo que, como ser humano, mais o distinguia: a unidade de pensamento, sentimento e ação. Dessa mesma massa se faziam o artista e a sua música.

A espontaneidade das suas reações emocionais – de alegria, entusiasmo, indignação, revolta, desespero – era a outra face da vivacidade do seu pensamento, da sua compleição intelectual. Muito antes de António Damásio ter diagnosticado o *Erro de Descartes*, Peixinho já era para os amigos, os discípulos, os colegas com quem trabalhava – todos, enfim, com quem se cruzava – a demonstração viva de que não havia dicotomia entre razão e emoção, entre consciência e corpo, entre o psíquico e o somático.

Em Peixinho, o impulso mimético – a expressão imediata do seu pensamento discursivo na fisionomia, no olhar, no gesto corporal, no tom de voz – emprestava uma veemência invulgar às suas reações, quando estavam em jogo os problemas ou questões cruciais com que se defrontava, fossem elas relativas à sua vida privada, à sua vida profissional e artística, ou à sua vida cívica ou política.

Jorge Peixinho simplesmente desconhecia a *civilité*, no sentido preciso que o conceito tem na teoria da civilização de Norbert Elias. Desconhecia, enfim, aquilo que nas esferas da chamada “alta cultura” em que se movia – fundações, organizações ou agências de concertos, instituições de ensino, etc. – correspondia a uma espécie de resquício das estratégias de sobrevi-

¹ Conferência de abertura do Simpósio Internacional: *Jorge Peixinho – Mémoires... Miroirs*, CESEM / Culturgest, 8.10.2010.

vência e de afirmação da sociedade da corte do antigo regime. Dissociar o comportamento exterior do sentimento íntimo, conter a reação impulsiva afivelando a máscara das conveniências, agir dissimuladamente de acordo com um plano para conseguir alcançar a médio ou longo prazo determinados objectivos – eis o que era absolutamente estranho à sua maneira de estar no mundo. Não porque ele rejeitasse tudo isso conscientemente ou por uma opção ética de base racional, mas sim porque era estruturalmente incapaz de cultivar a dissimulação, a duplicidade e o calculismo.

Se, ainda hoje, no nosso País, quando se trata da ascensão a postos-chave, aquilo a que Bourdieu chama “capital social” prevalece, em apreciável medida, sobre o “capital escolar” ou o “capital profissional” (isto é, sobre o mérito e a competência) – e isto apesar das transformações democráticas ocorridas desde o 25 de Abril e apesar do extraordinário e histórico esforço dos últimos 10, 15 anos na qualificação do potencial humano –, não nos custa imaginar o elevado preço que Peixinho teve de pagar por ter permanecido um *outsider* ao longo de todo o seu percurso de artista e profissional da música.

Cristina Delgado Teixeira, no seu extensivo estudo publicado em 2006,² mostra-nos, por exemplo, quão empenhado Peixinho estava na educação, na pedagogia, desde o início dos anos 60 e quão intensa foi a sua atividade de conferências e seminários em Portugal e no estrangeiro, especialmente no Brasil. No entanto, nunca conseguiu um lugar estável como professor, digno da sua craveira artística e profissional. Peixinho nunca foi chamado a assumir, de uma forma permanente, o ensino da composição nas Escolas Superiores de Música. Em 1985, caiu-se na situação grotesca de Peixinho ser, finalmente, convidado para professor do Conservatório Nacional, então já transformado numa escola secundária, enquanto os jovens compositores diplomados, em princípio de carreira, portugueses e estrangeiros, procuravam em vão um seminário avançado por ele orientado.

Num dos artigos publicados no livro coordenado por Paulo de Assis,³ que hoje vai ser lançado, a crítica que Peixinho formula às universidades e ao recém-criado Departamento de Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa é inteiramente justificada. O seu projeto de um Departamento de Musicologia para a mesma universidade, elaborado em 1974, era muito mais aberto e interdisciplinar do que aquele que depois viria a

² Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, Lisboa, Edições Colibri / CESEM, 2006.

³ Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas* (Prefácio de Emmanuel Nunes), Porto, Casa da Música / CESEM, 2010. [Vide em especial o artigo “Música viva para uma sociedade viva” (1992), pp. 151-164.]

prevalecer a partir de 1980 e que excluiu a colaboração dele. Ainda hoje o esquema antiquado de duas especialidades de formação ditas “musicologia histórica” e “etnomusicologia” está muito aquém das largas vistas de Peixinho, transformou-se numa espécie de colete de forças, que divorcia cada vez mais a universidade de todo o enorme leque de problemáticas suscitadas pela imensa variedade da experiência musical.

Peixinho também nunca foi chamado a conselheiro de qualquer Fundação ou órgão cultural do Estado, nem acolhido como artista-residente, programador, ou consultor de outras entidades culturais.

A sinceridade e a espontaneidade de Peixinho chegavam a tocar as raíais da imprudência. A necessidade que sentia de se abrir com os outros, mesmo com desconhecidos, não hesitando em dar largas às suas convicções, trouxeram-lhe, desde cedo, sofrimento e dissabores. Passar a fronteira, sempre que chegava a Portugal, tornou-se uma tortura logo desde o início da década de 60. Peixinho não compreendia a razão por que era sempre o único a ser apartado dos outros passageiros e a ser revistado. A polícia vasculhava-lhe a bagagem e os documentos, apreendia-lhe agendas e livros. É certo que, em 1964, fora preso pela PSP, juntamente com Clotilde Rosa, durante as manifestações do Dia do Estudante. Mas outros tinham tido experiências semelhantes e não eram objecto, como Peixinho, de um tratamento tão discriminatório e mesmo vexatório.

Só quando, após o 25 de Abril, se abriram os arquivos da PIDE/DGS, percebi a razão dessa sanha persecutória. Um documento com data de 17 de Dezembro de 1961 dá origem ao Processo n.º 3442 – SR/61. Trata-se de uma denúncia assinada por um indivíduo do Porto, identificado no processo. Nos meus apontamentos, tomados à mão, quando consultei os arquivos da PIDE ainda em Caxias, não transcrevi a denúncia, e tenho pena, pois entretanto não voltei a trabalhar sobre essa fontes, agora arquivadas na Torre do Tombo. Mas a cena descrita pelo delator, tal como ela se me gravou na memória, correspondia inteiramente ao perfil de Jorge Peixinho: um jovem de 21 anos, viajando no *Sud-Express*, decerto em segunda classe, e que transforma o compartimento em que viaja no local de um verdadeiro comício político. Segundo o relato, Peixinho fala com entusiasmo da Polónia como País progressista, aberto à inovação, ao contrário de Portugal, e manifesta o seu regozijo por ir assistir, como músico, via Paris, a um dos mais importantes festivais de música contemporânea que então se realizavam na Europa: o Outono de Varsóvia. Contudo, segundo o delator, à pergunta do polícia sobre o destino final da sua viagem, tinha respondido Basileia. (Podemos conjecturar que este segundo destino também estava nos seus planos, pois era sua intenção, na altura, frequentar os cursos de Boulez em Basileia.)

A denúncia levou à emissão de uma circular confidencial com o n.º 582/GU, de 29 de Janeiro de 1962, que determinava que se passasse “busca rigorosa” a Jorge Peixinho nas fronteiras. Eis como começou o seu calvário sempre que se deslocava ao estrangeiro. Sucedem-se, a partir de então, os relatórios, que se estendem a vários aspectos da vida privada e profissional de Peixinho. Como, por exemplo, a nota do seu encontro com Clotilde Rosa, vinda de Lisboa, na estação de Madrid, a 27 de Maio de 1965; ou o recorte dum artigo publicado na *Seara Nova*, em Agosto de 1966; ou o seu envolvimento na Comissão Nacional de Defesa da Liberdade de Expressão; ou ainda, com data de 24 de Outubro de 1966, a nota de “objectos” (*sic*) apreendidos na fronteira, designadamente: *Du côté de chez Swann* e *Poemacto* (como se vê material de grande potencial subversivo, de autores perigosíssimos, respectivamente Marcel Proust e Herberto Helder).

A veemência coloquial de Peixinho na abordagem de questões políticas que o afectavam na sua cidadania e na sua integridade artística está bem patente numa carta datada de Gent, de 31 de Janeiro de 1973, enviada a Clotilde Rosa e fotocopiada pela PIDE/DGS – uma carta da qual peço licença para citar alguns passos:

Agradeço-te muito as notícias que me deste sobre a minha situação militar. Por nenhuma razão do mundo eu me submeteria novamente às arbitrárias e repugnantes exigências desses bandidos. Tenho três razões fortíssimas para tal:

- a) uma razão ideológica (estar de acordo com os movimento de independência dos territórios africanos e por conseguinte ser absolutamente hostil a essa guerra criminoso);
- b) uma razão profissional (não desejar absolutamente nada prejudicar a minha vida artística e as minhas actividades musicais);
- c) uma legítima indignação contra o facto de esses bandidos pretendem estragar completamente uma (muitas) vida(s) e serem insensíveis aos verdadeiros valores do país.

Se não se verificar um milagre que me poupe, eu sou forçado a abandonar Portugal e estabelecer-me aqui ou em qualquer parte. Se tu e outros colegas quisessem, o Grupo poderia renascer e trabalhar durante certos períodos, por exemplo, em Vigo.⁴

O milagre chegou cerca de um ano mais tarde, e Peixinho, que já antes do 25 de Abril tinha celebrado a resistência democrática, a luta anti-

⁴ Esta carta consta do processo de Jorge Peixinho do Arquivo da PIDE/DGS (Processo n.º 3442 – SR/6), atualmente conservado na Torre do Tombo.

-imperialista e anticolonial, em obras como *CDE* (1970) e *Elegia a Amílcar Cabral* (1973), *Morrer em Santiago* (1973) e *Quatro Peças para Setembro Negro* (1972) – obras que, por causa da censura, eram apresentadas em público sem os títulos completos (*Elegia a..., Morrer em..., Quatro peças para...*) – celebrava agora a revolução com uma exaltação e até, dir-se-ia, um radicalismo utópico que tanto o levava a participar ativamente na luta política como a manter-se fora da militância formal em qualquer partido. Talvez porque o seu sentido de uma alternativa ao *status quo*, o seu sonho de uma humanidade redimida não coubesse no pragmatismo e nos *timings* das soluções políticas concretas. Peças como *E isto é só o início, hein?* (1975) ou *A Aurora do Socialismo* (1976) testemunham a necessidade de expressar por música o seu *engagement* no processo de transformação da sociedade portuguesa pós-25 de Abril.

Esta ligação ao mundo vivido que aqui se manifestava com uma coloração política era, porém, imanente ao artista Jorge Peixinho, ao seu perfil de compositor. Não se tratava de colar uma etiqueta. A tomada de posição por música surgia-lhe, nesse momento, como uma necessidade profundamente sentida, algo que lhe vinha de dentro, da vivência intensa com que então acompanhava e participava na confrontação político-ideológica.

Toda a música de Peixinho brota, antes de mais ou essencialmente, dessa pulsão holística e bem ancorada no mundo vivido, não é artefacto calculado a regra e esquadro. Escapa a todo e qualquer *nomos* académico. Desde a conclusão dos cursos de composição e superior de piano no Conservatório Nacional de Lisboa (respectivamente aos 16 e aos 18 anos) até à conclusão dos estudos superiores em Itália, na Academia de Santa Cecília⁵ – esses dois, três anos de alargamento de horizontes a partir de 1958 não se traduzem, para Peixinho, na assimilação postíça de uma receita de modernidade, ou de vanguarda: como se tivesse trocado as técnicas de composição exercitadas com Artur Santos e Croner de Vasconcelos pelo “dodecafonismo serial”, como lhe chamava genericamente Lopes-Graça no artigo “Para onde vai a música portuguesa?”, redigido em Agosto de 1961 (mas só publicado na *Vértice*, no n.º 232-233, de Janeiro-Fevereiro de 1963).

Lopes-Graça articulava – e a meu ver, com toda a pertinência – a questão da dialéctica entre o local e o universal. Referindo-se à música portuguesa, lamentava as “descontinuidades”, o “*brûler les étapes*”, o

⁵ Há ainda pelo meio o curso de História da Faculdade de Letras de Lisboa, onde obtem aprovação no primeiro ano.

começar permanente, “fazendo-a gravitar ... na órbita de outras músicas (a italiana, a alemã, a francesa)”. Acreditava que “a ânsia de «actualismo» dos jovens compositores portugueses prosélitos de Schönberg e Webern”, embora “perfeitamente compreensível”, rompia com aquilo que começara apenas a sedimentar-se desde o último quartel do século XIX, com Alfredo Keil e Viana da Mota: “a criação de uma música portuguesa individualizada no estilo e na linguagem”⁶.

Subjacente ao pensamento de Lopes-Graça, embora não de uma forma explícita, estava a ideia de que o “local” podia tornar-se dialecticamente “universal”, ao passo que a busca de uma “arte autenticamente internacional”, tal como acontecera com a tentativa utópica do esperanto, estaria condenada ao fracasso.

O ponto de vista de Lopes-Graça não se eximia, no entanto, à verificação de que a “realidade [musical] étnico-cultural” (ou, numa acepção mais corrente, o “nacionalismo musical”), também era um *movimento internacional* que ocorrera na Europa em meados do século XIX, movimento a que os compositores portugueses haviam aderido *por influência externa* (remeto a este respeito para um artigo de Paulo Ferreira de Castro⁷).

Por outro lado, pode ver-se no texto de Lopes-Graça uma tomada de posição contra a imposição do cânone do “centro” sobre uma cultura periférica – problema largamente discutido por António Pinho Vargas na sua recente tese de doutoramento.⁸ Peixinho seria, a esta luz, no dealbar dos anos 60, um dos principais responsáveis ou porta-vozes da imposição do “cânone do centro” – neste caso, o da música alemã – sobre a música produzida em Portugal: cânone cuja narrativa histórica continuava paradoxalmente a ignorar os compositores portugueses que o representam.

Contudo, Peixinho não partiu aos 18 anos para Viena. Nem para Berlim, Darmstadt ou Colónia. Nem para Paris, como fará Emmanuel Nunes em 1964. Peixinho partiu para Roma, como outrora os bolseiros de João V

⁶ Citado segundo republicação em *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça* (ed. Mário Vieira de Carvalho), Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Direito e Juventude Musical Portuguesa, 1966.

⁷ Paulo Ferreira de Castro, “Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade / Musical nationalism, or the ambiguities of Portugueseness”, in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ed.), *Portugal e o Mundo. O Encontro de Culturas na Música / Portugal and the World. The Encounter of Cultures in Music* [Actas do Colóquio da Sociedade Internacional de Música Tradicional, Lisboa, 1986], Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, pp. 155-70.

⁸ António Pinto Vargas, *Música e Poder – Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, [Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2010], Coimbra, Almedina, 2011.

(bolsa da Fundação Gulbenkian). E – como decorre, para surpresa minha, da leitura da entrevista a um jornal do Montijo agora publicada no livro coordenado por Paulo de Assis – partiu para se especializar em ópera.

- Porque não escolheu qualquer outro centro musical do estrangeiro?
- pergunta o entrevistador. Peixinho responde:
- Por uma questão imperativa. Os meus professores, reconhecendo as minhas tendências, aconselham-me a que devo, em primeiro lugar, frequentar um círculo onde se cultive de preferência a música lírica.⁹

Até o Diretor do Conservatório, Ivo Cruz, se envolveu na consagração precoce do jovem talento que tinha ganho o Prémio de Composição do Conservatório com uma obra para canto e orquestra. A ponto de programar no Montijo um concerto da Orquestra Filarmónica de Lisboa, onde a peça foi interpretada e recebida com uma grande ovação do público.

- O que me diz sobre a vinda a Montijo da Orquestra Filarmónica de Lisboa? – pergunta o entrevistador. Resposta de Peixinho:
- Sabe, além do desejo que o Dr. Ivo Cruz, seu ilustre director, tem de difundir a música, havia também o de apresentar na minha terra a minha obra (para orquestra e canto) premiada no Concurso de Composição do Conservatório Nacional.¹⁰

Peixinho é, pois, um jovem de 18 anos que se orgulha do Conservatório Nacional, grato ao seu “ilustre director” e submisso: acata o conselho dos seus professores como um “imperativo”. Tendo eu conhecido de longos anos Peixinho, não duvido da sinceridade destas declarações.

No entanto, ainda não eram passados dois anos sobre a sua chegada a Roma, qual é o retrato que dele traça Joly Braga Santos, numa carta a Lopes-Graça, de 27 de Junho de 1960? (O motivo da carta era um concerto de música portuguesa que ali estava a ser planeado.) Cito:

Aquele rapaz Jorge Peixinho, que tem aqui uma peça incluída [Evocazione romantica], é um jovem que vive aqui em Roma há dois anos e estuda com o Petrassi na Academia de Santa Cecília. É um dodecafonista integral, completamente obcecado pela música de Boulez, Maderna, Nono, etc., mas tem bastante habilidade.¹¹

⁹ Assis (ed.), Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas, p. 185.

¹⁰ Assis (ed.), Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas, p. 186.

¹¹ Cf. Mário Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto, Campo das Letras, 2006, p. 169.

Reparem na descrição: “completamente obcecado”. Estou a imaginar Jorge Peixinho em diálogo com Joly Braga Santos: todo o seu transbordante entusiasmo com as descobertas que tinha feito – toda aquela assertividade das convicções profundas – perante o cepticismo, a prudência, a distância de um músico então ainda manifestamente inscrito numa tradição neoclássica.

O próprio Peixinho explica o seu processo de transformação em Itália – de como o jovem promissor enviado de Lisboa para se aperfeiçoar como compositor neo-clássico de “música lírica” se rebela contra o ensino académico, tanto em Lisboa, como em Roma, e segue um caminho diferente, que ele afirma ser o seu próprio caminho. Eis as suas palavras, numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, de 25 de Julho de 1961, com o sugestivo título: “A era tonal terminou: a música dodecafónica não é a arte do futuro é já a do presente”.

– O que significou para si o encontro com a Itália musical? – pergunta o entrevistador. Peixinho responde:

– Esse encontro foi a descoberta da minha própria personalidade. Devido às limitações do Conservatório e do nosso nível musical eu fora levado a adoptar um impessoal estilo neoclássico, que marca as minhas primeiras peças. Mas, em Roma, ao contacto com um ensino vivo da música dos nossos dias, senti os meus interesses musicais desviarem-se para as obras de Schönberg e especialmente, de Webern, que em Lisboa eu mal conhecia. Esse interesse levou-me a passar a compor segundo as normas do dodecafonismo, embora não aderindo à organização serial.¹²

Em Roma, Peixinho encontrou-se como artista, como compositor. Descobriu – como ele diz – a sua própria personalidade. Nem todos os músicos ou candidatos a compositor são bafejados por essa experiência de verdade ou autenticidade. Aprendem e exercitam as técnicas, mas não as fazem suas, não as transcendem a ponto de elas se diluírem numa personalidade musical singular.

Mas, vejamos. Regressado de Itália, terá Peixinho trazido para Lisboa o cânone do centro? Na perspectiva de Lopes-Graça, o ideal era que Peixinho se tivesse reinscrito na realidade “étnico-cultural” que vinha de Alfredo Keil e Viana da Mota e passava por ele próprio, Lopes-Graça, assim como por Luís de Freitas Branco ou pelo mais jovem Joly Braga Santos, entre outros. No artigo de 1961, como vimos, Lopes-Graça contrapu-

¹² Assis (ed.), Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas, p. 189.

nha esse princípio de uma tradição de música portuguesa à “ânsia de actualismo” de compositores como Peixinho ou Álvaro Cassuto, colocando-os entre dois fogos. Lopes-Graça parecia excluir, à partida, que a própria tradição da música portuguesa pudesse continuar a renovar-se no diálogo com outras tradições, ou, por outras palavras – no diálogo com desenvolvimentos pelos quais tradições musicais afins estavam a passar na Europa, mas aos quais a cultura musical portuguesa continuava alheia.

O desenvolvimento da esfera pública em Portugal fora, mais uma vez, drasticamente bloqueado pelo Estado Novo. O estatuto sócio-profissional dos músicos diplomados pelos cursos superiores do Conservatório Nacional ou que nele ensinavam continuava a ser um estatuto de segunda classe relativamente ao dos universitários. As exigências de qualificação intelectual da formação conservatorial tinham até regredido, ao que parece, na reforma de 1938. O ambiente cultural em Lisboa ou no Porto – com óbvios reflexos em escolas e universidades – não podia comparar-se com a vitalidade cultural das grandes capitais europeias. Orquestras, teatros de ópera, bienais, festivais, conservatórios, escolas superiores de música, universidades, laboratórios de fonética e de electroacústica, bibliotecas e arquivos especializados, centros de documentação, editoras de música, imprensa e publicações especializadas, rádio e TV, proliferação de cursos avançados, de composição, interpretação, etc., tudo isso constituía uma rede europeia transnacional extremamente dinâmica – envolvendo até mesmo os países socialistas – rede de que Portugal estava isolado. A sensação que tínhamos era a de que antes de transpor os Pirenéus não se via mundo. Tal foi a experiência que tive em Paris, em 1966: os cinemas, os teatros, os jornais, as livrarias, a imensidade da oferta cultural – tudo isso em liberdade e sem censura – fazia-nos olhar para Portugal como o país mais atrasado da Europa, isolado, fechado sobre si próprio. Podemos dizer que Peixinho foi encontrar em Itália, em 1958, uma abertura de horizontes comparável àquela de que só agora começamos a desfrutar em Portugal. Se não fosse o isolamento do País e o regime fascista, Hermann Scherchen podia ter vindo a Lisboa, e não apenas a Veneza, ministrar os seus cursos de composição que tanto influenciaram Nono e Maderna. Lopes-Graça teria ensinado no Conservatório e teria levado por diante, com outra dimensão e outros meios, o seu projeto da “Sonata” – sociedade para a divulgação de música contemporânea (desde 1942). Os compositores portugueses teriam tido mais oportunidades de intercâmbio e troca de experiências no plano internacional, no âmbito não só europeu, mas também por exemplo luso-brasileiro. Ou seja: Peixinho podia ter-se entusiasmado com as novas tendências da música europeia em Lisboa, e não em Roma. Ou, por outras palavras: a questão do cânone ter-

-se-ia colocado logo cá dentro (como elaboração imanente a um ensino de composição bem documentado e aberto ao mundo) e não de fora para dentro. Não me canso de insistir que é inviável qualquer história da música, seja europeia, seja portuguesa, que não se subsuma necessariamente na história das transformações estruturais da esfera pública.

Aquilo a que chamamos centros musicais com grande poder de irradiação internacional não surgem caídos do céu. Resultam de prolongados processos históricos, inseparáveis de outras dimensões da vida social, pois que toda a música é também processo social. E resultam sempre igualmente das trocas interculturais. Não é imaginável ter uma visão histórica das culturas europeias, em particular, e das culturas do mundo, em geral, que não seja uma visão de rede em que todas se fecundam mutuamente. Se umas se tornam musicalmente hegemônicas isso depende menos de questões de ordem estritamente estética do que das dinâmicas sociais – incluindo as da esfera pública – e de como essas dinâmicas se manifestam na densificação de massa crítica teórica, técnico-profissional, pedagógica, institucional, etc., sem a qual não se dão saltos qualitativos no conhecimento e no domínio do material ou nas estratégias de comunicação musical. A ideia de rede pressupõe a abertura ao exterior e simultaneamente a capacidade de autorreferência e autorregulação sem a qual qualquer sistema cultural, qualquer dita tradição nacional deixa de ser um interlocutor ativo, eventual gerador de processos contra-hegemônicos, relativamente a tal ou tal cânone, a tal ou tal centro.

Todo este longo parêntesis serve para pôr em evidência que Peixinho não foi a Roma buscar o cânone de Goffredo Petrassi, seu mestre na Academia de Santa Cecília, para o trazer para Lisboa. Não. Graças ao ambiente musical cosmopolita de Itália, graças à abertura do ensino, graças aos contactos com mestres, colegas, artistas, graças ao trabalho de análise com Nono, graças às leituras, à participação na vida cultural, ao rico leque de experiências que lhe foi proporcionado, Peixinho descobriu em Roma aquilo que não podia, de todo, naquela altura, descobrir em Lisboa: a sua própria personalidade. Lisboa não estava em rede. Roma estava. Eis o que fez a diferença para Peixinho.

Mas que “personalidade” descobriu ele? A chave está na frase:

Esse interesse [por Schönberg e Webern] levou-me a passar a compor segundo as normas do dodecafonismo, embora não aderindo à organização serial.¹³

Sublinho: “não aderindo à organização serial”.

¹³ Assis (ed.), Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas, p. 190.

Nesta entrevista de 1961, Peixinho deixa, portanto, de lado as suas primeiras tentativas estritamente seriais – por exemplo, *Due Expressioni* para trompete e cravo (1959) ou *Imagens sonoras* para 2 harpas (1961) – e assume apenas como sendo inerente à sua personalidade musical, o pensamento serial sem série, ou serialismo virtual, que se manifesta com extraordinária fecundidade num conjunto impressionante de obras compostas nesses três anos: *Fascinação* para soprano, flauta e clarinete (1959), *Cinco Pequenas Peças para Piano* (1959), *Episódios* para quarteto de arcos (1960), *Evocação* [*Evocazione romantica*] para conjunto instrumental (1960), *Tríptico* para vozes solistas, coro e instrumentos (1960), *Sobreposições* para orquestra (1960), *Políptico-1960*, para orquestra, *A Cabeça do Grifo* para soprano, bandolim e piano (1960), *Sucessões Simétricas* para piano (1961), *Concerto para saxofone e orquestra* (1961).

A personalidade que Peixinho descobre dentro de si, para além de todas as transformações que a sua música sofrerá até aos anos 90 – improvisação, aleatório, obra aberta, uso da banda magnética e da electroacústica, inclusão de instrumentos antigos, citação como princípio estruturante, teatro instrumental, etc., etc., até ao seu derradeiro, retrospectivo e introspectivo projeto *Sine nomine*, um *work in progress* encetado em 1987 –, tem uma constante que ele descreve admiravelmente numa carta a Christine Rasson, sua namorada na altura, residente na Bélgica, que eu já publiquei pela primeira vez noutra ocasião.¹⁴ É uma carta datada de Lisboa, de 14 de Julho de 1973, que a destinatária nunca chegou a receber. O original foi apreendido pela PIDE/DGS:

Experimento não poucas dificuldades em exprimir-me, ao tentar demonstrar a função, o lugar ou a importância (que implica já um juízo de valor) da música na sociedade contemporânea, no devir histórico, no presente, no futuro... E, de repente, sinto-a, no meu corpo, no meu sangue, nos meus sentidos, esta beleza, esta exaltação que confere inexplicavelmente, mas também inexoravelmente, um sentido à minha vocação existencial, à minha vontade (poderia dizer também meu empenhamento) de viver.

¹⁴ Cf. Mário Vieira de Carvalho, “Mémoire d’une présence absente. Zur Kritik der Dichotomie zwischen Teleologie und Zuständigkeit in der Musik als geschlechtsbezogene Kategorien”, em: *Abschied in die Gegenwart – Teleologie und Zuständigkeit in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung, vol. 35, ed. Otto Kolleritsch), Graz / Viena, Universal Edition, 1998, pp. 121-148; versão portuguesa in: M. Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, pp. 272-294.

Como resulta deste texto confessional, Peixinho tinha dificuldades em exprimir-se quando se tratava de falar sobre música. Em contrapartida, ao fazer música – afirma ele – sentia-a, no seu corpo, no seu sangue, nos seus sentidos, como beleza, exaltação, a que atribuía um alcance existencial. Há pouco usei o termo “pulsão holística”, e penso que é o termo adequado para captar a sua maneira de compor. A personalidade musical que Peixinho descobriu em Itália não era senão a perfeita correspondência do ser humano que ele era, dessa unidade essencial de inteligência e emoção que sempre o caracterizou. Peixinho não *procurou* o serialismo virtual, nem a ele aderiu por “ânsia de actualismo”, para ser moderno, para ser de vanguarda. *Encontrou-o*. E descobriu-se a si próprio como músico, descobrindo-o.

Dodecafonismo – ou pantonalismo – sem organização serial: em 1959, Peixinho antecipa-se ao paradigma da *musique informelle* de Adorno, tal como este o define num texto publicado em 1961¹⁵. Cristina Delgado Teixeira tem toda a razão quando estabelece a relação com esse paradigma, a propósito da “interligação” entre a “componente emocional e racional” no “processo criativo” de Peixinho, do seu perfil de *musicus poeticus*, e da importância que neste assume a acção do sujeito face ao material¹⁶. Mas Peixinho vai ainda muito mais longe do que isso no seu caminho em direcção a uma música informal (*vers une musique informelle*) tal como a entende Adorno. O cerne está em não impor o método ao objecto (ou a técnica ao material), mas antes partir da interacção entre objecto e método (ou entre material e técnica); em abandonar o pensamento dedutivo (isto é, a organização serial) pelo pensamento indutivo (a prospecção de terreno desconhecido e inseguro); em deixar-se surpreender pelo material, num jogo de parada-resposta cujo desenrolar é imprevisível; em aprofundar deste modo a dialéctica sujeito-objecto. Tal é a via de Peixinho, que não é senão a radicalização do gesto inconformista através do qual o artista subverte as normas da escola em que se formou, exerce a “crítica imanente do material” – outra categoria adorniana convocada a este respeito por Cristina Delgado.

Enquanto Lopes-Graça afirma a sua personalidade musical (a sua liberdade como compositor) através da transgressão da linguagem tonal que assimilou no processo da sua formação, Peixinho rompe com a herança tonal, situa-se imediatamente num espaço de liberdade em que Lo-

¹⁵ Theodor W. Adorno, “Vers une musique informelle”, in *Gesammelte Schriften*, Darmstadt, WBG, 1998, vol. 16, pp. 493-540; trad. inglesa in: do mesmo, *Quasi una fantasia. Essays on modern music*, Londres, Verso, 1998, pp. 269-322.

¹⁶ Cristina Delgado Teixeira, 2006, pp. 134-135.

pes-Graça nunca se aventurou, e que lhe permitirá, até, recuperar esporadicamente o tonal (p. ex. no *Estudo em si bemol maior* para piano).

Mas de que se aproximou bastante, precisamente em 1961, no *Canto de Amor e de Morte*, cuja “férrea coesão interna”, por paradoxal que pareça, é elogiada por Peixinho:

É através de um princípio organizador da morfologia da linguagem, de férrea coesão interna fundado sobre o intervalo e o seu poder estruturador, que Lopes-Graça atinge um invejável equilíbrio entre o domínio dos meios de expressão e a qualidade poética dessa expressão.¹⁷

Poderia colocar-se a questão: donde virá esta dialéctica entre *construção* e *expressão* – para usar outra categoria de Adorno – detectada por Peixinho no *Canto de Amor e de Morte* de Lopes-Graça? Será que Lopes-Graça, em 1961, no mesmo ano em que critica a “ânsia de atualismo” de Peixinho e outros compositores da novel geração, cede ele próprio a essa “ânsia de atualismo”, aproximando-se intencionalmente do universo atonal? Como se, de repente, decidisse adoptar o cânone de ascendência schönberguiana e renegasse o vínculo à tal realidade “étnico-cultural” de que falava no seu texto? A única coisa de “nacional”, de “português” que há na música do *Canto de Amor e de Morte* é a marca inconfundível da personalidade do seu autor, a sua singularidade, sem dúvida caldeada no contacto com a cultura portuguesa e com a sua música tradicional das regiões rurais, mas que aqui não se traduz em traços audíveis de material de origem tradicional. Neste caso, a música é *portuguesa*, simplesmente porque é de um compositor português, com uma idiossincrasia sedimentada na vivência da cultura portuguesa, da sua história e dos seus mitos. Grande parte da música de Lopes-Graça, das primeiras às últimas obras é *portuguesa* neste sentido, e não pela sua ligação direta ou indireta, explícita ou virtual, à “música rústica”. Tal era certamente a acepção em que Lopes-Graça usava o termo “étnico-cultural” no seu texto. No entanto, não há dúvida de que a transgressão da tonalidade e das funções tonais, característica de toda a música de Lopes-Graça, é levada ao extremo no *Canto de Amor e de Morte*. Lopes-Graça franqueia, de facto, aqui o limiar do atonalismo.

¹⁷ Jorge Peixinho, “*Canto de Amor e de Morte*: Introdução a um Ensaio de Interpretação Morfológica”, in: *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça* [ed. Mário Vieira de Carvalho], Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Direito e Juventude Musical Portuguesa, 1966. Republicado in: Manuel Pedro Ferreira (ed.), *Dez Compositores Portugueses*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, pp. 191-198.

Mas, mais importante do que isso, é compreendermos o contexto em que a obra nasce: uma crise existencial que põe o autor à beira do suicídio. É nesse estado de dilaceração íntima que Lopes-Graça compõe. Sem forma pré-estabelecida, sem plano, sem consciência de um desenrolar previsível, experimentando com o material, até a forma se lhe impor como algo achado: *musique informelle*.

Lopes-Graça podia fazer suas as palavras de Peixinho a Christine Rasson para descrever a sua experiência de composição no *Canto de Amor e de Morte*:

...sinto-a, no meu corpo, no meu sangue, nos meus sentidos, esta beleza, esta exaltação que confere inexplicavelmente, mas também inexploravelmente, um sentido à minha vocação existencial, à minha vontade (poderia dizer também meu empenhamento) de viver.¹⁸

A matriz expressionista, que Lopes-Graça reconhece na sua própria música – ao falar de “um expressionismo dramático, de tendência mais ou menos atonal”, que já se encontra em obras suas dos anos 30 e 40, e se acentuando a partir de 1961 – essa matriz é comum a Peixinho, tal como o é, aliás, ao Schönberg do atonalismo livre. A formulação de Schönberg, numa carta a Busoni de 1909, só publicada em 1976 (e numa tradução minha numa publicação de 1990)¹⁹ – a qual portanto Peixinho não podia conhecer em 1973 – reza assim:

... é esta multiplicidade, esta multiformidade, esta falta de lógica, acusada pelas associações, e que provoca a subida de uma onda de sangue, uma qualquer reacção sensorial ou nervosa, que eu quero ter na minha música. Ela deve ser expressão da sensação tal como é verdadeiramente a sensação, que nos põe em ligação com o nosso inconsciente, e não um aborto nascido de sensação e lógica consciente.

Schönberg formula aqui explicitamente o princípio duma *musique informelle*. Dir-se-ia que o processo de subversão das formas tonais que ocorre na música europeia ao longo do século XIX culmina na *institucionalização da anomia*²⁰ na viragem para o século XX. E que é esse espaço

¹⁸ Cf. Mário Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

¹⁹ Cf. Mário Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 33.

²⁰ Sobre este processo conducente à supressão de qualquer norma ou cânone pré-estabelecidos, ver Pierre Bourdieu, “A institucionalização da anomia”, in: do mesmo, *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989: pp. 255-279.

de liberdade, fundado na mesma *matriz expressionista*, que jovens compositores, como Peixinho, ou um compositor na fase da maturidade mas em crise, como Lopes-Graça, redescobrem e fazem seu, nos anos 60.

Na sua derradeira entrevista a Eduardo Vaz Palma, publicada postumamente (incluída no referido livro dos escritos, coordenado por Paulo de Assis²¹), Peixinho não podia ser mais explícito na assunção da estratégia de composição que lhe permitiu afirmar uma personalidade musical própria, em perfeita fusão com a sua personalidade como ser humano. A forma é achada em plena liberdade, na aventura da experimentação com o material. A ideia de uma “coesão férrea” que garanta “o equilíbrio entre o domínio dos meios de expressão e a qualidade poética dessa expressão” – isso só vem depois. Cito:

É a posteriori que vou ‘arrigorar’ toda essa liberdade em termos de organização dos espaços musicais, das várias dimensões do tempo, das relações de tensão e distensão intervalar (factores em suma que coordenam todos os aspectos da linguagem melódica e harmónica em toda a sua dimensão), a lógica, por exemplo, da utilização de cada uma das vozes componentes do discurso musical, das partes da polifonia, e a lógica da função tímbrica, que me parece realmente fundamental.²²

As análises que têm vindo a lume (Francisco Monteiro,²³ Paulo Lameiro,²⁴ John MacKay,²⁵ entre outras) convergem na verificação desta poética musical, onde a metamorfose, o espelhamento, a transição imperam, onde tudo, a cada passo, imperceptivelmente se transfigura.

Em *Mémoires... Miroirs...*, que serve de epígrafe a este simpósio, “o principal processo de escrita” – estou a citar Paulo Lameiro – consiste em “apresentar um âmbito (intervalo preenchido diatónica ou cromaticamente) e provocar, de modo a parecerem-nos aleatórios, acontecimentos que o perturbam, gerando assim novos âmbitos que se vão sucessivamente alterando”. Sobretudo, porém, e como acontece em inúmeras obras de Peixinho (continuo a citar) “assistimos... a um grande percurso que se

²¹ Assis (ed.), Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas, pp. 371-387.

²² Cf. Paulo de Assis, ob. cit., p. 382.

²³ Francisco Monteiro, “Estudo I – Mémoire d’une Présence Absente (1969, piano solo)”, in: *Jorge Peixinho In Memoriam* (ed. José Machado), Lisboa, Caminho, 2002, pp. 135-148.

²⁴ Paulo Lameiro, “Jorge Peixinho, *Mémoires... Miroirs...*”, in: Manuel Pedro Ferreira, *Dez Compositores Portugueses*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, pp. 243-252.

²⁵ John MacKay, “O *Concerto para Harpa* de Jorge Peixinho: Comentários com Análise Gráfica”, in: Manuel Pedro Ferreira, ob. cit., pp. 253-263.

pressupõe numa dimensão já existir, partindo de algo anterior ao primeiro acorde que se ouve no início da obra, e que tende para um limite que não é ainda um acorde final com uma dinâmica de *fff*.”²⁶

Referindo-se ao *Concerto para Harpa e conjunto instrumental*, John MacKay fala, por sua vez, de uma “narrativa de polaridades, interações, flutuações e desenvolvimentos, envolvendo uma variedade de centros melódicos...”²⁷

O que me parece sobretudo determinante é que a improvisação contamina o gesto de compor e, não raro, tem de ser recuperada na execução da obra. No estudo para piano *Mémoire d'une présence absente*, que já abordei noutra ocasião, “ocorrem repetições facultativas de certas configurações temático-motívicas, permutações facultativas e redução progressiva das notas correspondentes, livre desenvolvimento de alguns segmentos dentro de certas coordenadas, abertura da dimensão temporal (elasticidade do tempo musical e da duração na sua globalidade). A execução torna-se assim em composição ou, por outras palavras, a composição só se realiza na *performance*, como se em cada nova execução se voltasse a dar vida à espontaneidade motora/emocional originária da memória/recorção. Configurações que se repetem e por isso dão origem a grandes secções estáticas, transformam-se, em maior ou menor medida improvisatoriamente, acabando por se tornar dinâmicas. Momentos que estilham o *continuum* estático e têm um efeito dinâmico dão de novo origem a secções estáticas. Motivos de cunho diatónico, em alternância com harmonias de quartas e de terceiras, *clusters* (tocados com os antebraços), trilos, ora chocam uns com os outros, ora nascem uns dos outros, sem funcionarem como “previsíveis” antecipações ou desenvolvimentos. Nenhum destes acontecimentos parece orientado para uma finalidade ou *telos*, mas antes inesperadamente inventado durante o processo de composição; e nenhum surge como resolução no estático, mas antes, outra vez, inesperadamente como transição, rotura, irrupção. As categorias dicotómicas são dialecticamente forçadas à unidade, sem que se possa dizer que uma ‘vence’ a outra. As ‘surpresas’ que a obra oferece ao ouvinte são aquelas com que o próprio compositor se deparou.”²⁸

Como sintetizar numa palavra o traço essencial de toda a música de Jorge Peixinho? Eu arriscaria: *mobilidade*. Mobilidade, primeiro, no sen-

²⁶ Paulo Lameiro, ob. cit, pp. 245-246.

²⁷ McKay, ob. cit., p. 262.

²⁸ Cf. Mário Vieira de Carvalho, “Mémoire d'une Présence Absente...”, in: Razão e sentimento na comunicação musical, cit., p. 292.

tido da trajetória percorrida como compositor das primeiras às últimas obras, das transformações da sua linguagem em resposta às transformações ou ao alargamento do material com que trabalhava.²⁹ Mobilidade, portanto, como *resistência à cristalização num estilo*, no seu próprio estilo. Mas sobretudo *mobilidade* imanente às obras, que se desenrolam num caleidoscópico entretecer de matizes, onde as variáveis estão permanentemente em trânsito, umas a esbaterem-se, outras a avultarem-se, a rede de relações ora a contrair-se, ora a expandir-se, ora a alargar-se, ora a estreitar-se, e onde as situações se dissolvem imperceptivelmente umas nas noutras, num processo incessante de afirmação e/ou subversão de afinidades e divergências. Também Peixinho é um *mestre da transição ínfima*. E dele poderia dizer-se, como Adorno disse de Alban Berg, que o “humano” da sua música, o seu “conteúdo expressivo”, isto é, “a entrega erótica” que nela está sempre subjacente não visa a “auto-glorificação narcisista”, mas antes o resgate da “natureza oprimida e desconsiderada pelos tabus da cultura”.³⁰

Cascais, 5 de Outubro de 2010

²⁹ Cf. a este respeito o estudo da trajectória de Peixinho por Manuel Pedro Ferreira: “A Obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, in: *Jorge Peixinho In Memoriam...*, cit., pp. 223-286.

³⁰ Theodor W. Adorno, Berg. *Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: do mesmo, *Gesammelte Schriften*, vol. 13, pp. 321-514.

I. MÚSICA E POLÍTICA

1.

JORGE PEIXINHO'S *CDE*: STUDIES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND CULTURAL POLICY

Gilbert Stöck

To Wolfgang Ruf

1. Introduction

New music in societies with dictatorial governments often has to struggle against mechanism of repression. Therefore a free exploration of artistic forces is difficult, a fact that is normally stronger in literature and visual arts than in music, specific requirements to understand the language of new music. The presence of censorship leads to creative artistic activity in order to express critical meanings. Jorge Peixinho's composition *CDE*, JP 040¹, shows such artistic creativity and could be helpful to consider further ideas about music in Portugal at the time of "Estado Novo".²

¹ Cristina Delgado Teixeira, Jorge Machado, José Machado, "Catálogo da obra de Jorge Peixinho", in: *Jorge Peixinho in memoriam*, José Machado (ed.), Editorial Caminho, Lisbon 2002, p. 339.

² *CDE* was composed between July and September 1970 in Oeiras and Darmstadt for clarinet, violin, violoncello, piano and two crystal glasses. The score shows 36 pages; page 27 has a different chequered structure and was probably embedded to revise this part of the composition.

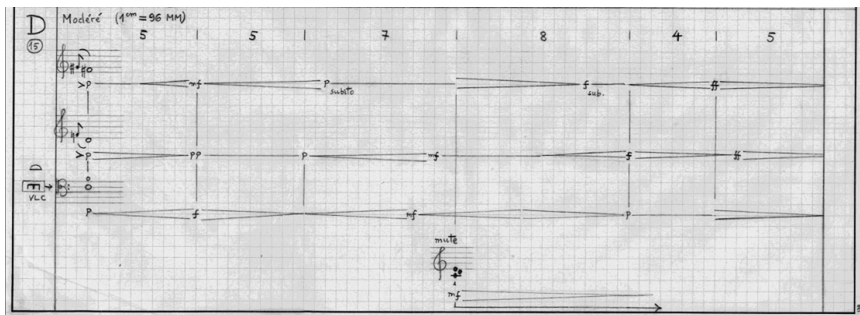


Figure 2: Section 15 with dynamic variations.

Figure 3: Section 38 also shows variations of articulations, dynamics, and pitch, additionally a disruption by the piano. Twenty-nine out of forty-four sections present texture I. Peixinho considered this texture as the main character of the whole composition.⁴

II: The second important texture includes a set of melodic lines, which occur together in various combinations, variations and permutations like inversions and retrogrades, for example:

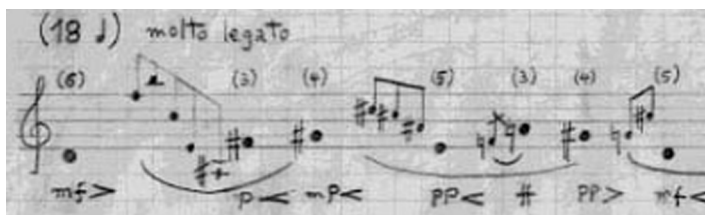


Figure 4: Melody (A) with a range of a fifth: c, e, f sharp, d, g etc.

⁴ Alejandro Erlich-Oliva: "Strauss homenajeia Peixinho (II)", in: *Jorge Peixinho in memoriam*, pp. 301-f.

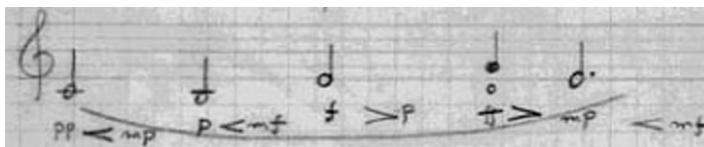


Figure 5: Melody (B) with notes of longer duration: c, b, e, g, e, etc.



Figure 6: Diatonic scale (C) including d, e, f, g, a, b, c sharp

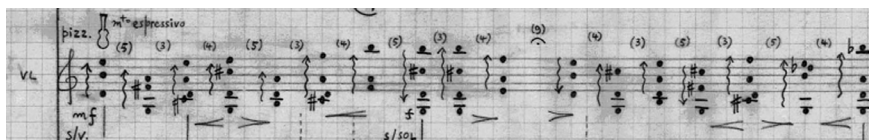


Figure 7: Chord-structure (D) which often shows the fifth

This few lines are combined in certain ways, for example:

Section 1: Combination of A, B

Section 20: Combination of A (retrograde), B, D

Section 25: Combination of A, B, C (retrograde)

Section 39: Combination of C (inversion), D

8 out of 44 sections are dominated by such combinations.

So the musical structure of *CDE* is affected by broad and mostly quiet variations of the diatonic scale c-d-e, sometimes also with f sharp and seldom with g. After sections with c-d-e Peixinho often uses textures with more rhythmic and melodic agitation. C-d-e leads to a clear stabilization inside the composition, and functions like a cell, which creates developments and also slows fast and broken developments down.

2.2 Semantic matter

The name of the composition is a tribute to the Comissão Democrática Eleitoral (CDE), which was one of the most important, perhaps the leading political opposition in times of preparation of national elections, and included socialist and communist forces. Peixinho worked closely with this political movement, which was also the base of

the so-called “Grupo Sócio-Profissional de Músicos do Movimento C.D.E. de Lisboa”.⁵ The years of 1970-1975 demonstrate that Peixinho was especially committed to write compositions with clear political orientation, which is shown in the titles: *Quatro peças para Setembro negro* JP 054⁶ (a statement for the Palestine Liberation Organization), *Morrer em Santiago* JP 060 (a statement against the dictatorship of General Pinochet in Chile), or *Elegia a Amílcar Cabral* JP 058a/b (honoring the chief of the resistance movement of Guinea-Bissau), and after the revolution of the 25th of April 1974 the composition *A Aurora do Socialismo* JP 069.⁷

1. CDE: the fundament of the whole work, which is discussed above;

2. CHE GUEVARA, as one of the idols of socialism movement; the melody “c, h, e, g, e, a, a” appears clearly in section 1, 20, 25, 44;⁸

⁵ Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = Ensaios Musicológicos 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, p. 60; I would like to thank also Mário Vieira de Carvalho for some information in this context.

⁶ This composition appears as *Quatro peças para Setembro negro* in the book of Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = Ensaios Musicológicos 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, p. 105 (This title is also confirmed by Mário Vieira de Carvalho; the work suggest the paramilitary organisation “Black September”). But this work is also named as *Quatro peças para Setembro vermelho* (see Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = Ensaios Musicológicos 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, p. 229), Cristina Delgado Teixeira, Jorge Machado, José Machado, “Catálogo da obra de Jorge Peixinho”, in: *Jorge Peixinho in memoriam*, ed. de José Machado, Editorial Caminho, Lisboa 2002, p. 343, Jorge Lima Barreto, “Há mil peixinhos a nadar. Da arte de Jorge Peixinho e uma entrevista”, em: *Jorge Peixinho in memoriam*, ed. de José Machado, Editorial Caminho, Lisboa 2002, p. 199, Manuel Pedro Ferreira, “A obra de Jorge Peixinho – problemática e recepção”, in: *Jorge Peixinho in memoriam*, ed. de José Machado, Editorial Caminho, Lisboa 2002, p. 247, and *Jorge Peixinho – Escritos e entrevistas*, Paulo de Assis (ed.), Casa da Música / CESEM, Porto 2010, p. 392.

⁷ Manuel Pedro Ferreira, “A obra de Jorge Peixinho – problemática e recepção”, in: *Jorge Peixinho in memoriam*, José Machado (ed.), Editorial Caminho, Lisboa 2002, p. 247. See also Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = Ensaios Musicológicos 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, pp. 105 f.

⁸ See figure 5 above. Symbols like “Che” or “Liberdade” are suggested by Hans-Klaus Jungheinrich, “Ein Stück Begrenztes, das dennoch vom Unbegrenzten zeugt. Ein Hinweis auf neue Musik in Portugal”, in: *Jahresring* 29, 1982/83, p. 85.

3. LIBERDADE, one of the key words for the Comissão Democrática Eleitoral. The musical symbol (“b flat, e, d, a, d, e”) is used clearly in section 1 and 44 with the range a-e, a fifth. This is important, because the fifth appears often as two-tone in the second section of the composition, for example in section 32, 33, 34, 35, 36, 38, and 40.

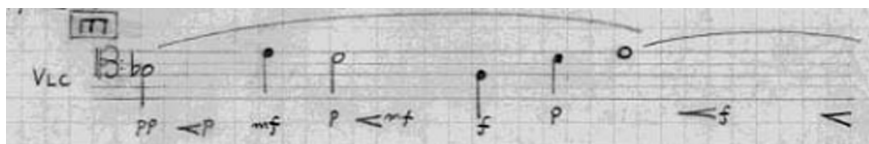


Figure 8: “Liberdade”

4: The extension of c-d-e, to c-d-e-f sharp leads to the extension of the range from a major third to an augmented fourth. This range appears at many places of the composition, for example at section 1, 6 (retrograde), 14 (retrograde), 25, 33, 35, 40, and 44, the very end.⁹

Figure 9: Section 44; c-d-e-f sharp is clearly shown at the last tones of the piano

⁹ It appears in combination with the tone symbols of Che, and Liberdade (c, h, e, g, e, a in the violoncello; g, d, c, f sharp in the violin as a transposition of the retrograde inversion of b flat, e, d, a).

The augmented forth recalls the chorale *Es ist genug* of Johann Sebastian Bach's BWV 60. It could be a type of hope for Peixinho that now the regime of Salazar has to resign. Perhaps Peixinho knew the original chorale from Bach or from the choral-adaptation in the Violin-Concerto of Alban Berg, a composition that was probably known by Peixinho¹⁰. But also Peixinho's composition *As Quatro Estações* JP 044 b (1972) shows a lot of classical citations including compositions of Johann Sebastian Bach. Therefore a direct reception seems possible.

These four semantic themes are integrated in various transformations, and many of the 44 sections contain at least one of these clearly semantic signs, mostly c-d-e. Therefore the setting of the structure depends on the disposition and the different ways of semantic relationships inside *CDE*. The artist's intention, to communicate such symbols in various ways created a certain kind of formal solution.¹¹

3. Relationship dictatorship – musical criticism

3.1 Methods of criticism in avant-garde music

The first level of musical criticism is the level of musical structure, and this is also the base of Peixinho on his way of composing.¹² Choosing

¹⁰ Articles, interviews and activities (as lecturer, conductor, and composer) indicate that Peixinho was very familiar with compositions of Alban Berg. See, for example: Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = *Ensaio Musicológicos* 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, pp. 32-33, *Jorge Peixinho – Escritos e entrevistas*, Paulo de Assis (ed.), Casa da Música / CESEM, Porto 2010, pp. 40, 204, 268, 293, 326, Manuel Pedro Ferreira, “A obra de Jorge Peixinho – problemática e recepção”, in: *Jorge Peixinho in memoriam*, José Machado (ed.), Editorial Caminho, Lisboa 2002, p. 243.

¹¹ Finally the score shows further signs, but the reason of using these signs could not be found out: The letters of the title *CDE* are visible in section 2 (C), section 15 (D), and section 29 (E). The whole title (*CDE*) appears at section 24, which is perhaps the point of culmination in the whole composition.

¹² Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = *Ensaio Musicológicos* 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, p. 134: “Na sua música existe sempre uma estrutura que sustenta, define e enriquece uma obra ao que se junta um profundo sentido de comunicação humana e um compromisso no sentido da inovação. Esta interligação entre a componente emocional e racional do seu processo criativo é fundamental.”

musical possibilities of avant-garde compositions like *CDE* generally implies that the audience's expectations will be thwarted. Such music "battles" against the normal, against the majority of expectations. The avant-garde often wants to disturb the silence of the public and to promote a discourse about art, society, and the ways of living. Therefore, avant-garde wants to rethink the public order in a state, or in a society, to ask for needs and perhaps for changes. *CDE* reveals, for example, an open progression in whole tones c-d-e-f sharp, atonality and dodecaphonic progressions, unusual and extreme articulations, surprising breaks and disruptions, which all avoid a clear cadenza, and could be understood as a musical question mark. These textures indicate the artistic assimilation of reality beyond comfortable definition of reality by a government. Such "real" realism – which could also be entitled as artistic realism – wants to discover all kinds of inconsistent and paradoxical developments inside a society. Artistic realism wants to negotiate a dogmatic and given view of the reality by a government, and therefore such intentions avoid easy solutions and promote standpoints like: "everything is possible" and "you have to expect the unexpected" – which is certainly not a popular way of thinking inside a dictatorial system. Normally such systems are looking for unity of intentions in artistic communication: A certain and of course welcome content of a composition will reach the listeners who understand this welcome content and therefore will be satisfied. At that level many compositions of Peixinho and other Portuguese composers before the revolution of the 25th of April 1974 contain such standpoints of criticism.¹³

The second level of criticism uses symbols that are only made for one specific work. *CDE* includes abbreviations like "cde", "che

¹³ And, by the way, this kind of criticism was also intended – which is certainly well known – by composers like Arnold Schönberg, Luigi Nono, and Karlheinz Stockhausen. They wanted to override old-fashioned ideologies and old-fashioned ways of musical reception, and were also important ideals for Peixinho; see Mário Vieira de Carvalho, "O primado da ideia poética", in: *Jorge Peixinho in memoriam*, ed. de José Machado, Editorial Caminho, Lisboa 2002, p. 91; Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = Ensaios Musicológicos 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, pp. 115-125; "Entrevista à Gazeta Musical e de todas as Artes (1961)", in: *Jorge Peixinho – Escritos e entrevistas*, Paulo de Assis (ed.), Casa da Música / CESEM, Porto 2010, p. 194; "Entrevista à Crítica (1972)", em: *Jorge Peixinho – Escritos e entrevistas*, Paulo de Assis (ed.), Casa da Música / CESEM, Porto 2010, p. 302 f.; "Entrevista de Maria Leonor Nunes (1991)", in: *Jorge Peixinho – Escritos e entrevistas*, Paulo de Assis (ed.), Casa da Música / CESEM, Porto 2010, p. 364.

Guevara", "liberdade", and the musical citation of the Bach-Choral *Es ist genug*. Such symbols appear abstractly, and need an insight into the connotations of musical sound, into the deep "corners" of the score, and into developments in the history of music. The first level of criticism controls the direction of new ways of understanding; the second level could intensify this understanding. But without the first level, the second one cannot work effectively, because abstract musical symbols rarely reach the ears of the audience but primarily the eyes by reading the score. *CDE* functions as an artwork because of the artistic creation, because of its qualities of forming a certain kind of musical material, which "tells" us something, at least that *CDE* does not follow traditional developments and dramaturgies of music.¹⁴ It could be received in a certain manner without knowledge of symbols as "cde", "Che Guevara", "Liberdade", and "Es ist genug". But these symbols could certainly increase, transform and control processes of reception.

Two reflections could be necessary now:

1. There exists the intention to create music, which could be understood by most of the population, in this case not for entertainment, but – for example – to propagate critical texts with popular songs. Composers used such possibilities in their struggle to propagate the ideas of communism – as Hans Eisler, or in Portugal, Fernando Lopes-Graça.¹⁵

¹⁴ It is comparable with the Sixth Symphony of Ludwig van Beethoven, the Violin Concerto of Alban Berg, or the Symphonic Poem "The Moldau" of Bedřich Smetana. Without any knowledge about the context of these compositions we will comprehend, depending on our musicological knowledge, "only" the musical substance. If we do know the context of a countryside (Beethoven), the fate of a girl (Berg) and the importance of the Czech national river (Smetana), we will comprehend these compositions in a newer and broader way (broader does not mean more correct).

¹⁵ Musical examples are Hanns Eisler: *Vier Stücke für gemischten Chor op. 13 (Vorspruch, Gesang der Besiegten, Naturbetrachtung, Kurfürstendamm)*, *Auf den Straßen zu singen*, op. 15, *Zwei Stücke für gemischten Chor op. 21 (Liturgie vom Hauch, Über das Töten)*; Fernando Lopes-Graça: *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras*. See also Mário Vieira de Carvalho, "'Lebendige Aktion' gegen 'geträumte Aktion' – Musik und antifaschistischer Widerstand in Portugal", in: *Festschrift Georg Knepler*, tomo 2: *Musik – Revolution*, ed. de Hanns-Werner Heister, Von Bockel Verlag, Hamburg 1997, pp. 325-347, Mário Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo – Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, Porto 2006, pp. 13-73.

2. Not all avant-garde artworks intend a standpoint of opposition. In particular, the researching of dictatorial structures could lead to the misinterpretation that all kinds of artistic statements should be regarded through the polarized glasses of opposition and opportunism. We have to prove the historical and social contexts of artists and artworks to assess their possibilities for political criticism. In some of Peixinho's texts and compositions, his interest in such criticism is obvious.¹⁶ But we also have to carefully consider Peixinho's kind of political thinking, his way to communicate such criticism with music, and the social and political environment at different times in Peixinho's work.¹⁷ Therefore we have to prove and differentiate his statements like: "Não acho que exista uma reflexão da minha postura política no meu universo criador. Pode haver convergências pontuais."¹⁸

3.2 Possibilities of dictatorial attitudes to musical criticism

The discovery of the relationship "composer – social and political environment" leads simultaneously to an approach to other questions, for example: What ideas did the cultural policy of the government of Salazar contain? What kind of political pressure did exist? Which functions did organizations such as the P.I.D.E.¹⁹ hold? Are there developments in the reception of contemporary music that could be dangerous for the

¹⁶ Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, = Ensaios Musicológicos 1, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006, p. 100: "Acrescente-se o facto de algumas das suas obras, em certo período do seu trabalho de criação musical apresentarem, mais ou menos explicitamente, conotações políticas."

¹⁷ Considering the musical life in the German Democratic Republic, it seems that perhaps the most important kind of freedom was the freedom to ignore the political ideology: to act with broad independence. This includes also the possibility to confirm sometimes ideological intentions – without acting as an opportunist (Gilbert Stöck, *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen*, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2008, pp. 156-167, Gilbert Stöck, "Der Komponist Gerhard Wohlgemuth im Kontext des halleischen Musiklebens zwischen 1950 und 1980", em: *Der Klang der Stadt. Musikkultur in Halle vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, ed. de Wolfgang Ruf, = Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte 13, Mitteldeutscher Verlag, Halle 2009, pp. 226-251).

¹⁸ "Entrevista de Maria Leonor Nunes (1991)", in: *Jorge Peixinho – Escritos e entrevistas*, Paulo de Assis (ed.), Casa da Música / CESEM, Porto 2010, p. 358.

¹⁹ Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

“security” of the dictatorial government? How did the process of giving and taking between artists and political organizations work?

One reaction of the cultural policy could be the strict prohibition of using progressive techniques for composing, because of their unusual and incalculable connotations. Another reaction could be that the cultural policy declares modern thinking in music as part of its own dialectical “developments” inside the dictatorial system. A third possibility in controlling progressive music wants to give such music a separate place, its own festivals, broadcasts, journals, musicologists, music critics, and an audience – outside of the main musical consumption – and thus outside of the public discussion.²⁰

So we have to ask very carefully: What kind of influence could the cultural policy, if at all, has had on Peixinho and other composers in Portugal? Could there be any relationships between political occurrences like “25 de Abril” and changes in Peixinho’s way of composing or thinking about music? Or are these variations of the stylistic manner influenced mainly by aesthetical developments, for example the discussion of post-modernism?²¹ Such questions certainly leave the research to *CDE* but there is a strong need to investigate the role of Salazar’s government and the situation of contemporary music at that time in Portugal.

²⁰ Gilbert Stöck, *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen*, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2008, p. 314.

²¹ During the 1970ies Peixinhos modified his way of composing and his aesthetical thinking. During the decade before many of Peixinho’s compositions indicated a certain stylistic of fractures, surprising and quick changes of the musical situation, melodic patterns which end without closing, extreme kinds of articulations, very strong contrasts of the musical textures, avoiding traditional and logical developments, altogether: a style which tried to disturb expectations of the listeners. Such compositions are *Cinco pequenas peças para piano* (1959), *Político* 1960, *Sucessões Simétricas I* (1961), *CDE* (1970), *Sucessões Simétricas II* (1971), *Welkom* (1972). Since the end of the 1970ies Peixinho’s works show more balance, clear logical progressions, symmetries of textures and sounds between instruments or groups of instruments, and fine transitions between the sections. Examples are: *Sax-blue* (1982), *À flor das águas verdes...* (1982), *Floreal* (1992), *In Folio / Para Constança* (1992), ... *A silenciosa rosa / Rio do tempo* (1994). This is certainly an approximate classification, but this tendency is obvious.

Discussão

Paulo Ferreira de Castro: Thank you very much for this very interesting and well-argued paper.

I have one slight objection in the part of your argument where you talk of semantics, because I think there is a lot of semantics in this piece, but maybe not in the aspects you have chosen to show us. In fact these games with letters are not really perceivable by an audience. Maybe, “CDE” – sometimes– but not certainly the other ones. And I believe you agree with me, that semantics begins with the receiver. So, this has to do less with semantics in this particular case, and more to do with some kind of cryptic code that may have some significance for the composer, but remains a kind of private game that the composer plays with himself. So, I would like to hear your comments on this, and, among other things, why do you think such cryptical elements are there – because I don’t think they have any political relevance at all, since a normal audience could not perceive them. They would only been perceivable by the composer or, at the best, by the analyst. I think their critical content is next to non-existing.

A second topic would be more a suggestion for further work, because I think the relationship between Salazar’s cultural policies and contemporary music is very complicated and not as linear as black and white as you could imagine. Just to give you an example: in 1966 (if I’m not mistaken) there was a very big commemoration of the anniversary of what they called the “national revolution”, which was in fact the military revolution that later gave rise to Salazar’s regime, there were a lot of exhibitions and concerts, and some new works were commissioned. One of the composers was an older composer, someone from the generation before Peixinho, it was Joly Braga Santos, who composed a symphony, a very important symphony, his 5th one – a piece that was for the standard of the time, a rather progressive piece, a work that really involves some knowledge of the “Polish School” of the sixties, and that was presented as a contemporary, progressive work. And it was a very official, a state commission – an aspect that places the discussion in a new environment. But this is only a suggestion for further discussions.

Gilbert Stöck: Thank you very much for these questions. This is very good because, as you have seen, I started with the musical structure and not with semantics (as “Che Guevara” and so on...) because I think that for Peixinho the structure was more important. In this structure there is a kind of composing in a new way, in a way that does not give easy answers, where there are many levels of criticism. The main level is the

open progression of the whole composition. It is the same as in *Estudo I*, for piano. These are works that don't allow for a relaxed reception, but that want to be careful, to think in other ways. And in this thinking, CDE is a standpoint of criticism. The next level – perhaps for insiders – is the level of “Che Guevara”, of “Liberdade”, even if not necessarily audible – I think you are right. In the actual discussion of musical reception there is no problem in accepting many levels of perception, there is not only one level. The listeners maybe will not go out of the concert thinking of “CDE”, but maybe they will go out thinking in a new way. “Insiders” – musicians, musicologists, analysts, will grasp another level of perception. But a level that is not “better” than the other. It allows you to have more “knowledge” about this piece. For the composer the most important is the musical structure, the semantics is a second layer. The structure establishes a first level of musical criticism, and then there are other layers.

Mário Vieira de Carvalho: First, my warm congratulations. I wish to give my opinion about this question. I suppose the most important was neither the composer nor the receiver, but the context of reception. That is to say: a piece like that, in that time, had a very clear political meaning. Everybody knew Peixinho, everybody knew the Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, everybody knew CDE, and when this work was performed its political meaning was obvious to everybody attending the concert. Naturally this doesn't mean that “CDE” was “listened” or “understood” as a musical process. It is very difficult to find people who can identify musical processes – in any music. Therefore, the semantic levels of perception stay very secret to the receiver. The composer works with modulations, with harmonic structures and the people do not identify such structures. But they are semantized by cultural context. And it seems to me that this is the most important. Particularly in a piece like CDE.

I would also like to add a correction. When I send you the email I was confused about the dates and there are two CDE's: one from 1969, another one from 1973. And the Grupo Socio-profissional dos Músicos was build by the second, and not by the first. Peixinho was already involved in this movement at the first CDE, but this group was build by the second movement.

Gilbert Stöck: Thank you. I want to add one word to the huge field of possibilities to compose under totalitarian governments. I fully agree that are not one-way situations of giving and taking, but there are many personal possibilities to establish a standpoint of criticism. There is not a “last word” from the government to the composers. There are possibilities to create small groups, to work, to consider other possibilities. This is

also my opinion concerning the German Democratic Republic. There was a huge field of possibilities. Probably this was also the case under Salazar's regime.

Paulo Ferreira de Castro: I know this could be the beginning of a long discussion, and it is a complicated issue. I just want to clarify my point. My claim is not that there is no semantic dimension in this music. I think it is everywhere in it – but precisely not in those places you showed us, in those games with letters. To me, those games have nothing to do with semantics. They are more a private, cryptic element of the composition. Maybe relevant to the composer, maybe relevant to the analyst today, but that didn't play any role at all, as far as I'm aware of, in the reception of this work. Furthermore, I have an objection to your clear-cut distinction between structure and semantics, since I do happen to think that structure is itself an articulation of meaning.

Gilbert Stöck: Yes! That's my opinion!

Paulo Ferreira de Castro: So, I think we must be careful with those terms.

Gilbert Stöck: Perhaps I was not very clear, but when I spoke about "CDE" (the pitches) as a structure, it is as a semantic matter in itself. Another level is made by the games with letters, like "Gue-Va-Ra". And we must clarify what we mean by "semantics". If it is only a private case for Peixinho, then it is important for us to discover it.

Paulo Ferreira de Castro: Yes. It is there. It is interesting, but it is certainly not the most important element.

Paulo de Assis: I have two comments and one question. When we look at the title of this piece and listen to your presentation I immediately have to think about Luigi Nono and the use he made of the sigla "SED" (*Sozialistische Einheitspartei Deutschland*) in *La Victoire de Guernica*, where he spares those three pitches, never using them for about fifteen minutes, and then, at the very end of the piece there they are in the timpani. And it is extremely explicit, and everybody can recognize them. So, is there some trace of Peixinho referring to, or mentioning this piece of Nono?

Gilbert Stöck: Possibly, yes. I don't know a direct reference, but there are similarities.

Paulo de Assis: And also the references to Che Guevara in those years (1969, 1970, 1971). Nono is working with similar references, South-American *guerrilleros*, and so forth. So I think there is something there.

And I also think that the influence of Nono on Peixinho is still something to be studied in depth. Peixinho talks a lot about Stockhausen, Stockhausen is the name that most appears in the book of writings of Peixinho, but after listening to your paper I get the feeling that Nono is very close to Peixinho, or the other way around.

And another observation: You used a lot the word “totalitarian” and “totalitarian regimes”, and you are working on a project on music in the GDR. Maybe we should be cautious when applying this terminology in other contexts. I am not an historian, but I think there is a difference between “totalitarian” and “authoritarian” regimes.

Gilbert Stöck: Thank you. This is one of the topics. Can we think in similar ways the GDR experience and Portugal or other oppressive regimes? This is important. In Germany the discussion on the term ‘totalitarian’ is not closed. And I believe we should think internationally, that is clear.

2.

A MÚSICA DE CENA COMO LUGAR UTÓPICO DE UMA ESTÉTICA POLÍTICA: JORGE PEIXINHO E AS NOVAS ESTÉTICAS TEATRAIS NA DÉCADA DE 1960 EM *O GEBO E A SOMBRA* (1966)

Francisco Pessanha

Em Fevereiro de 1966 é apresentada no Teatro Experimental do Porto uma encenação d’*O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, com assinatura cénica de Ernesto de Sousa, autodenominado “operador estético”¹. Esta encenação foi a segunda de apenas duas encenações que fez. O trabalho cénico de Ernesto de Sousa foi acompanhado pela música de Jorge Peixinho. O objectivo desta comunicação – concebida como uma primeira prova de fogo a uma investigação ainda em curso – é analisar a relação artística e conceptual que Peixinho estabeleceu com o Teatro como espaço ativo de intervenção estética e social, através da pessoa de Ernesto de Sousa, encenador, fotógrafo, cineasta e pioneiro da arte-vídeo em Portugal. Para além de partilharem uma procura experimental nos seus respectivos ramos artísticos, ambos eram interventores estéticos fortemente ligados a uma ideia de igualdade e de libertação social e individual.

Quando, em Dezembro de 1965, o Teatro Experimental do Porto (TEP) renova a Ernesto de Sousa o convite para encenar, novamente, uma peça no TEP (depois de *Desperta e Canta* de Clifford Oddets), e escolhe a obra *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, fá-lo certamente com a consciência plena de que está a exercer um ato crítico contra um *status quo* sociopolítico defendido por um regime autoritário, arbitrário e censório. A estética literária de Brandão, precursora da modernidade e do Neorealismo, e as suas ligações ao movimento da *Seara Nova* apresentavam,

¹ In URL: <http://www.ernestodesousa.com/?cat=5> (consultado em 28/02/2010)

naturalmente, atrativos para a sua empresa interventiva no tecido social através da arte. Afinal, Ernesto de Sousa considerava que o Neorrealismo seria o local ideal para o exercício da arte como instrumento de ação e intervenção. Esta convicção constituiu um ponto de divergência com os seus contemporâneos adeptos do Surrealismo. O facto de Jorge Peixinho ter sido convidado por Ernesto de Sousa para compor a música de cena para esse espetáculo não pode ser descurado. Pelo contrário, deverá ser interpretado como um ato manifesto de compromisso estético e político.

O Gebo e a Sombra de Raul Brandão

Raul Brandão, nascido em 1867 e falecido em 1930, militar de carreira (sem grande vocação), jornalista, romancista e dramaturgo, é um dos primeiros autores dramáticos portugueses a anunciar um projeto literário de quebra com os cânones naturalistas ou românticos. Quer um teatro interventivo, um teatro de emoções, um teatro que faça pensar sobre a sociedade e os seus problemas. É nessa vontade que se radica o seu projeto de ruptura com o Naturalismo através de um existencialismo inusitado, e de um expressionismo, à época, vanguardista.

O Gebo e a Sombra narra o sofrimento e a miséria de uma família pobre. Gebo é um velho cobrador de uma Companhia que só lhe dá trabalho por piedade e que empobreceu, ao longo dos anos, por causa da sua relação disfuncional com os seus próprios valores de honra e dignidade. Vive com a mulher e a nora. O filho está fugido, ou preso e Gebo, com a cumplicidade de Sofia, a nora, oculta a verdade à mulher. A certa altura João, o filho, regressa e a vida parece recuperar contornos de normalidade, não obstante o terror de Gebo ao rever o filho. Um dia, João rouba dinheiro das cobranças do Pai e foge. Gebo, para preservar a honra da família e impelido pelo seu sentido de dever, opta por se deixar prender, assumindo o roubo. Quando regressa do seu cativeiro, vem mudado. Na prisão, o homem decente, honesto e honrado, transforma-se num ladrão... Assim, a questão central é: valerá a pena o sofrimento e o sacrifício, se existe apenas a desgraça?

Saliente-se ainda que obras como a de Raul Brandão influenciaram decisivamente autores que viriam mais tarde a marcar o Neorrealismo português, como Bernardo Santareno que, numa perspectiva económico-social, explora os contornos psico-emotivos dos personagens em relação direta com as condições socioeconómicas da sociedade.

A encenação de Ernesto de Sousa

Ernesto de Sousa começa o seu percurso criativo ligado, inicialmente, ao cinema, sendo um dos fundadores do *Cinema Novo* e grande impulsionador do cineclubismo em Portugal.

O ano de 1969 foi um ano crucial no percurso artístico de Ernesto de Sousa. Depois de ter participado nos “11 dias de Arte Colectiva” em Pejo, Itália, onde centenas de artistas se reuniram para partilhar experiências e participar em *happenings*, poesia fonética e visual, cinema experimental e música electroacústica, a sua produção artística começou a afastar-se progressivamente dos cânones realistas – ou antes, Neorrealistas – e a favorecer a abstração e o conceptualismo, passando do campo do cinema para o das artes plásticas e performativas. É a partir dessa altura que se começa a autodenominar “operador estético”. A partir dessa altura, a sua obra ganha contornos de pluridisciplinaridade e de interpenetração entre diversas áreas da produção artística, assumindo, em Portugal, uma posição de pioneiro da experimentação transversal das artes. O teatro, a performance, a fotografia e a experimentação multimédia fazem parte da sua produção, contando em diversas ocasiões com a participação activa de Jorge Peixinho, encarregue sempre do elemento musical. É o caso do exercício de comunicação poética *Nós não estamos algures* de 1969.

A mudança verificada na obra de Ernesto de Sousa a partir de 1969, contudo, já se anunciava nas opções estéticas por ele tomadas para *O Gebo e a Sombra* de 1966.

Ernesto de Sousa tinha uma forte ligação a Raul Brandão. Havia lido textos de Brandão na sua mocidade e a estética deste autor, bem como a sua mundividência reflectida nas temáticas sociais, marcaram Ernesto de Sousa. Assim, em carta datada de 9 de Dezembro de 1965 a direcção do Teatro Experimental do Porto convida Ernesto de Sousa a encenar mais uma peça para a temporada de 1966. Nessa carta a direcção do TEP apresenta um cardápio de peças, entre as quais *O Gebo e a Sombra*, das quais Ernesto de Sousa deveria escolher uma ou, caso o repertório sugerido não fosse do seu agrado, apresentar a sua própria escolha. Imediatamente se começa a delinear um projeto dramaturgico baseado naquele que fora, precisamente, o projeto de Raul Brandão. Ernesto de Sousa partiu do seguinte pressuposto: encontrar formas cénicas que contrastassem radicalmente com as encenações anteriores d’*O Gebo e a Sombra* alinhadas com o naturalismo. No programa da encenação, Ernesto de Sousa refere as anteriores montagens desta peça: a de Araújo Pereira (1927), a de Gino Savioti (1958) – fundador do Teatro-Estúdio do Salitre – e afirma discordar do estilo da encenação porque estas optaram – de forma legítima, afirma

o próprio – por um entendimento e concepção naturalista do texto de Raul Brandão. Assim, as inquietações às quais o autor tenta dar voz através da sua escrita são recebidas por Ernesto de Sousa e lidas através da lente interpretativa que lhes confere um carácter existencialista e atual.

O programa da encenação é metafórico. A dimensão gráfica do texto é, inclusivamente, usada para acentuar e evidenciar ligações conceptuais. Ernesto de Sousa, na sua encenação, coloca especial ênfase em dois aspectos essenciais, em duas linguagens paralelas que complementam a encenação: primeiramente, a cenografia; depois, a música de cena. Através dos *dispositivos cénicos*, Ernesto de Sousa pretende colocar em evidência aquele que ele considera ser o tema central d’*O Gebo e a Sombra*: a condição da existência humana e a contradição trágica do eu. Para tal, concebe o espaço cénico como um lugar simbólico e abstracto, querendo, assim: “A criação de um espaço abstracto, simbólico (correspondente aos símbolos ‘R’ e ‘B’): entre o ‘negrume’ da Noite, e a ‘parede enorme, sem um rasgão’ da Casa; entre os espaços adversos do não-eu e do angustiado: entre o quotidiano ‘miserável e mesquinho’ e a vida sem lei, os ‘crimes de arrear’” (Martins 2007, 129-130).

A contradição da existência, o debate entre o eu e o outro são o cerne da temática brandoniana. É essa a opinião de Ernesto de Sousa. Na forma como Brandão reflete sobre essa temática, não oferece qualquer solução. Fica a verdade estética – fica o estatismo espantado de contemplação da desgraça sublime e trágica. Por esse motivo, Ernesto de Sousa pretende que *O Gebo e a Sombra* seja uma “tragédia épica” e não um “melodrama naturalista”. A redesignação do drama de Brandão resolve os problemas inerentes aos (relativamente) longos soliloquios, apartes e a forma “convencional” do texto de Raul Brandão. Deste modo, Ernesto de Sousa – que conhecia o teatro de Brecht – recorre a alguns princípios do Teatro Épico, corrente teatral que, afirma Mário Vilaça, homem do teatro português, se estava, nessa altura, a introduzir em Portugal (Vilaça 1974, 40).

Seguindo princípios brechtianos de encenação, Ernesto de Sousa concebe o espetáculo com base numa estilização teórica do princípio de distanciamento, ou seja, concebendo espaços cénicos demarcados para a narração e para a representação. Assim se criam os três praticáveis (A, B e C), desdobrando, desta forma, o espaço simbólico, destruindo a ilusão cénica e a representação do quotidiano. Os *praticáveis* A e B serão fundamentais no que respeita a concepção da música de cena. A forma como Ernesto de Sousa projeta os movimentos espaciais dos personagens sobre o palco são exemplares da coerência de uma escrita cénica em que a música, os próprios movimentos executados pelos atores, os estilos de representação, a concepção cenográfica e a intervenção de José Rodrigues (que

foi o autor do projeto cenográfico desta encenação de *O Gebo e a Sombra*) sugerem aos espectadores a geografia do eu e o espaço da interioridade.

A música de cena de Jorge Peixinho

Poderemos especular que, dada a relação de amizade que Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa mantiveram durante anos, o curso de cinema que Ernesto de Sousa orientou na cidade do Porto, em 1965, sendo Jorge Peixinho um dos colaboradores, terá ajudado a criar pontos de confluência e de identificação estética que, em última análise, encetaram uma série de colaborações que se prolongou até meados da década de 1970.

Não sabemos ainda ao certo como é que o convite a Jorge Peixinho foi formulado. Podemos, contudo, deduzir que a música terá sido composta entre 15 de Dezembro de 1965, data em que Ernesto de Sousa aceita, oficialmente, o convite formulado pelo Teatro Experimental do Porto e o dia 28 de Janeiro de 1966, data em que a direção desta companhia solicita, através de uma carta postal, ao Centro de Cooperação Técnica “a deslocação ao Teatro São Carlos de um gravador, dois microfones e um técnico (...)”². Esta carta parece colocar em evidência duas coisas essenciais: primeiro, a música já estaria composta cerca da data em que é enviada a referida carta; em segundo lugar, fica clarificado que a música de cena não foi tocada ao vivo, ao contrário do que se pensava inicialmente, mas foi gravada em fita e difundida na sala. Esse facto justifica ainda a presença de um sonoplasta na ficha técnica do espetáculo em causa.

Segundo afirma a musicóloga e investigadora Cristina Delgado Teixeira, Peixinho, que nunca compôs nenhuma obra de teatro musical, mas escreveu diversas partituras para a cena, o cinema e performances multimédia, entende sempre a expressão “teatro musical” como um espetáculo audiovisual e que se rege pela poética do caminho e não da obra, refletindo os ensinamentos de Luigi Nono (Teixeira 2006: 149). Deste modo, Peixinho recusa as noções de funcionalidade lógica e cronológica existentes na narrativa clássica, participando, numa “visão do mundo como história com causalidade e influências” (*passim*). Jorge Peixinho defende que o teatro musical deve acompanhar as experiências mais significativas que se realizaram na área da música, tendo sempre em conta as possibilidades do teatro moderno, assim como as manifestações de dialética de teatro e música que existem no mundo extraeuropeu. Destaca, então, co-

² Cf. Espólio Documental de Ernesto de Sousa, D6 Caixa 45, Documento 1.6.3 – 2. Biblioteca Nacional de Portugal.

mo obras representativas dessa forma de pensar *Intolleranza 1960* de Nono, *Passagio* de Berio e *Kammermusikalisches Theater* de Kagel. Na linha de Theodor W. Adorno e Hans Eisler, defendia que a música escrita para cinema e para teatro deveria ser mais do que um mero acompanhamento. Defendia o papel ativo da música como se via no teatro épico de Brecht. Deveria, assim, abandonar a ilusão da união entre a música e a imagem e explorar uma natureza antitética, não se deixando “neutralizar” (*ibid.*, 150) pela imagem. Deste modo, a forma como Jorge Peixinho aborda a composição de música que, em última análise, é música utilitária, é marcada por um forte cunho pessoal, não só no que respeita à questão estilística do próprio compositor, não abdicando da componente caligráfica, mas imprimindo na sua participação como compositor um carácter de criador de sentidos, sempre paralelo ao encenador que é, nas linhas de ação do teatro moderno, o maior criador de sentidos em cena, guardando a sua independência em relação à própria cena.

Música para O Gebo e a Sombra, para harpa e percussão, aparece no catálogo das obras de Peixinho elaborado por José Machado, Jorge Machado e Cristina Delgado Teixeira com o número JP027³. No entanto esta obra não foi vista por Jorge Peixinho como um trabalho acabado e concluído nesta versão de 1966: com base nesta peça, Jorge Peixinho compôs ainda uma sequência de quatro outras peças autónomas, baseadas nos materiais de *O Gebo e a Sombra*.

Assim, em 1966 compôs o *Recitativo III* (JP028a) para harpa, percussão, flauta e fita magnética.

Em 1969, Peixinho voltou a trabalhar sobre a partitura de *Recitativo III* (JP028b), escrita para a mesma formação instrumental, e que foi adaptada ao bailado *Shakespeare's Sonnets* de Juan Corelli, no Festival “Due Mondi” em Spoleto, Itália, em 1970.

Em 1971 voltou a pegar nos materiais de *O Gebo e a Sombra* e compôs *Recitativo II* (JP049) para soprano, meio-soprano, harpa e percussão. Peixinho chama a esta peça “cantata cénica para soprano, meio-soprano, harpa, percussão, projetores, velas e (eventualmente) um regente”. É curiosa a inclusão de “velas” no instrumentário – e esta não seria a única vez que Peixinho faria uso de elementos extra instrumentais nas

³ Neste catálogo das obras de Jorge Peixinho, *Música para O Gebo e a Sombra* lista uma instrumentação diferente, incluindo trompete e trombone, além da harpa e percussão. Ao observar a partitura em causa não encontramos evidência de outra instrumentação que não a harpa e a percussão. No programa do espectáculo não aparecem quaisquer referências a outros instrumentistas que não Clotilde Rosa (harpista) e Júlio Campos (percussionista).

suas obras. Em *O Canto da Sibila* (1976), por exemplo, Peixinho dá instruções no sentido de se aspergir perfume sobre a audiência durante a execução da peça – peça que faz uso de excertos do texto *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão e de *Húmus* de Herberto Helder.

Em 1972 escreve o *Recitativo I* (JP054) para harpa, obra que dedica a Clotilde Rosa, a harpista que tocou a parte de harpa em 1966. A composição desta peça foi iniciada em 1966, mas concluída apenas entre 1971 e 1972. *Recitativo I* é parte integrante da Música de cena para *O Gebo e a Sombra*.

Em 1973 é escrita a primeira versão de *Recitativo IV* (JP061a) para flauta, harpa, percussão, guitarra, viola, vibrafone, celesta, melódica e piano. A segunda versão de *Recitativo IV* (JP061b) é composta em 1974. A formação instrumental é flauta, guitarra, harpa, viola, violoncelo, percussão, vibrafone, piano, melódica e fita magnética. Ainda em 1974 é escrita uma terceira versão desta mesma peça (JP061c), que recebe o título de *Recitativo IV: 25 de Abril em Portugal*. É escrita para flauta, guitarra, harpa, viola, fagote ou violoncelo, percussão, vibrafone, piano, celesta, melódica e fita magnética.

A música de cena d'*O Gebo e a Sombra* foi tocada e gravada por Clotilde Rosa (Harpa) e por Júlio Campos (percussão). O objectivo da música, em termos práticos, era acompanhar a transição dos personagens do praticável A – lugar de “naturalismo expressionista” – para o B – lugar de “recitativo” –, ou seja: acompanhar a passagem dos personagens do lugar de representação para o lugar do cisma e da confissão através do monólogo. Assim, a música composta por Peixinho, acompanhava não só um movimento cénico específico, mas evitava a radicalização da mudança dos estilos de representar. Assim, a música de Jorge Peixinho é, tal como a pintura de José Rodrigues, integrada no cenário, um elemento concebido por um colaborador exterior ao processo criativo de Ernesto de Sousa, mas a quem terá – certamente – sido dada toda a liberdade para exercer o seu *métier* criativo sem restrições, e com vista a servir de elemento complementar de sentidos.

A relação intrínseca entre os movimentos espaciais e a música d'*O Gebo e a Sombra* é fundamental no âmbito do espetáculo e nasce de uma necessidade. A música, afirmou Carlos Porto, crítico de teatro, marcou a “artificialização dos conflitos” na passagem dos personagens do praticável A para o B e repercutiu “as confidências, os gritos, os suspiros, os silêncios dos personagens”. A sonoridade, absolutamente integrada na linha estética pessoal de Jorge Peixinho (entenda-se uma estética vanguardista alinhada com as linhas europeias da música contemporânea), contribuiu para a dissolução da convenção naturalista e possibilitou

a libertação do público da ilusão cénica (Martins 2007, 135). Alfredo Margarido, crítico de teatro, afirma ainda que a música “levou a assistência a integrar-se nos principais momentos da tragédia”, acompanhando os monólogos e os momentos em que os personagens caem no espanto e na solidão, expondo o absurdo do seu quotidiano (*passim*).

Deste modo, podemos entrever duas linhas de força essenciais no que concerne à função da música de Jorge Peixinho no âmbito do espetáculo: primeiramente, o acompanhamento do movimento dos atores do praticável A para o praticável B, contribuindo decisivamente para a quebra da ilusão cénica; em segundo lugar, o apontamento sonoro, esparso e difuso, em diálogo com os personagens durante os seus solilóquios e momentos em que o espanto, a solidão e a constatação da crueldade absurda do mundo em que vivem se torna patente.

Formalmente a música é composta por uma Introdução e 12 separadores, sendo cada separador constituído por uma série de números. Resulta, portanto, uma partitura desagregada e que, sem os “roteiros” de Ernesto de Sousa é virtualmente incompreensível, dado o seu carácter “utilitário”. Os “roteiros” (que fazem parte do espólio documental de Ernesto de Sousa depositado na Biblioteca Nacional.) são documentos redigidos por Ernesto de Sousa em colaboração com Jorge Peixinho explicando de forma precisa a inserção de cada fragmento musical dentro do contexto da encenação.

Os separadores 1 a 5 são tocados no Ato I; os separadores 6 e 7 no Ato II; os separadores 8 e 9 são tocados no Ato III, e os restantes separadores, 10 a 12, são tocados no Ato IV. Cada um desses separadores é constituído por uma série de números identificadores dos fragmentos que os constituem. A Introdução também é constituída por números. Esses números variam entre 1 (quando o separador não é constituído por outro fragmento que não ele mesmo) e 11. Todos esses fragmentos, que apresentariam variações entre si, no caso dos separadores com diversos números, foram gravados durante três sessões de gravação. Dos fragmentos gravados (e devidamente identificados com “legendas sonoras”, como se lê no cabeçalho da lista de fragmentos a gravar em cada sessão⁴), terá sido feita uma escolha por Ernesto de Sousa, certamente com a participação de Peixinho nesse processo de escolha e decisão.

Concluindo, temos então presentes três criadores distintos: Raul Brandão, Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho. Três áreas criativas distintas

⁴ Cf. Espólio Documental de Ernesto de Sousa: Biblioteca Nacional de Portugal – D6 Caixas 45, documento 1.6.3.2 – 19.

– a escrita dramática, a encenação e a música. Um jogo de influências, de decisões, de opções estéticas que, numa só obra, num momento isolado do tempo e da história do teatro português, se agrupam no sentido de criar uma leitura unívoca de um texto dramático de carácter extremamente pungente.

A música que Peixinho criou, alinhada com a sua estética vanguardista, mas permeada pela sua própria sensibilidade estética aplicada em função do projeto de cena de Ernesto de Sousa – que, por sua vez, respeitava a vontade velada e, até então incumprida de Brandão – ajudou à criação dos sentidos e das leituras de Ernesto de Sousa. Alinhado por um pensamento teórico que se relaciona com as reflexões de Adorno e de Eisler, Peixinho complementa a encenação, ajudando a criar um espetáculo que, em 1966, se tornou “memorável”. Ilse Losa, escritora e antigo membro da direção do Teatro Experimental do Porto, numa muito curiosa série de inquéritos e entrevistas conduzidas por Orlando Neves no periódico ‘O Século Ilustrado’⁵, declara que o único espetáculo do TEP que lhe ficaria na memória seria, precisamente, *O Gebo e a Sombra* de Ernesto de Sousa e que, por causa da “encenação arrojada”, da música e cenário “de alto nível” de Jorge Peixinho e José Rodrigues, Ernesto de Sousa havia sido capaz de recuperar, num espetáculo, aquilo a que o TEP se havia proposto quando fora fundado: fazer teatro de vanguarda.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W.; Hans Eisler. 1972. *Musique de Cinéma*. Paris: L’Arche.
- Brandão, Raul. 1983. *O Gebo e a Sombra*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- Ferreira, Manuel Pedro (coord.). 2007. *Dez Compositores Portugueses*. Lisboa: Edições Dom Quixote.
- Machado, José (org.). 2002. *Jorge Peixinho; In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Martins, Rita, 2007. *Raul Brandão do Texto à Cena*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pires, António M. B. Machado. 1998. *O Essencial sobre Raúl Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Peixinho, Jorge. 1966. *Música para O Gebo e a Sombra*. Partitura manuscrita inédita.
- Rebello, Luiz Francisco. 2000. *Breve História do Teatro Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

⁵ Orlando Neves: “O que se passa com o TEP? [4]” *O Século Ilustrado*, ano XXIX, n.º 1485, 18 de Junho de 1966.

- Rocha, José Júlio Mendes. 2006. *O Teatro da Consciência: uma Leitura Teológico-Moral da Obra de Raúl Brandão*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- Sousa, Ernesto de. *Espólio Documental* [D6 – Caixas 45 e 46], Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa).
- Teixeira, Cristina Delgado. 2006. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri / CESEM.
- Vilaça, Mário. 1974. *Caminhos do Teatro na Actualidade*. Coimbra: Edição do Autor.

Discussão

Gabriela Cruz: Que materiais é que há relativos à encenação? O que é que existe em termos de documentação?

Francisco Pessanha: O que existe no espólio documental do Ernesto de Sousa é a cópia do texto dactilografado com o qual trabalhou e que está completamente anotado; existe o roteiro para a montagem do Jorge Peixinho; existe ainda a planificação (infelizmente não datada) das três sessões de gravação feitas no Teatro S. Carlos; existe o programa do espetáculo; e existem diversos esboços do Ernesto de Sousa em relação ao cenário, orçamentos apresentados ao TEP, a correspondência entre o Ernesto de Sousa e o TEO, existe ainda um bilhete postal escrito por Jorge Peixinho informando de uma impossibilidade de estar presente num dos ensaios. Não existe muita coisa. Mas ainda não investiguei os arquivos do TEP, algo que está previsto vir a ser feito.

Francisco Monteiro: Referiu na sua comunicação uma citação de um texto de Ernesto de Sousa ou de Peixinho (do livro da Cristina Delgado Teixeira), uma citação referente claramente a Raul Brandão, de uma música para um R B. Isso está notado como R. B.?

Francisco Pessanha: Exato: R ponto, B ponto.

Francisco Monteiro: Eu deparei com esse tipo de notação na peça de que falarei logo à tarde (*Lov*). Aparece também um texto de um certo ‘R.B.’, que será Raul Brandão, mas de outra peça, *Acto sem palavras* (mesmo “sem” palavras) de Samuel Beckett, mas que, na música do Peixinho poderá ter tido palavras de Raul Brandão.

Francisco Pessanha: Sim. Existem muitas coisas que são crípticas. Há ainda muito trabalho de investigação a fazer.

Pedro Boléo: Só duas observações breves. Uma é o uso da expressão “cânones do neorrealismo”, que pode induzir em erro. O neorrealismo teve muitos debates internos e pode ser complicado arrumar tudo numa expressão redutora. Raul Brandão foi importante para muitos autores desse movimento, mas também para outros, como por exemplo José Gomes Ferreira, que era um admirador de Raul Brandão e que é difícil encaixar no neorrealismo.

Francisco Pessanha: Sim, sem dúvida nenhuma. Mas esta comunicação é sobre Jorge Peixinho e não sobre Raul Brandão.

Pedro Boléo: Certo. A outra observação tem a ver com a referência a Adorno/Eisler. Eu percebi o que queria dizer em relação à não ilustração da música, mas isto exige algo mais de elaboração. Transpor para o teatro ideias de Adorno e Eisler que foram pensadas para um meio que é o cinema, e muito especificamente pensadas para esse meio. Julgo que as questões que eles colocam têm a ver com a própria técnica do cinema, e portanto com as capacidades técnicas da música no cinema.

Francisco Pessanha: Sim, com certeza. Mas sem esquecer que o Peixinho também escreveu música para cinema.

Mário Vieira de Carvalho: Ainda em relação a esta questão levantada pelo Pedro Boléo: a referência a Adorno e Eisler foi feita pelo próprio Peixinho ou por Ernesto de Sousa ou é um comentário seu?

Francisco Pessanha: Pois, eu não clarifiquei bem. Essa ligação a Adorno/Eisler é referida pela Cristina Delgado Teixeira no seu livro sobre os textos de Peixinho.

Mário Vieira de Carvalho: Muito bem. E há alguma referência a Brecht na correspondência entre Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa?

Francisco Pessanha: Não, não existe. Aliás, não existe propriamente correspondência entre eles. Existe referência ao “teatro épico” por parte de Ernesto de Sousa. A tal redesignação que o Ernesto de Sousa faz do texto de Raul Brandão deriva precisamente dele achar que as encenações anteriores eram naturalistas (quando não deveriam ser) e deveriam seguir os princípios do “teatro épico”. Ernesto de Sousa afirma, mais ou menos, que: «Isto deve ser uma tragédia épica e não um melodrama naturalista». Este é o ponto de partida dele para a encenação.

Paulo de Assis: O Francisco disse que Peixinho se referiu a Kagel, Berio e Nono, citando até os títulos de algumas obras, especificamente *Kammermusikalisches Theater* de Kagel, *Passagio* de Berio e *Intolleranza 1960* de Nono. Isto é um aspecto interessante – e que resulta também da

leitura das entrevistas, nas quais Peixinho alude várias vezes a essas mesmas obras –, pois todas elas são “óperas”, ou, no mínimo, projetos cênico-teatrais envolvendo a voz (cantada). A minha pergunta é se se encontra alguma referência do Peixinho à “música para cena” (e não óperas) destes compositores? Recordo, por exemplo, de Luigi Nono a música de cena para *As you like it* de Shakespeare, de 1953 (Berlim), e para *Die Ermittlung* de Peter Weiss de 1966 (ano da composição de *O Gebo e a Sombra*), música para fita magnética. Nas entrevistas não há nenhuma referência à música de cena destes autores, apenas a projetos de óperas.

Francisco Pessanha: Não lhe saberia dizer. Parece-me uma questão interessante e que merece ser aprofundada. Neste momento da minha pesquisa não tenho elementos para lhe poder responder.

3.

CONTRA OS BRANDOS OUVIDOS: ESCUTAR JORGE PEIXINHO NO CINEMA

Pedro Boléo Rodrigues

Jorge Peixinho escreveu, entre 1971 e 1972, música para dois filmes de dois importantes cineastas portugueses. O primeiro foi *Pousada das chagas*, de Paulo Rocha, estreado a 25 de Fevereiro de 1971, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. A produção foi do Centro Português de Cinema (CPC), criado em 1969 e ligado à Fundação Gulbenkian. O segundo, também produção do CPC, terminado em 1974 mas só estreado depois do 25 de Abril, a 18 de Setembro de 1975, no cinema Londres: *Brandos Costumes* de Alberto Seixas Santos.

A Fundação Calouste Gulbenkian iniciou nos anos 60 uma política de apoio à produção cinematográfica, primeiro com atribuição de bolsas a jovens cineastas talentosos, e em 1969 alinhando no projeto de uma cooperativa de cinema, o Centro Português de Cinema, de que foram sócios fundadores: António Pedro Vasconcelos, António de Macedo, Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, José Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Manuel Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas, Paulo Rocha. Juntaram-se-lhes depois os técnicos Elso Roque e António Escudeiro. Não farei aqui esta história, que tem de ser (e tem sido) estudada de vários pontos de vista, da história das técnicas, da crítica e dos discursos, do estudo das instituições, do ponto de vista económico, social e político. Gostaria apenas de sublinhar a importância de compreender o quadro social deste cinema (ou destes cinemas) para entender estes dois filmes – *Pousada das chagas* e *Brandos costumes* – como objetos artísticos particulares. São exceções num movimento de exceções que despontavam (de filmes e de realizadores), mas têm algumas regras internas, artísticas, comuns.

O que pretendo aqui é compreender o lugar da música nesses dois filmes. Filmes de um novo cinema, perto de uma década depois de *Verdes Anos* de Paulo Rocha, um dos filmes que inaugurou em Portugal aquilo que se chamou depois o “cinema novo”.

Paulo Rocha, Seixas Santos, Jorge Peixinho: estamos perante gente que poderíamos designar por “artistas de vanguarda”. Aceitemos por agora esta expressão e esta “vanguarda”. Mas esta palavra “vanguarda” levanta, evidentemente, outro tipo de questões complexas e polémicas. Basta-nos para já compreender que são jovens artistas com ideias próprias – e ideias fortes – sobre a arte que querem fazer. E mesmo quando trabalham isoladamente fazem-no com o que poderíamos chamar uma “solidariedade artística” – sabem o que os outros estão a fazer, dão ideias, dialogam, ajudam, colaboram. Gente que se junta porque não se revê na situação e nas formas do cinema que se faz em Portugal, e começa a interferir nos mecanismos de produção e distribuição daquilo que fazem. Gente que quer fazer outra arte e doutra forma, incompatível com um cinema que considerava institucionalmente fechado, pobre, rotineiro, tradicionalista, ultrapassado, que não punha questões. Gente que, para além disso, faz parte ou está próxima dos movimentos oposicionistas à ditadura, mas que não se contenta com a expressão de discordância política e sente uma necessidade vital de ruptura estética com o comercialismo e a arte dominante.

Paulo Rocha e Alberto Seixas Santos veem em movimentos como a *Nouvelle Vague* francesa uma possibilidade de furar os modos de produção impostos e repensar as formas e as próprias condições de base do cinema. São cosmopolitas (estudaram fora, Rocha em Paris e Seixas Santos em Londres), são conhecedores conscientes da tradição cinematográfica internacional (Alberto Seixas Santos é crítico de cinema e Bénard da Costa chama-lhe mesmo “o teórico mais bem preparado do novo cinema português”), são conhecedores do cinema moderno e adeptos do cinema como arte. Têm também uma bagagem literária grande (como mostra bem *Pousada das Chagas*, como veremos). Mas que querem, sem pôr de lado a consciência da história que os precede, começar de novo, como se fosse do início. Querem de alguma forma “matar o pai”.

É precisamente a ideia da morte do pai que abre o filme *Brandos costumes*, numa marcante sequência inicial, com um jogo de espelhos e de som. Ouve-se: “Ora se ele pretende evadir-se não pode pensar em fazer obras na prisão” – há aqui um programa estético e político, afirmado desde o início neste filme.

Morte do pai pode ser visto neste filme como alegoria de um fascismo que perdura mesmo depois da morte de Salazar, ideia tornada explícita logo a seguir e com que o filme imediatamente nos surpreende, com uma montagem provocadora (com a entrada do título e do hino nacional). É o tema político do filme, no sentido estrito – como pode a ditadura perdurar para lá da morte do ditador. Instala-se desde logo um problema de tempos, que a utilização do som reforça: não estamos no tempo “certo”, há um desfasamento.

No terreno da afirmação de uma estética, é também um problema genealógico que está em causa (mais do que “geracional”). Problema genealógico e de ascendência. O que está para trás e o que é o presente do cinema português não nos serve, dizem estes realizadores – e diz Jorge Peixinho também em relação à música do seu tempo, sem dúvida. Como se dissessem: “aquilo que nos deu origem já não nos serve”. É um passado em derrocada, arruinado, desatualizado, que não acompanhou os tempos.

É o que se poderia chamar um problema genealógico da vanguarda, e de certa forma é um problema típico, mesmo anterior às vanguardas do século XX. A sua origem encontra-se pelo menos desde o programa inicial do idealismo alemão e no romantismo revolucionário, quando a arte define um programa próprio, autónomo, mas que pressupõe uma promessa emancipatória, ou seja, que contém em si mesmo, do seu interior e através dos seus meios, um programa político de libertação e de expectativa de mudança para a humanidade, anunciando outros tempos e antecipando outra sensibilidade. Um problema de desfasamento e sobreposição de tempos discordantes está dentro deste programa estético que vem do século XIX. A arte põe a contradição e a sobreposição em evidência, com os seus meios próprios, e antecipa a ideia de uma outra vida possível.

Na sequência inicial de *Brandos costumes*, vemos que o som não sai apenas dos lábios da figura que mexe, criando uma estranheza e uma desconfiança no espectador relativamente ao que se ouvirá ao longo de todo o filme. Esse som aqui ganha outra dimensão com a revelação de que a figura feminina (a filha) está a olhar um espelho. O que estávamos a ver era afinal uma imagem reflectida. Julgo que não é disparatado ver aqui uma ideia de uma arte que não só desfaz a ilusão, mas reflete sobre ela própria, coloca-se radicalmente em questão, como fez recorrentemente o cinema moderno.

Mas a ruptura estética, o gesto iconoclasta, a busca de novas formas não implicam um desrespeito pelo património e pelo museu – pelo passado. *Pousada das Chagas* é um excelente exemplo disso: foi mesmo filmado no museu de Óbidos e partiu de uma encomenda da Fundação Gul-

benkian para “promover” o novo museu de Óbidos. Também aqui, no final do filme, há um espelho que desfaz a ilusão mas que vem com um texto citado de Camões: “Canção, neste desterro viverás, voz nua e descoberta, até que o tempo em Eco te converta” (a citação é das rimas de Camões). E Camões é, como sabemos, paradigma máximo do património literário. O que é “moderno” aqui não é apenas a ruptura formal – é a presença simultânea de tempos diferentes (mas não como *pastiche*). E a vanguarda dá assim um salto no passado mais longínquo, já que o passado próximo e o presente é o da opressão e da ditadura. No caso de *Pousada das Chagas*, fá-lo de uma forma enigmática, secreta, e descrevendo uma ponte para o futuro. Deixando um eco. Neste caso a arte resiste preservando a sua autonomia radical. E a música de Peixinho é decisiva neste filme para a construção desse enigma. Não transporta apenas os objetos do museu para outro lugar (cena das espadas filmadas de alto a baixo enquanto na música um arco faz vibrar um prato). Leva todo o filme para caminhos inesperados.

É em filmes assim, com um trabalho sonoro e musical absolutamente decisivo para a sua compreensão plena, que a música de Peixinho pode e deve ser ouvida. Não é um fundo musical, nem uma “banda sonora” – é, num aparente paradoxo, uma música com o máximo grau de autonomia e independência estética, mas que percebemos subitamente que não pode ser ouvida sem o filme.

Brandos Costumes desperta-nos desde o início para a escuta através daquela estranheza do som que está naquela mesma voz que se desliga dos lábios em movimento. Mais tarde haverá outros jogos que despertam para a escuta, como por exemplo quando a personagem da criada diz, com um barulhento aspirador em funcionamento, no meio de uma sobreposição de textos e ruídos: “ou sou eu que estou a ficar surda!”

Retiremos quatro primeiras ideias globais relativamente ao som de *Brandos costumes*:

1. O som está lá e não está – não é um dado adquirido (não corresponde aos lábios a mexer). Deve ser ouvido crítica e autonomamente.
2. O cinema revela os seus processos técnicos. De certa forma a dobragem das vozes revela-se ao ouvinte do filme.
3. O som e a música neste filme contribuem para libertar o cinema de todo o convencionalismo, seguindo alguns preceitos da *Nouvelle vague* (interrupção súbita, choque, sobreposição de elementos).
4. O som é usado desde o início como verdadeiro “manifesto” (outra palavra querida das vanguardas) – afirmação radical (levada às últimas

consequências), inequívoca (explícita) e bruta (no sentido de direta, brusca e assente na montagem) de um projeto estético que pretende romper com a linguagem convencional, tradicional ou dominante.

Não espanta portanto o convite de Seixas Santos a Jorge Peixinho, um caso raro neste tempo de um compositor que está interessado precisamente nestas questões: ruptura estética, insatisfação com as formas musicais dadas e as instituições artísticas, posição política ativa e abertamente contra a ditadura, questionamento dos modos de fazer da arte e das suas funções, abertura ao diálogo com outras artes mas dentro de uma afirmação de autonomia radical da sua arte e do direito a um pensamento estético próprio, sem concessões. Ideia de manifesto artístico. Procura de outras formas de comunicação ou mesmo de incomunicação, questionamento da linguagem, explorando as margens ou mesmo evadindo-se (da prisão que são as formas disponíveis – “se ele pretende evadir-se não pode pensar em fazer obras na prisão”). Experimentação e pesquisa formal até aos limites. Até ao confronto com outras artes. Até à libertação de todos os entraves.

A música de Jorge Peixinho para este filme é feita com uma instrumentação bastante original que cruza flauta, trombone, guitarra, piano, órgão (em diversos registos), harpa, percussão e soprano (na última parte do filme).

Vejamos então, resumidamente, qual o papel – os papéis – da música de Jorge Peixinho em *Brandos costumes*:

1. Provocação deliberada e consciente: os cineastas que o convidam sabem isso de antemão, querem isso da música. Como quem diz: “Peixinho é o compositor de vanguarda que temos, vamos chamá-lo”.

2. Pontuação e estruturação de uma colagem de textos. Ligação a um texto – a música entretetece-se com um texto antes de mais – e isso é comum com *Pousada das Chagas*, um filme estruturado na filmagem de peças do museu e (muito) numa colagem de textos, neste caso incluindo Rimbaud, Camões, Pessoa, poemas taoistas, textos de Mumon (poemas budistas e zen), e textos do *Flos Sanctorum* (história da vida dos santos). Mas a música não é o que serve de cola – é objecto de uma montagem não hierárquica com a palavra dita (por personagens), textos, diálogo, ruídos e sonoplastia, discursos da rádio, outros filmes e o som desses filmes e com imagens também de diferentes proveniências – incluindo imagens de arquivo e filmes portugueses do tempo do fascismo.

3. Tensão – recusa da “moleza” e da fusão – ideia que está na base deste cinema – e também uma tensão para o futuro no sentido de antecipação, premonição, tal como *Brandos costumes* foi considerado premonição de acontecimentos históricos, do 25 de Abril e da revolução. A “premonição” está por exemplo no final interrogativo, tenso, com uma voz solo – antecipação de uma revolução que tarda.

4. A música aponta para uma emancipação – a música entra aliás pela primeira vez logo a seguir e em resposta à palavra “prisão”, ao lado de uma queixa da personagem da mãe que diz: “Nesta casa ninguém tem horas”.

5. Acompanhamento e expressão da loucura (obsessão, por um lado, mas loucura clássica por outro, no sentido de loucura com máxima lucidez. Como se a verdade já não pudesse ser compreendida. Esta “loucura” está na figura da avó que perdeu o juízo – mas que diz uma verdade secreta expressa de forma desintegrada, incapaz de comunicar nos mesmos termos dos outros – ninguém a compreende. Mas a música é ainda – e também – o eco de uma voz de um passado mais longínquo, ou o brilho de uma estrela que já desapareceu mas cuja luz só agora nos chega, a presença de alguma coisa ausente, que só se compreende fugaz e enigmáticamente ou a partir de fragmentos (por exemplo quando a avó fala do tempo e pergunta: “Que horas são?”)

6. Elemento de surpresa: a música não está sempre, mas irrompe cavitando e renovando o olhar do espectador.

7. A música está em pé de igualdade com outros sons – baralha a hierarquização dos sons – a palavra das personagens, o texto, os diálogos, a recitação teatral, o discurso da rádio, os ruídos, as canções entoadas, a música, o som de outros filmes, outras músicas.

8. Corte – a música serve para cortar mais do que ligar ou fundir (e neste sentido também contribui para estruturar a montagem cinematográfica).

Música inesperada, à procura de um inesperado tempo, enquanto o tempo “velho” continua. “O inesperado tempo” é uma ideia que o estranho final de *Brandos costumes* sublinha. A voz de soprano canta: “por vezes os homens realizam o que não se espera e o que se esperava continua inacabado”. Para depois prosseguir com uma referência ao “inesperado tempo da paisagem”. Mas é também uma música de inquietante estranheza, no sentido do *Unheimlich* que Freud investigou num famoso ensaio. O familiar e o inquietante estão na presença da música que não apenas serve a alegoria, mas amplia, até ao limite do “cortante” a alegoria família/sociedade, que é central em *Brandos costumes*.

Noutra cena, o pai recita enquanto a música de Jorge Peixinho desloca o lugar e o sentido das suas palavras: “Que todos trabalhem é dever, mas não vou eu fazer pães e o meu padeiro ler, não se senta o soldado no café nem eu homem pacífico vou para a guerra”. O que é inaceitável para aquele pai é a “desordem” democrática que pode tirar as coisas do lugar: “Não vou eu fazer pães e o meu padeiro ler”. Trata-se de questionar as posições específicas na sociedade, e a música, aqui num registo irónico e comentador das palavras, tira as coisas do lugar onde é suposto elas estarem – não só interroga como desloca, sobrepõe e corta. Música perigosa para a ordem. A vanguarda, não como linha avançada do progresso histórico ou da revolução (por analogia com o partido político), mas como antecipadora da transformação da vida, expressão de promessa de um mundo assente noutras bases, essa vanguarda desordena as posições, questiona os lugares de cada um. Penso que a música de Jorge Peixinho nestes filmes está aí, nesse questionamento radical mas dialogante – questiona, não declarando nenhum fim da história, começando do presente, do zero (ou como se fosse do zero), mas fazendo ao mesmo tempo um trabalho agudo de memória, inscrevendo-se na história mas contra o seu tempo, em discordância aguda com uma “desactualizada atualidade”. No mesmo gesto, questiona o lugar da sua arte, confrontando-se, interrogando os lugares dos signos e das imagens e olhando-se ao espelho. Quebrando-o, se necessário.

Discussão

João Pedro Cachopo: Obrigado por esta comunicação muito interessante. O modo como apresentou os filmes prolonga um pouco o espírito fragmentário dos mesmos. Tenho um comentário a fazer. A certa altura referiu o carácter “enigmático”, algo que nestes filmes parece muito ligado à noção de montagem, além de uma proximidade à ideia de *Unheimlichkeit*. Penso em especial naquela passagem da *Pousada das Chagas*, na qual a filmagem da espada é acompanhada por uma música extremamente estridente. A minha pergunta seria a seguinte. A sua comunicação intitula-se “Contra os brandos ouvidos” – isso conseguir-se-ia mais pela expressão do que pela construção? Poderá dizer-se que Peixinho “se compõe” contra os brandos ouvidos?

Pedro Boléo: Estou de acordo com essa leitura. Trata-se de uma questão de “expressão”. Por exemplo, o trabalho dos timbres (se bem que aqui há um ruído de fundo que se deve à cópia em VHS – aquelas “ondulações”

não são da música!). Quanto à questão do “enigmático” e do “inquietante” – talvez sejam coisas diferentes. Eu pensaria mais no “enigmático” para a *Pousada das Chagas*, pois o *Brandos Costumes* é muito explícito e nada enigmático (ainda que possa ser “difícil” devido ao uso de processos do Cinema Novo). Essencialmente é duro e direto. Mas “inquietante”, sim, isso é. A ideia da estranheza inquietante é importante nesta família em relação à família, ao modo como se tornam cenas familiares em coisas inquietantes. A música em certos “quadros”, em certas cenas que parecem muito familiares (por exemplo, “sentados à mesa”), a música surge e cria uma certa estranheza, essa tal inquietante estranheza, que remete para o próprio Freud, certo?

A Pousada das Chagas é mais enigmático, mais aberto. Por isso é que falei de Adorno. O que é importante é que se vejam estes filmes e, sobretudo, que se ouçam estes filmes, pois eles foram muito pensados e, possivelmente, nunca foram ouvidos. Espero contribuir para despertar estes filmes, nos quais a música tem um papel decisivo.

João Madureira: Os meus parabéns, gostei muito da sua comunicação. Gostaria de saber se estes filmes estão editados em DVD?

Pedro Boléo: Está o *Brandos Costumes*. *A Pousada das Chagas*, não. Mas tem havido projeções públicas, por exemplo na Cinemateca Nacional.

João Madureira: O filme era clandestino até ao 25 de Abril?

Pedro Boléo: Não tenho a certeza absoluta, e quando falei com o Seixas Santos ele disse-me que ele próprio não se lembra bem disso. Mas se houve projeções, foram em âmbito privado, restrito. E há algumas imagens (ainda que poucas) que foram acrescentadas já depois do 25 de Abril.

II. MÚSICA E NOTAÇÃO

4.

À PROCURA DO PRIMEIRO *LOV*

Francisco Monteiro

Introdução

No início dos anos 90, certamente depois de 1992, combinei com o compositor Jorge Peixinho um encontro no Conservatório de Música do Porto. Pretendia que ele me desse algumas cópias de partituras das suas obras: a peça *Lov II* para flauta, violoncelo, piano, percussão e banda magnética, já prevista para concertos, e ainda obras suas para piano solo. Após o fim de uma aula da Ação de Formação para professores de Técnicas de Composição que estava a orientar no Conservatório, dirigimo-nos para um café das imediações onde, pedidos 2 finos – imperiais para os não portuenses – nos debruçámos sobre as partituras. Esta historieta nada tem de extraordinário a não ser o facto de, perante o semblante atónito, mesmo preocupado, dos restantes clientes e funcionários do café, Jorge Peixinho me ter cantado, ou melhor murmurado, mesmo rosnado, e explicado de forma bastante participante as obras *Glosa I* e *Estudo V – die Reihe* para piano solo, assim como o *Lov II*. Eu, bem como os restantes presentes no café, pudemos perceber vocalmente as ondulações cromáticas do *Estudo V*, os contrastes dinâmicos e harmónicos – verdadeiras camadas expressivas – da *Glosa*, assim como o tempo e os timbres do *Lov II*: dois alienados debruçados sobre papéis A3 com música, rosnando e falando coisas indecifráveis.

Mais tarde toquei e até gravei a peça *Lov II* com Pedro Couto Soares e Jedd Barahal e também toquei uma versão de *Lov I*, para flauta e piano, pois não havia violoncelista para o concerto. *Lov* tornou-se, assim, algo simbólico para mim na minha aproximação a Jorge Peixinho, mais ainda porque à época tentava descobrir os compositores da atualidade menos seriais, eventualmente ligados a uma qualquer pos-modernice onde o amor – mesmo em flamengo ou holandês – não fosse um tabu. Nos últi-

mos anos, para uma gravação da obra completa para piano de Jorge Peixinho, intentei uma versão para piano solo – um possível *Lov* original – que terá existido autonomamente após os primeiros esboços como música de cena de “Acto sem Palavras”.

A obra e o material – manuscritos

A obra e o material existentes apresentam-se, desde logo, no catálogo concebido por José Machado, Jorge Machado e Cristina Delgado Teixeira, publicado no livro *Jorge Peixinho in Memoriam* (José Machado, org.), Caminho, Lisboa 2002. Encontrar-se-ão, eventualmente, entre os manuscritos do compositor, outras folhas e cópias que ajudam à compreensão da obra.

1. Trata-se de uma obra concebida tomando como base a música de cena para a peça *Acto sem palavras* de Samuel Beckett, encenada pelo Cénico do Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação e apresentada em 22 de Dezembro de 1971. A música seria para piano, banda magnética (necessitando da sonoplastia de Jorge Santos) e, possivelmente, uns tais “instrumentinhos”. Foi apresentado o espetáculo duas vezes, com o nome “sem palavras”: ao “Acto sem Palavras” de Beckett juntava-se a peça de Peter Handke “O aluno que quer ser mestre”.

2. Esta música de cena acabou por dar origem a uma peça para piano e instrumentinhos, ou mesmo para piano e banda magnética com o nome *Lov*, referida no catálogo com o n.º JP 076 (a), com data de 1977, cujas partituras se encontram desaparecidas segundo o catálogo.

3. Aparece, ainda, referenciado um outro *Lov* com o n.º JP 076 b, para piano, flauta de bisel e instrumentinhos, cuja partitura também não existe.

4. A uma destas peças foi, eventualmente, acrescentada uma parte de flauta, aparecendo uma partitura denominada “Versão C”, amplamente rasurada. Nesta partitura observa-se a indicação de textos de diferentes autores que seriam eventualmente ditos. Não sabemos se estes textos estariam presentes na versão *Lov* para piano ou mesmo na música de cena da peça *Acto sem palavras* de Beckett; esta “Versão C” poderá corresponder ao n.º de catálogo JP 076 c de 1977, mas sem uma referida citação da “Morte de Isolda” da ópera de Wagner. Ou então é o n.º JP 076 (b), referido no catálogo como sendo para piano, flauta de bisel e instrumentinhos, e cuja partitura é dada como inexistente.

5. A “Versão C” foi fotocopiada, pelo menos as páginas finais, existindo destas uma versão posterior mais rasurada, e onde se acrescenta uma última página 11 – a tal citação da “Morte de Isolda”: na página 10 é referido também um “texto dito: «o corpo é a sombra das vestes/que encobrem teu ser profundo»” (citação de “Poemas Esotéricos” de Fernando Pessoa). Esta hipotética nova “Versão C”, de 11 páginas, poderá corresponder também ao n.º de catálogo JP076 c.

6. No ano seguinte aparece uma nova partitura clara e bem delineada – *Lov* – para flauta, piano, banda magnética e instrumentinhos, com data de 1971/78, a que foi acrescentado a lápis um “I” romano – *Lov I*; esta versão, possivelmente utilizada no concerto dos II Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, de 1978, vem ao encontro das rasuras presentes nas duas “Versões C”; o n.º de catálogo é JP 076 d e tem 11 páginas e não 10 como referido no catálogo. Aparece em programas também como *Lov I, canção sem palavras*.

7. Existe ainda uma outra partitura diferente – *Lov II* para flauta, violoncelo, piano, banda magnética e percussão, de 1983, com n.º de catálogo JP 076 e, e que não é mais que a obra *Lov I* com uma nova parte para violoncelo. As restantes partes têm muito poucas alterações.

Da música de cena para a peça *Acto sem palavras* de Samuel Beckett apresentada em Dezembro de 1971 até *Lov II*, de 1983, existiu um longo percurso com peripécias várias. É de referir que num texto do compositor para o concerto dos II Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea *Lov (1971-1978)* é uma obra de dez minutos para piano, flauta e banda magnética, cujos “primeiros elementos” estariam em *Acto Sem Palavras* de Samuel Beckett, de 1971. Aqui não se fala de *Lov I* mas de *Lov*, peça única com origem na referida música de cena. É também de referir que na “Versão C” se indica uma “fl. ind. ad libitum”, a ser tocada pelo pianista para além da flauta tocada por um flautista. Ou seja, uma flauta indiana *ad libitum*, para além da flauta da partitura (de bisel ou transversal). Esta flauta indiana foi usada também com a mesma indicação noutras obras e está entre o espólio do compositor presente na Câmara Municipal do Montijo.

Questões iniciais

Desde logo algumas questões se colocam:

- Existiu realmente e como tal foi assumida a obra para piano e banda magnética *Lov*?

- Esta obra teria também os ditos “instrumentinhos”?
- Será a flauta de bisel referida no n.º de catálogo JP 076 b, na verdade a “fl. ind. ad libitum”?
- Será a “Versão C” para flauta de bisel?
- Será que Jorge Peixinho, ao apresentar em 1978 a peça *Lov* (também como *Lov I, canção sem palavras*), para flauta, piano, banda magnética e instrumentinhos, herdeira da longínqua música de cena *Acto sem Palavras*, recusou as versões anteriores?
- É interessante que as referências a eventuais textos ditos de diferentes autores aparecem nas diferentes versões a lápis: seriam posteriores? Um estudo para um outro *Lov*? Uma reflexão remanescente do *Acto sem Palavras* afinal com palavras?

Algumas perguntas ficarão agora sem resposta, sendo necessárias entrevistas a músicos da época e outras consultas a programas de concertos e afins.

Os diferentes *Lov*

A obra *Lov II* de 1983 para flauta, violoncelo, piano, banda magnética e instrumentinhos foi a versão final conhecida e apresentada de forma clara na sua partitura. Comparada com a versão anterior sem violoncelo, verifica-se que a parte deste instrumento foi acrescentada pelo compositor como se de um *motete* medieval se tratasse. As restantes partes pouco ou nada alteraram; acontece ainda que a parte de violoncelo não é um mero acompanhamento mas, porventura, o instrumento mais saliente entre os restantes nesta nova versão.

Algo semelhante se verifica entre a mais antiga “Versão C” e a *Lov I*: a parte de flauta de *Lov I*, posterior, é bastante mais clara e desenvolvida. Mesmo os instrumentos de percussão – instrumentinhos tais como copos e crótalos – são escritos de forma mais clara e esclarecida.

Procurando um primeiro *Lov*

O manuscrito da “Versão C” parece ser o mais antigo existente dos diferentes *Lov*. A parte de flauta limita-se a sublinhar timbricamente a parte de piano, tendo raramente algum protagonismo melódico. As secções com maior protagonismo da flauta são, na verdade, muito simples:

- a) na página 1, sistema 2, aparecem uma curta linha melódica da flauta que reforça a harmonia presente no piano;

- b) na página 4, sistema 3, também uma curtíssima linha melódica de 4 notas, mostrando um motivo importante, adorna a harmonia o acorde do piano;
- c) na página 8, sistema 1, este mesmo motivo é reapresentado e desenvolvido, pontuando o trémolo – a harmonia – do piano;

A tentação da procura de uma versão para piano solo, banda magnética e instrumentinhos, ou mesmo para um pianista a solo que toca-se também os instrumentinhos e acionasse a banda magnética, levou a que fosse procurada na “versão C” uma versão onde se excluísse a parte de flauta.

O trabalho teve, senão outra, a virtude de proporcionar o conhecimento das maneiras de Jorge Peixinho compor e recompor, readaptar a possíveis circunstâncias de execução, reescrever ou escolher outros instrumentinhos para efeitos semelhantes, re-harmonizar e re-figurar acordes, excluir e readaptar gestos e entradas supérfluas e mesmo impossíveis para um instrumentista; as maneiras de Jorge Peixinho pensar com o corpo performativo, com o gesto composicional e com o lápis e a caneta que escrevem e rasuram. E aproximar de uma versão que fosse já um *Lov* – não música de cena – para Peixinho a solo, ou com alguma ajuda. Essencialmente o trabalho consistiu em rever a “Versão C”, salientar o que teria sido rasurado e excluir a parte de flauta solo ou outra que, claramente, tivesse sido escrita posteriormente.

Observações

Alguns sinais parece que apresentam uma versão algo diferente. Por exemplo, na página 3, a caixa com crótalos a tocar no sistema 3 foi posta posteriormente, substituindo (ou reforçando) os sons com os copos. Na linha anterior, as lâminas percutidas parecem vir a substituir os sons com os copos. Na página 5, as caixas com a indicação de crótalos (ou címbalos) parece aposta posteriormente. Pelo contrário na página 9 há uma reiteração do sinal de percussão. No início da página 6 o sinal aparece esclarecido – esfregar os crótalos um no outro. O que levará a pensar que, a partir desta “Versão C”, uma versão para um só músico (com percussão simplificada, com menos sons de copos) estaria indicada. Haverá, então, uma versão de *Lov* para um só músico mas posterior à “Versão C”?

Conclusão

Um trabalho deste género necessita do apoio de outras informações, através do contacto com músicos que tocaram e/ou ouviram a obra nos

anos 70. Possivelmente existem variados *Lov*, variadas versões que Jorge Peixinho utilizou e apresentou, dependendo dos músicos disponíveis, dos *cachets* disponíveis, até do tempo disponível para procurar, rever e copiar uma versão específica da peça. E desta forma a obra se foi alterando, perdendo “tabuinha e bonecos de madeira”, adquirindo instrumentinhos variáveis, depurando-se e enriquecendo-se até à versão *Lov II* com violoncelo. Os textos são algo misteriosos, ainda mais que a origem da peça é um “acto sem palavras”. E talvez *Lov* trate, também, de um outro amor, onde a citação de Wagner nos esclareça uma morte simbólica, uma morte para um mundo fútil, e um renascimento que se entreabre nas palavras de Pessoa. Tal como nos aparece citado numa versão da página 10:

“O corpo é a sombra das vestes
Que encobrem teu ser profundo.”

Discussão

Voz não identificada: Antes de mais quero felicitar o Francisco Monteiro pelo seu trabalho, que é muito importante e muito bem feito. Tenho uma dúvida: da sua experiência com outras partituras e manuscritos de Jorge Peixinho o Francisco viu estas mesmas características de mudança e variabilidade entre tantas versões?

Francisco Monteiro: Sim. Isto acontecia muito, pelos mais variadas motivos. Ou porque ele simplesmente mudou de ideias, ou achou que determinado som dos instrumentinhos não correspondia na realidade àquilo que ele queria, ou porque com um músico diferente certa ação já não funcionava tão bem, levando-o a mudar o instrumentinho. Uma especificidade em *Lov* são as passagens rasuradas, quase todas passagens de piano, instrumento que Peixinho tocava muito bem. Como se após as suas experiências em Roma e em Darmstadt Peixinho quisesse afastar-se de certo tipo de pianismo. Outros “tiques” de algumas vanguardas seriais ou pós-seriais vão também desaparecendo. No fundo Peixinho mudava e as obras seguiam essa mudança.

Isabel Pires: Existem ainda as fitas magnéticas que normalmente acompanhavam, isto é, que faziam parte de *Lov*?

Francisco Monteiro: Existem sim. Vamos ouvir alguns excertos. A peça começa com fita magnética, que consiste em gravações de Jorge Peixinho a tocar piano. [Ouviu-se o início de *Lov II*].

5.

E DO SÓTÃO SAÍRAM BORBOLET(R)AS!

Célia Araújo & Rui Bessa

A Ideia

Quando João Luís, encenador e responsável pelo Teatro Pé-de-Vento do Porto, hoje em dia sediado no Teatro da Vilarinha da mesma cidade, encomendou uma obra para crianças para ser estreada no IV Encontro Nacional de Teatro para a Infância em 1982, tendo em vista, segundo o mesmo, a realização do “primeiro concerto de música contemporânea para crianças”¹, obteve uma enorme receptividade por parte de Jorge Peixinho, ao qual se associaram Clotilde Rosa e Jorge Sá Machado. Deste encontro de vontades irrompeu um espetáculo, só com composições originais, que tinha duas partes. Na primeira, ouvia-se *As quatro Estações do Ano*, obra de Clotilde Rosa e Jorge Sá Machado; na segunda, *Madame Borbolet(r)a* de Jorge Peixinho, que diz que a obra “nasceu de uma velha ideia, acalentada há longo tempo: a de compor uma peça destinada exclusivamente a brinquedos e instrumentos infantis, explorando as suas múltiplas virtualidades”². Apesar de serem duas obras para crianças não houve qualquer articulação entre as duas, nem a preocupação de o concerto ser pensado como um todo, até porque, segundo Jorge Machado, tal como era habitual, Jorge Peixinho apresentou a partitura pela primeira vez já nos ensaios no Porto.

De acordo com João Luís, esta iniciativa surgiu no âmbito de um enorme movimento de liberdade artística, de intervenção e de experimentação, que nasceu com a Revolução dos Cravos e que, durante alguns

¹ João Luís in *Programa do Concerto* (sem data). Trata-se de uma série de concertos realizados em 1983, em locais carenciados, para alunos de algumas escolas do primeiro ciclo do concelho de Matosinhos.

² Jorge Peixinho in *Programa do Concerto*.

anos, lutou contra todos os tabus existentes na sociedade portuguesa, combatendo por exemplo a crença de que a música erudita não era para todos, u de que as crianças só gostavam “de umas guitarradas e da «Joana come a papa»”³. A experiência foi possível graças aos esforços do Centro Português de Teatro para a Infância e a Juventude e ao apoio da Fundação Calouste Gulbenkian que, nas suas palavras, “era um guarda-chuva que permitia a contemporaneidade”⁴.

A ideia era arriscada, sabendo nós das reticências que muitos ouvintes mais ou menos habituados à música erudita colocam perante as correntes que o século XX nos apresentou. Muito mais arriscado se tornava quando o público seria constituído por crianças. Mas, como refere João Luís, “era um caminho que erapreciso fazer”⁵. O queacontece é que normalmente são estes públicos jovens que mais facilmente aderem à novidade, à diferença, ao desconhecido. Clotilde Rosa sobre esta temática opina que não é estranho para os jovens e crianças executarem e ouvirem estas obras porque “os miúdos são fantásticos, muito ricos em imaginação, e quando se lhes dá uma ideia eles confabulam, eles desenvolvem... e por isso eu até acho que às vezes a formação musical é um bocadinho convencional demais... porque se lhes fosse proposto algo assim deste género para ver se faziam música, eles eram capazes de fazer alguma coisa... e era bom... porque quando avançassem já tinham outra percepção da música.”⁶.

A obra

Assim, no sótão de João Luís, a Crisálida Madame transformou-se em Borboleta, acrescentada de um ‘r’ em honra à colectânea de textos com o título de Borboletra, editada pelo Pé-de-Vento, instituição que não se fica só pela arte da representação mas se constitui como um grupo de mais ampla intervenção cultural. O título *Madame Borboletra*, como informa Peixinho⁷, é uma menção à *Madame Butterfly* de Puccini e, ao mesmo tempo, o resultado da procura de um vínculo ao universo da infância e à já referenciada colectânea de textos, muitos deles escritos por crianças, testemunhos daquela fase em que “todo o ser é susceptível de

³ Entrevista dos autores a João Luís, Setembro de 2010.

⁴ Ibidem.

⁵ Jorge Peixinho in *Programa do Concerto*.

⁶ Entrevista dos autores a Clotilde Rosa, Setembro de 2010.

⁷ Jorge Peixinho in *Programa do Concerto*.

escrever poesia”⁸. Desta colectânea, Jorge Peixinho concentra-se sobretudo no documento de abertura, escrito de Maria João Reynaud, de onde extrai para a partitura um excerto:

Borboletra preparou-se para a viagem, enquanto o Pé de Vento lhe contava que cada palavra tem um halo de luz, um hálito de perfume, uma cor, um sabor, uma música própria. À partida, Borboletra fechou os olhos por causa do impulso e ainda mal os tinha aberto, quando o Pé de Vento lhe disse: «Chegamos! Esta é a Escola das Mariprosas. Adeus!».

Jorge Peixinho, frequentador habitual da casa do seu amigo João Luís, diz:

Pretendi desde logo que a peça viesse a constituir um testemunho de amizade e uma homenagem à obra e à actividade desenvolvida pelo Pé de Vento⁹.

Começa então por escolher o sótão da habitação como local de trabalho e de inspiração para esta nova demanda. A procura de brinquedos e de instrumentinhos, do sótão passa para as feiras e lojas de brinquedos onde, com todo o cuidado, começam a adquirir as ferramentas para a construção da obra. Como nos disse João Luís, nem qualquer instrumentinho ou brinquedo servia. Peixinho sabia o que procurar. Os instrumentos tinham que ser afinados, capazes de produzir as notas que ele queria, o que mostra uma das características de Jorge Peixinho: controlava tudo, não deixando nada ao acaso. Tudo tinha que fazer sentido, os brinquedos tinham que se encaixar na mancha tímbrica que ele desejava. Diz-nos João Luís que, depois dos instrumentinhos escolhidos, “ele normalmente ficava a compor durante a noite”¹⁰.

Jorge Peixinho apresenta claramente o seu objectivo:

A ideia geral que presidiu à concepção desta peça pode resumir-se, de certo modo, na intenção de criar um universo sonoro homogéneo e único, no qual fosse possível transcender o âmbito essencialmente lúdico da função dos instrumentos e brinquedos, e abrir-lhes novas

⁸ Entrevista a João Luís, Setembro de 2010.

⁹ Jorge Peixinho in *Programa do Concerto*.

¹⁰ Entrevista a João Luís, Setembro de 2010.

perspectivas: ora líricas, ora dramáticas; ora místicas, ora oníricas. Por outro lado ainda – e é bom acentuar este aspecto – a partitura apela para uma actividade lúdica e altamente criativa da parte dos seus intérpretes, os quais desempenham, por conseguinte, uma função muito viva e decisiva na organização desse universo sonoro, na sua arquitectura e no discurso em que aquele se materializa¹¹.

De notar que *Madame Borboletra* não se limitava a ser uma obra estática, implicando aspectos cénicos, entrando mesmo no âmbito do teatro musical, com robots, cães, canários a circularem pelo palco, com ciclistas, pombinhas, rodas e arcos a percorrerem trilhas pré-definidas pelo compositor, explorando-se também assim todo o impacto visual que os brinquedos causavam. *Madame Borboletra* é uma obra que denota, como refere Clotilde Rosa, “uma criatividade extraordinária, feita com um espírito muito sério, com uma profusão de instrumentos numa «organização desorganizada», com um enorme aspecto lúdico. Jorge Peixinho era uma pessoa especial, conhecedora de tudo, mas que tinha dentro dele um lado lúdico, acriançado. Era uma criança grande. A *Madame Borboletra* podia existir dentro daquela cabeça.”¹².

Esta é uma obra que espelha claramente a linguagem própria do compositor, pelos efeitos e climas, com “arabescos”, apesar de escritos de uma forma aleatória, e trilos, onde cria um contínuo sonoro mas de uma forma mais enriquecida, notas que caminham de uns instrumentos para os outros, criando melodia com mudanças e modulações timbricas. Muito própria de Jorge Peixinho e da sua linguagem é também a harmonia, que contraria um tonalismo fácil. Em termos de textura, Peixinho cria uma espécie de “pedal” que se vai transformando, dispersando, relacionando instrumentos uns com os outros, em termos espaciais, de tessitura, de tempo. No mesmo momento passam-se outros acontecimentos, criando camadas, *layers* sonoros. Nitidamente nesta obra o compositor não *cedeu*, mantendo a sua linguagem. A partitura está muito bem desenhada e estruturada, não tendo, porém, qualquer legenda, uma vez que foi escrita para o momento. O que existiria era uma partitura com notas a azul e a vermelho, que terá desaparecido.

Se não é caso raro na sua obra a utilização de instrumentinhos, muito mais o é o público a que se dirige, uma vez que só volta a compor para crianças numa fase mais tardia e uma obra muito mais convencional para piano, intitulada *Janeira*, publicada em 1995 no “Album de Colien” (Música Española y Portuguesa del Siglo XX).

¹¹ Jorge Peixinho in *Programa do Concerto*.

¹² Entrevista a Clotilde Rosa, Setembro de 2010

De qualquer forma, talvez o aspecto mais distintivo desta obra seja a sua inusitada instrumentação. Entre os brinquedos contavam-se: um cão, um pato (Fig. 1), uma cega-rega (Fig. 2), uma pomba (Fig. 3), canários (Fig. 4) e passarinhos (Fig. 5), um ciclista (Fig. 6), uma roda (Fig. 7), um arco, balões, caixas de música e robots (Fig. 8). A estes juntavam-se os instrumentinhos: melódicas (Fig. 9), pífaros, gaitas, uma corneta, uma concertina (de palhaço), uma flauta de êmbolo (Fig. 10), uma organeta, um metalofone. E ainda: estalos (Fig. 11), pregos, copos e pratos tocados com arco (arcos feitos pelas crianças com canas e fios de nylon), crótalos, chimes, flexatone e guitarra, para além de indicações referentes a um porta-voz e a uma «fl. ind.» (Fig. 12) sujeitas às mais variadas interpretações.

As fotografias aqui apresentadas mostram alguns dos brinquedos e instrumentinhos efectivamente utilizados nos espectáculos em que a obra foi executada, no início dos anos oitenta, e que estão agora na posse de João Luís, de José Machado e do Museu Municipal do Montijo.

Os concertos

A obra é concluída em Junho de 1982 e apresentada pela primeira vez no dia 1 de Julho, no já referido IV Encontro Nacional de Teatro para a Infância, na Cooperativa Árvore. A servir de cenário, um painel pintado pelo conhecido artista plástico Sebastião Resende, painel esse que se perdeu durante a mudança de instalações do Teatro Pé-de-vento.

Como se pode imaginar não foi fácil a aceitação de tal vanguarda musical para crianças, o que poderá explicar o facto de só ter tido duas apresentações no âmbito desse Encontro e, mais tarde, em três concertos para alunos de escolas do primeiro ciclo do concelho de Matosinhos, numa iniciativa da edilidade local que se tem mostrado, ao longo dos tempos, precursora na apresentação e divulgação de música erudita contemporânea, e no apoio a compositores portugueses. Estes últimos concertos foram efectuados em locais carenciados do concelho, alguns deles em bairros sociais.

As primeiras duas apresentações tiveram um público mais conhecedor, muitos ex-alunos de Jorge Peixinho, pessoas ligadas quer à música erudita quer ao Jazz, pais e familiares dos jovens músicos e outro público adulto. Se os primeiros consideraram a obra muito *sui generis* e inovadora, o público menos informado terá comentado que era pretensão a mais fazer uma obra daquelas para crianças e achar que elas seriam capazes de a apreciar.

O concerto mais relevante terá sido, segundo palavras de João Luís, o concerto na Cruz de Pau, (zona carenciada do concelho de Matosinhos),



1. Pato



2. Cega-rega



3. Pomba



4. Canários



5. Passarinhos



6. Ciclista



7. Roda



8. Robot



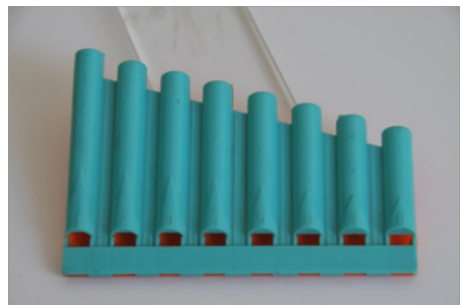
9. Melódica



10. Flauta de embolo



11. Estalos



12. Flind

“feito num salão paroquial, onde as crianças se sentaram e deitaram no chão e mostraram uma capacidade de atenção e concentração espantosa. Foi de tal maneira um espanto que quando chegou ao fim a gente disse: é isto, não temos que demonstrar nada a ninguém, discutir com ninguém, acabou a conversa. Só temos que afinar pequenos pormenores, decidir como é que isto se prossegue, porque está visto que isto funciona.”¹³. Jorge Machado recorda-se de terem sido espetáculos muito participados, animados, tendo as crianças reações espontâneas e entusiásticas, fugindo ao ambiente típico de uma sala de concertos¹⁴. O concerto é noticiado em alguns jornais nacionais, nomeadamente n’*O Primeiro de Janeiro* e no *Jornal de Notícias*, sem o realce que mereceria, estando diluído no meio da programação do Encontro. Isto demonstra o pouco conhecimento e valorização dada, quer a uma iniciativa a todos os níveis de louvar, quer a compositores que marcaram, marcam e para sempre marcarão o panorama da música erudita do século XX em Portugal e mesmo no mundo. Mais lamentável ainda é a não existência, pelo menos não encontrada, de qualquer comentário, referência, crítica, notícia sobre o espetáculo. É óbvio que *temos que olhar para as coisas com os óculos da época* e na altura, como infelizmente ainda agora um pouco, é raro haver crítica capaz de imensos espetáculos que se realizam.

Para a interpretação destas obras foram escolhidos, além de músicos que sempre trabalharam com Jorge Peixinho, como por exemplo a própria Clotilde Rosa que tocava ‘organeta’ e Jorge Machado, um grupo de jovens e adolescentes de escolas de música do Porto, sendo esta experiência classificada por Clotilde Rosa como algo “fantástico, curioso e muito enriquecedor... e que os jovens gostaram muito”¹⁵. Estes jovens foram escolhidos por outro grande vulto da música portuguesa do século XX, o Maestro Álvaro Salazar. Até nisto a irreverência, o risco, foi assumido pelos autores e promotores das obras. Deste grupo de jovens, um deles, mais tarde, torna-se extremamente conhecido do público em geral, como músico, apesar de noutras correntes musicais. Refiro-me a Pedro Abruñosa que conta num artigo do *Jornal de Letras* incluído mais tarde no livro “Jorge Peixinho – *In Memoriam*” a sua experiência com Jorge Peixinho e, pelas indicações, a experiência neste projeto, dizendo que: “Com ele aprendi ainda que a música não tem limites. Sobretudo, aprendi a quebrar as barreiras musicais e a grande atitude da descomplexização estética. [...] O Jorge ensinou-me que podemos ser os inventores, os criados-

¹³ Entrevista a João Luís, Setembro de 2010.

¹⁴ Entrevista a Jorge Machado, Setembro de 2010.

¹⁵ Entrevista a Clotilde Rosa, Setembro de 2010.

res, os arquitetos das nossas próprias muralhas, mas isto só vale se a seguir tivermos a coragem suficiente para as destruir”¹⁶.

No dia da estreia, segundo relato de João Luís, o quase inusitado aconteceu, mas que não seria de todo inusual pelos depoimentos que tivemos oportunidade de conseguir de pessoas que conheceram e de perto privaram com Jorge Peixinho. O compositor e maestro não tinha a partitura encadernada nem sequer com as folhas coladas. Estas caíram e ao colocá-las de novo na estante não terá colocado as páginas pela ordem correta, o que levou, a determinado momento da obra, a também compositora e no momento instrumentista, Clotilde Rosa, a informar o autor que estava a dar entradas que não estariam no papel, estando estas deslocadas no tempo. Logo aí se interrompeu a interpretação, reiniciando-se, agora sim, com as páginas colocados no seu devido lugar. Este tipo de situação e mais uma vez usando palavras de João Luís “Só é possível quando existe uma enorme confiança entre as pessoas. Com essa confiança e cumplicidade artística nada é prejudicado”¹⁷. Sobre esta situação Jorge Machado não deixou de destacar a forma como Jorge Peixinho era muito querido no Porto, lembrando os anos que lá viveu na década de 60, tendo verdadeiros admiradores e privado com a camada intelectual da cidade da qual faziam parte, entre outros, Eugénio de Andrade e Óscar Lopes¹⁸. Eugénio de Andrade chega mesmo a distinguir entre os músicos portugueses, Jorge Peixinho, como um dos mais talentosos compositores do século XX, que muito contribuiu para mudar o panorama musical do nosso país, sobretudo na década de oitenta¹⁹.

Este pequeno incidente, veio, no entanto, mostrar-se extremamente danoso para nós, gerações seguintes, isto porque tinha sido solicitado ao dono de um estúdio de gravação do Porto que fosse gravar a obra, trazendo todo o material, que na época não seria pouco, para conseguir uma gravação com qualidade e dignidade, e após este episódio, Jorge Peixinho solicitou que o técnico destruísse a gravação. Infelizmente, por motivos de saúde do referido técnico, não nos foi possível saber se o terá efetivamente feito. Sabemos, no entanto, não ter havido mais oportunidades para que se registasse para a posteridade mais uma de muitas obras de Jorge Peixinho. Para sempre ficou a partitura manuscrita, extremamente gráfica,

¹⁶ José Machado, *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002, pp. 100-102.

¹⁷ Entrevista a João Luís, Setembro de 2010.

¹⁸ Entrevista a Jorge Machado, Setembro de 2010.

¹⁹ Eugénio de Andrade, *Poesia*, Edições Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2005, p. 153.

faltando no entanto indicações mais precisas para que possa ser feita uma interpretação com o máximo de rigor e indo de encontro à vontade do compositor. Por isso, esta *Madame Borboleta* terá que ser reinterpretada, reinventada, como muitas obras desta época. Acreditamos que será possível que isso venha a acontecer, visto que cada vez mais há instituições que pretendem *rasgar* o marasmo cultural e intelectual que grassa no país. Acreditamos que Madame Borboleta poderá voltar a voar.

Discussão

Francisco Pessanha: Queria apenas perguntar se o João Luís da Companhia Pé de Vento é o mesmo João Luís que foi assistente de encenação de Ernesto de Sousa em 1966, no *Gebo e a Sombra*?

Rui Bessa: Sim, sim.

Paulo de Assis: A minha observação é genérica, dizendo respeito a todo o painel, que veio demonstrar ser, de facto, de grande urgência proceder-se a uma edição crítica das obras de Jorge Peixinho. Aqui foram detectados muito problemas, certamente muito diferenciados (desde música electrónica até música para “instrumentinhos”) mas que requerem um trabalho conjunto de edição crítica, única maneira de garantir execuções futuras da música de Peixinho.

Rui Bessa: Gostaria apenas de dizer uma coisa: foi um grande prazer fazer esta investigação sobre os “instrumentinhos”, especialmente porque este que mostramos foram os realmente usados nos concertos originais. Por exemplo, o pato, a cega-rega, o pombo são da coleção particular do João Luís. Eram objetos dos seus filhos, que Peixinho encontrou no sótão e decidiu usar para esta peça. O João Luís é uma pessoa extremamente cuidadosa e mantém os instrumentinhos em perfeitas condições de uso musical. Outros “instrumentinhos” são da coleção da Câmara Municipal do Montijo. Infelizmente, é óbvio que alguns outros instrumentos já não existem, como, por exemplo, a “organeta” – um teclado minúsculo que funcionava a pilhas, segundo nos contou Clotilde Rosa, quase um brinquedo infantil.

Maria João Serrão: É importante lembrar que estas coisas se passaram numa época em que aquilo que preocupava as pessoas ditas de “vanguarda”, ou “progressistas”, ou “à procura de qualquer coisa nova” (para poderem expressar sentimentos também novos, específicos da época) esteve ligado ao aparecimento de programas de animação específicos para crianças. Tais projetos surgiram no início dos anos 1970, apoiados pela Juven-

tude Musical Portuguesa, e visavam estimular a procura de novos sons através do uso de todo o tipo de materiais, desde as caixinhas para cortar ovos cozidos até às caricas para fazer instrumentos de percussão. Isso fez parte de programas muito amplos, em todo o país, servindo-se de animadores formados especialmente para isso e que eram recebidos de braços abertos pelos professores e jovens alunos de escolas primárias. Este espírito e estas ações concretas serviram depois de base de trabalho para compositores e intérpretes de formação musical profissional, nomeadamente para o Jorge [Peixinho]. Este grupo de animadores (restrito, não mais do que uma meia-dúzia) procurava perceber o som pelo seu interior. O Jorge fez isto sempre muito bem – e a descrição aqui apresentada foi muito bem feita. Quero apenas lembrar que este tipo de atividades foi desenvolvido nas ilhas dos Açores e da Madeira no final dos anos 1970 (1979-1980) com a participação da Clotilde [Rosa], do Carlos Franco, do Lopes e Silva, de mim própria e do Jorge [Peixinho]. Eram ações para grupos de 400 e 500 crianças, que enchiam as igrejas do Funchal e de Porto Santo, para as quais se tocavam peças de música contemporânea, se explicavam tais peças e, no fim, se punham as crianças a cantar. Havia assim um movimento, naquela época, muito abrangente que profissionais como o Jorge vão depois usar na escrita de partituras mais elaboradas.

João Madureira: Julgo que o Francisco Monteiro disse uma coisa muito importante: para fazer uma reconstituição e para fazer com que as obras vivam novamente é preciso fazer uma interpretação que não seja demasiado “ao pé da letra” e perceber que estas obras eram móveis e mutáveis com o tempo. Não fará muito sentido proceder a uma fixação muito conservadora de algo que era, por essência, mutável e tinha outras asas para voar. Julgo que a reconstituição destas peças depara com a dificuldade de se conseguir uma definição que não fixe demasiado os diferentes elementos. Acho que isso é possível, tem é de se encontrar a pessoa que o faça.

Francisco Monteiro: Duas coisas: em primeiro lugar gostaria de fazer uma pequena correção. O Jorge Peixinho ia muitas vezes ao Porto e nas palavras do João Luís certamente que ficava sempre em sua casa. Mas claro que não era assim [risos]: ele ficava também em casa duma Marta Araújo e em casa do Manuel Dias da Fonseca, além de ter residido no Porto, com casa na Rua da Boavista. Mas não digam nada ao João Luís [risos]. Quanto à edição de obras: foi submetido um projeto de edição crítica de algumas obras de Jorge Peixinho à Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Tal projeto foi aprovado e começará muito em breve, sendo coordenado por mim e será dedicado a obras camerísticas, até 5 instrumentos. Uma das finalidades deste estudo e edição será a apresentação de partituras, tanto de execução como mais exaustivas, críticas e detalhadas.

6.

DE UM PRIMEIRO NOCTURNO PARA UM NOCTURNO A TRÊS

Jorge Alexandre Costa

Introdução

A comunicação que aqui se apresenta tem como propósitos fundamentais dar a conhecer, de uma forma mais aprofundada, a obra para piano *Nocturno*, de Jorge Peixinho, perspectivar a sua capacidade *generativa*¹ para a construção de um possível novo noturno – o *Nocturno no Cabo do Mundo*, para três pianos – e contribuir, com uma pequena reflexão analítica, para a (re)descoberta do pensamento musical deste compositor.

A obra *Nocturno* nunca foi alvo de nenhuma edição impressa, permanecendo, por isso, apenas em manuscrito, um autógrafo escrito a lápis pelo autor. Existe um registo áudio desta obra, relativamente recente, uma leitura interpretativa, realizada pelo pianista Miguel Borges Coelho, para a editora Numérica, em 2005, que contou com o apoio da Câmara Municipal de Matosinhos. Tanto quanto nos foi possível saber, também não existem quaisquer estudos histórico-analíticos ou críticos sobre esta mesma obra, nem quaisquer outro tipo de informações adicionais ou notas de divulgação que nos possam ajudar a circunstanciar o processo histórico da obra *Nocturno*.

Nocturno é uma peça para piano solo, composta na década de noventa, no Outono do ano de 1992, que surge, cronologicamente, logo após a conclusão de um núcleo de peças fundamentais para piano de Jorge Peixinho – as *Tres Piezas: Glosa I* (1990), *Estudo V. Die Reihe-Courante*

¹ A este propósito ver o conceito de *gramática generativa* de Noam Chomsky (1984). [Valorizava a referência indicar algumas secções específicas do livro de Chomsky].

(1992) e *In Folio. Para Constança* (1992) – e antes da composição do seu segundo *Nocturno*, este para três pianos.

O título *Nocturno* remete-nos, quase que obrigatoriamente, para a designação da forma musical italiana *notturmo*, com uma sonoridade idêntica, ou para *nocturne*, do francês, cuja origem e desenvolvimento temporal remonta às primeiras décadas de oitocentos. Foi utilizada, sobretudo, no repertório para piano (recorde-se os inúmeros *nocturnos*, de compositores como John Field ou Frederic Chopin), e, um par de anos mais tarde, também surgiu no repertório para orquestra, por exemplo com Claude Debussy.

Esta forma, de carácter muito livre e aberto, caracteriza-se, primeiro, por ser um tipo de composição que recorre a uma escrita musical *evocativa*² de grande pendor idiomático e de um lirismo efusivo, onde predominam as visões, os sonhos, a atmosfera noturna, os ambientes fantasmagóricos ou as emoções subjetivas e profundas; e, segundo, por tirar proveito eficazmente das capacidades sonoras e da paleta tímbrica dos diferentes instrumentos, designadamente através da exploração da sustentação e da ressonância sonora, do âmbito e do registo, da complexidade harmónica, da sofisticação contrapontística, da invenção melódica expressiva, entre muitas outras³. Características “notturnas” que se coadunam muito bem com o carácter que parece emergir da obra em análise, em particular, e da música de Jorge Peixinho, de um modo global⁴. Lembra-nos o autor que o

(...) objectivo da minha música é a construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro. Explorei profundamente e intensivamente todas as relações entre a harmonia e o timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados. A característica principal da minha música é uma espécie de *atmosfera onírica*, na qual surgem pequenas transformações através de artifícios contrapontísticos, filtragens harmónicas e tímbricas, etc. Dou também muita importância à ambiguidade entre a continuidade e a descontinuidade.⁵

² Cf. Jean Molino (1986). [Valorizava a referência se se indicassem números de página ou secções do livro que abordam este conceito].

³ Numa primeira abordagem sobre a definição e evolução histórica da designação *Nocturno* ver a entrada “Nocturne” de Maurice J. Brown, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), 2001, vol. 13, pp. 258-259.

⁴ Para um conhecimento mais aprofundado do compositor consultar José Machado (2002), Cristina Delgado Teixeira (2006) e Paulo de Assis (2010).

⁵ Cf. Machado 2002, p. 9.

Diferentes olhares para uma mesma narrativa musical

Para uma melhor compreensão das características que o discurso musical da obra *Nocturno* de Jorge Peixinho protagoniza, propomos a realização de três etapas analíticas distintas e funcionalmente diferentes, mas também cumulativas e inter-relacionadas entre si. Uma primeira, sobre a sua *organização formal*, sobre a possível hipótese de construção formal adoptada para a formulação do discurso musical; uma segunda etapa, sobre os elementos musicais que se destacam do discurso musical como um todo, as *estruturas musicais estruturadas e estruturantes*⁶ do discurso musical, e que nos permitem diferenciar, fragmentar e agrupar em diferentes estruturas, secções, partes, gestos, derivações ou explorações a obra musical; e, por último, sobre os principais *percursos* encetados pela narrativa musical em cada uma das secções formais identificadas. Neste sentido, podemos afirmar que é uma análise que procura uma interpretação da obra *Nocturno*, enfatizando aspectos, quer ao nível gramatical/musical – da *exegese* da obra – quer ao nível do sentido/significado – da *hermenêutica*⁷. Começemos pela primeira etapa proposta, pela *organização formal*.

1. Organização formal – um arquétipo musical possível

Nocturno tem uma duração aproximada de onze minutos, podendo, em nosso entender, e em função de certas lógicas inerentes às características da narrativa musical, ser formalmente fragmentada em várias partes de diferentes dimensões.

Para uma melhor apreensão de uma possível organização formal de *Nocturno*, socorremo-nos de três níveis de olhar fundamentais, a saber: um primeiro olhar – um olhar *macro* –, orientado para os grandes blocos musicais, para os pilares determinantes na construção e sustentabilidade do discurso musical, para os contrastes e *déjà vu* musicais que se evidenciam a *ouvido nu*; um segundo – o olhar *mezzo* –, focalizado para as zonas intermédias do discurso musical, para os traços temáticos com especificidades próprias dentro de cada uma das estruturas macro anteriormente

⁶ Cf. com a noção de *habitus* de Pierre Bourdieu (1996a; 2002).

⁷ A apropriação das noções da linguística para a análise musical constituiu, no seio das ciências musicais, uma formulação constante. Uma apropriação que não pretende traduzir uma assunção da música como uma linguagem mas, apenas, como uma metáfora da linguagem verbal, visto a primeira não ter a possibilidade de construir a dupla articulação que a segunda tem. Ver José Gil (2010).

identificadas; e, por último – um olhar *micro* –, direccionado para os pormenores da narrativa musical, para as estruturas musicais interiores que determinam os elementos temáticos musicais, as suas repetições e transformações e que nos permitem justificar, consolidadamente, a coe-rência formal dos dois olhares anteriores⁸.

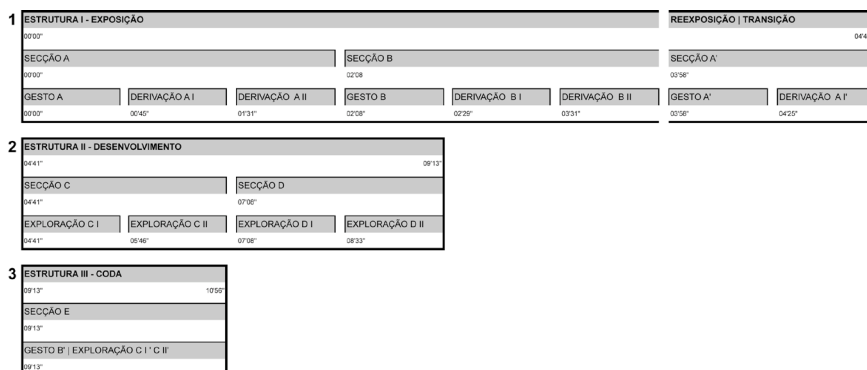


Fig. 1 – organização formal

1.1. O olhar macro

Este primeiro olhar, mais abrangente, permitiu-nos desenhar na obra musical três grandes estruturas musicais. Uma primeira estrutura de âmbito expositivo – a *exposição* –, na qual se apresentam os *gestos* ou intencionalidades temáticas, utilizando uma terminologia cara a Jorge Peixinho, com as respectivas *derivações* musicais da intencionalidade do *gesto* original, com uma reexposição de alguns acontecimentos anteriores, como elemento musical de conclusão e de transição para a macroestrutura musical seguinte. Uma segunda estrutura que se oferece como o lugar para o desenvolvimento e exploração de um discurso musical que se afirma como sendo diferente – o *desenvolvimento* –, um discurso musical contrastante, muito próximo, por vezes, da improvisação e da exploração constante de elementos musicais generativos portadores de determinadas características. E, por último, uma estrutura com características próximas de uma recapitulação com um carácter de afirmação conclusiva – a *coda* –, em que alguns dos elementos expostos e desenvolvidos anteriormente, *gestos* e *explorações* passadas, são agora recordados e reutilizados. A

⁸ Sobre os aspectos da forma na análise musical ver Arnold Schoenberg (1970), Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (1988), Jan LaRue (1989) ou Nicholas Cook (1989), entre muitos outros.

primeira e segunda macroestruturas musicais têm uma duração temporal idêntica (04'41'' e 04'32'', respectivamente) e a última uma duração mais breve, cerca de 01'47''.

1.2. O olhar mezzo

A partir deste olhar *mezzo*, um nível analítico intermédio, foi-nos possível identificar novas divisões formais, seis secções, no seio das macroestruturas identificadas. Três secções alojadas na primeira macroestrutura musical, duas na segunda e uma na última. As secções construídas identificam, no sentido em que agregam elementos musicais que parecem próximos e consequentes, a intencionalidade dos *gestos* temáticos e das respectivas *derivações* musicais – a *secção A* e a *secção B* –, as várias *explorações* ou desenvolvimentos que protagonizam a parte do discurso musical mais contrastante e intenso – a *secção C* e a *secção D* –, e a re-exposição total ou parcial de elementos característicos das secções anteriores – a *secção A'* e a *secção E*.

1.3. O olhar micro

Por último, o olhar *micro*, permitiu-nos identificar e enumerar quais os elementos musicais mais característicos, as estruturas musicais passíveis de uma identificação própria, e, por isso, portadoras de uma certa exclusividade, que determinam a formação da intencionalidade de cada *gesto* e das *derivações* resultantes dessa mesma intencionalidade, bem como das *explorações* desenvolvidas. Constituem estas *estruturas* musicais *estruturadas* e *estruturantes* da escrita do *Nocturno* diferentes elementos musicais, tais como determinados intervalos harmónicos, desenhos rítmicos peculiares, efeitos contrapontísticos e ornamentais, trilos, carácter, métrica, tipo de escrita, entre tantos outros.

Assim, atendendo aos elementos encontrados, pudemos identificar/limitar no seio das duas primeiras secções, a intencionalidade de dois *gestos* – o *gesto A* e o *gesto B* –, seguido das respectivas *derivações* – as *derivações A I* e *A II* e as *derivações B I* e *B II*. No âmbito da terceira secção, a reexposição da intencionalidade de um dos *gestos* e de uma das *derivações* apresentadas inicialmente – o *gesto A'* e a *derivação A I'*. Na quarta e quinta secções delimitamos as *explorações* musicais contrastantes em quatro momentos – as *explorações C I* e *C II* e as *explorações D I* e *D II* – e, finalmente, na última secção, uma síntese musical que recorre à intencionalidade de um *gesto* e de uma *exploração* musical passada – o *gesto B'* e as *explorações C I'* e *C II'*.

2. Estruturas musicais estruturadas e estruturantes do Nocturno

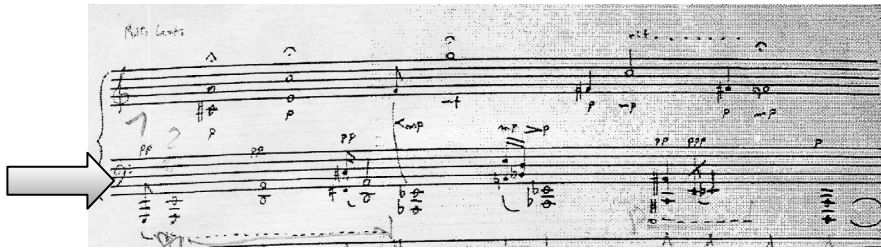
Centremo-nos, agora, na segunda etapa analítica, uma etapa mais atenta aos elementos que caracterizam musicalmente a obra, sobre aquelas estruturas que nos permitiram equacionar o arquétipo formal possível. Ao longo da obra *Nocturno* podemos identificar uma multiplicidade de elementos musicais que, face à sua singularidade e especificidade, assumem um papel estruturante no discurso musical empreendido. São estruturas com características musicais bem diferenciadas e particulares, mas recorrentes no *campo*⁹ musical ocupado por Jorge Peixinho – *estruturas estruturadas estruturantes* –, de dimensões e protagonismos irregulares, que podem ter uma presença constante ou mais etérea/evocativa no fluir do discurso musical, seja na forma de um modelo único que se vai repetindo ou numa permutação ou transformação de um qualquer modelo original. As estruturas musicais a que nos referimos podem configurar um simples intervalo harmónico ou melódico, um determinado desenho rítmico/melódico, um efeito tímbrico, um encadeamento de acordes ou um tipo de escrita musical, entre muitas outras. Enumeremos e observemos aqueles que nos parecem fundamentais para uma compreensão aprofundada e sistematizada da obra *Nocturno*.¹⁰

2.1. O intervalo harmónico de 5.^a

O intervalo harmónico de 5.^a perfeita é utilizado pelo compositor como um referencial temático que surge, recorrentemente, ao longo de toda obra, nomeadamente as relações harmónicas *lá|mi*, *láb|mib*, *ré|lá* e *réb|láb*, no registo mais grave do instrumento. Este intervalo harmónico aparece ou de forma isolada ou de forma articulada por uma *appogiatura* simples (uma nota à distancia de um intervalo melódico de 2.^a) ou por uma *appogiatura* complexa (*appogiatura* em forma de agregado sonoro). O intervalo harmónico de 5.^a perfeita desempenha no *Nocturno* a função de uma sonoridade pedal harmónica, uma ressonância tímbrica envolvente e penetrante que vai sendo relembrada à medida que a obra se vai desenvolvendo.

⁹ Cf. com a noção de *campo* de Pierre Bourdieu (1996b, 2001).

¹⁰ A propósito das características da escrita musical de Jorge Peixinho ver os artigos de Francisco Monteiro (2002), Eurico Carrapatoso (2002) e John Mackay (2002) publicados in José Machado (2002).

Fig. 2 – intervalo harmónico de 5.^a perfeita

2.2. Encadeamentos harmónicos de três sons

Uma segunda estrutura musical que mereceu a nossa atenção foi a utilização, com alguma regularidade, de encadeamentos de acordes de três sons (maior, menor ou aumentado), no estado fundamental, como elemento de construção temática e “ambiental”, e de desconstrução tonal. Estas sequências harmónicas são elaboradas, usualmente, a partir de uma sucessão de graus conjuntos (podendo estes ser de 2.^a menor, maior ou aumentada), sem um qualquer padrão fixo ou regular no encadeamento que propõem (menor-maior-menor ou menor-aumentado-aumentado, etc.). A articulação destes acordes em registos extremos do piano, seja no registo grave ou no agudo, promove uma certa descaracterização sonora e tonal.

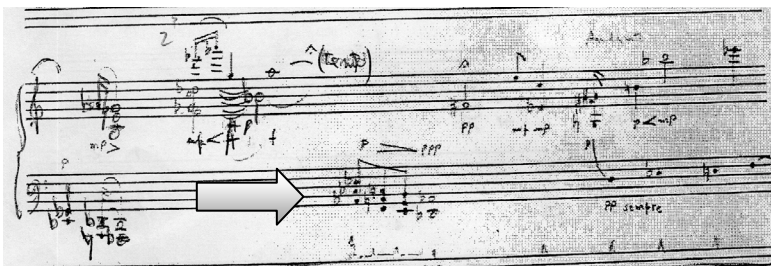


Fig. 3 – encadeamentos harmónicos de três sons

2.3. Acordes compostos

Um outro elemento distintivo na escrita musical do *Nocturno* é o recurso a uma construção harmónica específica, única na tipologia com que se apresenta, como pólo de referência e de tensão do discurso musical atonal – um acorde com função de *dominante* dentro de um sistema de

escrita que se espera irreverente, relativamente a hierarquizações sonoras. Referimo-nos à presença de um agregado sonoro que se constrói, primeiro, a partir de um acorde maior com 7.^a menor (fá#|lá#|dó#|mi), segundo, deste mesmo acorde acrescido de uma 9.^a maior (fá#|lá#|dó#|mi|sol#), ambos sempre na primeira inversão, e, em terceiro, de um acorde menor com 9.^a menor e 11.^a perfeita (ré#|fá#|lá#|mi|sol#), na segunda inversão. A este agregado sonoro, bem definido dentro de um sistema tonal, é ainda sobreposto, em alguns pontos do discurso musical, pela mão direita do pianista, um acorde aumentado, na segunda inversão, este bem propício ao discurso atonal (réb|fá|lá|lá), com um trilo de segunda menor ascendente sobre a nota dó (réb|fá|lá|dó).

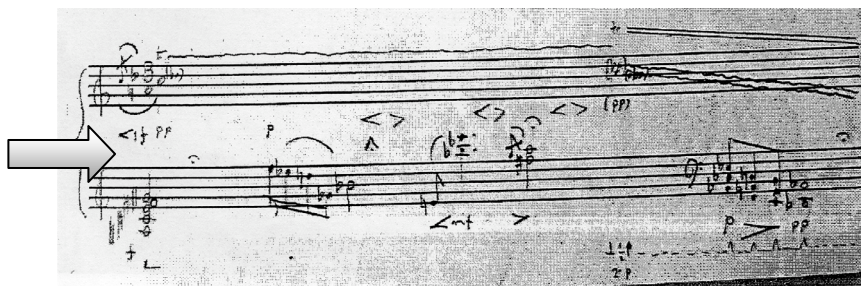


Fig. 4 – acordes *compostos*

2.4. Clusters, Glissandi e Trilos

A quarta estrutura *estruturada e estruturante* que destacamos da escrita do *Nocturno* engloba três tipos de registos – de efeitos – que se caracterizam por veicular e promover um ambiente de perplexidade e de indefinição sonora, ora de pendor mais estático, recorrendo aos *clusters*, ora de pendor mais dinâmico, recorrendo aos *glissandi* e aos *trilos*.

Os *clusters* organizam-se em agregados sonoros de dimensões variáveis (podendo ter cinco, sete ou oito sons) e são construídos a partir de uma sucessão de graus conjuntos maiores e menores, sendo por vezes intercalados por um intervalo de 3.^a menor. Surgem de forma isolada no seio do discurso musical e produzem uma ressonância sonora abrupta, ímpar, momentânea e sem uma movimentação definida.

Os *glissandi* resultam de um movimento melódico ou melódico-harmónico amplo, de alturas sonoras, que é executado de forma sequencial, rápida, direccionada ascendente e/ou descendente a partir de

alturas determinadas e até de lugares sonoros incertos, nos vários registos do piano.

Os *trilos* realizam um movimento constante, rápido e prolongado através da articulação alternada de duas alturas (ou por vezes repetindo uma mesma nota), num âmbito de segunda menor, em diversos pontos da tessitura do piano, gerando ambientes sonoros bem específicos. Os *trilos* são utilizados de um modo simples (*trilo* sobre uma nota) e complexo (*trilo* sobre duas notas diferentes), com bandas de alturas determinadas ou de forma encadeada em *glissandos* direccionais, com alturas semideterminadas (em *cascatas* descendentes e ascendentes). Sublinhe-se a realização de *trilos*, com alguma preponderância, sobre as notas dó e sol individualmente (*trilo* simples) e simultaneamente (*trilo* complexo sobre o intervalo harmónico de 5.^a).

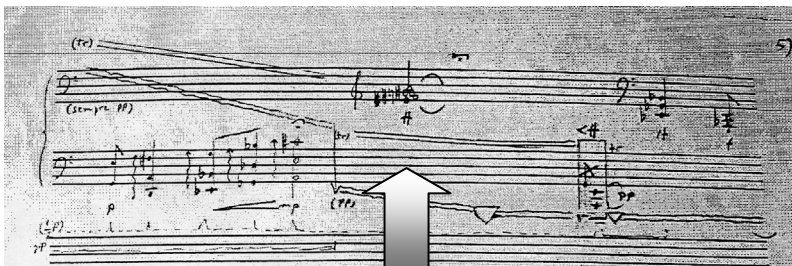


Fig. 5 – *clusters, glissandos e trilos*

2.5. Escrita mensurada e aleatória

O recurso à sobreposição melódica ou melódica e harmónica de dois tipos distintos de medição/notação do tempo de execução é mais um dos elementos de referência utilizados por Jorge Peixinho. Observemos duas situações explícitas na obra *Nocturno*. Na primeira, em que, por um lado, temos uma melodia ou uma harmonia que é executada sobre um tempo mensurado, um tempo que é notado ritmicamente (com figuração), e, por outro, uma outra melodia ou harmonia que se lhe justapõe, e que é executada sobre um tempo de princípios aleatórios, porque a sua escrita não regista ou indica qualquer tipo de figuração temporal – mensurado *versus* aleatório. Na segunda situação, verifica-se uma sobreposição de melodias e/ou de harmonias, ambas escritas com figuração rítmica precisa, mas em que a unidade métrica assume uma valoração temporal diferente em cada uma delas, sem que esta diferença esteja expressa na partitura através de uma relação de equivalência, ou seja, uma qualquer figura numa das vo-

zes não tem a mesma duração que a figura homónima na voz a que se sobrepõe – notações iguais *versus* tempos diferentes.

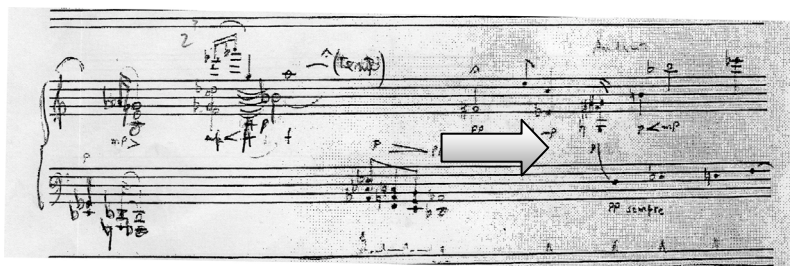


Fig. 6 – escrita mensurada e aleatória

2.6. Sobreposição e permutação cromáticas

Uma outra estrutura musical que protagoniza um papel estruturante no discurso musical do *Nocturno* é o recurso à sobreposição e permutação cromáticas. A sobreposição cromática resulta da execução simultânea de diferentes escalas/partes de escalas cromáticas (à distância de um intervalo de segunda) com alturas, durações, direcção, pontos de partida e de chegada bem definidos, ou de diferentes movimentos cromáticos, em *glissandos* direccionais, com alturas semideterminadas em *cascatas* descendentes e ascendentes. A permutação cromática refere-se à utilização de estruturas cromáticas (com alturas, durações, ponto de partida e de chegada bem definidos) com pequenas permutações ou quebras intervalares e/ou direccionais no seu interior. É uma estrutura musical cromática com funções de ornamentação (de *grupetto/appoggiatura*) de uma nota real, numa espécie de *filigrana cromática*.

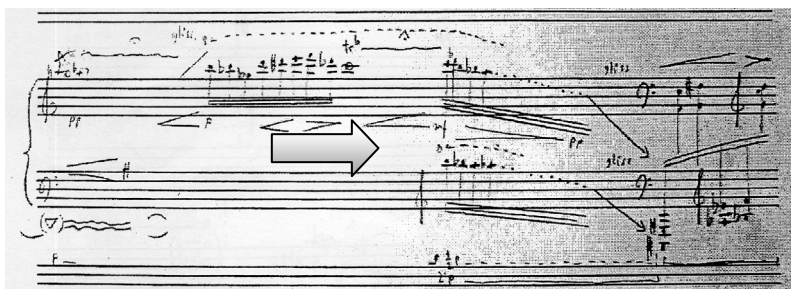


Fig. 7 – sobreposição e permutação cromática

2.7. Polifonias em contraponto

A última estrutura *estruturada* e *estruturante* que iremos sublinhar, as designadas *polifonias em contraponto*, um recurso frequentemente utilizado no *campo* musical de Jorge Peixinho, identifica aqueles jogos de alternância e de coexistência (de ressonância) polifónica entre vozes (monódicas ou polifónicas) que se encontram escritas com alturas bastante próximas (num âmbito restrito). Esta alternância de alturas próximas, originada pelas polifonias em contraponto, obriga a uma sobreposição das duas mãos do pianista para a sua correcta execução de forma rápida.

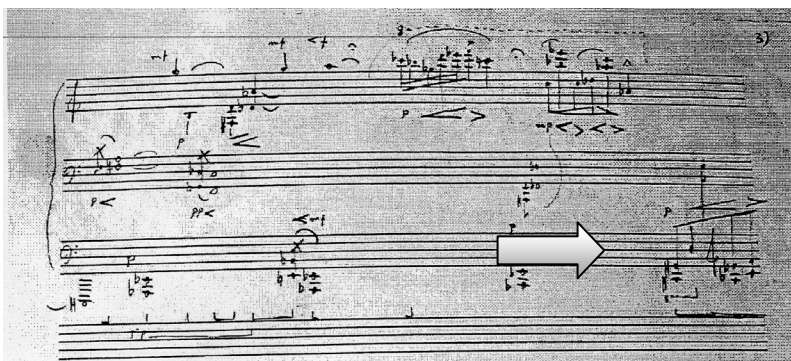


Fig. 8 – polifonias em contraponto

3. Percursos de uma narrativa musical anunciada

Nesta terceira e última etapa analítica tentamos cruzar os elementos da *organização formal* identificados com as diferentes estruturas musicais *estruturadas* e *estruturantes* elencadas, de forma a (re)construir uma narrativa musical coerente e fundamentada, face aos diferentes elementos em *jogo*¹¹ no *campo* musical de Jorge Peixinho. Para uma melhor compreensão deste percurso, optamos por eleger como unidade construtiva do discurso musical a *secção* – o olhar *mezzo* – porque esta funciona, metaforicamente, como um denominador organizacional que é comum a todo o *Nocturno* e como um facilitador interpretativo de toda a construção musical. A *secção* está “contida” (no sentido em que a determina) na grande estrutura formal, no olhar *macro*, e “contém” (no sentido em que é determinada) os elementos estruturais da obra, o olhar *micro*. Encetemos, então, uma análise genérica sobre os principais traços musicais encontrados em cada uma das seis *secções* referidas inicialmente.

¹¹ Cf. com a noção de *jogo* de Pierre Bourdieu (1996c).

3.1. Secção A [Gesto A | Derivação A I | Derivação A II] Estrutura I – Exposição

A *secção A* (00'00''-02'07'') é uma secção de apresentação temática – *gesto A* e *Derivações A I* e *A II* – que explora e recria um espaço de múltiplas indefinições, ao nível do sistema tonal/atonal, da métrica mensurada/aleatória e da pulsação temporal; de continuidades e de homogeneidades, face a um discurso musical coeso que vai fluindo entre o *gesto* inicial e as *derivações* desenvolvidas; e de retracção aos movimentos abruptos e intensos, privilegiando a dimensão estática/flutuante da música com a exploração da riqueza do timbre e das ressonâncias harmónicas do piano.



Fig. 9 – secção A

Os diversos elementos musicais utilizados geram uma atmosfera misteriosa (lenta, sem compasso, gestual, ressoadora e num registo dinâmico piano) que é interrompida, muito gentilmente, ora por algumas notas que se destacam porque descrevem uma linha melódica ora por alguns agregados sonoros que reforçam a consonância harmónica e a ambivalência entre um espaço de construção algures entre a tonalidade ou a atonalidade.

Esta *secção A* caracteriza-se, fundamentalmente, pela utilização recorrente do intervalo harmónico de 5.^a perfeita, articulado de forma isolada ou precedido por uma *appoggiatura*, no registo grave do piano, como elemento gerador de uma ambiência sonora peculiar e de uma ressonância tímbrica envolvente e penetrante (este intervalo marca o início do *gesto A* e da *derivação A I*); pelo recurso a uma escrita em contraponto polifónico, sobrepondo intervalos harmónicos, com uma duração longa, de forma sincopada, ou simples melodias com uma organização rítmica florida; pela construção de desenhos melódicos sóbrios sobre os diferentes intervalos harmónicos de 5.^a referidos, numa espécie de melodia acompanhada; pela intervenção pontual/abrupta de agregados sonoros fortemente enraizados ora no sistema tonal (acorde menor, com 7.^a menor, 9.^a maior

e 11.^a perfeita – sol#|si|rê#|fá#|lá#|dó# – precedido de um curto movimento cromático), ora no sistema atonal na forma de um *cluster* (fáb|fá|solb|sol|láb|lá|sib|dó|réb|ré); pelo uso da sucessão de acordes de três sons, de qualificativo variável, no estado fundamental, executados no registo grave do piano (início da *derivação A II*) ou pela sobreposição de acordes de qualificativo variável (Dó# m|Sib M e Si M|Dó M) (fim da derivação A II); pelo recurso a uma sobreposição de tipos distintos de medição de tempo (mensurado/aleatório), primeiro uma melodia (com alguns intervalos harmónicos) quantificada metricamente que se sobrepõe a uma série de alturas sem qualquer figuração temporal (apenas espaçadas temporalmente na partitura) e, segundo, um contraponto de acordes, ambos com figuração rítmica definida mas com valores de duração para a mesma figura diferentes ou aleatórios.

3.2. Secção B [Gesto B | Derivação B I | Derivação B II] Estrutura I – Exposição

A *secção B* [02'08'' – 03'57''] organiza-se em torno de uma nova temática, de um *Tempo de valsa lenta* – *gesto B* –, com características musicais contrastantes, e de duas derivações – *Derivações B I* e *B II* –, que embora introduzindo elementos de diferença não deixam de perpetuar uma atmosfera sonora de continuidade muito idêntica à da secção anterior. É uma secção mais lírica, globalmente, com uma narrativa musical de grande pendor romântico, em que o referencial tonal se apresenta aqui de uma forma mais vincada.

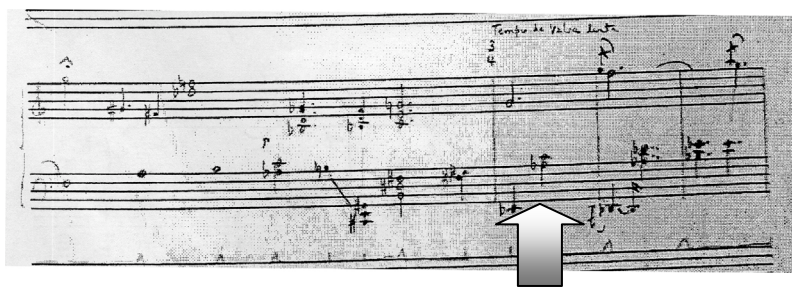


Fig. 10 – secção B

O tema da valsa lenta inicia-se com uma sucessão harmónica bem definida tonalmente – Lá^b M com 7.^a M, Ré^b M e Dó m –, com uma métrica regular evidente (Jorge Peixinho utiliza neste *gesto* a barra de compasso e a designação de compasso pela primeira vez) e com uma assunção de andamento e de carácter elucidativos (*tempo de valsa lenta*). Na

parte final desta valsa, nos três últimos compassos, o ambiente sonoro criado começa a desmoronar-se lentamente face à introdução de elementos de contraste tonal e de uma intensificação cromática. Jorge Peixinho desenha um movimento melódico cromático ascendente, na mão direita, que se desenvolve, simultaneamente, com um movimento cromático harmónico de intervalos de 6.^a maior ascendente, na mão esquerda, permitindo assim retomar o caminho sonoro inicial (início da *Derivação B I*).

A *Derivação B I* apresenta-nos uma melodia simples, homoritmicamente acompanhada por intervalos de 6.^a, que culmina no acorde de Fá# M com 7.^a menor, na primeira inversão. Este agregado sonoro irá surgir em vários momentos em outras partes de outras secções do *Nocturno*. O desenrolar da *Derivação B I* não se afasta de uma certa atmosfera envolvente romântica. Esta apresenta-nos, fundamentalmente, uma longa ornamentação da nota dó, uma espécie de melodia acompanhada, recorrendo para isso a *gruppettos* – desenhos melódicos de seis notas executados de forma rápida –, a ornatos e a diferentes *appoggiaturas*. Recorre, uma vez mais, ao intervalo motivico de 5.^a perfeita láb|mib e ao acorde de ré maior com 7.^a menor como elementos musicais de suporte da melodia ornamentada.

Para efectuar a transição para a *Derivação B II*, aparece uma vez mais a sucessão de acordes menores e maiores de três sons no estado fundamental (sol m, lab M, si m e dó m) e as notas pedais (mib/ré# e láb). A *Derivação B II* inicia-se com a articulação de um agregado sonoro em forte (fá|láb|sib|si|dó|mib|mi), mantendo uma vez mais o trilo sobre a nota si(dó) e iniciando uma sequência de intervalos harmónicos de 5.^a perfeita (réb|láb; lá|mi; dó#|sol#, ré#|lá#, etc.) que irão repousar sobre um acorde de três sons (ré m) na primeira inversão a apoiar um trilo sobre a nota si(dó).

3.3. Secção A' [Gesto A' | Derivação A I'] Estrutura I – Reexposição

A *secção A'* [03'58'' – 04'25''], temporalmente mais breve do que as precedentes, é uma secção que nos parece conter uma dupla funcionalidade. Por um lado, é uma secção re-expositiva porque retoma elementos já ouvidos no discurso musical e, por outro, é uma secção de transição no sentido em que funciona, também, como elemento de passagem (os elementos não são repetidos, nem integralmente nem na sua totalidade e ordem) para a estrutura seguinte, para o desenvolvimento musical que se seguirá.

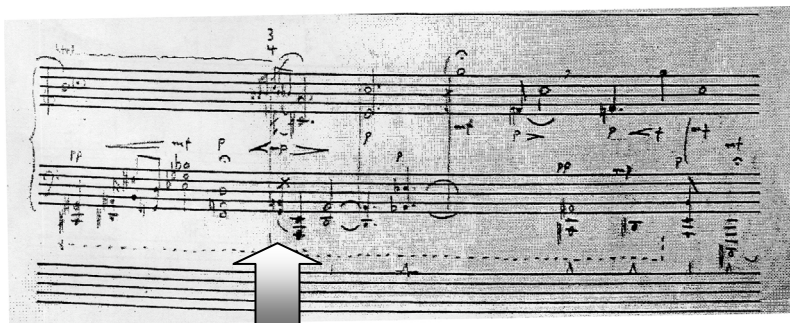


Fig. 11 – secção A'

Nesta secção, é recuperado o *gesto A* inicial, embora agora com uma métrica bem definida (Jorge Peixinho coloca a barra de compasso e a designação de compasso $\frac{3}{4}$), a melodia acompanhada apresentada na *Derivação A I*, bem como algumas das estruturas estruturantes que marcam presença regular nesta secção, designadamente o recurso aos intervallos harmónicos de 5.^a perfeita (lá-mi, ré-lá e láb-mib) e de 6.^a e ao repouso ressoador sobre a nota dó# no registo grave do piano (três oitavas abaixo do dó central). A atmosfera inicial da *secção A* é novamente trazida para o discurso musical.

3.4. Secção C e D [Explorações C I e C II | D I e D II] Estrutura II – Desenvolvimento

A segunda macroestrutura, identificada como a parte correspondente ao *desenvolvimento* da narrativa musical do *Nocturno*, é constituída por duas secções, a *secção C* e a *secção D*, que se afirmam através de um discurso musical que é portador de fortes discontinuidades e de elementos musicais bastante contrastantes, produzindo uma ambiência sonora intensa, nervosa e dinâmica. É um discurso que se desenvolve de forma renovada mas envolto em acontecimentos musicais passados que se vão permutando e aparecendo pontualmente através de uma nova escrita.

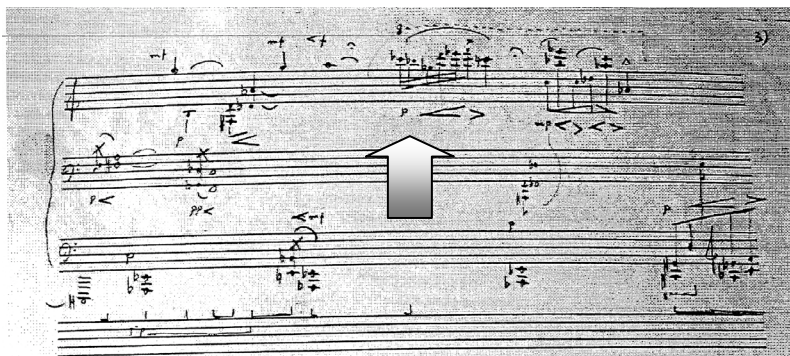


Fig. 12 – secção C

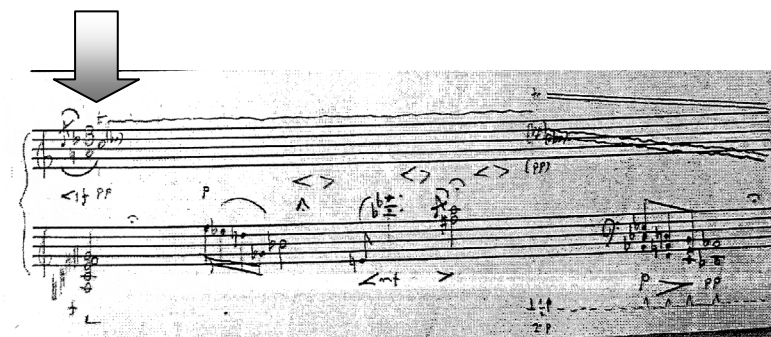


Fig. 13 – secção D

Cada uma destas secções musicais, que se encontram separadas por um momento peculiar onde vigora a ausência de escrita, mas permanece a ressonância sonora resultante de gestos anteriores (sob a determinação de um sinal de suspensão), pode ainda ser subdividida em dois fragmentos musicais de menor dimensão – as *Explorações C I e C II* e as *Explorações D I e D II*.

As duas primeiras explorações – *Explorações C I e C II* – caracterizam-se pelo recurso a uma espécie de *filigrana* ornamental (grupos de notas de diferentes alturas, com a mesma duração e executadas de forma rápida) sobre uma nota que é sustentada temporalmente e, por isso, destacada melodicamente; pelo uso de polifonias e de movimentos cromáticos que se desenvolvem através de uma escrita contrapontística; pela utilização recorrente de intervalos harmónicos de 5.^a perfeita (predominância do intervalo láb/mib). A *Exploração C II* inicia-se com a articulação de um agregado sonoro novo no contexto da obra, um acorde menor

com 9.º menor e 11.ª perfeita – ré#|fá#|lá#|mi|sol# – que é executado, simultaneamente, com um acorde aumentado com 7.ª maior – réb|fá|lá|dó –, no registo agudo, e termina com um encadeamento de acordes menores e aumentados de três sons, no estado fundamental (só dois estão invertidos), que se sucedem melodicamente por intervalos de 2.ª (maior, menor e aumentada) e com uma sobreposição de escalas cromáticas descendentes à distancia de um intervalo de 2.ª.

A segunda secção do desenvolvimento, a *secção D*, surge-nos de uma forma muito semelhante à descrita para a *Exploração C II*. A *Exploração D I* apresenta um amplo agregado sonoro, que é executado em *sforzando*, no registo médio e agudo do piano, com características harmónicas bem definidas. Um acorde maior com 7.ª menor e 9.ª maior na mão esquerda – fá#|lá#|dó#|mi|sól# – e um acorde aumentado com 7.ª maior – réb|fá|lá|dó – na mão direita. Esta mesma harmonia irá aparecer em mais alguns pontos no decurso desta *exploração*.

A *Exploração D I* recorre ao efeito dos *trilos* encadeados em *glissandos* direccionais com alturas semideterminadas (em *cascatas* descendentes), aos encadeamentos de acordes de três sons no estado fundamental (semelhantes à *derivação A I*), ao intervalo harmónico de 5.ª perfeita, às *filigranas* ornamentais semelhantes às expostas na *Exploração C I* (gruppetos cromáticos, escalas cromáticas sobrepostas em *glissandos* direccionais, com alturas semideterminadas, e polifonias em contraponto).

A *Exploração D II* inicia-se com uma sucessão de acordes de três sons no estado fundamental iguais aos utilizados na *Derivação B I*. Após esta sucessão harmónica, Jorge Peixinho recorre à utilização de *clusters* e de *trilos* duplos de 2.ª menor sobre as notas *dó* e *sol* e *lá* e *mib*, criando um forte ambiente de tensão e de estaticismo. Chegamos de novo ao tema da valsa.

3.5. Secção E [Gesto B' | Exploração C I' | Exploração C II'] Estrutura III – Coda

A *secção E* apresenta-nos uma espécie de síntese do discurso musical empreendido. Faz uma recapitulação dos vários elementos musicais apresentados ao longo das várias secções, com especial enfoque no *gesto* da *secção B* e com as *explorações C I* e *C II* da *secção C*. Esta última secção justapõe e mistura a atmosfera lírica e estável do início da obra, com a intensidade e a descontinuidade do desenvolvimento do *Nocturno*.

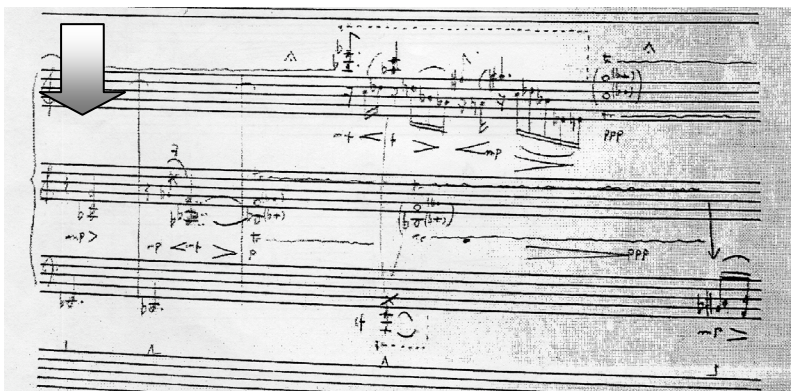


Fig. 14 – secção E

A *secção E* inicia-se, então, com a estrutura temática da primeira parte da valsa, o *gesto B*, seguido de vários elementos estruturo-musicais já apresentados anteriormente nas *explorações C I* e *C II*. Referimo-nos ao contraponto polifónico, ao efeito de *trilo* complexo sobre as notas dó(réb) e sol(láb), aos movimentos, permutações e sobreposições cromáticos, à *filigrana* cromática, ao intervalo harmónico de 5.^a, ao acorde composto específico de ré# menor com 9.^a menor e 11.^a perfeita (ré#|fá#|lá#|mi|sol#), ao encadeamento de diferentes acordes de três sons, maior, menor ou aumentado, no estado fundamental e ao movimento cromático sobreposto descendente semi-determinado.

4. A soma que se obtém...

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que Jorge Peixinho desenvolve uma escrita musical muito própria, que se caracteriza, fundamentalmente, por ser bastante elaborada, contrastante e imprevisível. Jorge Peixinho utiliza uma linguagem na qual os materiais sonoros se vão transformando, permutando e reafirmando, ora com subtilidade, ora de forma abrupta e descontinuada, numa rede de inter-relações constantes e equilibradas. É através desta forma de operacionalização que os diferentes materiais sonoros, ou as diferentes estruturas musicais *estruturadas estruturantes*, circulam, ao longo de toda a obra, de uma forma emocionalmente livre mas circunstancialmente dependente e controlada. Neste sentido, será legítimo afirmar que Jorge Peixinho elege musicalmente, sobretudo, o olhar atento sobre a organização e a distribuição dos diversos materiais

sonoros, um olhar que se encontra fortemente alicerçado no binómio *emoção-reflexão*¹².

Ao longo do *Nocturno*, Jorge Peixinho joga com a exploração dos opostos, dos parâmetros que se justapõem pelo inverso (lento/rápido, afastado/próximo, agudo/grave, homofonia/polifonia, dinâmico/estático, etc.); com a criação de espaços ambíguos (ao nível métrico, do andamento, da pulsação, da tonalidade/atonalidade, da consonância/dissonância, etc.); com o desenvolvimento de polarizações em torno de estruturas musicais de referência, sejam estas uma altura específica, um determinado acorde ou um qualquer desenho melódico que vai sendo destacado e repetido ao longo da obra; com a exploração do timbre a partir da ressonância sonora, dos jogos de intensidades, dos efeitos ou dos registos; e na construção a partir de estruturas musicais coesas simples (a filigrana melódica, a escala cromática, o contraponto polifónico, etc.).

Jorge Peixinho parece jogar este *jogo nocturno* porque acredita na força e na determinação que o *capital*¹³ musical investido no *jogo* oferece, no sentido de conseguir reverter o espaço sócio-musical em seu favor, em favor do um pensamento musical contemporâneo interventivo e esteticamente transformador.

Esta *illusio*¹⁴ de Jorge Peixinho no jogo torna-se, assim, não num mero interesse mas num ato de afirmação e de crença nos processos musicais que utiliza. Talvez por isso mesmo, por ser uma evidência para aquele que domina o sentido deste jogo musical, Jorge Peixinho, ao compor um segundo noturno – *Nocturno no Cabo do Mundo* –, não abdique de alguns dos elementos musicais estruturantes utilizados no primeiro, designadamente, da exploração da ressonância harmónica alternada de dois intervalos, de 5.^a perfeita e de 6.^a menor, elemento musical que se encontra na génese tanto do primeiro *nocturno* como no *nocturno* para três pianos.

Referências bibliográficas

- Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, Londres 1970.
- Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*. Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006.

¹² Ver nota introdutória da partitura/manuscrito *Nocturno no Cabo do Mundo* do compositor.

¹³ Cf. com a noção de *capital* de Pierre Bourdieu (1986).

¹⁴ Cf. com a noção de *illusio* de Pierre Bourdieu (1998).

- Eurico Carrapatoso, “Sucessões Simétricas II”, in José Machado (org.), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002, pp. 121-134.
- Francisco Monteiro, “Estudo I: Mémoire d’une Présence Absente”, in José Machado (org.), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002, pp. 135-148.
- Jan LaRue, *Análisis del Estilo Musical*, Labor, Barcelona 1989.
- Jean Molino, “Facto Musical e Semiologia da Música”, in J.J. Nattiez, U. Eco, N. Ruwet e J. Molino, *Semiologia da Música*, Vega Universidade, Lisboa 1986, pp. 109-164.
- John MacKay, “Sobre a forma mosaica e o fluxo textural: A linguagem musical do Nocturno no Cabo do Mundo”, in José Machado (org.), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002, pp. 158-195.
- Jonathan Dunsby e Arnold Whittall, *Music Analysis. In Theory and Practice*, Faber Music, Londres 1988.
- José Gil, *Arte como Linguagem – A “Última Lição”*, Relógio D’Água Editores, Lisboa 2010.
- José Machado (org.), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002.
- Noam Chomsky (Ed.), *Grammaire Générative et Sémantique*, Seuil, Paris 1984.
- Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, J.M. Dent & Sons Ltd, Londres 1989.
- Paulo de Assis (coord.), *Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas*, Casa da Música / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Porto 2010.
- Pierre Bourdieu, “The Forms of Capital”, in John G. Richardson (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Greenwood Press, Inc., Connecticut 1986, pp. 241-258.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1996a.
- Pierre Bourdieu, *Lição sobre a lição*, Estratégias Criativas, Vila Nova de Gaia 1996b.
- Pierre Bourdieu, *Meditações Pascalianas*, Celta Editora, Oeiras 1998.
- Pierre Bourdieu, *Razões Práticas. Sobre a teoria da acção*, Celta Editora, Oeiras 2001.
- Pierre Bourdieu, *Esboço de Uma Teoria da Prática. Procedido de Três Estudos de Etnologia Cabila*, Celta Editora, Oeiras 2002.
- Pierre Bourdieu e Loïc J. D. Wacquant (Ed.), *An Invitation to Reflexive Sociology*, Polity Press. Oxford 1996c.
- Stanley Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Londres 2001, Vol. 13.

III. ANÁLISE MUSICAL

GLOSA I PARA PIANO SOLO
– O DISCURSO MUSICAL, VERSIFICAÇÃO
E DESENVOLVIMENTO DE CONTEÚDOS OCULTOS

Maria do Rosário da Silva Santana

Resumo

Ao olharmos para o conjunto das obras para piano solo da autoria de Jorge Peixinho, *Glosa I* para piano solo [1990] aparece-nos como obra de referência neste contexto. Constituindo a primeira de um ciclo, manifesta-se automaticamente em nós a vontade de perceber a forma como o conteúdo formal, estrutural e imagético da sua denominação se manifesta, e transparece, no fazer e dizer da obra.

Sabemos que a designação de uma obra aventa e sustenta, muitas das vezes, conteúdos que se anunciam no discurso que a mesma encerra. Sabemos que através do título de uma obra, o compositor descerra, muitas vezes, conteúdos de natureza mais obscura e íntima. Sabemos que a denominação de um ciclo de obras sobre a forma de glosa não será nunca destituída de uma intenção expressiva. De que forma estes factos transparecem em *Glosa I* é nossa intenção esclarecer.

A análise dos elementos formais e estruturais de *Glosa I* permitir-nos-á igualmente inferir sobre a veracidade dos conteúdos imagéticos contidos na sua denominação, bem como determinar de que forma o compositor os desenvolve no seu discurso, os manifesta nos seus gestos e caracteriza o universo sonoro concorrendo para a composição de uma obra de uma poética e imaginário profundos.

Introdução

Tendo como objectivo estudar o conjunto da obra para piano solo de Jorge Peixinho – estudo esse já iniciado com a análise do conjunto dos três estudos para piano solo definido na comunicação “(con)figurações/(des)figurações: o dual e o oculto na obra para piano de Jorge Peixinho – *Estudos I, II e III*”, apresentado no Colégio Mateus d’Aranda, integrado no colóquio ‘Jorge Peixinho: Um Simpósio’, organizado pela Universidade de Évora no dia 7 de Novembro de 2009 – prosseguimos esse estudo com a análise de uma outra obra – *Glosa I*. A escolha desta obra decorre das possibilidades contidas na sua denominação, aparecendo esta no início de um ciclo de peças denominadas de “Glosa”, e do qual fazem parte as obras *Glosa I* para piano, composta em 1990, *Glosa II* para flauta, composta em 1992, *Glosa III* para violino, uma obra de 1990 e *Glosa IV* para violoncelo, do mesmo ano. Analisando as datas da sua composição, ressalta o facto da segunda das *Glosas*, a obra para flauta, ser escrita dois anos mais tarde que as *Glosas III e IV*, para violino e violoncelo, respectivamente. Desta informação, podemos inferir da vontade expressa de Jorge Peixinho em compor um conjunto de quatro obras e da sua determinação prévia tanto como conjunto, como sequência de peças para um determinado instrumento/universo técnico/tímbrico e expressivo. De referir, igualmente, o facto de *Glosa I* para piano, a obra em estudo, ser iniciada em 1989 e fazer também ela parte de um ciclo de três peças para piano, intitulado *Tres Piezas*. Deste outro ciclo, fazem parte as obras *Glosa I*, *In Folio/Para Constança* e *Estudo V – “die Reihe – Courante”*.

Assim, *Glosa I* não só inicia o conjunto do ciclo de obras para instrumento solo – *Glosa* –, como o ciclo de três peças para piano solo *Tres Piezas*. De realçar ainda o facto de cada um das peças deste ciclo poder ser interpretada separadamente ou em diversas combinações. Neste sentido, e sabendo que algumas das obras da sua produção se manifestam tanto no início (como no fim) de fases criadoras importantes, perguntámo-nos até que ponto este facto não é relevador da sua importância enquanto obra, uma importância conferida pelo facto de se constituir marco iniciador de dois ciclos de obras. Outro facto curioso, encontra-se na data de composição das outras duas obras que compõem o ciclo *Tres Piezas* – 1992. A segunda das peças – *In Folio/Para Constança*, dedicada à compositora Constança Capdeville foi terminada a 21 de Março de 1992 e a terceira das peças – *Estudo V – “die Reihe – Courante”* –, dedicada ao pianista José Eduardo Martins, intérprete da obra em primeira audição, foi terminada em 8 de Agosto de 1992. No conjunto de todas as obras, *Glosa I*, *Glosa III* e *Glosa IV* para piano, violino e violoncelo respecti-

vamente, foram compostas em 1990, não se encontrando aí, referência a qualquer tipo de dedicatória, e *Glosa II, In Folio / Para Constança* e *Estudo V* – “*die Reihe – Courante*” para flauta e piano respectivamente, foram compostas em 1992 (dois anos mais tarde) e todas elas têm dedicatória. *Glosa II* para flauta é dedicada ao flautista Carlos Franco, *In Folio / Para Constança* é dedicada a Constança Capdeville e *Estudo V* – “*die Reihe – Courante*”, a José Eduardo Martins, conforme referido anteriormente.

Versificação e desenvolvimento de conteúdos ocultos na obra de Jorge Peixinho

Sendo a primeira de um (dois) ciclo(s), assoma em nós, de forma imediata, a vontade de perceber a maneira como o conteúdo formal, estrutural e imagético da palavra se apresenta no fazer e dizer da obra, ainda mais sabendo que, e provavelmente, todo o ciclo estaria de uma forma global predeterminado, pois, sabemos que a denominação de uma obra, anuncia e sustenta, muitas das vezes, conteúdos que se revelam no discurso que esta encerra. Pelo título de uma obra, o compositor descerra, muitas vezes, conteúdos de natureza mais obscura e íntima, sendo a designação de um ciclo de obras sempre imbuída de uma intenção expressiva. Assim, surge-nos a questão: De que forma estes factos transparecem em *Glosa I*?

Consultando um qualquer dicionário de língua portuguesa, constatamos que glosa significa – interpretação de algum texto obscuro; anotação; comentário; observação; desenvolvimento de certo tema expresso em um mote, de modo que o final de cada estrofe seja um dos versos do mote. Deste conjunto de informações salientamos os conteúdos – interpretação de algum texto obscuro –, e comentário e desenvolvimento de certo tema expresso em um mote. Neste sentido, o título da comunicação expressa as nossas intenções, intenções essas que advêm da interpretação do sentido da designação da obra. Construindo-se este estudo, no seguimento da análise das obras *Estudo I, II e III* para piano, obras de 1969, 1972 e 1976 respectivamente, pretendemos igualmente aclarar o facto se os conteúdos imagéticos presentes numa e noutras obras, no que concerne à manifestação do dual e do oculto na sua obra, se repetem, ou se não, e se não, se se manifestam de uma forma radicalmente distinta. Estes traços aparecem de forma indelével em algumas das suas obras, fruto de vivências e de soluções apresentadas pelo compositor no decorrer dos anos e face às conjunturas que firmam o carácter de cada obra. Assim, e tal como o autor afirma e confirma em artigo que escreve sobre o *Estudo V*,

Die Reihe – Courante, durante o período que compreende a elaboração e composição destas obras (1990-1992), existe um laço de parentesco entre as obras, fruto de “elementos estilísticos comuns, gestos e impulsos muito concretos no misterioso domínio da criatividade, problemas e preocupações típicas do compositor (propostas e soluções técnicas, opções estilísticas), equilíbrio entre rigor e liberdade, fantasia e autodisciplina, e tantos outros”. Estes factos conduzem-nos a perceber de que forma existem traços comuns entre as obras de determinados períodos, possuindo as obras deste ciclo “Glosas”, pontos comuns e eixos de ligação do ponto de vista técnico e estilístico que importa revelar. Importa referir, e tal como nos revela o compositor, que os elementos técnicos e estilísticos são continuamente trabalhados por forma a atingir um grau de perfeição crescente ao longo dos trabalhos que surgem, sendo que estes se revelarão “gérmenes de figuras e situações musicais” na linguagem do autor, que se revelarão “pontos nucleares em composições futuras”.

A versificação presente numa e noutras obras, e a sua construção, contribuirá para o nosso esclarecimento, pois, através da análise da obra, verificaremos de que forma estes conceitos estão presentes no fazer e no dizer do discurso musical. Pelo estudo dos elementos formais e estruturais de *Glosa I* poder-se-á inferir sobre a veracidade dos conteúdos imagéticos contidos na sua denominação, bem como determinar de que forma o compositor os desenvolve no seu discurso, os manifesta nos seus gestos e, de que forma caracteriza o seu universo sonoro concorrendo para a determinação de uma obra de uma poética e imaginário profundos.

Discursos em *Glosa I*

Em *Glosa I* encontramos alguns gestos musicais e expressivos característicos do compositor Jorge Peixinho. Uma obra traduz-se sempre em som, harmonia, forma, estrutura, e objetos musicais passíveis de análise. Essa análise revela-nos o trabalho realizado pelo compositor para determinar as estruturas sonoras da obra que materializam as suas vivências. E, assim, o desenrolar dos seus gestos, dos seus versos, revela e concretiza uma tensão emocional própria do compositor e que só tem resolução no construir e fruir do objecto musical. Assim, as obras edificam-se, revelando-se laboratórios experimentais, onde o autor experimenta e dilata os seus limites técnico-expressivos. Notamos que Peixinho possui uma notável economia de meios na realização das suas obras, fruto do reaproveitamento de técnicas tradicionais aliadas à aplicação de novos processos de execução e exploração tímbrica do instrumento. Tal como o autor refere no artigo sobre *Estudo V – Die Reihe – Courante*, inúmeras técnicas

das aí referenciadas são aplicadas em *Glosa I*, e que passamos a enumerar: os trilos, os trilos encadeados em *glissandos* direcionais (em “cascatas” descendentes e ascendentes); os movimentos aleatórios em terceiras ou em quartas, as permutações de desenhos melódicos *ad libitum*, os movimentos ascendentes ou descendentes em “cascata” com permutações internas num âmbito fixo ou homogéneo; os *glissandos* de *clusters*, os trémulos; a sobreposição de materiais distintos na mensuração dos tempos e das durações. No entanto, o autor refere que devemos ter em conta “a ambivalência da generalidade dos exemplos anteriormente apontados, uma vez que o binómio “técnica/interpretação” constitui a outra face da moeda do segundo binómio “concepção/composição”.

No entanto, e apesar de todos estes processos serem apontados como pertencentes ao *Estudo V*, verificamos a sua presença na peça ora analisada, cumprindo-nos ainda a obrigação de referir que, ao nível das estruturas global e parciais, ainda se aplicam os elementos citados por Peixinho no artigo anteriormente referenciado, e que passamos a enumerar: a função tímbrica (colorística) do intervalo; o encadeamento politemporal das secções constituintes; a valorização do registo como factor determinante da estrutura e a criação de expansões ambíguas pela estrutura entrelaçada e entrecruzada que revelam, além das relações que estabelece entre os diversos planos que se nos apresentam.

Devemos ainda referir que o intervalo assume, nesta peça, um papel de relevo, contribuindo para o aparecimento de diversos processos de tratamento do material, sendo que a definição dos corpos harmónicos resulta de processos de redobramento fixos ou variáveis, homogéneos ou semi-homogéneos, com variáveis na direcção intervalar e a contração ou dilatação dos intervalos em uso. De notar que o autor procede à construção de blocos harmónicos e de campos onde polariza alturas e durações utilizando a cristalização de elementos, contribuindo para o aparecimento de blocos de densidade variável onde o intervalo possui uma função estrutural relevante. Assim, o intervalo contribui para formar desenhos temáticos e motivos únicos, definindo campos homogéneos e onde a projecção melódica, pela deslocação das periferias superior e inferior contribui para o nascimento de pedais fundamentais nos registos extremos.

Contrapondo com *Estudo I – mémoire d’une présence absente*, verificamos que a dualidade de construção surge também nesta peça – *Glosa I*. A dualidade assoma tanto na natureza dos materiais usados diatónica/cromática; atonal/tonal; como na presença constante e dual de dois estratos discursivos que concorrem para o dizer da obra. Encontra-se, ainda, na forma do dizer da obra, quando Peixinho a concebe interpolando a glosa, o comentário, interpretado como verificamos nas notas “explicação

dos símbolos” que se encontram no final da partitura, edição Quantitas (q6044), sempre pianíssimo (pp), como um comentário (ver ex. 1).

Glosa I
- piano solo -

Jorge Peixinho

1ª glosa - sucessão de 5ª perfectas distantes a pianissimo para interpretar como um comentário

Ex. 1

Estas glosas, comentários, aparecem entre parêntesis rectos ao longo da partitura. De natureza frequentemente diversa do conteúdo expressivo contido na obra, comentam efetivamente o dito e, por vezes, o redito pelo autor.

Salientamos a primeira das Glosas, uma sucessão de 5.^{as} perfeitas. Os intervalos de 5.^a perfeita, bem como o de 2.^a M ou m, vêm sendo utilizadas igualmente para construir o material harmónico/melódico do estrato interior. Os mesmos intervalos originam os objetos sonoros presentes na obra, contribuindo para a sua definição, por vezes dual. Damos como exemplo as 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a e 7.^a Glosas (ver ex. 2).

The image displays a musical score for 'Glosa I para piano solo', consisting of three systems of piano notation. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, *mp*, and *ppp*. Annotations in Portuguese provide context for specific musical elements:

- 1ª glosa - contém a harmonia**: Points to a specific melodic phrase in the first system.
- 2ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 3ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to another phrase in the second system.
- 4ª glosa**: Points to a phrase in the second system.
- 5ª glosa**: Points to a phrase in the second system.
- 6ª glosa**: Points to a phrase in the second system.
- 7ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 8ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 9ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 10ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 11ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 12ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 13ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 14ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 15ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 16ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 17ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 18ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 19ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 20ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 21ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 22ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 23ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 24ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 25ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 26ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 27ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 28ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 29ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 30ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 31ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 32ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 33ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 34ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 35ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 36ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 37ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 38ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 39ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 40ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 41ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 42ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 43ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 44ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 45ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 46ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 47ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 48ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 49ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 50ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 51ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 52ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 53ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 54ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 55ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 56ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 57ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 58ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 59ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 60ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 61ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 62ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 63ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 64ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 65ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 66ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 67ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 68ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 69ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 70ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 71ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 72ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 73ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 74ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 75ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 76ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 77ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 78ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 79ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 80ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 81ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 82ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 83ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 84ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 85ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 86ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 87ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 88ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 89ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 90ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 91ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 92ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 93ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 94ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 95ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 96ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 97ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 98ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 99ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.
- 100ª glosa - contém a harmonia estranha de 7ª**: Points to a phrase in the second system.

Ex. 2

Na segunda das Glosas, verificamos um contorno melódico onde transparecem os intervalos reditos de 2.^a e 5.^a, e seus complementares. O material presente nesta glosa, surge variado/truncado, nas 4.^a e 6.^a glosas. No primeiro caso, existe o baixar meio tom na primeira das notas da Glosa, réb, a introdução de uma *appoggiatura* na terceira das notas, mib, e a interpolação de material logo em seguida, material esse que surge da inversão e retrogradação dos dois primeiros sons da segunda glosa, sendo que o segundo deles se encontra à oitava alta! Curioso, ou não, é constatar que esta 4.^a glosa surge depois de uma suspensão de 2 a 3 segundos sendo que o último material ouvido no mesmo estrato, é a condução melódica do intervalo de 7.^a M, o mesmo que compõe inicialmente a segunda das glosas! Ritmicamente, Peixinho realiza uma sequência com um motivo de colcheias por oposição às semicolcheias presentes nas 2.^a glosa (ver ex. 3).

A sexta glosa repete uma nova variação da 4.^a e 2.^a glosas; agora mais rápida (fusas). Verificamos que o material exposto se encontra uma oitava alta face ao exposto nas 2.^a e 4.^a glosas. Surge ainda truncado nos dois sons iniciais e no sétimo (si natural) face à glosa 2 e com o último som meio tom abaixo. Curioso será referir que o primeiro som da 4.^a glosa também surgiu meio tom abaixo do original da glosa 2. No caso das 4.^a

e 6.^a glosas, estas sobrepõem-se a dois outros estratos construídos sobre a sequenciação de acordes perfeitos. No estrato mais grave, estes encontram-se no estado fundamental, posição cerrada, sendo interpretados uma oitava abaixo do que está escrito. No estrato intermédio são todos maiores, encontrando-se também eles no estado fundamental, posição aberta, com a 3.^a uma oitava alta.

The image displays two systems of musical notation. The top system features a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*, along with a tempo marking of *1/2*. The vocal line is marked with *pp* and includes a box labeled "2ª glasa". The bottom system continues the musical piece, with similar dynamic markings and a tempo marking of *1/2*. It includes several annotations in Portuguese: "1ª nota - nota tenor abaisa", "seuclação de registros de 1ª nota abaisa", "interpretação de natural do baixo na glasa 3", "ritmicamente verificamos o uso de oitavas por quando a sucessão de glasa 2", "acordes perfeitos - estado fundamental - posição aberta - 3ª oitava alta", "2ª glasa", "3ª glasa", "4ª glasa", "5ª glasa", "6ª glasa", "7ª glasa", "8ª glasa", "9ª glasa", "10ª glasa", "11ª glasa", "12ª glasa", "13ª glasa", "14ª glasa", "15ª glasa", "16ª glasa", "17ª glasa", "18ª glasa", "19ª glasa", "20ª glasa", "21ª glasa", "22ª glasa", "23ª glasa", "24ª glasa", "25ª glasa", "26ª glasa", "27ª glasa", "28ª glasa", "29ª glasa", "30ª glasa", "31ª glasa", "32ª glasa", "33ª glasa", "34ª glasa", "35ª glasa", "36ª glasa", "37ª glasa", "38ª glasa", "39ª glasa", "40ª glasa", "41ª glasa", "42ª glasa", "43ª glasa", "44ª glasa", "45ª glasa", "46ª glasa", "47ª glasa", "48ª glasa", "49ª glasa", "50ª glasa", "51ª glasa", "52ª glasa", "53ª glasa", "54ª glasa", "55ª glasa", "56ª glasa", "57ª glasa", "58ª glasa", "59ª glasa", "60ª glasa", "61ª glasa", "62ª glasa", "63ª glasa", "64ª glasa", "65ª glasa", "66ª glasa", "67ª glasa", "68ª glasa", "69ª glasa", "70ª glasa", "71ª glasa", "72ª glasa", "73ª glasa", "74ª glasa", "75ª glasa", "76ª glasa", "77ª glasa", "78ª glasa", "79ª glasa", "80ª glasa", "81ª glasa", "82ª glasa", "83ª glasa", "84ª glasa", "85ª glasa", "86ª glasa", "87ª glasa", "88ª glasa", "89ª glasa", "90ª glasa", "91ª glasa", "92ª glasa", "93ª glasa", "94ª glasa", "95ª glasa", "96ª glasa", "97ª glasa", "98ª glasa", "99ª glasa", "100ª glasa".

Ex. 3

Estes factos têm consequências diretas no tipo e natureza das sonoridades que veiculam, bem como na construção do suporte harmónico e tímbrico ao terceiro dos estratos (voz superior) o qual possui uma natureza mais melódica e luxuriante. Do ponto de vista musical, é dual não só ao nível da construção e definição dos materiais, a nível estrutural, como a nível tímbrico, técnico, harmónico e interpretativo.

A 3.^a das glosas sequencia, no estrato intermédio, uma sucessão de 7.^{as} que, melodicamente, definem um intervalo de 2.^a m e 4.^a Perfeita nas duas vozes. As 3.^a e 5.^a Glosas comentam, melodicamente, a harmonia do acorde perfeito no estado fundamental e em posição cerrada (ver ex. 4).

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. Annotations in Portuguese are present, including "3ª glosa", "4ª glosa", "5ª glosa", "6ª glosa", "7ª glosa", "8ª glosa", "9ª glosa", "10ª glosa", "11ª glosa", "12ª glosa", "13ª glosa", "14ª glosa", "15ª glosa", "16ª glosa", "17ª glosa", "18ª glosa", "19ª glosa", "20ª glosa", "21ª glosa", "22ª glosa", "23ª glosa", "24ª glosa", "25ª glosa", "26ª glosa", "27ª glosa", "28ª glosa", "29ª glosa", "30ª glosa", "31ª glosa", "32ª glosa", "33ª glosa", "34ª glosa", "35ª glosa", "36ª glosa", "37ª glosa", "38ª glosa", "39ª glosa", "40ª glosa", "41ª glosa", "42ª glosa", "43ª glosa", "44ª glosa", "45ª glosa", "46ª glosa", "47ª glosa", "48ª glosa", "49ª glosa", "50ª glosa", "51ª glosa", "52ª glosa", "53ª glosa", "54ª glosa", "55ª glosa", "56ª glosa", "57ª glosa", "58ª glosa", "59ª glosa", "60ª glosa", "61ª glosa", "62ª glosa", "63ª glosa", "64ª glosa", "65ª glosa", "66ª glosa", "67ª glosa", "68ª glosa", "69ª glosa", "70ª glosa", "71ª glosa", "72ª glosa", "73ª glosa", "74ª glosa", "75ª glosa", "76ª glosa", "77ª glosa", "78ª glosa", "79ª glosa", "80ª glosa", "81ª glosa", "82ª glosa", "83ª glosa", "84ª glosa", "85ª glosa", "86ª glosa", "87ª glosa", "88ª glosa", "89ª glosa", "90ª glosa", "91ª glosa", "92ª glosa", "93ª glosa", "94ª glosa", "95ª glosa", "96ª glosa", "97ª glosa", "98ª glosa", "99ª glosa", "100ª glosa".

Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 4

Em *Glosa I*, encontramos a definição de três campos, estratos sonoros e musicais, bem como materiais e timbres diversos, que se conjugam sempre numa natureza dual. A valorização dos registos, e do registo próprio a cada material proposto, revela-se um factor determinante na definição da estrutura composicional (ver ex. 5).

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. Annotations in Portuguese are present, including "1ª glosa", "2ª glosa", "3ª glosa", "4ª glosa", "5ª glosa", "6ª glosa", "7ª glosa", "8ª glosa", "9ª glosa", "10ª glosa", "11ª glosa", "12ª glosa", "13ª glosa", "14ª glosa", "15ª glosa", "16ª glosa", "17ª glosa", "18ª glosa", "19ª glosa", "20ª glosa", "21ª glosa", "22ª glosa", "23ª glosa", "24ª glosa", "25ª glosa", "26ª glosa", "27ª glosa", "28ª glosa", "29ª glosa", "30ª glosa", "31ª glosa", "32ª glosa", "33ª glosa", "34ª glosa", "35ª glosa", "36ª glosa", "37ª glosa", "38ª glosa", "39ª glosa", "40ª glosa", "41ª glosa", "42ª glosa", "43ª glosa", "44ª glosa", "45ª glosa", "46ª glosa", "47ª glosa", "48ª glosa", "49ª glosa", "50ª glosa", "51ª glosa", "52ª glosa", "53ª glosa", "54ª glosa", "55ª glosa", "56ª glosa", "57ª glosa", "58ª glosa", "59ª glosa", "60ª glosa", "61ª glosa", "62ª glosa", "63ª glosa", "64ª glosa", "65ª glosa", "66ª glosa", "67ª glosa", "68ª glosa", "69ª glosa", "70ª glosa", "71ª glosa", "72ª glosa", "73ª glosa", "74ª glosa", "75ª glosa", "76ª glosa", "77ª glosa", "78ª glosa", "79ª glosa", "80ª glosa", "81ª glosa", "82ª glosa", "83ª glosa", "84ª glosa", "85ª glosa", "86ª glosa", "87ª glosa", "88ª glosa", "89ª glosa", "90ª glosa", "91ª glosa", "92ª glosa", "93ª glosa", "94ª glosa", "95ª glosa", "96ª glosa", "97ª glosa", "98ª glosa", "99ª glosa", "100ª glosa".

Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 5

A valorização das ressonâncias do instrumento também. Este facto tem destaque num momento mais específico da composição. Nele, Peixinho bloqueia uma ressonância construída com a sobreposição de 5.^{as} Perfeitas, sobre a qual vai desenhando e sequenciando as suas glosas (ver ex. 6).

7ª Glosa

pp espressivo

Construção por: repetição, variação, retrogradação de gesto

revitalização dos sons ressonâncias harmônicas bloqueados

valorização das ressonâncias do piano por bloqueio de teclas
estratagem defendida pela sobreposição de 5ªs perfeitas
revitalização sucessiva dos sons e ressonâncias bloqueados

ppp

Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 6

Falaremos agora das Glosas, comentários, 8 a 13. De natureza predominantemente melódica e cromática, surgem como condução melódica para um novo material, também ele de natureza cromática. Dois estratos constituem o discurso: um de ressonâncias ocultas; o outro de ressonâncias ativas (ver ex. 7).

8ª glosa

9ª glosa

10ª glosa

11ª glosa

12ª glosa

13ª glosa

14ª glosa

15ª glosa

a natureza das glosas é predominantemente melódica e cromática, surge como condução melódica para um novo material de natureza também ele cromática

revitalização das ressonâncias das notas bloqueadas

definição de 2 estratos contrastantes e ativo: sonoro, dístico e musical

largar tecla

harmônicos - o som resulta das notas fundamentais correspondentes

da glosa precedida sempre material anterior de natureza contrastante

ppp

Jorge Peixinho - Glosas I

Ex. 7

A dualidade encontra-se, agora, também ela, na natureza contrastante da dinâmica da glosa e da não glosa; pianíssimo versus forte/fortíssimo! Apurámos, identicamente, o uso de movimentos melódicos em “cascata” descendente e ascendente próprios da escrita e estilo do compositor, bem como a continuação do uso de zonas de âmbito fixo para construção e definição do seu discurso (ver ex. 8).

a dualidade encontra-se sempre presente

continuação da utilização de zonas de âmbito fixo para construir o seu discurso

dinâmicas contrastantes da glosa e da não glosa: pianíssimo versus fortíssimo

movimento melódico em "cascata" - ascendente ou descendente

Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 8

Aferimos a utilização continuada de zonas de âmbito fixo, que surgem não só na caracterização e construção dos materiais e estratos sonoros, como na definição de “zonas pedal” onde Peixinho cristaliza o seu discurso.

A cristalização do discurso surge de forma clara e marcada já no final da obra, nos únicos momentos onde Peixinho define o tempo metronómico a utilizar (semínima=112). Este facto é relevante, pois o autor não define qualquer tempo metronómico, ou indica qualquer forma expressiva para interpretar a peça, facto que ocorre de forma sintomática na sua obra! (ver ex. 9).

A cristalização discursiva que pretendemos revelar, mostra um dos aspectos compositivos do autor: a criação de espaços ambíguos entrelaçados (na sua denominação) onde verificamos que Peixinho cristaliza e entrecruza dois espaços, dois registos, duas dinâmicas, duas divisões rítmicas (uma regular e outra irregular). Num primeiro momento, este espaço revela-se uma monodia realizada a duas mãos e com uma densidade 1.

♩=112 definição do tempo metronómico
semibreve= 112

Cristalização especial

criação de espaços ambíguos ("entrelaçados")

onde se definem:
2 registos
2 dinâmicas
2 divisões rítmicas
densidade textural 1

processo de redobramento definido campos harmónicos fixos ou variáveis

2ª glisa

processo de redobramento criando blocos de "exposures" ou densidade variável

intervalo harmónico de 3ª perfeita

construindo uma monodia a 2 mãos

resolução num espaço sonoro construído por 3 estratos sonoros

continuação da construção de perfil cromático de sustentação discursiva

Ex. 9

No segundo caso, encontramos a mesma forma de cristalizar o espaço mas num registo mais agudo, construindo-se numa única dinâmica, em dois registos, duas divisões rítmicas (regular e irregular) e uma densidade 2, formando uma polirritmia (ver ex. 10).

construção de movimento melódico em "cascata" ascendente conduzindo à cristalização e fixação do discurso no registo extremo agudo

2ª glisa

realização da textura numa 8ª alta do que está escrito

tempo metronómico semibreve=112 MM

♩=112

cristalização especial

construção de uma polirritmia
2 registos
2 divisões rítmicas - regular e irregular
densidade=2
1 dinâmica

continuação da construção de perfil cromático

Jorge Pêixinho - Glisa 1

Ex. 10

Um outro traço da escrita do compositor prende-se com a utilização de pedais fundamentais no registo grave e extremo grave. Note-se que a um outro nível, os exemplos de cristalização espacial referidas anteriormente, funcionam como elemento pedal. No entanto, este elemento pedal pode surgir de uma forma mais básica, como o que apresentamos no exemplo que vamos referir. Neste caso, notamos que os elementos pedal que aparecem nos extremos grave do instrumento, sustentando o discurso, realizam uma descida cromática de $\text{mi}0$ a $\text{sib}1$ (4.^a diminuta). Destacamos o uso do 3.^o Pedal. Simultaneamente emerge um outro elemento pedal no registo médio, que realiza um alargamento harmónico do intervalo de 3.^a M a 7.^a M, e um outro, o trilo sobre a nota $\text{sol}4$, que acompanha o desenvolvimento do discurso. Estes elementos, embora não estáticos, determinam em estatismo estrutural, o que se encontra dinamizado e revitalizado pelas interpolações e incrustações de glosas (16.^a à 19.^a) e melismas, enquanto condutores discursivos (ver ex. 11).

Aplicação de pedais fundamentais no registo médio, grave e extremo grave do piano

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, *pp*, and *mf*. Annotations in Portuguese provide context for specific musical elements:

- Top system:** Includes the annotation "uso do tibia não só como elemento tímbrico, como elemento pedal" (use of the tibia not only as a timbre element, but as a pedal element). It also marks "10.^a glosa" and "processo de recrudescimento por intervalos".
- Middle system:** Includes the annotation "17.^a glosa" and "cromática".
- Bottom system:** Includes the annotation "20.^a glosa" and "construção por movimento melódico em 'cascata' cromática". It also marks "intervalo de 2.^a perfúria" and "U.C.".

The score is characterized by its complex notation, including various accidentals and dynamic markings, and is annotated with specific musical terms and structural markers.

Ex. 11

A segunda pedal cromática, agora no registo grave/extremo grave do instrumento, irrompe após a apresentação da primeira cristalização espacial iniciada em lá^b0, e que termina em ré⁰, delimitando um âmbito de 5.^a diminuta. De notar, também, o uso do 3.º pedal do instrumento. De primeiro, surge a alusão à nota em falta, o lá natural 0, a qual gera, ou surge depois, de um *glissando* de quase duas oitavas! Oscila igualmente com um outro *glissando* da mesma natureza sobre a altura mi (a sua 5.^a)! (ver ex. 12)

pedal sobre a nota lá e respectiva quinta
(a nota em falta entre as duas pedais em descida cromática)

Jorge Peixinho - Gliss II

Ex. 12

As conduções melódicas, os melismas, que o autor concebe, seguem um outro princípio de construção, que são os movimentos melódicos em “cascata”. Segundo Peixinho, esses movimentos são descendentes ou ascendentes construindo-se por vezes com base na permutação intervalar. Como exemplos podemos referir as glosas 19, 20, 21, 22, 23, 26,... A sua construção pode ser, igualmente, de natureza cromática e/ou diatónica (ver ex. 13).

[illegible]

Ex. 13

O intervalo de segunda pode aparecer ainda com função tímbrica, colorística, como verificamos no caso do exemplo expresso no registo agudo do excerto, elemento esse que aparece sobreposto a um outro, construindo uma polifonia em contraponto com níveis dinâmicos distintos (ver ex. 14).

Ex. 14

No final desta pauta, encontramos um novo exemplo do elemento polifônico, um contraponto diferenciado por níveis dinâmicos distintos, e registos diversos. Salientamos, neste caso, a homorritmia subjacente.

Encontramos, ainda, a projeção melódica através da deslocação das periferias superior e inferior da textura musical, traço característico da sua escrita e, por isso, comum a outras obras do autor, nomeadamente *Estudo V – die Reihe – Courante*, a terceira das peças do ciclo *Tres Piezas*, obra de 1992 (ver ex. 15).

uso da projeção melódica através da deslocação das periferias superior e inferior

projeção trabalhando igualmente as ressonâncias do piano

projeção extremo grave

projeção extremo agudo

projeção extremo grave

Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 15

Considerações Finais

Em *Glosa I* encontramos a expressão máxima da interpretação de um mote que gera um discurso de continuadas manifestações contrárias mas profundamente iguais e que evoluem no tempo concebendo uma obra de singular beleza e expressão. O discurso musical, em si oculto na beleza e enigmática estrutura que o autor descerra pela proximidade que efetua revelando gestos, segredos, inquietações, permite ao ouvinte aceder na sua essência, aos caminhos da criação.

Ébrio no seu âmago, Peixinho retoma de forma continuada o mote, em expressões diversas no seu conteúdo, recuperando o curso que lhe é peculiar nesta estrutura, que, no continuo ver-se-ja, evolui finalmente terminando num ocular/(des)ocular do tema; evoluindo e desenvolvendo, ampliando assim um discurso que nos aporta uma estrutura onde o autor sobrepõe diversas linhas de ação e reação face aos materiais utilizados.

Esta obra é a expressão oculta do desenvolvimento claro de elementos singelos e originais.

Versejar, pôr em verso, cortejar através da palavra, inebriar de conteúdos quem (des)ocultando descobre o interior de si na obra de arte, é o destino oculto do compositor, fruto interno de um rosto aprisionado em obra, liberto na audição/criação interna e externa da obra, responsabilidade avivada no contacto que se afirma, revelado.

Referências bibliográficas

Cristina Delgado Teixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006.

Dicionário Universal da Língua Portuguesa, Porto Editora, Porto, 1998.

Isabel Soveral, Evgueni Zoudilkine, “Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho”, em *Jorge Peixinho In Memoriam*, Caminho, Lisboa 2002, pp. 149-157.

Jorge Peixinho, “Introdução a um estudo sobre o Estudo V. Die Reihe-Courante – para piano”, em *Jorge Peixinho In Memoriam*, Caminho, Lisboa 2002, pp. 203-222.

Jorge Peixinho, *Glosa I*, Quantitas/Academia de Música S. Pio X – Fundação Dr. Elias de Aguiar, Póvoa do Varzim, 2004.

Discussão

Pessoa não identificada: Começo por saudar a sua comunicação, que foi muito interessante. Fiquei com uma dúvida: o que seriam “ressonâncias ocultas” e “ressonâncias ativas”?

Maria do Rosário Santana: As “ressonâncias ocultas” e as “ressonâncias ativas” derivam das possibilidades tímbricas do instrumento com o uso do terceiro pedal. Trata-se de ressonâncias presentes logo na partitura e que ouvimos imediatamente no momento da sua produção, mas também ressonâncias que veem de trás, presentes apenas devido ao uso do terceiro pedal, trazendo-nos aspectos tímbricos particulares a esse mesmo uso.

Paulo Assis: Obrigado por esta minuciosa apresentação desta peça, com uma análise realmente muito profunda. Tenho apenas uma pergunta. A Maria do Rosário Santana usou duas expressões muito concretas: “função tímbrica do intervalo” e “corpos harmónicos”. A minha pergunta é se se

trata de conceitos utilizados por Jorge Peixinho, ele próprio, ou se se está a referir a estes conceitos em geral, tal como nós os utilizamos para outras obras e outros compositores.

Maria do Rosário Santana: Não só a nível geral, mas também pelo contacto específico que tive com Jorge Peixinho há uns anos atrás, e do cuidado que ele tinha no trabalho do timbre, além da sua atenção minuciosa a todos os outros parâmetros (alturas, intervalos, ritmo, etc.). Uso, por isso, estes conceitos tanto em sentido lato, como específico. Aliás o timbre é um dos aspectos fundamentais da música do século XX, incluindo Jorge Peixinho.

Paulo Assis: Claro, e em Peixinho de modo muito evidente. A minha pergunta tem a sua origem em algo que já ontem, em algumas comunicações, se tornou aparente: até que ponto não seria útil termos um pequeno léxico dos termos usados por Jorge Peixinho. Isto é: quando usamos certas palavras e conceitos o que é que elas ou eles significam no contexto específico da música de Peixinho, ou o que é que significavam mesmo para ele. E nesse sentido a sua comunicação deu muitas pistas para a elaboração de um léxico relativo a Jorge Peixinho, sendo que cada compositor tem a sua própria e específica terminologia.

Maria do Rosário Santana: Sim, isso é manifesto em alguns autores e quem tem contato com compositores vivos sabe que há alguns “tiques” próprios a cada um. Especialmente no nosso contexto português atual há muitos compositores que usam uma terminologia que seria de todo o interesse esclarecer e definir em detalhe. Concorro plenamente com a sua observação.

Paulo Assis: Voltando as obras de que falou. Se bem entendi as “glosas” dentro da peça acabam por ser pequenos fragmentos.

Maria do Rosário Santana: Sim, quando olhamos para a partitura pela primeira vez temos aquela sensação de “pânico”, depois de relaxamento, e depois começamos a descobrir coisas onde nada tínhamos visto antes. Uma dessas coisas foram pequenos excertos que estavam notados entre parêntesis retos. E a questão tornou-se a de descobrir porque é que esses fragmentos estavam entre parêntesis retos. Há mesmo um caso que ainda terei de descobrir porquê é que acontece: no fim da primeira página, há um parêntesis reto que se abre, mas não se fecha – ou se trata de um erro, ou quer dizer algo que ainda não descobri. No fim de cada secção desta obra há algo entre parêntesis retos – é a isso que chamamos “glosa”, nome escolhido até porque todas elas derivam umas das outras, seja pelas estruturas intervalares (sobretudo estas), seja pelas estruturas rítmicas. Há

por isso um “discursar” e um aparecimento repetido de pequenos comentários, a que chamamos “glosas”.

Paulo Assis: E essas estruturas intervalares são também “glosadas”, isto é variadas?

Maria do Rosário Santana: Sim, exatamente.

Paulo Assis: Não se trata então de uma organização serial?

Maria do Rosário Santana: Pode ser que sim, mas não encontrei nada que o demonstre. Pelo menos na análise que fiz. O que é fácil de encontrar na análise é a sucessão do intervalo de quinta e de terceira, o que remete para o acorde perfeito, tanto em posição cerrada como aberta.

Paulo Assis: E esse acorde perfeito chega a ouvir-se?

Maria do Rosário Santana: Chega. Sobretudo na camada interna, ouve-se mesmo bastante distintamente.

8.

GLOSA III PARA VIOLINO SOLO – O GLOSAR **ENQUANTO MANIFESTO DE OBRA EM JORGE PEIXINHO**

Helena Maria da Silva Santana

Resumo

A obra de Jorge Peixinho surge inovadora e contestatária no meio musical português à época. Fortemente incompreendido pelos seus pares Jorge Peixinho desenvolve a sua atividade musical imbuído de fortes propósitos não só criativos, como musicais, sociais, educacionais ou estéticos. Alvo de fortes críticas, não baixa os braços, manifestando o seu imaginário num conjunto de obras de inegável valor. Neste sentido, e no conjunto da sua vasta obra, surge um complexo de peças para instrumento solo que pretende desenvolver uma escrita individualizada. Neste conjunto, o violino surge como um instrumento com capacidades técnico expressivas apreciáveis. O virtuosismo e as potencialidades expressivas a ele associados, bem como a possibilidade de uma gestualidade performativa peculiar, permitem a fruição de um imaginário sonoro de características únicas. O imaginário poético a ele associado também não é desprezível. No conjunto da sua obra para violino solo, encontramos a terceira das peças que compõem o ciclo *Glosa – Glosa III* – a obra que pretendemos desvendar.

Sendo a obra denominada pela designação do próprio ciclo, torna-se imperativo, e face ao anteriormente exposto, analisar a maneira como o compositor desenvolve um discurso que denote o conceito de glosa, bem como determinar a forma como o faz glosando tanto técnica, como formal ou expressivamente. “Glosa” significa – interpretação de algum texto obscuro; anotação; comentário; observação; desenvolvimento de certo tema expresso em um mote, de modo que o final de cada estrofe seja um dos versos do mote. A forma como Peixinho se capacita enquanto comentador, derivador e caracterizador de um mesmo material tanto musical

Ex. 2

progressão melódica de um extremo ao outro do âmbito do instrumento

longe neixinho - Glosa III

Ex. 3

construção de melismas e movimentos melódicos em "cascata"

6ª gloss

f dim.

f

p

"cascata" ascendente

"cascata" descendente

Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 5

Relativamente à obra em análise, *Glosa III*, a edição consultada, uma edição de 2004 da editora Quantitas sob o número Q6054, além de não possuir qualquer indicação inicial de tempo, não possui igualmente quaisquer notas explicativas sobre a mesma, bem como sob a sua duração provável ou mesmo sobre qualquer notação específica. No entanto, Peixinho usa quatro indicações de tempo de carácter expressivo ao longo de *Glosa III*: uma pouco depois do início da mesma, pouco antes da interposição da primeira glosa/comentário – *Mosso*, indicativa do início da forma glosa; uma segunda pouco depois – *(moderato) legato*; a terceira a meio da obra sensivelmente – *Molto espressivo*; e a quarta e última, próximo do final da peça sob a denominação – *Mosso* (ver ex. 6).

Glosa III
- violino solo -

Jorge Peixinho

ff

p

f

mp

p

f

p

f

mp

p

poco sf

f

mp

p

sul pont.

ord.

f

p

pp

pp sub.

Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 6

Todavia, e como acontece na obra para piano do mesmo ciclo (*Glosa I*), encontramos algumas indicações que transformam momentaneamente o tempo musical como sejam as indicações de *accelerando* ou *ritardando*, ou a utilização de notação a nível rítmico e expressivo como meio de caracterizar tais indicações (ver ex. 7).

The image displays a musical score for 'Glosa III' by Jorge Peixinho. The score is written on a single staff and includes a variety of dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, *p*, and *mp*. Performance instructions are provided throughout, including *arco* (arco normal), *pizz.* (pizzicato), *accel.* (accelerando), and *ritardando*. Specific sections are labeled as '8ª glosa' and '9ª glosa'. A box labeled '1ª indicação de Tempo' contains the instruction 'molto espressivo'. The score also features various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 7

E se, a nível temporal, a obra não se encontra rigorosamente determinada pelo compositor, verificamos que a nível agógico e dinâmico as indicações expressas são inúmeras e precisas definindo e caracterizando exhaustivamente o material expresso. A nível das alturas Peixinho utiliza igualmente uma notação bastante precisa (ver ex. 8 por exemplo).

Como na obra para piano – *Glosa I* –, e também no conjunto das outras *Glosas*, as glosa-comentário de *Glosa III* para violino, são executadas todas pianíssimo, como um comentário. A sua natureza expressiva encontra-se trabalhada pelas formas de ataque associadas: arco normal, *sul ponticello* e *sul tasto*; e pela natureza expressiva do gesto musical, nomeadamente a projeção melódica realizada pela progressão ascendente ou descendente em “cascata” dos materiais melódico-harmónicos, sejam de natureza predominantemente diatónica, cromática ou em *glissando* expresso. Executadas em arco normal, *sul ponticello* ou *sul tasto*, as diferentes glosas adquirem coloridos tímbricos e luminosidades ou obscuridades diversas, contribuindo a sua forma de ataque para a dinamização expressiva da obra. A variedade e diversidade tímbrica é constante. A alternância constante entre o ataque *pizzicato* e o ataque arco normal que se

alteração de duas formas de ataque - pizzicato e arco normais

estabilização do discurso nos sons harmônicos Lá e Mi

III

pizz.

arco

II

accol.

f

ppp

p

acelerando

pizz.

arco

pp

mf

pp

mf

pizzicato

pizz.

p

1ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

2ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

3ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

4ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

5ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

6ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

7ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

8ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

9ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

10ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

11ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

12ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

13ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

14ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

15ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

16ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

17ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

18ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

19ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

20ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

21ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

22ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

23ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

24ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

25ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

26ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

27ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

28ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

29ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

30ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

31ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

32ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

33ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

34ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

35ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

36ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

37ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

38ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

39ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

40ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

41ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

42ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

43ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

44ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

45ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

46ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

47ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

48ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

49ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

50ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

51ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

52ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

53ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

54ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

55ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

56ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

57ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

58ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

59ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

60ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

61ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

62ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

63ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

64ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

65ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

66ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

67ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

68ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

69ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

70ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

71ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

72ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

73ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

74ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

75ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

76ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

77ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

78ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

79ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

80ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

81ª gliss.

pizz.

arco

pp

mf

p

82ª gliss.

pizz.

arco

pp

O uso do *pizzicato à Bartók* de forma cerrada também se manifesta nesta fase do discurso (ver ex. 9). No entanto, são recursos técnico interpretativos já utilizados desde o início da peça e que são idiomáticos para um instrumento de cordas friccionada como o violino.

[illegible]

Ex. 9

Salientamos a regularidade dos agrupamentos rítmicos – estrofes – formados por diversos versos que, em geral, se combinam pela rima. Neste caso a rima constitui a forma de finalização dos versos/gestos musicais. Regularmente encontramos também a inserção do comentário/glosa.

No início da segunda indicação de tempo – (*modesto*) *legato* – encontramos um contorno melódico da mesma natureza do expresso no primeiro verso do tema (ver ex. 12). Este material encontra-se glosado e desenvolvido por permutação dos seus constituintes. Finaliza numa nota longa em harmónico revitalizado no seu final pelo *pizzicato à Bartók* sob a corda solta ré 3. O verso finaliza com a repetição do material final do quarto dos versos do tema (ver ex. 11). Note-se que este material dá origem, variado, ao início da glosa e, igualmente variado e retrogradado a nível melódico, origem ao início do primeiro comentário/glosa (ver ex. 11).

Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 12

Curiosamente, ou não, encontramos a repetição do mesmo processo em seguida quando Peixinho estabiliza um contorno melódico no mesmo registo através da permutação dos sons seus constituintes, sendo que o âmbito do gesto é maior tanto melódica – si 4/sol4 –, como temporalmente (confrontar ex. 11 e 13). A condução melódica inicial, bem mais alargada, forma-se em dois impulsos. Os sons de início e de fim de cada impulso distam de 2.^a Maior (sol, lá, si) (ver ex. 13).

condução melódica em “cascata” - possui dois gestos - notas de início e fim distam de 2ª maior

contração por permutações dos seus sons constituintes desenhando um movimento em “cascata” descendente - temporariamente o gesto é mais longo

Jorge peixinho - Glosa III

Ex. 13

Note-se o dinamismo discursivo conseguido pela natureza e variação/derivação constante dos materiais e gestos, pela caracterização agógica e dinâmica que concorre para a definição de uma impulsividade criativa e expressiva. Mais uma vez surge o movimento sonoro descendente em “cascata”. Forma-se, predominantemente, a partir dos intervalos de 2.^a Maior e menor.

Mas o uso variado dos mesmos materiais pode adquirir uma amplitude mais alargada se analisarmos o gesto constituído por dois versos que inicia na segunda indicação de tempo (confrontar ex. 14 e 15). Este gesto, variado e alargado, dá origem a um novo elemento sonoro e tímbrico, uma nova rima, um contorno melódico ascendente e descendente em harmónico na terceira corda (ver ex. 15). Note-se que depois da interpolação de mais um verso, surge sobre a segunda corda repetido três vezes em acelerando para terminar numa condução melódica para o trémulo sobre a nota sol# 5, a nota inicial de *Glosa III* (ver ex. 16). Notamos igualmente que o verso interpolado se constrói na retrogradação variada dos seus materiais, e que este material dá origem a um outro que surge da adição deste com um previamente exposto. Neste construir Peixinho denota a sua forma de compor, ordenar, derivar e variar os seus materiais, glosando e comentando o seu fazer (ver ex. 16). Por outro lado, a determinação de uma estabilidade de registos fez-se, e inicialmente, pelo uso predominante da forma de ataque trémulo; em seguida surge o trilo, depois o harmónico, e mais tarde a forma de ataque *pizzicato* à *Bartók*.

grande estrofe a ser variada pela descaracterização e interpolação de novos materiais

flaut.

(moderato) legato

pp f poco sf (pp) p mp pp mp mf > pp < p < ff pp mf p

mf sf pp p < mp pp < f

Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 14

sul pont.

pp f pp

início variação
gesto anterior

arco
ord
pizz

f pp mf mf p < mf

mf > p mf < f < mf > -f > pp mf > < f > mp > sf sf pp

fin variação do gesto

III

arco
V

pizz

sf < ppp

II

accl.

novo gesto em harmônicos apresentado na III corda - posteriormente na II corda

Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 15

Depois de uma breve análise percebemos que todas as peças, à exceção de *Glosa IV* para violoncelo (obra de 1990), têm a indicação dos conteúdos glosa entre parênteses rectos e em execução pianíssimo. A sua intenção expressiva é claramente a de comentário ao discurso, embora também estes conteúdos se insiram na determinação mais alargada dos gestos de uma forma natural, e musicalmente, bastante eficaz. As partes contribuem para o todo, determinando-se o todo nas partes. Notamos igualmente que a natureza de comentário, observação mesmo, está presente na sua natureza de glosa. Sejam de construção mais intrincada ou não, os materiais repetem-se e desenvolvem-se no conjunto do ciclo. A sua repetição é de tal forma clara, que a simples observação das partituras nos traz a reminiscência dos mesmos numa e noutra obra. Se pensarmos que o grosso da sua produção se faz ao longo do ano de 1990 – *Glosa I, III e IV* –, podemos ser levados a pensar que é uma consequência da intenção criativa e expressiva do compositor. Sim, poderá sê-lo, mas mais notório se torna esta repetição, variada ou não, deste conjunto de Glosas para a última delas, *Glosa II* para flauta, composta dois anos mais tarde.

Para nós, este traço é o mais interessante pois, como iremos constatar pela análise dos exemplos, é por demais evidente. Podemos questionar-nos se cada uma das obras não surgirá em glosa, e num ato de glosar, a precedente. Podemos questionar-nos se não será unicamente o desvelar de algumas preocupações técnico, estilístico e interpretativas, bem como de algumas intenções expressivas que Peixinho desejava equacionar enquanto compositor e também intérprete. Quanto a isto não vamos adiantar resposta, pois só o compositor possui a verdade sobre o ato criativo e a essência do mesmo, e porque qualquer resposta que possamos adiantar constitui especulação. Mas a constatação da evidência podemos fazê-lo. Neste sentido vamos permitir-nos confrontar as quatro obras e mostrar que os materiais circulam entre as mesmas. Assim, o material expresso no tema de *Glosa III* vai ser utilizado por Peixinho na construção de *Glosa II* para flauta (confrontar ex. 17 e 18). O mesmo surge variado na última das obras ao nível da dinâmica, das durações e das formas de ataque. Timbricamente o gesto comporta-se igualmente de forma diversa embora, no geral, se mantenha identicamente.



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 17



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 18

Se o início do tema é utilizado sem variação rítmico-melódica significativa em *Glosa II*, o seu final surge já mais transformado (confrontar ex. 19 e 20). As variações impostas, consequência das características do instrumento, manifestam uma intenção expressiva. Podemos verificar ainda significativas variações a nível rítmico. O contorno melódico, por outro lado, mantém-se.



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 19



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 20

O início da forma glosa propriamente dita – indicação metronómica *Mosso* –, surge enquanto derivação do final do último gesto, encadeando a primeira das glosas cujo gesto inicial se encontra igualmente em *Glosa II* para flauta (confrontar ex. 21 e 22). O contorno melódico mantém as suas características gerais, embora a nível rítmico o gesto surja mais variado. Do ponto de vista expressivo o material surge enquanto final e início de novo gesto. Esta é uma transformação essencial na sua caracterização expressiva.



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 21



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 22

Mas o uso dos materiais continua e não o podemos escamotear. Se olharmos mais atentamente o material exposto no final da 1.^a glosa verificamos que surge igualmente nos primeiros momentos de *Glosa II* (confrontar ex. 23 e 24). A natureza instrumental contribui aqui para uma definição diversa dos materiais. O uso do barulho de chaves na flauta define de forma diferente o contorno expressivo do gesto sonoro. No entanto existem semelhanças evidentes entre os materiais.



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 23



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 24

A condução/progressão melódica, de natureza diatónica ou cromática, é uma constante na definição da gestualidade das obras, mostrando-se elementos de ligação entre as várias glosas. Damos como exemplo os elementos abaixo expressos (a 2.^a das glosas e movimento melódico descendente “em cascata”) (confrontar ex. 25 e 26). Note-se que neste momento da obra surge pela primeira vez um elemento musical que pertence também a *Glosa I* para piano (confrontar ex. 26 e 27). Mas a utilização dos elementos e gestos musicais da obra *Glosa III* continua em *Glosa II*.



Jorge Peixinho - Glosa III



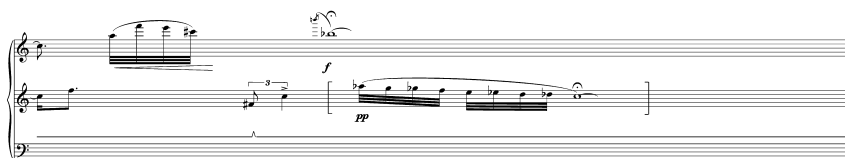
Ex. 25



Jorge Peixinho - Glosa II



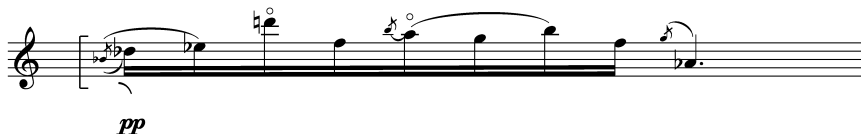
Ex. 26



Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 27

Notamos igualmente que o material que é glosa numa obra pode surgir como não glosa na outra e vice-versa. Neste sentido mostramos os seguintes exemplos. No primeiro verificamos a interpolação/adição de material melódico alargando o gesto (confrontar ex. 28 e 29). A nível rítmico surge igualmente dilatado. A nível dinâmico, dinâmico e evolutivo. Paralelamente, em *Glosa III* é glosa/comentário e, em *Glosa II* não glosa/não comentário.



Jorge Peixinho- Glosa III

Ex. 28



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 29

O final desta glosa, a sexta, encontra-se igualmente em *Glosa II* ligeiramente variado a nível rítmico e melódico. A glosa surge também como não glosa (confrontar ex. 30 e 31).



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 30

não espressivo



Jorge Peixinho - Glosa II

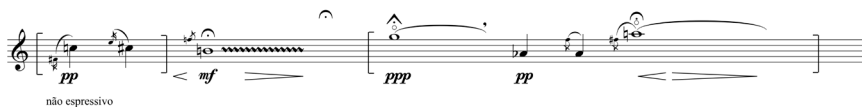
Ex. 31

Curiosamente o expresso em seguida enquanto não glosa surge agora na obra de flauta como glosa. A variação imposta não é significativa na descaracterização dos materiais.



Jorge Peixinho - Glosa III

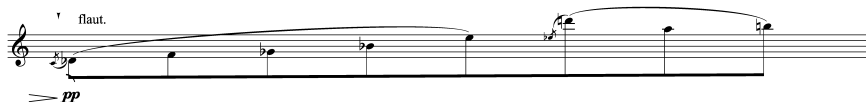
Ex. 32



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 33

As formas de ataque aplicadas ao elemento agora expresso alteram-lhe significativamente a percepção (confrontar ex. 34 e 35). Na obra para violino o uso da forma de ataque *flutterzunge* associado a uma dinâmica pianíssimo e a uma articulação expressiva *legato* de 5+3 durações, surge diversa da forma de ataque usada na obra para flauta onde a articulação se faz 2 a 2, os sons constituintes ora surgem como *appoggiatura* ora como notas estruturais, a dinâmica constrói uma forma crescendo/decrescendo que acentua o acelerando/ritardando imposto e que se encontra associado a uma execução temporal e expressiva – *rubato moderato*.



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 34

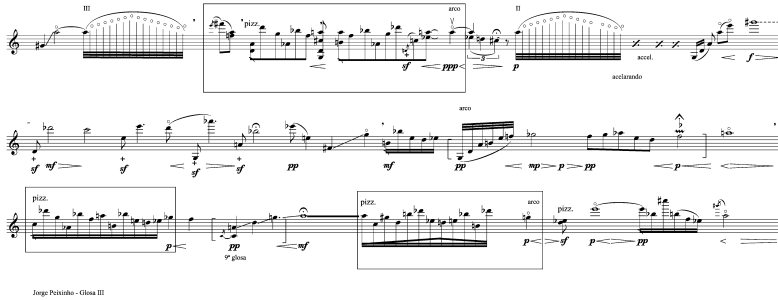
Subito
moderato

Jorge Peixinho - Glosa II

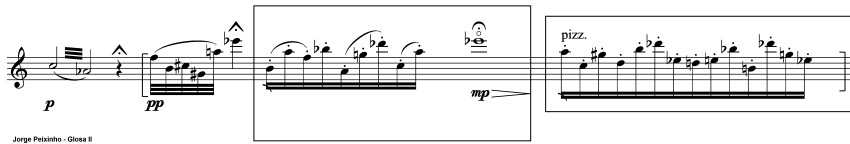
Ex. 35

A forma como os materiais surgem tanto estrutural como temporalmente levam-nos a pensar numa forte ligação entre as duas obras. Este pensar é corroborado com mais exemplos, estes agora ligados a um material que se torna relevante na estruturação da 2.^a parte de *Glosa III*. Falamos do material expresso como não glosa e em *pizzicato* por oposição ao uso em *Glosa II* (confrontar ex. 36 e 37). Salvaguardamos a especificida-

de de uma escrita para cordas e de uma escrita para flauta. Salientamos igualmente a alternância das formas de ataque nas duas obras – pizzicato/arco/harmónico, na obra para violino; pizzicato/ordinário/harmónico, na obra para flauta.

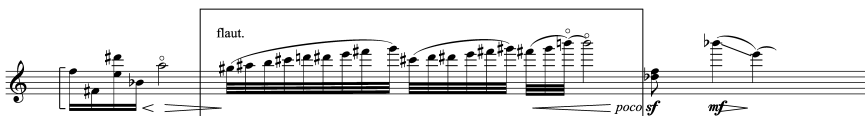


Ex. 36



Ex. 37

Queríamos agora salientar um gesto que surge mais para o final da obra de violino. O gesto agora em análise surge variado por interpolação/adição de material na obra para flauta (confrontar ex. 38 e 39). A forma de ataque associada – *flutterzung* – transforma o gesto timbricamente por oposição à forma de ataque legato da obra para flauta. Dinamicamente os gestos comportam-se igualmente de forma distinta. Na obra para violino o material constitui-se enquanto glosa (a 11.^a); na obra para flauta como não glosa.



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 38

Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 39

Mas a ligação entre as obras não se faz unicamente com a obra para flauta. Podemos efetua-la também com a obra para piano – *Glosa I*. Neste sentido apresentamos materiais não glosa que surgem na obra para piano como material glosa (confrontar ex. 40, 41 e 42).

Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 40

Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 41



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 42

Este trabalho de comparação entre as obras *Glosa* não ficaria completo sem mostrar-mos a interação entre as obras *Glosa I* para piano e *Glosa IV* para violoncelo com a obra *Glosa II* para flauta, a obra mais tardia do ciclo.

Neste sentido, e comparando *Glosa I* e *Glosa II*, damos como exemplo um dos gestos iniciais da obra para piano: a condução melódica descendente para trilo finalizada por uma nova condução melódica agora ascendente (confrontar ex. 43 e 44). O material é apresentado nas duas obras como não glosa.

Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 43

Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 44

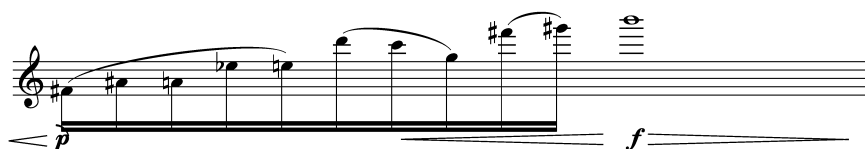
Da mesma natureza podemos dar como exemplo os gestos glosa onde se manifesta um gesto de condução melódica progressiva e rápida, ascendente e/ou descendente, para regiões mais agudas do instrumento (confrontar ex. 45, 46 e 47). A natureza dos gestos expressa é fortemente expressiva. Na obra para flauta – *Glosa II* – surge como material não glosa.

Pertencente tanto à obra para flauta como à de violino indicamos o material glosa expresso em acelerando progressivo e revitalizando o *glissando* presente no registo extremo grave do instrumento.



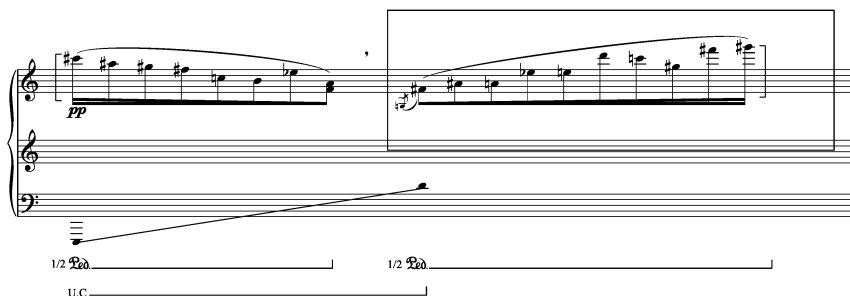
Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 45



Jorge Peixinho - Glosa III

Ex. 46



Jorge Peixinho - Glosa I

Ex. 47

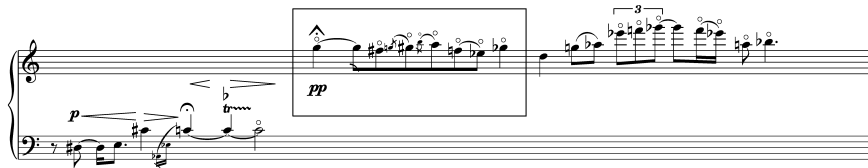
A relação entre a obra *Glosa IV* para violoncelo de 1990 e a obra *Glosa II* para flauta de 1992 é bastante clara. Centrando a nossa atenção no material expresso no registo mais agudo do violoncelo, pois mais facilmente o opomos ao material veiculado pela flauta, notamos que nos dois casos o mesmo se concentra nas primeiras páginas da obra.

Relativamente ao primeiro gesto expresso, a variação imposta não é significativa (confrontar ex. 48 e 49).



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 48



Jorge Peixinho - Glosa IV

Ex. 49

O segundo gesto que apresentamos encontra-se variado na forma de ataque que apresenta: harmónico por oposição a não harmónico (confrontar ex. 50 e 51). Este facto, associado a uma dinâmica pianíssimo, altera significativamente a sua percepção.



Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 50

mp

pizz. ↓

arco

pp

pizz. arco

sf

p

sul tasto

pp

Jorge Peixinho - Glosa IV

Ex. 51

Relativamente ao terceiro e ao quarto gestos em análise, verificamos uma interpolação de material que redimensiona o sonoro, bem como o uso da forma de ataque harmónico e pianíssimo (confrontar ex. 52 e 53).

ord

p

pp

Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 52

pp

pp

pp

pizz. arco

ff

mf

Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 53

O quinto dos gestos surge igualmente em harmónico pianíssimo por oposição a uma dinâmica meio piano da obra para flauta (ex. 54 e 55).

pp

mp

Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 54

Jorge Peixinho - Glosa IV

Ex. 55

O sexto e o sétimo gestos encontram-se mais profundamente variados. Nestes verificamos a interpolação de materiais quer na estruturação presente na obra para violoncelo (gesto 6) (confrontar ex. 56 e 57); seja na estruturação presente na obra para flauta (gesto 7) por oposição à obra para violoncelo (confrontar ex. 58 e 59).

Jorge Peixinho - Glosa II

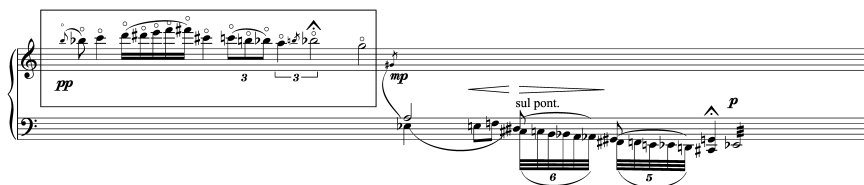
Ex. 56

Jorge Peixinho - Glosa IV

Ex. 57

Jorge Peixinho - Glosa II

Ex. 58



Jorge Peixinho - Glosa IV

Ex. 59

Embora *Glosa IV* para violoncelo não tenha a indicação do material glosa entre parênteses rectos pensamos que, tanto pela natureza do expresso em partitura, como pelo percebido sonoramente, que o material glosa se encontra presente sendo aquele que por nós foi alvo de comparação e análise. O mesmo encontra-se sempre no registo mais agudo do violoncelo, em harmónico (salvo o gesto 6), numa dinâmica pianíssimo e, como comentário/eco do exposto de forma mais enfática e dinâmica nos registos médio e médio-grave do instrumento. A alternância das formas de ataque, uma constante, lembra *Glosa III* para violino.

Considerações finais

Pelo exposto comprovamos a forte influência que as obras denotam entre si, mostrando que a sua denominação transparece não só na forma de conduzir e estruturar o discurso, mas também enquanto ciclo. Na ideia de ciclo transparece aqui a reutilização, variação e derivação de materiais, sendo que a sua percepção se encontra manipulada pela especificidade do instrumento, pelas suas características físicas e possibilidades técnicas, interpretativas e expressivas.

A ideia de ciclo encontra-se então manifesta no fazer artístico. As obras determinam-se idênticas, pois a sua maneira de glosar os materiais e os gestos musicais é semelhante. Paralelamente, a maneira de glosar ou comentar o discurso é igualmente semelhante embora denotem características próprias. A análise do seu conjunto permite-nos também afirmar que a importância e a sofisticação do material glosa da primeira para a quarta das peças se torna preponderante. A dimensão do material e do gesto glosa tende igualmente a manifestar-se mais forte do início ao fim de uma obra. *Glosa IV* tem a particularidade de se construir na alternância de gestos glosa e não glosa.

No seu dizer, as quatro obras surgem como comentários glosa delas mesmas, assim como delas mesmas para com as demais. *Glosa I*, a pri-

meira, revela a intenção expressiva do autor. As seguintes reafirmam esta intenção. São, no entanto, obras autónomas. *Glosa III* assume-se como um comentário glosa de um material pré-exposto do qual surge todo o seu discurso e gestualidade. Este discurso constrói-se a partir de um mote que expressa uma ideia. Seguidamente a ideia constitui-se forma, e a forma, conceito.

Referências bibliográficas

- Cristina DelgadoTeixeira, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006.
- Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1998.
- Isabel Soveral, Evgueni Zoudilkine, “Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho”, em *Jorge Peixinho In Memoriam*, Caminho, Lisboa 2002, pp. 149-157.
- Jorge Peixinho, “Introdução a um estudo sobre o Estudo V. Die Reihe-Courante – para piano”, em *Jorge Peixinho In Memoriam*, Caminho, Lisboa 2002, pp. 203-222.
- Jorge Peixinho, *Glosa III*, Quantitas/Academia de Música S. Pio X – Fundação Dr. Elias de Aguiar, Póvoa do Varzim, 2004.
- Jorge Peixinho, *Glosa I*, Quantitas/Academia de Música S. Pio X – Fundação Dr. Elias de Aguiar, Póvoa do Varzim, 2004.

Discussão

Fernando Fontes: Parabéns por esta análise muito bem feita. Há portanto uma grande unificação do material musical – ouvi falar em variações, em mote (mote, tema), isto quase parece aproximar-se da ideia de “Tema e variações”. E depois surge ainda a questão de “ciclo” (*Glosa I, II, III, IV*). Isto pode ser importante. São obras para instrumentos diferentes, mas é para serem tocadas todas no mesmo programa, como ciclo? A Helena falou em obras autónomas, mas há quatro Glosas, quatro obras com um material de partida idêntico. Talvez seja interessante para o público poder ouvi-las todas no mesmo programa. Além disso a minha pergunta é se será necessário ouvir todas estas obras em ciclo para melhor captar os aspectos construtivos que referiu na sua comunicação? Isso iria, possivelmente, centrar a atenção na percepção e não tanto numa análise, que, em si mesma, pode permanecer seca.

Helena Santana: Em relação ao material e aos materiais que as obras apresentam, Peixinho tinha a ideia de um ciclo, de outro modo não lhes teria dado um título comum – aí há uma intenção. Mas quando eu (ou outra pessoa) começo a análise destas peças não sei como e de que maneira é que o compositor construiu o ciclo. A minha intenção primeira foi apenas a análise de *Glosa III*. E no quadro dessa análise peguei no conceito de “glosa” para perceber se, de alguma forma, tal conceito transparecia nessa peça. Contrariamente ao que acontece na partitura de *Glosa I* (editada pela mesma casa editorial) – na qual há uma indicação escrita de Jorge Peixinho afirmando que os comentários colocados entre parêntesis são “glosas” – em *Glosa III* tal indicação não existe. Nos manuscritos disponíveis no site www.mic.pt também não há qualquer indicação desse tipo. Foi baseada na informação de *Glosa I* que assumi a mesma coisa para *Glosa III*. Mas não o fiz “automaticamente”: tentei perceber a localização desses elementos e a colocação do mote ao longo da partitura. Segui uma busca de motes, de eventuais “rimas”, de versificação global e de lógica de aparecimento de “glosas”. Especialmente na primeira metade da peça verifiquei que após 4 ou 5 “versos” aparecia um comentário. Tentei então determinar qual era o material a ser glosado e de que modo iria ser glosado. Verifiquei que o material da primeira pauta, os primeiros 4 versos, aparecem e dão origem aos materiais que depois a obra desenvolve. No desenrolar desses desenvolvimentos Peixinho integra então alguns “comentários-glosas” – comentários ao material e ao desenvolvimento que foi explorado até ali. Ao folhear a partitura de *Glosa I* vi que havia material comum, material que eu já tinha visto em *Glosa III*. Nessa altura percebi que o título “Glosa” não significava apenas que se tratava de um conjunto de obras nas quais a técnica do glosar era empregue, mas que havia relações muito mais estreitas, tratando-se de glosas sobre um mesmo material unitário. Fui então olhar para todas as quatro Glosas e verifiquei que, de facto, é o mesmo material que está a ser trabalhado em todas elas (e mesmo linha a linha).

Fernando Fontes: A minha questão era mais simples: era apenas de saber se estas peças ganhariam com uma execução em ciclo?

Helena Santana: Quando eu falo em obras autónomas, quero dizer que cada uma delas pode ser tocada em concerto de forma autónoma, porque cada uma delas se constitui como objecto fixo e autónomo. Mas elas confrontam-se no seu dizer e fazer com o conjunto de todas as quatro Glosas. Para melhor percebermos como os materiais estão derivados de umas para as outras, provavelmente será benéfica uma audição em ciclo. Mas apenas se for nossa intenção demonstrar como o compositor trabalhou e derivou os materiais.

Paulo de Assis: Depois de ouvir esta comunicação e a anterior de Maria do Rosário Santana recordei-me de uma informação que Jorge Peixinho me deu na Páscoa de 1991, durante os Cursos Internacionais de Música de Vila do Conde. Recordo perfeitamente que Peixinho me disse estar a trabalhar num conjunto de obras para instrumentos a solo, que poderiam ser tocadas independentemente umas das outras, mas também em simultâneo, isto é em sobreposição “vertical”. Peixinho sublinhou especialmente a maneira como estava a conceber todo o material de base, de modo a garantir a coerência do todo. Julgo que esta é uma hipótese que não se deve excluir. Primeiro, porque me estou a lembrar mesmo muito bem dessa conversa e do momento em que Jorge Peixinho me disse isto; em segundo lugar, porque esta prática se pode verificar noutros compositores, tais como Luigi Nono (nas peças com fita magnética), Klaus Huber e, mais recentemente, Claus-Steffen Mahnkopf que criou mesmo um conceito (*Metawerk*) para este tipo de obras. Recordo ainda que Peixinho me falou muito da ideia de liberdade temporal, de não haver uma definição absoluta de princípios e fins das secções – o que coincide com as vossas descrições hoje aqui apresentadas, mormente com a ausência de indicações de tempo metronómico e a ausência de linhas de compasso. Julgo que seria interessante ouvir estas peças de Jorge Peixinho nas três opções: autónomas, em sequência horizontal (isto é: em ciclo), e em sobreposição vertical (todas ao mesmo tempo).

Mário Vieira de Carvalho: Eu acho que o Paulo tem toda a razão. Em conversa com o Peixinho ele falou-me de uma obra sem nome (ou antes: cujo nome era *Sine nomine*) que estava a escrever como um *work in progress*. Tratava-se de um conjunto de peças que incluíam uma reflexão introspectiva de todo o seu trabalho anterior. Isto que depois ele veio a chamar Glosas, estas quatro Glosas, eram o início de um conjunto de mais obras que ele tencionava compor posteriormente. Provavelmente há ainda um outro trabalho a fazer, que é o de procurar encontrar na obra anterior do Peixinho elementos que são aqui retomados como glosas. Em certo sentido, há aqui vários níveis de glosa – trata-se de glosas dentro da glosa. Talvez o que ele escreve, por exemplo, para violino seja já uma glosa de formas de abordar o material noutras obras anteriores. Repito: acho que o Paulo tem razão. Havia aqui a ideia de um *work in progress*, que era naquela altura – e ainda na data em que Peixinho faleceu prematuramente – um processo que estava em curso. A ideia que eu tenho é precisamente a de que estas obras, apesar da sua autonomia, podiam ser combinadas umas com as outras.

Cristina Delgado Teixeira: Sim, eu também me recordo disso e penso até que assisti a várias execuções de *Sine nomine*, nas quais as peças funcionavam ao mesmo tempo. As peças começaram por ser as partes de *Sine nomine*. Depois o Peixinho voltou a trabalhá-las independentemente, dando-lhes alguma autonomia individual. Em *Sine nomine* também não havia indicações de tempo, e cada parte (instrumentista) começava quando achava que era oportuno, parava a meio e continuava quando quisesse – havia uma grande liberdade.

João Madureira: Começo por lhe dar os parabéns pelo trabalho aqui apresentado e gostaria de realçar um aspecto que me parece extremamente importante, que é a ideia de “glosa” já em si mesma, logo como ponto de partida. Julgo que essa ideia está logo presente no gesto. Não há aqui nenhum tipo de gesto minimamente temático e cada gesto parece já uma glosa de um gesto que não se conhece, um gesto ao qual não temos acesso.

Ana Telles: Eu gostaria apenas de acrescentar algo relativamente aquilo que foi dito acerca da possibilidade de sobreposição de obras autónomas. No repertório do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa dos anos 1980 há uma peça de Enrique X. Macías na qual essa experiência também é feita. Além dos exemplos que já foram mencionados este será outro a ser considerado.

ABSENCE D'UNE MÉMOIRE PRÉSENTE – O ESTUDO I DE JORGE PEIXINHO E O ÉTUDE D'UT DE [KA'MI]

Joana Gama

Introdução

Esta reflexão desenvolve-se em torno das obras para piano solo *Estudo I – Mémoire d'une présence absente* (1968) de Jorge Peixinho e *Étude d'Ut – Absence d'une Mémoire Présent* [sic] (2003) de [ka'mi]. O motivo que deu origem a esta reflexão foi o subtítulo destas duas peças, ponto de partida para uma reflexão acerca da relação entre elas, mais concretamente das suas afinidades, na perspectiva de fazer uma ponte entre Jorge Peixinho e um representante de gerações de compositores que se lhe seguiram. Em 2003 tive a oportunidade de estreiar a peça para piano *Étude d'Ut* de [ka'mi]¹ num concerto intitulado “Peças Frescas”, no Jardim de Inverno do Teatro Municipal São Luiz de Lisboa. Estes concertos realizam-se desde 2002 e têm como objectivo dar a oportunidade aos alunos do Curso de Composição da Escola Superior de Música de Lisboa de escutarem as suas obras recém compostas². A colaboração com [ka'mi] resultou de uma conversa em que o desafiei a compor uma peça para piano que eu estrearia num próximo concerto “Peças Frescas”³. Foi só na al-

¹ [ka'mi] é o pseudónimo do compositor e musicólogo Carlos Miguel Marques, nascido em 1973.

² Estes concertos resultaram da necessidade dos alunos de composição ouvirem a sua música, já que até então, muitos compositores da ESML não tinham tido a oportunidade de ouvir uma única peça tocada durante todo o seu percurso académico.

³ [ka'mi] confessou-me mais tarde que ficou extremamente admirado com a minha atitude, já que, naquela época, em geral os alunos de instrumento da ESML não eram tão receptivos à interpretação de música contemporânea e, menos ainda, à interpretação de música de colegas do curso de composição.

tura da estreia da peça de [ka'mi] que, ao ler as notas de programa, tomei conhecimento de uma peça de Jorge Peixinho com um subtítulo parecido ao subtítulo desta peça.

1. Contextualização de *Estudo I* e de *Étude d'Ut*

Começaremos por uma breve introdução acerca da génese de cada obra para depois passarmos à enumeração e análise de aspectos comuns às duas obras.

O *Estudo I* de Jorge Peixinho tem sido alvo de alguma atenção, nomeadamente nos artigos de Francisco Monteiro e de Mário Vieira de Carvalho. Este último diz-nos que o *Estudo I* “nasceu da relação imediata com uma experiência vivida: a separação da mulher amada [Christine Rasson] [...] e a recordação dessa mulher que tivera de regressar ao seu país”⁴. No mesmo artigo, Mário Vieira de Carvalho relaciona ainda o *Estudo I* com o conceito de *musique informelle* de Adorno, através das dicotomias construção/expressão e pensamento/experiência.

No que diz respeito às motivações para a composição de *Étude d'Ut*, diz-nos [ka'mi] o seguinte: “Em grande medida, o gatilho da criação foi disparado durante a apresentação da peça *Mirrors*⁵ de António Pinho Vargas na Culturgest, durante o ciclo ‘Festival António Pinho Vargas’, em Fevereiro e Março de 2002. Já conhecia a partitura, mas a escuta em concerto foi para mim um momento decisivo, que aportou algo mais que não fica imediatamente exposto na partitura. O meu interesse em escrever uma peça para piano solo já existia, mas a certeza do projeto artístico desvelou-se aí. A partir de então começou o meu processo de estudo e pesquisa em relação a técnicas pianísticas, repertório, notação, etc., sobretudo, incidindo na música de Pinho Vargas, Peixinho e Ligeti e trazendo-me até ao instrumento onde experimentei e estudei algumas das ideias em concreto.”⁶

No ex. 1 estão representados os momentos iniciais do primeiro andamento de *Mirrors* onde podemos identificar afinidades com a peça de [ka'mi] no que diz respeito ao carácter da música, assim como à dicotomia continuidade/descontinuidade, um aspecto comum a *Estudo I* de Jorge Peixinho e a *Étude d'Ut* de [ka'mi].

⁴ Mário Vieira de Carvalho, “O Estudo I de Peixinho como exemplo de uma «música informal»”, *Razão e sentimento na comunicação musical – Estudos sobre a Dialéctico Iluminismo*, Relógio d'Água, Lisboa 1999, p. 291.

⁵ A interpretação de *Mirrors* esteve a cargo do pianista Miguel Henriques.

⁶ [ka'mi] – Entrevista à autora, Setembro, 2010.



Ex. 1 – *Mirrors*, António Pinho Vargas, c. 1 a 6.

Pinho Vargas, a propósito da ligação da memória com a música, afirma que:

A música existe no tempo e consequentemente é uma arte da memória. Desse modo qualquer peça musical propõe à audição um sistema de relações, de retorno de signos, de identificação de elementos. Prescindir desse jogo de e com a memória será uma forma de dificultar a tarefa reconstrutiva que constitui a percepção musical e de criar obstáculos à possibilidade de uma narrativa – propriamente musical – que seja inteligível.⁷

Estando a “memória” presente nos dois subtítulos das peças em questão, e tendo, no caso da obra de Peixinho, uma relação direta com a vida do compositor – a memória de um ente querido que está ausente – o mesmo não se passa com [ka'mi], que referiu nas notas de programas da estreia que: “o subtítulo *Étude d'Ut* (fr. doute, dúvida⁸) é um “jogo anagramático” sobre o *Estudo I: Mémoire d'une présence absente* de Jorge Peixinho, que neste caso procura, mais do que lhe fazer referência explícita, colocar o tema da busca de uma memória perdida, de algo imemorial, que intuitivamente sentimos presente e simultaneamente ausente. Apesar dos processos em acção, no acto criador, o carácter emotivo-intuitivo foi sempre caro às escolhas que tomei, dando primazia ao sentido teleológico da obra que ‘visa vazar de vazio’.”⁹

⁷ António Pinho Vargas, 2009 (<http://antoniopinhovargascomposer.blogspot.com/2009/03/notas-sobre-outro-fim.html>).

⁸ Ainda que “d'Ut” e “doute” não sejam foneticamente correspondentes, as sonoridades assemelham-se.

⁹ [ka'mi], Notas de programa da estreia de *Étude d'Ut*, 2003.

Ao referir que para a composição de *Étude d'Ut* houve um processo de estudo e pesquisa em relação a técnicas pianísticas, repertório ou notação, aliado ao facto de [ka'mi] ter ainda confessado que pretendia uma peça com carácter virtuosístico¹⁰, leva-nos a Peixinho, que refere o seguinte aspecto: “Como qualquer estudo que se preze, e tomando como referência histórica os exemplos magistrais de Chopin, Liszt ou Debussy, uma peça com este título deve conter dois vectores fundamentais, a saber: ser um ‘estudo’, simultaneamente de execução para o instrumento respectivo [neste e naqueles casos, o piano] e, para o compositor, igualmente, como laboratório de novas experiências e dilatação dos seus limites técnico-expressivos”¹¹. Apesar desta sentença ter sido escrito relativamente ao *Estudo V – Die Reihe – Courante* [1992], ela aplica-se naturalmente às duas obras aqui abordadas.

Curiosamente, estas não são as únicas palavras que se aplicam às duas obras, já que Francisco Monteiro, no seu artigo acerca do *Estudo I* de Peixinho, diz-nos que: “A presente obra, com o seu carácter recorrente, usa material musical muito preciso, que é repetido, desenvolvido, combinado ou contraposto em blocos distintos”, e ainda que “mudanças bruscas essenciais são os *clusters* – possivelmente um resultado das repetições infundáveis do motivo A [...]”¹². Ora, como poderemos ver de seguida, estes são aspectos comuns às duas obras.

2. Aspectos comuns a *Estudo I* e *Étude d'Ut*

2.1. Ideia de repetição

O primeiro ponto comum às duas obras é a ideia de repetição que, embora seja elaborada de formas bem diferentes pelos dois compositores, é um factor de contacto inegável. Segundo refere Francisco Monteiro no artigo supra citado, no *Estudo I* de Peixinho temos 4 motivos principais:

Motivo A: um conjunto de seis notas rápidas seguidas de uma nota longa;

Motivo B: uma sucessão rápida de semicolcheias entrecortadas por ornamentos formando sucessões de métrica irregular até 12 sons;

¹⁰ [ka'mi] – Entrevista, Setembro, 2010.

¹¹ Jorge Peixinho, “Introdução a um estudo sobre o *Estudo V – Die Reihe-Courante* – para piano”, *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002, p. 204.

¹² Francisco Monteiro, “Estudo I: Mémoire d’une présence Absente (1968)”, in *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002, pp. 135 e 141.

Motivo C: uma melodia no registo agudo;

Motivo D: aparecimento do acorde de Tristão – fã#, dó, mi, lá (+ fã natural).

A estes motivos, juntamos os motivos A' e B', que derivam dos motivos A e B. No ex. 2 temos uma tabela que mostra o aparecimento e o número de repetições de cada motivo. Peixinho dividiu a sua peça em 17 secções que estão representadas na coluna da esquerda¹³.

Secção	Motivo A	Motivo A''	Motivo B	Motivo B'	Motivo C	Motivo D
1	3				x	
2			9			
3	15					
4			n. esp.			
5				7		
6	1					
7				4		
8	35- 50 / 10					
9		x				
10					x	
11					x	
12				10		
13						x
14						
15						
16				4		
17			n. esp.			

Ex. 2 – Tabela com o número de repetições de cada motivo de *Estudo I*

Legenda:

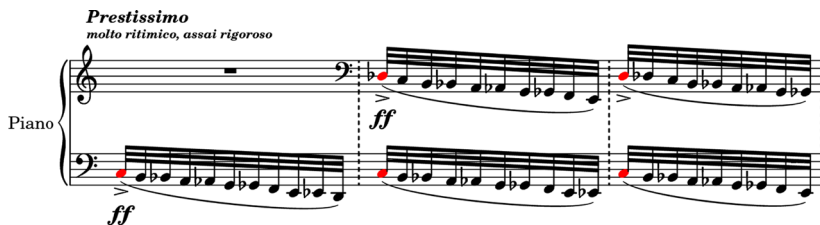
n. esp. – não especificado pelo compositor

X – aparecimento do motivo, mas a análise da sua repetição não é relevante

¹³ Na versão manuscrita (disponível no site do Centro de Informação da Música Portuguesa), Peixinho ter-se-á enganado na numeração das secções, já que passa da secção 8 para a secção 11.

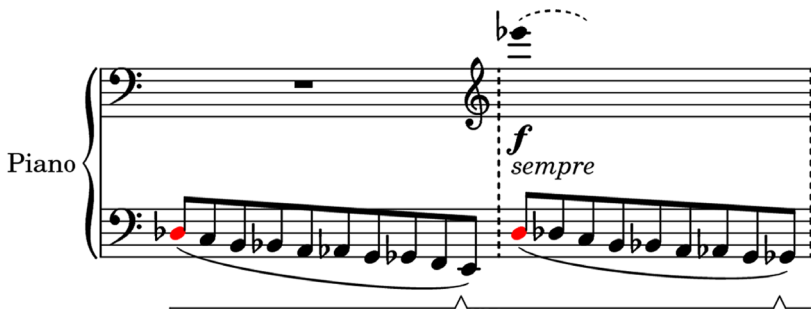
Através desta tabela podemos ver que o Motivo A, na sua forma original, aparece 4 vezes – secções 1, 3, 6 e 8. Enquanto que nas secções 1, 3 e 6 o número de repetições aparece especificado, no gesto 8 o número de repetições é decidido pelo intérprete, com o número mínimo de 35 e um máximo de 50 vezes. Noutros casos, como é exemplo o Motivo B nas secções 4 e 17, o número de repetições não é especificado pelo compositor, já que se relaciona intimamente com a forma como o intérprete deverá “construir” as passagens em questão.

No caso de [ka'mi], a ideia de repetição manifesta-se através de um gesto recorrente, que consiste em escalas cromáticas nas duas mãos, mas que nunca é repetido exatamente da mesma maneira. Atentemos em alguns exemplos da “mutação” do gesto central da peça.



Ex. 3 – Étude d'Ut, [ka'mi], c. 1 a 3.

No ex. 3 temos o gesto inicial da peça com escalas cromáticas descendentes nas duas mãos. Aqui, enquanto que a mão esquerda começa sempre na nota Dó, a distância intervalar da “segunda voz” (mão direita) vai-se afastando de forma gradual: primeiro ao intervalo de meio tom, depois de tom inteiro e assim sucessivamente, mas evitando sempre a oitava. No lado esquerdo do ex. 3, temos um gráfico que nos mostra que a mão esquerda mantém a nota inicial, enquanto que a mão direita vai aumentando a distância intervalar.



Ex. 4 – Étude d'Ut, [ka'mi], c. 43 e 44.

No ex. 4, as escalas cromáticas descendentes aparecem apenas na mão esquerda, e aqui a primeira nota de cada compasso sobe sempre meio tom relativamente à primeira nota do compasso anterior. Neste exemplo, a mão direita começa com apenas uma nota e, seguindo o princípio pelo qual se rege a outra mão, vai subindo sempre meio tom, acrescentando sempre mais notas, por meios tons (o segundo compasso tem duas notas, o seguinte tem três, etc.). O gráfico mostra a mão esquerda em sentido ascendente e a mão direita também em sentido ascendente com adensamento ao nível da textura.

*Prestissimo
Tempo Primo*

Piano

f *p subito una corda*

Ex. 5 – Étude d'Ut, [ka'mi], c. 73 e 74.

No ex. 5 assistimos a escalas cromáticas em sentido inverso nas duas mãos. Enquanto que a mão esquerda mantém a nota inicial, a mão direita sobe sempre meio tom.

a tempo

Piano

p *p*

Ex. 6 – Étude d'Ut, [ka'mi], c. 85 e 86.

No ex. 6 mantemos as escalas cromáticas em sentido inverso, mas a mão esquerda vai descendo sempre meio tom, enquanto que a mão direita mantém a nota inicial.

2.2. Sensação de aceleração

Para além da repetição do material, é comum às duas peças uma repetida sensação de aceleração. No caso de Peixinho, há varias indicações de *accelerando* e ainda a indicação de redução progressiva do número de notas em duas secções (que realça essa sensação de aceleração). No caso de [ka'mi] esta sensação de aceleração obtém-se através da redução do número de notas por compasso. Como nos diz [ka'mi]: “O ‘pensamento cromático’, mais do que as escalas cromáticas, é o que está na base da construção da peça e ao mesmo tempo é aquilo que é colocado em questão a nível composicional. [...] Daí que inclusivamente o número de notas por ‘compasso’, e isto verifica-se logo desde início, também opera segundo uma ‘lógica cromática’. Aí vemos 11 notas, seguidas de 10, 9, e assim consecutivamente, até resultar no trilo, cujo culminar é apenas 1 nota.”

Ex. 7 – Estudo I, Peixinho, secção 2.

No ex. 7, temos o motivo B com a seguinte indicação “variar livremente o grupo precedente e provocar um *accelerando* aproximando progressivamente a terminação”. Portanto, neste caso, e de acordo com o que tinha sido referido anteriormente, a forma de construir o *accelerando* fica ao critério do intérprete.

continuare a eseguire e gruppi (minimo 15 volte) permutando liberamente le note

Ex. 8 – Estudo I, Peixinho, secção 3.

No ex. 8, temos uma pauta onde se prevê a repetição do motivo A. Na parte de baixo da pauta, há a indicação que entre as secções I, II e III se deve tocar o motivo A pelo menos 15 vezes, permutando livremente a ordem das notas. Com o sentido de provocar a aceleração que terminará no final desta secção, no último compasso temos a indicação: “reduzir progressivamente o número de notas de cada grupo até ao mínimo de quatro notas”.

Étude d'Ut pour piano solo a Joana Gama

Absence d'une Mémoire Présent [ka'mi]
2003

Prestissimo
molto ritmico, assai rigoroso

Piano

Ex. 9 – Étude d'Ut, [ka'mi], pág. 1.

No caso de [ka'mi], a sensação de aceleração está presente em toda a peça, cujos “compassos” (que existem apenas com o sentido de separar visualmente cada gesto), na maioria das vezes, aparecem com número decrescente de notas. Assim, e como podemos ver na primeira página da peça, temos o primeiro compasso que tem onze notas, o segundo tem dez notas, e assim sucessivamente até chegar a apenas uma nota. Segue-se outro gesto, que começa com dez notas, depois nove notas, etc..

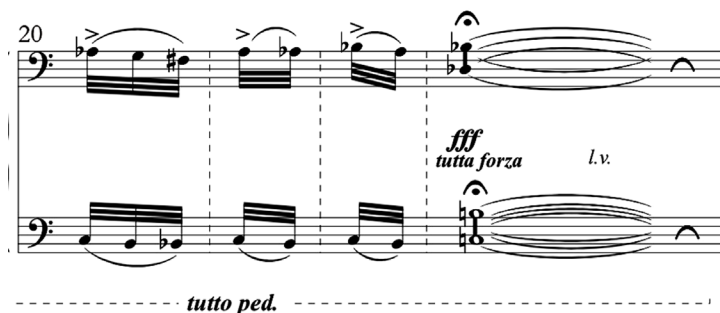
Ex. 10 – Étude d’Ut, [ka’mi], pág. 6.

2.3. Clusters

Outro elemento comum às duas obras é o uso de *clusters* inesperados, que são usados para finalizar secções e que provocam a referida sensação de continuidade/descontinuidade, algo comum à referida peça de Pinho Vargas. No caso de Peixinho, como podemos ver no ex. 11, a altura das notas não está especificada, havendo a indicação que o *cluster* se realiza com o antebraço. Por sua vez, [ka’mi] escreve um *cluster* cromático com o âmbito de uma sétima maior, uma vez mais evitando a oitava (em que a mão direita toca apenas nas teclas pretas e a mão esquerda nas teclas brancas), aqui representado no ex. 12.



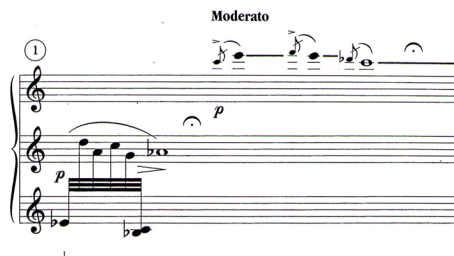
Ex. 11 – Estudo I, Peixinho, secção. 8.



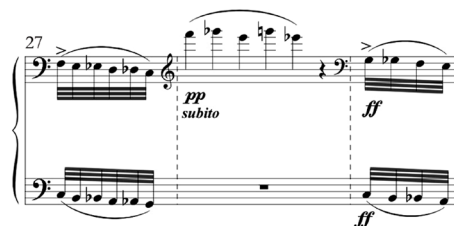
Ex. 12 – Étude d'Ut, [ka'mi], c. 20 a 23.

2.4. Interpolações no registo agudo

Nas duas peças encontramos interpolações no registo agudo, que funcionam como um comentário ao discurso. Se no caso de Peixinho há uma preocupação melódica sempre que aparece este motivo (motivo C da peça), no caso de [ka'mi], as interpolações no registo agudo seguem também uma lógica cromática, de expansão aguda ou grave a partir de um eixo, interrompendo bruscamente o fluxo de fusas da peça.



Ex. 13 – Estudo I, Peixinho, secção 1.



Ex. 14 – Étude d'Ut, [ka'mi], c. 27 a 29.

2.5. Referências externas

No *Estudo Ide* Peixinho, há o aparecimento do acorde de Tristão, acorde que causa muita surpresa durante a audição da peça, já que em muito diverge do estilo de Wagner – um compositor manifestamente admirado por Jorge Peixinho como se pode ver no seguinte excerto: “Na espantosa plêiade de grandes músicos na Alemanha do século passado, surge-nos como figura máxima Richard Wagner. E figura máxima enquanto responsável por novos rumos numa evolução histórica, ou mais propriamente pelo seu imediato devir. E porque escolhi eu a palavra “Clímax” para título deste artigo? Porque Wagner é um cume na elevação da música ocidental oitocentista, um cume tanto pela beleza da sua obra, como pela sua função histórica – o seu contributo e renovação no plano estético-formal-linguístico.”¹⁴

¹⁴ Jorge Peixinho, “O Clímax [Richard Wagner]”, in Paulo de Assis (ed.) *Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas*, Casa da Música / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Porto 2010, p. 71.

Em *Étude d'Ut* de [ka'mi], há uma breve e discreta referência ao segundo andamento de *Musica Ricercata* (ciclo para piano solo com onze andamentos) de Ligeti cuja música, tal como já foi referido, foi estudada por [ka'mi] aquando da composição de *Étude d'Ut*.



Ex. 15 Estudo I, Peixinho, secção 14.



Ex. 16 *Étude d'Ut*, [ka'mi], excerto do c. 109.

Conclusão

No seguimento dos estudos já efectuados em torno de *Estudo I* de Jorge Peixinho foi nosso propósito acrescentar um novo olhar à obra, através do seu confronto com uma obra que de certa forma lhe foi colher inspiração. O *Étude d'Ut* de [ka'mi], mais do que fazer referência explícita a *Estudo I* ou até mesmo a um “estilo” mais abrangente do compositor, mostra-nos diversos caminhos que foram trilhados por Peixinho, caminhos cuja importância em muito transcendem a sua curta, porém intensa, passagem pelo mundo.

Referências bibliográficas

- Cristina Delgado Teixeira, Música, *Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2006.
- José Machado (coord.), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa 2002.
- Jorge Peixinho, *Estudo I: Mémoire d'une Présence Absente*, Musicoteca, Lisboa 1999.
- Jorge Peixinho, *Estudo I: Mémoire d'une présence Absente*, manuscrito da partitura (disponível no site do Centro de Informação da Música Portuguesa: <http://www.mic.pt/cimcp/port/apresentacao.html?>).
- Mário Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical – Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Relógio d'Água, Lisboa 1999.
- Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas*, Casa da Música / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Porto 2010.
- Rosário Santana e Helena Santana, “(con)figurações/(des)figurações: o dual e o oculto na obra para piano de Jorge Peixinho – Estudos I, II e III” (conferência proferida em Jorge Peixinho: Um Simpósio organizado pela UniMeM: Unidade de Música e Musicologia da Universidade de Évora, Novembro 2009).
- [ka'mi], *Étude d'Ut: Absence d'une Mémoire Présent*, edição do autor, Lisboa 2003.

IV. ACÇÃO DE JORGE PEIXINHO

MOMENTOS DE JORGE PEIXINHO NO BRASIL

Maria Lúcia Pascoal

O objetivo deste artigo é apresentar alguns aspectos que possam contribuir com informações concretas para a “história oral” do compositor Jorge Peixinho (1940-1995), com centro em suas participações no Brasil, das quais sou testemunha, nas décadas de 1970, 80 e 90, e ainda aspectos de seus contatos com o compositor e amigo Gilberto Mendes.

O contato de Peixinho com músicos e compositores brasileiros data de vários encontros nos ‘Ferienkurse für neue Musik’, em Darmstadt (Alemanha). Porém sua ida ao país só se concretizou em 1970 a convite de Roberto Schnorrenberg (1929-1983), chefe de orquestra e organizador geral do Festival de Música de Curitiba e dos Cursos Internacionais de Música do Paraná. O evento, patrocinado entre outros pelo governo estadual, se desenvolvia na capital do Estado do Paraná e apresentava música de câmara, recitais e concertos com orquestras, dos quais faziam parte artistas e professores do Brasil e do exterior, que trabalhavam intensivamente durante o mês de Janeiro nas aulas e nos concertos. Entre os anos de 1965-1977, os Cursos chegaram a reunir uma média de 600 alunos em cada ano, provenientes de várias partes do Brasil e da América Latina, e os concertos contavam também com o público da cidade de Curitiba, que lotava os teatros todas as noites. No ano de 1970, sua sexta edição, contou com a participação de Jorge Peixinho nas aulas de Composição e Matérias Teóricas, bem como nos concertos de música do século XX e contemporânea. A opinião de Jorge Peixinho sobre sua participação de estreia no Brasil se encontra em detalhes na entrevista concedida a Carlos Reco¹. Nos concertos, teve uma atuação particularmente marcante ao

¹ Vide Paulo de Assis (Coord.) “Entrevista de Carlos Reco”, in *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*. Porto, Casa da Música, 2010, pp. 266-269.

apresentar sua peça *Mémoire d'une présence absente* ao piano, assim como na regência de Webern (*Concerto* op. 24), e ainda na apresentação de alunos das classes de composição na criação e interpretação de obra coletiva. Como professor de Matérias Teóricas realizou análises de peças fundamentais do repertório musical, em uma aplicação dos princípios que acreditava, a análise ser uma atividade essencial e básica na educação musical².

Nos primeiros anos de 1980, o Departamento de Música da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas, São Paulo) iniciava as atividades dos Cursos de Graduação em Música e promovia os Concertos do Meio Dia, aos quais compareciam professores, alunos e funcionários não só do Departamento, mas também de outras Unidades. Através de contatos da Reitoria, em Agosto de 1984, Peixinho teve oportunidade de se apresentar na direção do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, com o qual realizava uma excursão por cidades brasileiras.

Depois da criação dos cursos de Pós-Graduação em Música surgiu no Brasil a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), que se reúne a cada ano em uma Universidade, apresentando os trabalhos de pesquisa de professores e alunos, ao lado de palestras de convidados. No seu VII Encontro Nacional, realizado em São Paulo, na Universidade de São Paulo (USP) em 1994, contou com a presença de Jorge Peixinho, que participou de mesa redonda, ao lado de compositores brasileiros dos Estados de São Paulo, Paraíba, Bahia e Rio de Janeiro, com um relato das tendências de compositores contemporâneos portugueses.

Jorge Peixinho e Gilberto Mendes. Aspectos de uma grande amizade

No panorama musical do Brasil da segunda metade do século XX, a música de Gilberto Mendes (1922) ocupa um lugar de destaque pela originalidade, defesa de ideias novas ligadas ao que era produzido nos grandes centros musicais do mundo e uma grande comunicabilidade. Entre suas composições mais apresentadas contam-se *Motet em Ré Menor (Be-ba Coca-Cola)* para coro *a capella* (1967), *Santos Football Music* para orquestra sinfônica (1969) ao lado de obras experimentais diversas, conforme consta no seu catálogo mais atualizado no livro em que conta suas

² Entre os anos de 1971 e 1973, os cursos foram interrompidos, voltando com outra direção em 1974, o que explica Peixinho não haver retornado em 1971, conforme convite citado (idem, p. 269).

experiências de música, lugares e pessoas³. Em carta a Gilberto Mendes, assim se expressa Peixinho: “Já conhecia de São Paulo o *Motet em Ré Menor – Beba Coca-Cola*, com o seu humor ácido e cáustico e a frescura e espontaneidade da sua invenção”⁴.

Entre as composições experimentais diversas, estão as da série *Blirium A9, B9, C9, D9 e Total* (1965 a 1973) peças em que o compositor apenas indicou as instruções de como realizar a música. A peça *Blirium C-9* é para: a) 1, 2 ou 3 teclados; b) 3, 4 ou 5 instrumentos diversos da mesma família; ou c) para as versões a) e b) mais (no máximo) 6 instrumentos de timbres diferentes. Uma primeira observação das indicações nos mostra sete páginas de explicações escritas, nas quais o compositor detalha, paradoxalmente, cada um dos procedimentos a serem seguidos para a realização da peça que, em essência, é uma grande improvisação dirigida. Além do material sugerido na ‘bula’, o intérprete deve fazer citações de: qualquer música, de qualquer época, de qualquer povo, ‘erudita’ ou ‘popular’. Convivem nesta peça o tonal, o modal e o atonal no aleatório das escolhas do(s) intérprete(s)⁵. Após uma estreia tumultuada, com repercussão na imprensa nacional, o compositor atesta ser uma das suas peças mais conhecidas e registra a interpretação de Peixinho:

(...) o compositor, pianista e regente português Jorge Peixinho tem feito inúmeras apresentações desta minha obra. O grupo que dirige gosta muito de executá-la e eu ganhei uma excelente gravação de uma de suas apresentações. Peixinho fez uma memorável versão da peça para piano e harmônio, os dois tocados por ele, durante o Curso Latino-americano de Música Contemporânea, 1978, em São João del Rey”.⁶

Além de Gilberto Mendes, Peixinho fez amigos no Brasil, sendo um deles o regente coral Klaus-Dieter Wolff (1930-1976), a quem se dirige em carta, comentando a peça *Vai e vem*:

(...) tudo revela-se aberto e extrovertido nas peças de Gilberto Mendes, quanto a mim, o compositor mais genuinamente brasileiro de nossos dias. *Vai e vem* é uma obra impressionante. Com elementos ex-

³ Gilberto Mendes, *Viver sua Música: com Stravinsky em meus ouvidos rumo à Avenida Nevskiy*, São Paulo, Realejo/EDUSP, 2008.

⁴ Gilberto Mendes, *Uma Odisséia Musical*. São Paulo, Edusp, 1994, p. 97.

⁵ Maria Lúcia Pascoal, “Notas sobre o Moderno e o Pós-Moderno nas técnicas de compositores brasileiros”. M.L. Sekeff e E. Zamprinha (Org.), *Arte e Cultura V. Estudos Interdisciplinares*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2009, p. 114.

⁶ Gilberto Mendes, *Op. Cit.* 1994. p. 88.

tremamente simples, consegue ele uma potência expressiva extraordinária apenas por um pessoalíssimo e inteligente tratamento do tempo e do espaço musicais. (...) A citação do 4.º andamento da sinfonia Júpiter (segundo uma técnica de *collage* extremamente original), as intervenções do coro que ‘vêm’ e ‘vão’ no tempo e no espaço e o emprego do silêncio deixaram-me extremamente impressionado”.

E Gilberto Mendes completa:

A opinião de Jorge Peixinho é muito importante para mim, pois se trata de um compositor europeu excepcionalmente bem informado, colaborador de Stockhausen em vários trabalhos.⁷

Jorge Peixinho no Festival Música Nova

A partir de 1962, estendendo-se até hoje, Gilberto Mendes organiza o Festival Música Nova, primeiramente na cidade de Santos (São Paulo), depois também incluindo São Paulo e outras cidades. O Festival tornou-se referência para o conhecimento das mais novas tendências musicais bem como o contato com compositores que aí estrearam várias peças. Um estudo sobre as lutas para sobrevivência deste Festival encontra-se no trabalho de Antônio Eduardo Santos, que também registra a presença de Jorge Peixinho nas seguintes estreias apresentadas entre os anos de 1962-1982⁸.

Estreias mundiais:

Estudo II para piano (1970) – especial para o Festival;

Ulivi Aspri e forti (1982);

Vocaliso – para mezzo-soprano e piano (1982);

Music Box – para piano, fita magnética e caixa de música (1985).

Estreias no Brasil:

Sucessões Simétricas – para piano (1961);

Cinco Pequenas Peças para Piano (1959);

Estrela – Barítono e piano (1962);

⁷ Gilberto Mendes, Op. Cit. 1994. p. 89.

⁸ Antonio Eduardo Santos, *Os (des)caminhos do Festival Música Nova* (FMN – um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea). Tese de Doutorado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2003.

Harmônicos I – um ou mais pianos e igual número de magnetofones (1967);

Estudo III. Em Si bemol maior – para piano (1976);

Luis Vaz 73 (IX e X) Eletronicolírica – para fita magnética (1973/1979).

Homenagens Gilberto Mendes/Jorge Peixinho

Gilberto Mendes homenageou o amigo nas seguintes peças:

Estudo ex-tudo eis tudo, pois – In memoriam Jorge Peixinho, para piano (1997)

Peixinho Danse le frevo au Brésil, para saxofones soprano, alto, tenor e baixo por um solista tocando um cada vez (1999). Obra apresentada na abertura do Festival de Música Nova 2006, por Roberto Sidon, São Paulo, 10 de Agosto de 2006.

E Jorge Peixinho apresentou as seguintes peças de Gilberto Mendes:

Blirium C-9. São João del Rey (Minas Gerais), 1978.

Qualquer Música, para flauta, clarineta, trompa, trompete, piano, harpa, violão, violino, viola, celo. Estréia em Portugal: IV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, 1980.

Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour (1988), para flauta, clarineta, trompete, sax alto, 2 violinos, viola, violão, contrabaixo e piano. Lisboa, XII Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.

Entre as gravações, conta-se uma composição de Jorge Peixinho por ocasião do 80.º aniversário de Hans Joachim Koellreutter (1915-1998), músico, teórico e professor que desenvolveu significativa atuação no Brasil entre as décadas de 1940 a 1990, criando cursos que renovaram o ensino musical e movimentos artísticos que incentivaram a formação de várias gerações de músicos brasileiros⁹. A gravação *Koellreutter* traz a composição de Peixinho *Greetings für Koellreutter*, ao lado de homenagens dos brasileiros Gilberto Mendes, Claudio Santoro, Flavio Oliveira e Ricardo Tacuchian.

Em todas essas ocasiões, foi possível acompanhar a versatilidade, o sólido conhecimento musical de Jorge Peixinho e sua luta pela divulgação da música que abre caminhos e se renova. Além dos concertos, sua

⁹ Cf. KATER, Carlos. *Música Viva* e H. J. Koellreutter. *Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa/Atravez, 2001.

posição em relação ao ensino musical também se fez sentir e todos os que o conheceram salientam como os concertos, as aulas e comunicações, além das muitas conversas informais, marcaram fortemente a personalidade e a presença de Jorge Peixinho no Brasil.

Referências bibliográficas

- Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas* (Prefácio de Emmanuel Nunes), Porto, Casa da Música / CESEM, 2010.
- Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*, São Paulo, Musa/Atravez, 2001.
- Gilberto Mendes, *Uma Odisséia Musical*. São Paulo, Edusp, 1994.
- , *Viver sua Música: com Stravinsky e meus ouvidos rumo à Avenida Nevskiy*. São Paulo, Realejo/EDUSP, 2008.
- Maria Lúcia Pascoal, “Notas sobre o Moderno e o Pós-Moderno nas técnicas de compositores brasileiros”, in M.L. Sekeff e E. Zampranha (Org.), *Arte e Cultura V. Estudos Interdisciplinares*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2009. pp. 97-122.
- Antonio Eduardo Santos, *Os (des)caminhos do Festival Música Nova* (FMN – um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea). Tese de Doutorado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2003.
- VII Encontro Nacional da ANPPOM (*Anais do...*) São Paulo, Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 1994. p. 16.

Gravações

- CD *Amor Humor e outros portos. A música para piano de Gilberto Mendes*. Piano: Antonio Eduardo. São Paulo: MCK e FAPESP. Gilberto Mendes: Estudo Ex-tudo eis tudo, pois – In memoriam Jorge Peixinho, para piano. 1997.
- CD *Koellreutter*. Série/coleção Itaú Cultural. Acervo Funarte da Música Brasileira. São Paulo: Funarte/Itaú Cultural. Jorge Peixinho: *Greetings für Koellreutter*. Grupo Juntos Música Nova. 1998.
- CD *A Música de Gilberto Mendes – Vários Compositores em um só Compositor, do Modernismo ao Pós-Modernismo*. São Paulo, SESC, 2010.

11.

JORGE PEIXINHO: IMPULSIONADOR E DIVULGADOR DA MÚSICA DO SÉC. XX EM PORTUGAL

Cristina Delgado Teixeira

O presente ensaio pretende contribuir para o conhecimento de diferentes facetas da presença criadora de Jorge Peixinho, tanto no que diz respeito às virtualidades da sua obra, como no que concerne às relações entre a sua presença histórica no âmbito da música em Portugal e as correntes coetâneas da música ocidental. A partir da cobertura que a imprensa escrita fez da atividade do compositor, foi possível organizar uma coleção de dados que constituirá uma amostra credível das suas modalidades de intervenção pedagógica¹. No entanto, é importante ressaltar que é possível supor que outras ações, para além das identificadas, terão tido lugar sem o benefício dessa cobertura.

A atividade pedagógica desenvolvida por Jorge Peixinho, ao longo da sua vida, surge nos seus escritos como uma área de grande interesse e investimento pessoal. Desde muito novo organizou e orientou cursos de composição e de música do século XX, mesmo se só depois de 1985 se dedicou com regularidade à atividade de leccionação. Irei apresentar a estrutura e os campos temáticos de alguns cursos organizados ou orientados e leccionados por Peixinho na sua ação de divulgação da música do século XX. Tentarei mostrar as linhas orientadoras da sua prática pedagógica e caracterizar essa mesma prática.

¹ Incluem-se, entre outros, sumários, programas de composição, planificação de cursos, ensaios sobre as linhas de futuro do desenvolvimento do ensino da composição no itinerário formativo do músico em geral e do compositor profissional em particular.

- I. [A arte deve] constituir uma base de educação e formação estética para poder corresponder às solicitações de uma sociedade desalienada, consciente e atual, ou seja, verdadeiramente civilizada.²

Jorge Peixinho assumiu-se como ator num processo de transformação do meio musical português. Como compositor e intérprete, escrevendo e tocando música como resposta a um estado de coisas que carecia de mudança, e como conferencista e pedagogo, impulsionando a realização de cursos e concertos que davam a conhecer a música contemporânea. Esses planos da sua ação conduziram-no ao desempenho de um papel único e incontornável enquanto personalidade polarizadora e catalisadora da vanguarda musical em Portugal.

Jorge Peixinho apresentava-se como um cidadão socialmente ativo, assumindo com desinibição a posição pública de “crítico do sistema”³, de desconstrutor de rotinas⁴. Como ator do processo de transformação cultural, viu na educação estética de base e na educação musical a base fundamental para o desenvolvimento da atividade musical ao nível dos maiores centros musicais da Europa, levando os públicos a adquirir a sensibilidade do seu tempo⁵. Para Peixinho aceder à cultura era adquirir liberdade de julgar, era ter autonomia crítica, susceptível de enriquecer e de transformar o indivíduo e a colectividade. Seguindo as suas próprias palavras: “a educação artística não pode nem deve dissociar-se da prática quotidiana nem da vivência da criação numa sociedade organizada que pretende ser e assumir-se como verdadeiramente civilizada”⁶.

II. (...) dar [...] a possibilidade do conhecimento da música viva.⁷

Empenhado na divulgação da música que considerava “viva”, tentou levá-la a todo o país, descentralizando os locais dos concertos e valorizan-

² In *Situação da arte*, Lisboa, Europa-América 1968, p. 378. Republicado in: Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas* (Prefácio de Emmanuel Nunes), Porto, Casa da Música / CESEM, 2010, pp. 223-229 [229].

³ Cf. Sete, 28.04.1983; Diário Popular, 28.04.1982; Diário de Lisboa, 04.05.1982.

⁴ Cf. Diário de Lisboa, 31.05.1976.

⁵ Cf. A Capital, 30.10.1974; Diário do Sul, 16.05.1970.

⁶ “Música viva para uma sociedade viva”, in: A. Quadros (ed.), *Ensino Artístico* (Cadernos do Correio Pedagógico 7), Porto, Edições Asa, 1992, pp. 67-82. Republicada in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 151-164 [151].

⁷ Diário de Lisboa, 25.07.1961. Esta preocupação com o conhecimento da música viva estará sempre presente ao longo da vida de Peixinho e aparece como título de uma comunicação que apresentou na Conferência Nacional sobre Ensino Artístico muitos anos mais tarde, em 1992, na Maia. Vide acima, nota de rodapé n.º 6.

do muito a comunicação com o público e a formação de novos públicos. Peixinho entendia a formação como um estímulo na procura do novo, dando, por isso, muito valor ao seu trabalho pedagógico. Esta perspectiva está bem patente numa entrevista publicada na revista *Arte Musical*:

[A] minha vertente pedagógica, forma, juntamente com a de intérprete e de compositor, a tripla vertente que completa toda a minha actividade e que vai enformar, que vai modelar, a minha própria personalidade musical ou, se quiser, a minha própria personalidade no campo global da música. E tem havido sempre esta espécie de contínua equação entre a composição e a actividade pedagógica, que me tem ensinado muito. Tenho aprendido muito comigo próprio pelo estímulo que produz em mim a actividade pedagógica, não só em relação à minha música ou à música contemporânea em geral mas também em relação à música do passado. E isto por tudo aquilo que pretendi redescobrir, reflectir, reencontrar e entender de uma maneira profunda e anti-académica. Tem sido na minha relação com a música do passado que tenho, de algum tempo a esta parte, experimentado um contínuo encontro de mim mesmo com todos os estímulos da nossa cultura ancestral.⁸

A atividade pedagógica é representada como processo de formação contínua, lugar-estímulo à autorreflexão e à redescoberta de si inserido numa tradição musical mais ampla. Conferencista, professor, intérprete convidado, organizador de concertos, foram algumas das funções que assumiu frequentemente no domínio da atividade pedagógica.

III. A Arte (...) deve constituir um ramo fundamental do ensino, (...) um tronco da formação cultural e educativa global (...)⁹

A ideia de desenvolver uma atividade pedagógica surgiu logo em 1961, pois sentia que era necessário “dar aos nossos jovens músicos a possibilidade do conhecimento da música viva (...)”¹⁰. Para Jorge Peixinho era

⁸ “Entrevista com o compositor Jorge Peixinho”, in *Arte Musical* (IV série, n.º1), Outubro 1995, p. 8. Republicada in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 371-387 [376].

⁹ “Música viva para uma sociedade viva”, in A. Quadros (ed.) 1992 e Assis (ed.) 2010, p. 151. Vide acima, nota de rodapé n.º 6.

¹⁰ Cf. entrevista ao *Diário de Lisboa*, 25.07.1961. Republicada in: Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 189-192 [191]. Esta preocupação com o conhecimento da música viva estará sempre presente ao longo da vida de Peixinho e aparece como título de uma comunicação que apresentou na Conferência Nacional sobre Ensino Artístico muitos anos mais tarde, em 1992, na Maia.

urgente que a formação dos jovens músicos sofresse uma reformulação a partir de uma perspectiva mais abrangente e atualizada. Neste sentido, entregou na Fundação Calouste Gulbenkian, apenas com 21 anos, o projecto de criação de uma Academia – orientada pelos bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian formados fora de Portugal – que promovesse um ensino da música inovador¹¹. As suas propostas apresentavam-se na linha da criação de terrenos institucionais novos, alternativos, dotados de maior agilidade na resposta aos desafios da “música viva”. Não se trata, pois, de um plano reformista, mas de estratégias inovadoras, que visam uma ruptura com os modelos organizativos instituídos. No quadro de tal esforço estratégico, os bolseiros aparecem como atores privilegiados porque portadores de uma cultura internacionalizada capaz de se apresentar como alternativa aos modelos nacionais, tidos por fechados e provincianos.

No domínio técnico da introdução aos idiomas musicais, em particular os que caracterizam a produção musical no século XX, é necessário distinguir um conjunto de cursos que podem ser apresentados sobre a figura da formação intensiva, com uma estrutura curricular bastante formalizada e com objectivos específicos. Deste conjunto faz parte uma iniciativa que remonta ao início dos anos 60, quando, em parceria com Louis Sager¹² dinamizou um “Curso de Composição de Música Contemporânea” na Academia de Amadores de Música, concretamente em 1962. Este curso foi subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, visando contribuir para a formação de especialistas na área da música contemporânea, tendo em conta as necessidades reais da vida cultural portuguesa. Do curso constava a análise de várias tendências da música do séc. XX, audições comentadas, seminário de trabalhos práticos e aulas livres abertas ao debate e à discussão de problemas. O curso teve a duração aproximada de seis meses.

No ano de 1964 (entre os dias 13 de Abril e 8 de Maio) dirigiu, com Pierre Mariétan, o “Curso de Introdução e Iniciação à Música Contemporânea”, promovido pela Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa e pelo ‘Jornal de Letras e Artes’. Os objectivos principais foram assim formulados: “informar e expandir a música que se compõe hoje; demonstrar que

¹¹ Ibid. (Diário de Lisboa, 25.07.1961). Cf. Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, p. 191-192.

¹² Louis Sager (1907-1991), compositor, pianista, maestro e musicólogo francês, nascido na Alemanha. Estudou em Berlim com W. Klatte, e, posteriormente, com Hindemith na Suíça, e com Honegger e Milhaud em Paris. Em 1949 foi convidado para dirigir um curso sobre música francesa contemporânea em Darmstadt. Como intérprete revelou um grande interesse pela música barroca e pelas obras menos conhecidas da música europeia contemporânea. Em 1960, foi premiado pela Fundação Copley, de Chicago. [Cf. Diário Popular, 18.01.1962].

esta revolução histórica é revolução permanente; conduzir os músicos, compositores e instrumentistas, a praticar as novas ‘obrigações’ (ajudá-los a desenvolver a sua técnica e a sua maneira de conceber a música); conduzir os não-músicos, artistas ou não, a renovar as suas necessidades de música e integrar a nova evolução numa problemática estética geral”¹³.

A generosidade pedagógica das intenções é evidente. Os compositores vanguardistas apresentam-se como pedagogos de uma estratégia de transformação que visa incluir não só os músicos profissionais mas também os cidadãos em geral. As sessões foram acompanhadas pela apresentação de diversos exemplos musicais gravados e exemplos musicais “ao vivo”. Como complemento do curso realizaram-se dois concertos (30.04.1964 e 03.05.1964), com obras de Debussy, Schönberg, Webern, Pierre Mariétan, Stockhausen, Jorge Peixinho e John Cage executadas por um grupo de intérpretes portugueses. O curso foi distribuído por oito sessões e dois concertos. Peixinho foi responsável por quatro sessões, abordando os seguintes temas:

13.04.1964	Génese e evolução da música moderna – Debussy e Stravinsky.
17.04.1964	A escola vienense, o dodecafonismo – Schönberg e Alban Berg.
04.05.1964	A música serial – Boulez.
08.05.1964	A música de origem não-europeia, a música electrónica.

Quadro 1: Campo temático do Curso de Introdução e Iniciação à Música Contemporânea

No ano seguinte, o campo temático das quatro sessões do Ciclo de Conferências-Colóquios de “Introdução à Música Contemporânea” (12.03.1965 a 30.03.1965) na sede da Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, reproduz parâmetros semelhantes:

12.03.1965	Os primórdios da música moderna europeia (Debussy, Stravinsky, Escola de Viena, Bartok e outros)
19.03.1965	A música dodecafónica clássica (Schönberg, Alban Berg, Webern). Edgard Varèse
26.03.1965	A música serial e pós-serial (Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Ligeti). Música electrónica
30.03.1965	A obra aleatória, a indeterminação, o teatro musical (Cage, Brown, Kagel, Schnedel). A novíssima geração. A música extraeuropeia

Quadro 2: Campo temático do Ciclo de Conferências-Colóquios de “Introdução à Música Contemporânea”

¹³ Jornal de Letras e Artes, 08.04.1964; Diário Popular, 14.05.1964.

Debussy tende a ser apresentado como um explorador das zonas de incerteza e dos limites de elasticidade do sistema musical do séc. XIX; Varèse como modelo de singularização; a Segunda Escola de Viena, Bartók e Stravinsky, como constituidores de um “período clássico” da música do século XX; Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Ligeti, enquanto paradigmas da música do pós-guerra.

IV. Hoje já se pode notar uma tendência geral à procura de uma música aberta a infinitas possibilidades.¹⁴

No “I Curso de Iniciação à Música Contemporânea” de 1967, organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian, sobre o tema “Técnicas e perspectivas na evolução da música do século XX”, Jorge Peixinho, de parceria com Filipe de Sousa, articulou um conjunto formativo com recurso à exemplaridade de certas obras gravadas, estratégia frequente noutros dispositivos mais ocasionais e menos estruturados, como as comunicações em contextos variados.

Parece tornar-se evidente que, à altura, dissertar acerca da música do século XX exigia a identificação material daquilo de que se falava, escassa que era a divulgação no país das obras mais marcantes dos itinerários musicais pós-românticos. Neste curso, coube a Jorge Peixinho a organização da formação nos seguintes campos temáticos:

24.04.1967	Atonalismo, dodecafonismo e composição serial.
01.05.1967	Música electrónica e concreta.
08.05.1967	Novos desenvolvimentos da música serial, rigor e liberdade. Novas utilizações dos meios electro-acústicos. O teatro musical contemporâneo. Expansão da música atual no mundo.

**Quadro 3: Campo temático leccionado por Peixinho
no I Curso de Iniciação à Música Contemporânea**

O II Curso, realizado no ano seguinte, repetindo a parceria com Filipe de Sousa, experimentou uma organização diferente: em vez da exploração perspectivica sobre grandes temas, cada sessão apresentava a audição integral de uma obra, funcionando como ponto de partida para o estudo de determinada corrente estética ou personalidade relevante. Sobre a designação ampla de “Grandes obras da música do século XX”, o curso desdobrou-se neste itinerário:

¹⁴ Entrevista a ‘O Estado de S. Paulo’, 28.05.1970. Republicada in: Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 281-284 [283].

29.02.1968	<i>As Bodas</i> , de Igor Stravinsky
07.03.1968	<i>Sonata para dois pianos e percussão</i> , de Bela Bartók
14.03.1968	<i>A vida de Maria</i> , de Paul Hindemith
21.03.1968	<i>Variações para orquestra</i> , op. 31 de Arnold Schönberg
28.03.1968	<i>Suite lírica</i> , de Alban Berg
01.04.1968	<i>1.ª e 2.ª Cantatas</i> , de Anton Webern

**Quadro 4: Campo temático do II Curso de Iniciação
à Música Contemporânea “Grandes obras da música do século XX”**

O conjunto temático constituído por estes dois cursos patrocinados pela Fundação Calouste Gulbenkian podem apresentar-se como paradigmáticos quanto aos interesses pedagógicos de Jorge Peixinho. Não é, pois, difícil ver esse conjunto recomposto noutros contextos. A escolha dos compositores que toma como paradigma das transformações musicais do pós-guerra continua a evidenciar uma mesma linha interpretativa dos destinos musicais do século XX.

V. (...) que se forme um novo público, diferente, [...] que comece a sentir necessidade de música como deve ter necessidade de cultura.¹⁵

Para além destas iniciativas mais estruturadas, deparamo-nos com uma panóplia de intervenções pontuais nas quais é possível encontrar algumas regularidades. Elas são de três tipos: comunicação (centrada exclusivamente na *performance* discursiva), comunicação-audição (integrando a reprodução e audição de exemplos musicais gravados) e comunicação-recital (integrando o seu desempenho enquanto intérprete e/ou diretor musical).

Quanto ao lugar de enunciação e interação, conclui-se que a sua atividade segue, preponderantemente, um circuito alternativo, paralelo às instituições educativas e meios de difusão convencionais. Entre outros: instituições académicas fora do âmbito do ensino da música (com uma particular intervenção das associações académicas) e instituições de âmbito local e/ou regional (municípios, bibliotecas, associações locais). Sublinhe-se, quanto às instituições organizadoras e patrocinadoras, o relevante papel da Juventude Musical Portuguesa.

Desde os dispositivos mais caracteristicamente didáticos até às atividades de divulgação, podemos distinguir ainda algumas manobras que vi-

¹⁵ Cf. entrevista intitulada “II. A música em Portugal”, in *Crítica* de Julho de 1972 (n.º 9). Republicada in: Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 306-317 [309].

sam atenuar pelo discurso informativo o impacto das *performances* interpretativas. Trata-se, por conseguinte, de intervenções que visam influenciar diretamente o processo de recepção musical. Vai nesse sentido o debate sobre a música contemporânea de vanguarda no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa no dia 9 de Dezembro de 1964, promovido pela Juventude Musical Portuguesa, onde Jorge Peixinho procurou dar resposta à viva polémica suscitada pelo concerto de Música Contemporânea de Vanguarda da Juventude Musical Portuguesa, ocorrido no dia 6 de Novembro de 1964, no Tivoli¹⁶.

Ainda nos anos sessenta, no final de 1964, prestou provas no concurso para professor de Composição do Conservatório de Música do Porto e foi selecionado¹⁷. No ano lectivo de 1964/1965 e 1965/1966 conhecia, assim, a sua primeira experiência de integração enquanto docente numa instituição de ensino.

Durante este período de intensa atividade no âmbito da formação e da divulgação no território português, Jorge Peixinho continuou o seu circuito nos fóruns internacionais. A década de 70 foi marcada por uma clara internacionalização da sua ação enquanto compositor-pedagogo-intérprete. Relevantes são as suas ligações a instituições musicais da América Latina. Brasil, Argentina e Venezuela estão entre os destinos recolhidos pelo interesse da imprensa. Quanto às modalidades de acção, persiste a mesma tipologia: curso estruturado de curta duração, comunicação, comunicação-audição, comunicação-recital. Acrescente-se, também a sua actuação enquanto membro de júris internacionais.

Quanto às estratégias, destaque-se o interesse que a Imprensa revela pelo trabalho de composição-improvisação colectiva que se tornará um elemento identificador da actividade pedagógica de Jorge Peixinho, particularmente em contextos estruturados e intensivos de formação – neste domínio deverão ter sido decisivas as suas experiências em Darmstadt. A centralidade do processo de criação musical é um aspecto que se destaca nos inúmeros cursos que organizou, ou em que se integrou, fora dos espaços escolares ou dentro deles, com um estatuto extra-curricular. A aproximação à análise musical e à história dos processos composicionais

¹⁶ Cf. Diário de Notícias, 10.12.1964; O Século, 07.11.1964 e 11.12.1964; Diário Popular, 12.11.1964. [A propósito deste concerto vide a entrevista de Jorge Peixinho ao Diário Popular de 9.11.1964, republicada in: Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 209-214, que contém ainda reações a esse concerto de Joly Braga Santos, João de Freitas Branco, Francine Benoit, Maria da Graça Amado da Cunha, Maria Helena de Freitas e Ana Hatherly. (Sub-nota do editor)]

¹⁷ Cf. Diário do Norte, 11.12.1964.

desemboca recorrentemente na realização de obras colectivas com a participação activa dos formandos¹⁸.

VI. Pode escrever-se música sem que esta esteja ligada a um sistema unívoco, a uma cadeia de regras estruturais unificadoras? [...] (...) parece-me que o mito da música universal (...), entendido como uma linguagem comandada por regras unívocas e gerais (...), caducou para sempre.¹⁹

No que aos conteúdos diz respeito, deve dizer-se que as opções anteriores de Jorge Peixinho subsistem nos seus traços essenciais. Disso dá testemunho o elenco temático que organizou os três recitais comentados, integrados no IV Curso de Iniciação à Música Contemporânea – no Auditório 2 da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 12.02.1970 e 23.04.1970²⁰:

09.04.1970	Novos desenvolvimentos da música serial e pós-serial. A função do instrumento; pesquisas tímbricas. A nova qualidade do intérprete na música de câmara.
16.04.1970	Novas tendências da linguagem musical. A pesquisa harmónica. Evolução estrutural da linguagem musical da actualidade.
23.04.1970	Novos desenvolvimentos e evolução da música electro-acústica. A superação da antinomia música concreta/música electrónica. A aplicação dos recursos electroacústicos à música instrumental. A música experimental. Novas formas de concerto.

**Quadro 5: Campo temático dos recitais comentados por Peixinho
no IV Curso de Iniciação à Música Contemporânea**

¹⁸ Jorge Peixinho é explícito quanto à centralidade deste dispositivo didático nos processos de formação. Cf. Vida Mundial, 06.03.1970. Republicada in: Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 265-271.

¹⁹ “Memória e reversibilidade”. Texto original em italiano publicado em *La musica, le idee, le cose – Mostra di manoscritti e partiture sulle grafie, forme e pensieri nella musica contemporanea*, Aldo Brizzi e Renzo Cresti (editores), Florença, Centro Musicale Fiorentino, 1981, pp. 60-61; tradução portuguesa de Joana G. Ferreira (1996), publicada como “Apêndice III” do ensaio de Manuel Pedro Ferreira “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, em: *Jorge Peixinho – In Memoriam* (José Machado, coordenação), Lisboa, Caminho, 2002, pp. 281-283. Republicado in: Paulo de Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 141-142.

²⁰ Cf. Diário de Lisboa, 08.04.1970; Capital, 28.04.1970; República, 05.04.1970.

Na quinta edição do Curso de Introdução à Música Contemporânea, Peixinho contou com alguns intérpretes que consigo colaboraram na execução de obras exemplificativas. De notar que, na última sessão, foi realizada a primeira audição da obra *Momento I* de Constança Capdeville e da obra *Minimal Music One* de Luís Pereira Leal²¹.

Numa série de quatro comunicações-recitais os campos temáticos articularam-se da seguinte forma²²:

15.03.1971	A música portuguesa contemporânea (breve resumo da evolução histórica da música em Portugal nos últimos anos; os pioneiros da renovação na década de 60; relações da música portuguesa com a música internacional) ²³ .
22.03.1971	O quarteto na música contemporânea (herança histórica do quarteto; o quarteto na primeira geração da música moderna; novos rumos e novos processos de utilização do quarteto de cordas) ²⁴ .
29.03.1971	Obras-primas da música contemporânea (duas épocas chaves na evolução da música novecentista; a Escola de Viena e a suspensão da tonalidade: Alban Berg; os primórdios da renovação nos grandes compositores da geração do pós-guerra; as origens do serialismo pós-weberniano: Berio) ²⁵ .
01.04.1971	Novas orientações na música portuguesa (música serial e aleatória; perspectivas de renovação) ²⁶ .

**Quadro 6: Campo temático das comunicações-recitais de Peixinho
no V Curso de Introdução à Música Contemporânea**

Percebemos, em relação ao curso do ano anterior, uma certa ideia de especificação, concentração na música portuguesa contemporânea, sua renovação e internacionalização.

²¹ Cf. *Época*, 31.03.1971; *Diário de Lisboa*, 31.03.1971.

²² Cf. *Capital*, 06.03.1971; *Diário Popular*, 06.03.1971.

²³ Cf. *República*, 14.03.1971; *Época*, 14.03.1971 e 17.03.1971; *Diário de Notícias*, 16.03.1971.

²⁴ Cf. *Diário de Lisboa*, 22.03.1971; *Época*, 22.03.1971 e 24.03.1971; *Capital*, 28.03.1971.

²⁵ Cf. *Época*, 29.03.1971.

²⁶ Cf. *Jornal do Comércio*, 02.04.1971; *Novidades*, 04.04.1971; *Diário de Lisboa*, 31.03.1971; *Época*, 31.03.1971.

VII. A análise musical assumiria [...] um papel fulcral e determinante na aprendizagem da composição.²⁷

Ainda no mesmo mês, colaborou, como intérprete, com Gunther Becker no Seminário de Instrumentação Moderna promovido pelo Instituto Alemão e pela Fundação Calouste Gulbenkian e destinado a jovens compositores, músicos, críticos musicais e estudantes do Conservatório. Neste caso, o programa estava muito centrado na análise musical de obras com vista à abordagem contemporânea dos instrumentos musicais, perseguindo as técnicas inovadoras e os recursos idiomáticos²⁸:

12.04.1971	Análise de obras para instrumentos solistas (Lachenmann, Berio, Penderecki)
13.04.1971	Análise de peças de música de câmara (Becker, Ligeti)
14.04.1971	Análise de obras para orquestra (Becker)
15.04.71	Alargamento do instrumental mediante a introdução de meios electrónicos ‘live’
16.04.1971	Apresentação do ‘Synthesizer VCS 3’ e programação colectiva dum estudo seu, ou, composições vocais de Schnebel, Kagel
17.04.1971	Análise e discussão de obras de Capdeville, Nunes, Peixinho, Pereira Leal, Armando Santiago

Quadro 7: Campo temático do Seminário de Instrumentação Moderna

Verificamos que Peixinho conclui esta formação com a audição, análise e discussão de obras de compositores portugueses, integrando-os nas correntes mais inovadoras da música europeia.

Durante os meses de Maio e Junho desse mesmo (1971) ano orienta o Curso de Composição e Improvisação Colectiva na Academia de Amadores de Música. É um exemplar paradigmático do investimento pedagógico no terreno da improvisação e composição colectivas – sendo a prática da composição colectiva, uma estratégia muito valorizada e, sempre que possível, implementada por Peixinho nos cursos que dinamizou, até ao final da sua vida. O curso de 1971, cujo campo temático abaixo se reproduz, terminou, precisamente, com um concerto para apresentação da obra colectiva realizada pelos participantes, com a colaboração de vários instrumentistas²⁹.

²⁷ Vide “Música viva para uma sociedade viva” [1992], in: A. Quadros (ed.), *Ensino Artístico* (Cadernos do Correio Pedagógico 7), Porto, Edições Asa, 1992, pp. 67-82. Republicada in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 151-164 [162].

²⁸ Cf. *Época*, 10.04.1971.

²⁹ Cf. *Época*, 01.05.1971; *O Primeiro de Janeiro*, 01.05.1971; *República*, 02.05.1971; *Diário de Notícias*, 30.04.1971.

Matérias teóricas	Prática de Improvisação
<i>O que é Composição</i>	<i>Fundamentos da criação musical</i>
<i>Teoria da Improvisação</i>	<i>Exercícios de imaginação auditiva e</i>
<i>Técnica da Improvisação de Grupo</i>	<i>de linguagem musical</i>

Quadro 8: Campo temático do Curso de Composição e Improvisação Colectiva (Maio e Junho de 1971)

VIII. Mais [...] que uma corrente, é um novo meio técnico de produção e manipulação sonora e que abre incomensuráveis horizontes [...], a música electrónica não ameaça [...] [a música ligada a meios tradicionais], mas valoriza-a e enriquece-a.³⁰

Os finais de 1974 foram marcados por um facto novo, no itinerário pedagógico de Jorge Peixinho: o convite feito pelo Dr. João de Freitas Branco e pelo Prof. Fraústo da Silva para ingressar na Universidade Nova de Lisboa³¹ como Professor auxiliar, para, com o Prof. João R. Nazaré, estruturar um Departamento de Musicologia que faria parte da área das Artes, assim como colaborar no projeto de criação de um estúdio de música electrónica e electroacústica. O compositor aceitou com muito interesse, pois desta forma, seria possível reintroduzir a música e a musicologia na Universidade e criar um estúdio de música electrónica “que não só se integrava com a maior pertinência numa Universidade Nova que se desejava fundada sobre a interdisciplinaridade e a renovação dos métodos e instrumentos pedagógicos, como, por outro lado, visava colmatar uma das maiores lacunas existentes entre nós no que respeita à investigação e criação artística”³². Elaborou um projeto para a criação do Departamento de Musicologia (entregue no Verão de 1974) e ingressou como docente da Universidade Nova no dia 10 de Outubro de 1974, tendo entregue um *curriculum vitae* pormenorizado e um aval assinado por três compositores de renome: Goffredo Petrassi, Karel Goeyvaerts e Tomás Marco. Em 14 de Abril de 1975, começou de forma experimental um Curso Livre de Música³³ regido por Peixinho, com a colaboração dos compositores Filipe Pires e Karel Goeyvaerts, que funcionou aproximadamente um ano.

³⁰ “Entrevista com Jorge Peixinho sobre música electrónica”, in *Boletim do Círculo de cultura musical*, Julho de 1962.

³¹ Cf. Expresso, 07.12.1974.

³² Carta manuscrita dirigida ao Reitor da Universidade Nova de Lisboa, datada de 10.10.1976.

³³ Cf. Expresso, 25.01.1975 e 21.06.1975; Diário Popular, 24.03.1975; Jornal de Notícias, 24.03.1975; Diário de Notícias, 14.06.1975.

Só a 30 de Setembro de 1975 é que foi publicada a nomeação de Jorge Peixinho no Diário da República, como docente da Universidade Nova de Lisboa, equiparado a professor auxiliar. No ano lectivo seguinte, o Curso de Música prosseguiu, sendo revitalizado com a introdução de outra disciplina – “Introdução à Música Electrónica”. Em Abril de 1976, surgiu um despacho, no qual não constava a autorização para a renovação do contrato de Jorge Peixinho a partir de Outubro de 1975³⁴. Peixinho lutou pela reintegração, mas sem êxito.

O Curso Livre de Música, orientado por Peixinho na Universidade Nova de Lisboa, tinha por objectivo principal “incentivar o potencial criador de pessoas até aqui porventura sem acesso direto à complexa problemática da composição musical”³⁵. Tendo como preocupação a flexibilidade, de forma a adaptar-se a um grupo heterogéneo de participantes, o curso incidia sobre os problemas da manipulação do material sonoro – estudo das componentes do som nos seus vários aspectos e realização de experiências – e sobre a análise de algumas obras fundamentais na história da música, com vista a tornar mais consciente a problemática da composição e estimular a aprendizagem técnica dos participantes. O plano de estudos organizava-se da seguinte forma³⁶:

Estudo analítico de obras significativas na História da Música	<i>Moteto da “ars nova” polaca</i>
	<i>4.º Concerto Brandeburguês de J.S. Bach</i>
	<i>Seis pequenas peças para piano, op. 19, de Schönberg</i>
	<i>Rosa – Rosae de Tomás Marco</i>
Introdução à Composição	<i>Estudo teórico e prático sobre técnicas de escrita e de composição</i>
	<i>Exercícios de escrita, materialização e expressão de ideias musicais, trabalhos práticos sobre estilo e linguagem</i>
	<i>Depuração de clichés pré-estabelecidos. Comunicação intuitiva</i>
	<i>Teoria e prática da improvisação colectiva. Crítica de processos de improvisação</i>
	<i>Improvisação condicionada e não condicionada. Técnicas de reacção</i>

Quadro 9: Campo temático do Curso Livre de Música da Universidade Nova de Lisboa (Abril de 1975 a Julho de 1976)

Verifica-se uma permanente ligação entre os aspectos teóricos e práticos, uma valorização da análise musical como incentivo e como forma

³⁴ Vide carta manuscrita dirigida ao Reitor da Universidade Nova de Lisboa, datada de 10.10.1976.

³⁵ Brochura explicativa do curso, Universidade Nova de Lisboa, p. 5.

³⁶ Cf. Brochura explicativa do curso, Universidade Nova de Lisboa, pp. 9-10.

de consciencialização da problemática da composição, e uma valorização da improvisação. Sobressai, também, a preocupação por uma formação técnica aprofundada na área da composição.

IX. [Através do ‘processo de rememoração’, no campo musical, exprime-se numa nova atitude em relação ao passado, caracterizada pela] recuperação de signos de um passado musical, através (...) de uma nova formulação sintáctica, de uma nova função semântica, da dicotomia equilibradamente procurada (...) entre alguns níveis dos valores tradicionais designados ilusoriamente por ‘conteúdo’ e ‘forma’, a polifonia de estilos, os confrontos entre linguagens distintas.³⁷

Nas décadas de 80 e 90, a informação recolhida na Imprensa permite pensar que, quanto à sua ação pedagógica, Jorge Peixinho intervém, cada vez mais, em dispositivos estruturados e menos em contextos pluridisciplinares ou em acontecimentos de ocasião. A normalização democrática da vida social portuguesa conduz também o compositor a uma maior proximidade das instituições de formação musical de âmbito geral. Escolas como a Academia de Música de Viana do Castelo, a Academia de Música de Vila do Conde [não queres incluir?], a Escola de Música do Conservatório do Porto, a Escola de Música de Torres Vedras, e a Escola de Música do Conservatório Nacional beneficiaram desta aproximação de Jorge Peixinho.

Persistem também, neste período, os ecos da internacionalização da sua atividade – Itália, República Dominicana, Espanha e Brasil. No domínio desta circulação internacional, importa destacar a sua participação no Festival Internacional de Música Contemporânea “Proposte musicali II” – no Palácio Robellini em Acqui Terme, de 5 a 13 de Setembro de 1981 –, onde apresentou as suas reflexões sobre a música nos anos 80, numa mesa-redonda com Renzo Cresti, Aldo Brizzi e outros compositores e críticos³⁸. Dos trabalhos deste festival resultou a publicação de uma brochura “La musica, le idee, le cose” sob a coordenação de Aldo Brizzi e Renzo Cresti, com alguns artigos dos participantes, incluindo Jorge Peixinho, com o texto “Memorie e reversibilità”³⁹.

³⁷ Jorge Peixinho, “Música e post-modernismo”, Texto datado de Janeiro de 1983 e publicado como “Apêndice III” do ensaio de Manuel Pedro Ferreira “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, em: *Jorge Peixinho – In Memoriam* (José Machado, coordenação), Lisboa, Caminho, 2002, pp. 283-286 [285] (transcrição do manuscrito: Manuel Pedro Ferreira, 1996). Republicado in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 143-146 [145].

³⁸ Cf. La Notizia, 22.09.1981.

³⁹ Texto original em italiano publicado em *La musica, le idee, le cose – Mostra di manoscritti e partiture sulle grafie, forme e pensieri nella musica contemporanea*, Aldo Brizzi e Renzo Cresti (editores), Florença, Centro Musicale Fiorentino, 1981,

X. O objectivo deve ser outro: ensinar as pessoas a adquirirem a sensibilidade do seu tempo.⁴⁰

Uma educação que deve ser dirigida para despertar a sensibilidade do ouvinte e para discipliná-lo esteticamente.⁴¹

Um documento interessante quanto ao investimento do compositor na transmissão de quadros teóricos e de análise, que pudessem aproximar as obras musicais do passado da criação contemporânea⁴², é o Curso de Composição e Análise na Escola de Música do Porto, entre Outubro e Dezembro de 1980, promovido pela Oficina Musical:

Bases metodológicas para a reformulação do pensamento harmónico (série dos harmónicos, a divisão de um intervalo-base (módulo), o total cromático (dodecafonismo).

Inter-influências de timbre e harmonia (e sua fundamentação acústica).

Agentes exógenos de transformação harmónica (timbre, dinâmica, registos).

O intervalo nas suas dimensões melódica e harmónica.

Mediação e síntese entre as duas dimensões clássicas (horizontal-vertical – oblíqua ou diagonal, monodia-polifonia – heterofonia).

Processos formais. A forma fixa e a forma aberta (formas tipológicas, formas em movimento ou em expansão).

Aspectos concretos e específicos da problemática musical de hoje (inserção de materiais exteriores – citação, colagem, reelaboração ou reintegração estrutural; o ruído e a sua integração coerente na linguagem musical).

A escrita vocal. Análise das suas potencialidades musicais e extramusicais (as funções semântica, fonética, tímbrica e teatral).

A escrita instrumental. A função do instrumento como personagem e como factor de individualização tímbrica.

Novas possibilidades da técnica instrumental (ex: a flauta – demonstrações ao vivo).

Quadro 10: Campo temático do Curso de Composição e Análise, promovido pela Oficina Musical (Outubro a Dezembro de 1980)

pp. 60-61; tradução portuguesa de Joana G. Ferreira (1996), publicada como “Apêndice III” do ensaio de Manuel Pedro Ferreira “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, em: *Jorge Peixinho – In Memoriam* (José Machado, coordenação), Lisboa, Caminho, 2002, pp. 281-283. Republicado in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 141-142. Deve notar-se que Aldo Brizzi, compositor de uma geração mais recente, permanecerá sempre muito interessado pela obra do Peixinho, mantendo um contacto regular com o compositor, dirigindo algumas obras suas e por vezes, também o GMCL. Aldo Brizzi fez a revisão crítica da obra *Viagem da Natural Invenção*. Cf. programa dos 24.º EGMC.

⁴⁰ Entrevista a *O Globo*, 05.07.1970. Republicada in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 273-274 [273].

⁴¹ O Estado de S. Paulo, 28.05.1970. Republicada in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 281-284 [282].

⁴² Cf. Curso de Composição e Análise, Programa da Temporada de 1980/1981 da Oficina Musical.

As obras focadas e analisadas no curso vão desde Haydn e Mozart a Tomás Marco e ao próprio Jorge Peixinho, passando por Bartók, Webern, Messiaen e Maderna. Percebe-se neste curso um maior aprofundamento e alargamento dos assuntos, devido à sua maior duração e, talvez, ao público-alvo, do que nos cursos que orientou nos anos sessenta. A relação com a tradição musical, a lógica da mudança e as novas possibilidades e técnicas, são aspectos nucleares nesta, como noutras montagens pedagógicas.

O carácter conceptual e os modelos analíticos apresentam uma clara distância do jargão formal usado nos quadros mais convencionais de transmissão musical. Utilizada por Peixinho, evidencia o seu saber técnico, denotando a ruptura da sua perspectiva em relação à música ensinada nas escolas tradicionais. Neste sentido, percebe-se a sua constante preocupação com a actualização de conceitos e práticas composicionais de forma a contribuir para uma melhor comunicação dos processos musicais e diminuir a distância entre a música do final do séc. XX e a música anterior.

A mesma orientação integradora dos modelos históricos e das inovações contemporâneas se encontra explícita no curso de Introdução à Composição, no Funchal em Outubro e Novembro de 1981⁴³:

Módulo I	Módulo II	Módulo III
Teoria da Composição (o som, a forma, suas qualidades, características, potencialidades e interrelações).	Análise breve de obras e sua contextualização histórica.	Concepção e elaboração de uma obra colectiva:
Introdução à Composição (tratamento das alturas – escalas, modos, série; melodia, harmonia, contraponto; o tempo musical – metro e ritmo; timbre e sua organização; dinâmicas e intensidades).	Técnicas instrumentais e problemas de escrita.	1. Planificação geral – divisão do tempo musical.
Técnicas de Composição (noção de sistema, prática de manipulação sonora, técnicas de intervalos, som e ruído, forma fixa e forma aberta, escrita vocal e instrumental).		2. Pesquisas sonoras e experiências formais.
Notação (reflexão sobre a notação tradicional, os novos símbolos).		3. Trabalho estrutural sobre os elementos selecionados (Caso seja possível, efetuar-se-á uma audição pública da obra a realizar).

Quadro 11: Campo temático do Curso de Introdução à Composição, no Funchal (Outubro e Novembro de 1981)

⁴³ Cf. Programa geral do curso de Introdução à Composição.

Ainda, na mesma linha, o Curso de Composição Musical realizado no Centro Cultural de Almada⁴⁴:

O som e as suas potencialidades: forma e estrutura.
 Harmonia e técnicas contrapontísticas.
 Novas concepções do timbre, do tempo musical, da dinâmica, do espaço e dos registos.
 Escrita instrumental (dados técnicos).
 Diatonismo, cromatismo e microtonalismo.
 Problemas do estilo e de linguagem.
 Realização de obras ou exercícios musicais, sua discussão e análise do trabalho apresentado, realizado ou desenvolvido pelos participantes.

**Quadro 12: Campo temático do Curso de Composição Musical,
 no Centro Cultural de Almada (Dezembro de 1983)**

É possível identificar algumas referências balizadoras do seu discurso pedagógico: “os vários parâmetros da música e suas interligações, nomeadamente a influência da dinâmica ou do timbre sobre a harmonia, a criação de regiões harmónicas autónomas, a sua transformação por alterações de intervalos, a criação de campos harmónicos homogéneos ou heterogéneos, a sua valorização ou neutralização”.

Verificamos a preocupação com a criatividade consciente dos alunos, com uma consciencialização progressiva do processo compositivo e dos múltiplos problemas que suscita, com a relação entre a concepção (elaboração escrita) e a realização (execução). Percebe-se um investimento na integração da formação teórica e da aquisição de um saber-fazer prático num itinerário pedagógico que inclui a apresentação pública e avaliação do trabalho desenvolvido, como forma de interiorização e compreensão das técnicas e das linguagens utilizadas.

Em relação à prática instrumental e à improvisação colectiva, Jorge Peixinho apontava três objectivos: a aquisição e o desenvolvimento do espírito de pesquisa; a criação de uma nova forma de solidariedade humana e criativa entre os alunos desenvolvendo o sentido de uma comunicação intuitiva; e uma prática da improvisação que teria a função de complementar a formação teórica e, também, a prática da composição escrita.

Esta formação foi, no Centro Cultural de Almada, complementada com um curso de “Introdução à Música do séc. XX”⁴⁵.

⁴⁴ Iniciou-se em Dezembro. Cf. Diário do Alentejo, 11.12.1983.

⁴⁵ Cf. Setubalense, 10.11.1983; Diário do Alentejo, 02.12.1983 e 01.12.1983; Diário de Notícias, 1

0.11.1983; Capital, 30.11.1982. Diário, 05.05.1982.

Os primórdios. Evolução do sistema tonal no séc. XIX.
Os primeiros elementos de ruptura. Debussy e o impressionismo francês.
Os últimos prolongamentos da tradição germânica tonal e seus potenciais de futuro (Mahler, Strauss).
Os movimentos pós-tonais (Stravinsky, Bartók).
O movimento atonal e dodecafónico e o expressionismo da escola de Viena (Schönberg, Berg, Webern).
Outros vectores de modernidade (Ives, Varèse, Hindemith, Prokofief).
A música no pós-guerra. A música serial.
Música post-serial.
Música electroacústica e suas ramificações.
Música aleatória. Novas correntes e tendências.

Quadro 13: Campo temático do curso “Introdução à Música do séc. XX”, no Centro Cultural de Almada (Dezembro de 1983)

Percebemos neste programa a grande preocupação de Peixinho em explicar a música contemporânea a partir da grande tradição musical erudita europeia. A abertura do ensino para o domínio da electroacústica teria o objectivo de estimular os alunos para a descoberta de um novo universo sonoro, procurando integrá-lo na problemática geral da composição. A análise musical surge como um recurso pedagógico persistente nas suas propostas. Para o compositor, analisar é encontrar um caminho de compreensão formal, estética e histórica duma obra. O estudo de uma obra deve conduzir à reconstituição aproximada da sua estrutura e tornar possível uma consciência, cada vez mais, profunda da problemática da composição, fornecendo ao aluno instrumentos preciosos para a aquisição duma técnica pessoal. Para Peixinho a análise musical aprofundada teria um papel determinante na aprendizagem da composição. A análise musical poderia substituir grande parte da função do estudo prático da harmonia tonal e do contraponto pré-tonal do ensino tradicional, com vantagens no que diz respeito à relação entre a linguagem e os diferentes níveis de forma e estrutura – “(...) abrangendo toda a música ocidental desde os seus primórdios até à atualidade, através do estudo exaustivo das obras mais marcantes da sua evolução e dos seus respectivos pressupostos”⁴⁶.

A sobrevalorização que Peixinho faz da obra de Webern participa do que se poderia designar paradigma weberniano de Darmstadt. Os compositores ligados aos cursos de Darmstadt adoptaram o serialismo de

⁴⁶ “Música viva para uma sociedade viva” [1992], in: A. Quadros (ed.), *Ensino Artístico* (Cadernos do Correio Pedagógico 7), Porto, Edições Asa, 1992, pp. 67-82 [80]. Republicada in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 151-164 [162].

Webern como um princípio fundamental, o motor da composição musical e o elemento distintivo da nova música em oposição à música anterior. Neste ponto, Peixinho aproxima-se de Boulez⁴⁷ que considera Webern o ponto de partida obrigatório para a música que reflecte o problema da renovação da linguagem sonora.

XI. Urge remodelar as condições do ensino (não gosto da palavra reforma, que tem outras conotações).⁴⁸

(...) a música exige uma formação técnica e artesanal muito complexa e um grande rigor de aprendizagem. Esta formação implica o conhecimento prático e operativo das técnicas e sistemas musicais do passado, sem o qual não é possível constituir-se um universo de possibilidades suficientemente coerente e efetivamente original.⁴⁹

Concluimos que é fundamental, para Peixinho, logo de início, alargar os horizontes em três direções: a análise de obras musicais, o conhecimento da música electroacústica, a “prática musical viva” (compreendendo não só a interpretação mas também a improvisação colectiva).

A adopção das técnicas seriais significava, em termos estéticos, estabelecer um ponto de partida para a procura de novas experiências e da reinvenção total das linguagens. A consciência da ruptura e a crítica do passado são substituídas por uma atitude positiva em relação ao novo e ao não convencional, entendido como uma realização do futuro no presente e não como o testemunho de incomunicabilidade. Através da sua intervenção criou núcleos aglutinadores de práticas e representações musicais, opostas e alternativas às da cultura dominante, como os cursos de música contemporânea e as atividades do GMCL. Apesar do seu empenhamento na mudança da sociedade portuguesa, não deixou de se considerar algo desenraizado na sociedade portuguesa. Apesar de ativo no plano da denúncia e da proposição de indicativos de ação, nunca chegou a qualquer lugar de poder que lhe permitisse uma implementação estratégica das suas ideias. Restou-lhe a possibilidade de transformar as ocasiões em oportunidades, desenvolvendo uma prática artística consequente, na descoberta de novas vias para a criação. Empenhou-se na dinamização de

⁴⁷ Ver a este propósito Pierre Boulez, *Schönberg est mort*, in *Relevés d'apprenti*, Paris: Seuil 1966, 265-272.

⁴⁸ Entrevista a *O Globo*, 07.05.1970. Republicada in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 273-274 [274].

⁴⁹ In *Situação da arte*, Lisboa: Europa-América 1968, p. 378. Republicado in: Assis (ed.), *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*, 2010, pp. 223-229 [224-225].

suportes institucionais adequados ao ensino, à experimentação e às práticas musicais contemporâneos, no intuito de contribuir para uma revolução no ensino artístico em Portugal. A posição de Jorge Peixinho corresponde à lógica moderna de regulação dos sistemas de produção e reprodução segundo critérios periciais, isto é, a música não está do lado dos saberes tradicionais, não é entregue aos atores da animação e integração social, a música é um campo de investimento especializado, é um saber, uma ciência que necessita de uma preparação técnica específica, que só os peritos ou especialistas possuem.

Ao longo da sua vida percebemos que a grande preocupação de Peixinho é a pedagogia da música contemporânea a partir da grande tradição musical erudita europeia. Poderia pensar-se que o ensino da composição estaria em primeiro lugar, mas os seus escritos mostram que investiu numa área muito mais lata, a da divulgação e compreensão da música contemporânea, como mediador comunicativo no que à linguagem musical do século XX diz respeito – facto que não contradiz a evidente centralidade do processo de criação musical.

Discussão

Eurico Carrapatoso: Obrigado Cristina. Quero manifestar publicamente o respeito que tenho pelo teu trabalho e cumprimentar-te por isso.

Cristina Delgado Teixeira: Obrigado.

Eurico Carrapatoso: Sim, porque é realmente fundamental o que tens feito para a preservação da memória daquele que é um dos maiores compositores portugueses do século XX e de todos os tempos. Sendo muito teu amigo e colega – de um curso que não referiste, já nos anos 1990 – queria dizer que estou muito tocado e me sinto cúmplice.

Francisco Pessanha: Nós, os mais novos, acabamos por ficar com a sensação que o Jorge Peixinho era um fenómeno isolado no que diz respeito à promoção e divulgação da música contemporânea. Além dos cursos do Emmanuel Nunes – que porém, só começaram nos anos 1980 – havia mais alguém a fazer este tipo de trabalho?

Cristina Delgado Teixeira: O Peixinho teve sempre a colaboração dos elementos do GMCL, especialmente da Clotilde Rosa. Claro que o Lopes-Graça também teve um papel importante, não no mesmo sentido, mas importante em qualquer caso.

Maria João Serrão: Bem, com métodos e finalidades diferentes, importa também lembrar os cursos da Constança Capdeville, assentes em processos de escrita mais visuais, mais representativos através do corpo. Mas também havia um papel de divulgação através de vários concertos. É um nome a não esquecer, obviamente num outro estilo.

Paula Gomes Ribeiro: Julgo que a Ana Telles, na sua comunicação, terá oportunidade de aprofundar esta questão, pois o GMCL teve um importante papel de divulgação de compositores e repertórios.

Gostava, porém, de colocar uma questão à Cristina: há algum material proveniente dessas sessões e dessa atividade pedagógica de Jorge Peixinho? Existem gravações ou outro tipo de registos?

Cristina Delgado Teixeira: Tudo aquilo que apresentei consegui encontrar em jornais e em programas, não tendo sido necessário consultar as instituições que acolheram tais atividades. Não sei muito bem até que ponto possa haver materiais gravados, ou outros. É possível que exista alguma coisa.

Paula Gomes Ribeiro: Parece interessante – seguindo o que a Cristina expôs – que o Jorge Peixinho não só elaborasse uma reflexão crítica sobre as diferentes práticas musicais no século XX em geral, como também, mais especificamente, em Portugal, e no Portugal do seu tempo. Algo que não é uma prática comum.

Cristina Delgado Teixeira: Sim. E parece-me também muito interessante a sua capacidade de comunicar tudo isto mesmo a alunos que não tinham ainda uma formação muito avançado. Ele explicava tudo a alunos ainda no início da aprendizagem.

12.

O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA E A CRIAÇÃO MUSICAL PORTUGUESA: 40 ANOS DE HISTÓRIA

Ana Telles

Como é sabido, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) foi fundado em 1970 por um grupo de músicos portugueses (Clotilde Rosa, Carlos Franco e António Oliveira e Silva) que se dedicavam desde há alguns anos à música contemporânea sob a direção do pianista e compositor Jorge Peixinho, com o propósito específico de participar em Cursos de Iniciação à Música Contemporânea organizados pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian¹, instituição que aliás se destacou ao longo das primeiras décadas de existência do Grupo pelo apoio multifacetado que lhe prestou. Primeiro grupo de música contemporânea em Portugal, seguido em 1973 pelo Grupo Música Nova, fundado no Porto por Cândido Lima, em 1978 pela Oficina Musical, liderada por Álvaro Salazar, e em 1985 pelo grupo ColecViva, animado por Constança Capdeville, o GMCL ocupa um lugar histórico na cena musical portuguesa e no tecido cultural do nosso país.

Os seus objectivos de base cobriam, na origem, três áreas essenciais: por um lado, a difusão das mais recentes tendências musicais em Portugal; por outro lado, uma pesquisa aprofundada e uma constante experimentação em diferentes domínios, nomeadamente no das novas técnicas instrumentais e de execução, no da improvisação e composição colectiva (cfr. a peça *In-Con-Sub-Sequência*), e ainda no da intersecção com outras formas de expressão artística (cfr. *Action paintings*, *happenings*, concer-

¹ Carlos de Pontes Leça, “Recordações de Jorge Peixinho: de Lisboa à Escandinávia” em: *Jorge Peixinho: In Memoriam* (org. José Machado), Caminho, Lisboa 2002, p. 43.

tos multimédia). Por último, importa referir o estímulo à criação musical e a divulgação de obras de compositores portugueses contemporâneos, com especial incidência na do seu fundador, Jorge Peixinho. Na realidade, o GMCL assumiu um papel fundamental a nível da formação de novos públicos, da eclosão de jovens compositores e da criação de um repertório específico, funcionando em muitos casos como um laboratório de experimentação de novas estéticas musicais. Se, em certa medida, todos os objectivos mencionados se mantêm de atualidade, o último reveste-se de uma especial pertinência.

O presente estudo pretende analisar a relação do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa com a criação musical portuguesa ao longo dos seus quarenta anos de existência, numa perspectiva histórica e estética. Partindo de um levantamento de obras de compositores portugueses ou residentes em Portugal encomendadas e/ou estreadas pelo GMCL durante o período em questão, bem como de material complementar disponível (nomeadamente partituras, notas de programa e outra bibliografia específica), e ainda recorrendo ao testemunho direto de personalidades que colaboraram com o GMCL ao longo da sua história, procurei estudar o seu repertório de molde a discernir diferentes correntes ou tendências estéticas, bem como o grau de representatividade de alguns traços estilísticos em relação a outros, e ainda o papel do GMCL no desenvolvimento de práticas composicionais específicas. Esta investigação não poderia deixar de questionar igualmente a influência direta do pensamento, ideologia e evolução composicional do próprio Jorge Peixinho sobre a representatividade das diferentes tendências, práticas e compositores apresentados pelo GMCL antes de 1996, bem como a perpetuação da sua influência na política de encomendas desenvolvida pelo Grupo em anos mais recentes.

Do ponto de vista metodológico, importa realçar que este trabalho foi inicialmente elaborado com base no “Currículo” do GMCL, realizado por Ana Mafalda Pernão no início dos anos 1990, e subsequentemente completado com programas de concertos pertencentes aos arquivos de José Machado, a quem agradeço encarecidamente a disponibilização de material, vários esclarecimentos preciosos e o acolhimento sempre caloroso. A página internet do GMCL², bem como alguns textos atualmente em uso pelo grupo, foram igualmente consultados. As informações compiladas são as que se encontram explícitas nos documentos em questão, podendo dar-se o caso de algumas estreias não terem sido indicadas claramente em alguns programas de concertos, logo de não serem expressamente men-

² www.gmcl.pt, acedido entre Dezembro de 2009 e Outubro de 2010.

cionadas como tal. Por outro lado, e relativamente a uma minoria de obras, não foi possível consultar nem partituras nem notas de programa. Na ausência de programas relativos aos anos de 1973 a 1976, servi-me do “Catálogo cronológico” elaborado por Cristina Delgado Teixeira, José Machado e Jorge Machado e incluído no livro *Jorge Peixinho in Memoriam*, editado pela Caminho da Música em 2002³, o que me permitiu acrescentar as obras de Jorge Peixinho estreadas pelo GMCL neste período (e em alguns casos em anos subsequentes), sem no entanto nos dar informações relativas a estreias de obras de outros compositores levadas a cabo pelo Grupo no mesmo intervalo de tempo.

Antes de mais, importa considerar que, nas suas relações com a criação musical, as quatro décadas de existência do GMCL se poderão dividir em dois períodos distintos, separados por um interregno de cinco anos. O primeiro estende-se desde a fundação, em 1970, até ao ano que se seguiu ao da morte de Jorge Peixinho, 1996. O interregno corresponde ao período de relativa inactividade que se seguiu⁴, nomeadamente no que diz respeito a estreias, não obstante a participação, em 1998, na primeira edição do Festival Internacional de Músicas Contemporâneas, organizado pelo Teatro Nacional de S. Carlos, e, em 2000, no Festival Música Viva, a que acresce a realização no mesmo ano de um concerto no Teatro Nacional de S. Carlos exclusivamente preenchido com obras de Clotilde Rosa. Ao longo do segundo período, que decorre desde 2001, e fruto da atribuição de subsídios plurianuais por parte do Ministério da Cultura (sucessivamente por intermédio do IPAE, do IA e da DGArtes), o GMCL passou a realizar encomendas de forma sistemática.

Nos anos que decorreram entre 1972 e 1996, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa estreou 91 obras de 15 compositores portugueses, e ainda 18 obras de compositores estrangeiros. Os seus esforços concentravam-se maioritariamente na produção do seu diretor, como seria de esperar. Ao longo desse período, encontram-se documentadas 34 estreias de obras de Peixinho, a que acrescem outras seis cuja datação exata não me foi possível determinar e duas primeiras audições em Portugal de obras previamente interpretadas além-fronteiras (nomeadamente a *Serenata per A* e o *Llanto por Mariana*)⁵.

³ Cristina Delgado et al., “Catálogo cronológico” em: *Jorge Peixinho in Memoriam* (org. José Machado), Caminho, Lisboa 2002, p. 326-369.

⁴ Ver: Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Caminho, Lisboa 1998, p. 39 e 265.

⁵ De referir ainda a gravação de CDE em LP e ainda uma obra colectiva, *In-Con-Sub-Sequência*, impulsionada por Peixinho.

Entre essas obras encontram-se composições anteriores à constituição do GMCL que ainda não haviam sido estreadas, nomeadamente *Evocação*, de 1960, *Due expressioni*, de 1959, *A Capela de Janas*, composta inicialmente também em 1959 e retrabalhada em 1989, e ainda *A Idade do Ouro*, de 1973, cuja estreia póstuma teve lugar em 1996, no quadro dos 20.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. O material de *Recit*, cuja composição data de 1971, remonta também a uma fase anterior (meados dos anos 1960).

Em *Evocação* estamos perante uma linguagem que “concilia resíduos tonais com uma aprendizagem serial, não estrita”⁶, em que o trabalho intervalar assume uma importância particular, tendência essa que se manterá em obras ulteriores como *Greetings: Lied für H. J. K* de 1984, *Meta-Formoses* de 1985 e o *Concerto para harpa e conjunto instrumental*, escrito dez anos mais tarde. *Due expressioni* baseia-se na “coexistência e confronto entre duas matrizes estruturais contrastantes e complementares, uma fundada sobre o princípio cromático, outra sobre intervalos diatónicos e unificados por uma mesma série dodecafónica”⁷. Assim se define a herança serial em Peixinho, transformada e adaptada à sua própria sensibilidade; a coexistência de elementos diatónicos e cromáticos manter-se-á em obras ulteriores, vindo a ser completada pela inclusão de elementos micro-cromáticos, como em *A silenciosa rosa/rio do tempo*, de 1994.

Na linha dos paradigmas caracterizadores da vanguarda do pós-guerra, representada nomeadamente pela experiência de Darmstadt, encontramos nas obras de Peixinho apresentadas pelo GMCL no período em estudo elementos aleatórios e de improvisação controlada (...*E isto é só o início, hein?*, 1975; *Ciclo-Valsa*, 1980-82; *Sine nomine*, 1987), de composição colectiva (*In-Con-Sub-Sequência*, 1974), de forma aberta (*Sine nomine*, 1987; *Pièce meublée I*, 1987-88) e de intersecção com outras formas de expressão artística, nomeadamente cénico-coreográfica (*Canto da Sibila*, 1976; *Novo Canto da Sibila*, 1981), dramática (*As quatro estações*, 1972; Música para *Mariana Pineda*, 1975; *Llanto por Mariana*, 1986), cinematográfica (Música para *Brandos Costumes*, 1972) e multi-média (*Recit*, 1971). O questionamento do próprio material sonoro leva à experimentação vocal desprovida de texto (em *Greetings: Lied für H. J. K*, de 1984); a herança da música concreta manifesta-se na utilização de técnicas instrumentais expandidas (*Canto da Sibila*, 1976; *Música em*

⁶ Jorge Peixinho, Programa do concerto de 03/06/1980 integrado nos 4.^{os} EMC, FCG, Lisboa 1980 [p. 3].

⁷ Jorge Peixinho, Programa dos 13.^{os} EMC da FCG, Lisboa 1989, p. 72.

Água e Mármore, 1977, para mencionar apenas os casos talvez mais paradigmáticos...) e na utilização de meios electrónicos (*Música em Água e Mármore*, 1977).

A pesquisa a nível dos campos harmónicos é uma constante na produção de Peixinho, nomeadamente a partir dos anos 1980. *Leves véus velam*, *Meta-Formoses*, *A silenciosa rosa/rio do tempo* e o *Concerto para harpa e conjunto instrumental* são disso exemplo.

Já *A Capela de Janas* introduz uma pesquisa a nível estrutural (contemplando nomeadamente as noções de circularidade e desenvolvimento em espiral) que se encontra de forma consistente no conjunto das obras de Peixinho estreadas pelo GMCL no período em estudo, pesquisa essa que o compositor refere expressamente nas suas notas a obras como *Ciclo-Valsa e Recit.*

N' *Aldade do Ouro* o compositor radicalizou o processo de citação frequentemente presente em outras obras suas, ulteriores, de forma mais ou menos estilizada e filtrada, nomeadamente através de alterações de instrumentação e processos de transformação específicos (cfr. *Ma fin est mon commencement*, *As quatro estações*, *Música em Água e Mármore*, *Leves véus velam*, *Serenata per A*, *Deux pièces meublées*).

Também o processo de auto-citação e recomposição de materiais próprios previamente trabalhados é uma constante nas obras de Peixinho que estamos a considerar; são exemplos disso *Novo canto da Sibila*, *Re-make*, *Ciclo-Valsa II*, *Greetings: Lied für H. J. K*, *Ulivi aspri e Forti II*, *Llanto por Mariana*, *Sine nomine* e *A Capela de Janas*.

Não poderia deixar de referir a intensidade expressiva e a riqueza do imaginário poético de Peixinho nas obras em estudo, tão fortes uma e outra que difícil se tornaria enumerar exemplos, aliadas a uma faceta pós-moderna que Manuel Pedro Ferreira tão bem identificou: “nas relações estilísticas de *Ulivi aspri e Forti II* (1982) com o universo histórico do *Lied*; [...] na personalização imaginária dos instrumentos em *O Jardim de Belisa* (1984)[...]”⁸, por exemplo.

Se a produção de Jorge Peixinho é de longe a mais representada no repertório do GMCL entre 1970 e 1996, são músicos nascidos para a composição pela sua mão e instrumentistas activos no próprio seio do grupo que o seguem de mais perto: Clotilde Rosa, que conta com 15 estreias, Paulo Brandão, com 10 estreias, e Lopes e Silva, com 7, realizadas maioritariamente a partir de inícios dos anos 1980. Nas obras de todos

⁸ Manuel Pedro Ferreira, “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção” em: *Jorge Peixinho: In Memoriam* (org. José Machado), Caminho, Lisboa 2002, p. 257.

eles vemos reflectidas algumas das mais importantes facetas da estética de Jorge Peixinho.

Em Clotilde Rosa vamos encontrar um lirismo fortemente expressivo e uma ligação à voz a que não será estranha a influência consciente ou inconsciente de seu pai, o tenor José Rosa, explicitamente homenageado em *Recôndita harmonia*, de 1983-84; é dessa ligação à voz que surge a preocupação da inteligibilidade do texto poético (em *Discurso Tardio* e nas *Três canções breves* de 1980), mas também a expansão das técnicas a ela associadas e ainda uma certa “instrumentalização” da voz (como em *Passo Dezembro na alma*) que encontramos também no Peixinho d’*A Capela de Janas* e no Paulo Brandão do *Canto para Beatriz*. O interesse por referências musicais do passado ou da tradição musical que constatamos em Peixinho torna-se em Clotilde Rosa uma constante, desde *Três canções breves* de 1980 e *Recôndita harmonia*, de 1983-84, até às mais recentes *Hommage (a J.S. Bach)*, *Laik* e *Hommage/Mémoires*, dedicada ao próprio Peixinho. Aliás, o campo das recordações e reminiscências é central no processo criativo de Clotilde Rosa, tal como o reaproveitamento de materiais previamente utilizados (*Laik*); centrais são igualmente os elementos cénicos, coreográficos ou teatrais que encontramos em obras como *Três canções breves*, *Jogo projectado* e *Hellas II*, e ainda as representações de universos oníricos, simbólicos e místicos. A técnica contrapontística que a própria compositora⁹ e Peixinho identificavam como um traço fundamental da sua linguagem musical está igualmente em sintonia com as buscas que o fundador do GMCL efetuou nesse domínio em obras como *Meta-Formoses*, na qual a elevou a uma função estrutural. De referir ainda um gosto pela ambiguidade e polivalência de leituras, que encontra lugar em alguns títulos de Peixinho (*Faîtes vos jeux*, *Mes Dames*, *Messieurs!* ou *Deux pièces meublées*) e de Clotilde Rosa (*Laik*), sendo levada ao extremo no célebre *Jogo Projectado* desta compositora.

Nas obras de Paulo Brandão estreadas neste período pelo GMCL é praticamente constante um elemento místico, contemplativo ou iniciático que ecoa os universos oníricos de um Peixinho ou de uma Clotilde Rosa. Se nesta última as referências a grandes vultos da tradição musical são frequentes, Paulo Brandão vai basear a maioria das suas obras deste período em figuras literárias tais como Camões, Dante, o lama Anagarika Go-rinda e Fernando Pessoa. Elementos de indeterminação e teatralidade fazem também importantes incursões na sua produção, o primeiro em *Canção VIII*, o segundo em *Antropos*, “para um solista de movimentos”.

⁹ Clotilde Rosa, Notas relativas a *Hommage/Mémoires* actualmente em uso pelo GMCL.

A utilização de meios electrónicos surge ainda na mesma peça e n' *O caminho das nuvens brancas*.

Central na produção de Lopes e Silva aqui representada é a noção de memória e recorrência, que tão desenvolvida encontrámos tanto em Clotilde Rosa como em Peixinho; é disso exemplo paradigmático a obra *Sub-Memória*, mas também *Nocturnal* e *Nocturnal II*. A simbiose com diferentes formas de expressão artística e a aderência aos meios electrónicos manifestam-se em trabalhos como *No jardim das delícias* e *Canticum Joviale*, ambos de inícios da década de 1990. De referir ainda a adesão a modelos literários (Fernando Pessoa em *Silhueta*, de 1988) e pictóricos (Hieronimus Bosch nas duas obras anteriormente referidas, que representam – muito à semelhança do que se passava com Peixinho e Rosa – sucessivas reinterpretções de um mesmo material original).

Entre os nomes de compositores da primeira vanguarda portuguesa não diretamente vinculados ao GMCL mas que mantiveram com ele uma relação de colaboração contamos em primeiro lugar Constança Capdeville, mas também Cândido Lima, Álvaro Salazar e Maria de Lourdes Martins; Joly Braga Santos contribuiu para o repertório do GMCL com uma das suas últimas obras, o poema dramático *Aquela tarde*.

De entre os compositores da geração seguinte, destaca-se o nome de Isabel Soveral, discípula de Peixinho, cujas três obras estreadas pelo GMCL em 1985, 1994 e 1995 desenvolvem a transformação tímbrica através da captação de sons instrumentais ulteriormente trabalhados electronicamente para virem a fazer parte integrante da fita magnética de cada obra. De referir ainda as contribuições de António Sousa Dias, Alexandre Delgado, Sérgio Azevedo e Cristina Delgado Teixeira, todas elas ulteriores a 1985.

No segundo período em estudo, desde 2001 até ao presente, a representatividade de jovens compositores e o consequente ecletismo estético anunciados desde o final dos anos 80 na atividade do GMCL vão tornar-se o traço dominante num grupo não já encabeçado pela personalidade criadora e musicalmente fecundante de Jorge Peixinho, mas antes por um grupo de intérpretes que vê na abertura de espírito a diferentes linguagens e posturas um traço distintivo a conservar e desenvolver. Assim, observamos proporcionalmente um maior número de compositores representados por apenas uma encomenda e/ou estreia: 22. Neste grupo, coexistem posturas estéticas tão diferentes e autónomas como as de Luís Tinoco, Alexandre Delgado, Sérgio Azevedo, Eurico Carrapatoso, António Cha-

gas Rosa, Ivan Moody, Manuel Pedro Ferreira, Daniel Schvetz, Vítor Rua, Cristina Delgado Teixeira, Pedro Moreira, Pedro Carneiro, João Pedro Oliveira, António Sousa Dias, Carlos Caires, João Madureira, Pedro Amaral, Isabel Soveral, Sara Carvalho, Patrícia Sucena de Almeida, Ana Seara, Carlos Marecos, Pedro Rocha, Francisco Monteiro, Filipe Pires e Fernando Lapa.

A presença composicional de personalidades ligadas ao grupo na sua qualidade de intérpretes mantém-se em diferentes propostas. Clotilde Rosa teve ao longo deste período seis obras estreadas pelo grupo do qual, por muitas e muito fortes razões, é considerada a figura maternal. Paulo Brandão manteve também a sua presença com uma estreia, enquanto Christopher Bochmann (um dos maestros que regularmente dirigem o grupo) e Francisco Monteiro (pianista do GMCL) apresentaram duas obras cada. A presença de Jorge Peixinho perpetuou-se na estreia póstuma de *Recitativo II*, em 2005, e na imanência do repertório que escreveu não só para o grupo mas também para outras formações no período anterior.

O ecletismo estético referido anteriormente manifesta-se no repertório em estudo não só pelo número e pluralidade de autores representados, mas também pelo facto de alguns dos compositores citados, nas respectivas obras estreadas pelo GMCL neste período ou numa atitude geral em anos recentes, cultivarem uma postura deliberadamente poli-estética: refiram-se a este propósito as obras *Octólogos*, de Filipe Pires, estreada pelo GMCL em 2001, *Quinteto*, de Francisco Monteiro, estreada pelo grupo em 2004, e *Concerto campestre*, deste último compositor, estreada em 2005. Também Fernando Lapa, nas suas notas de programa relativas a *Oito poemas breves de valter hugo mãe*, obra estreada pelo GMCL em 2002, refere que “A linguagem [da peça] é descomplexada e livre”; acrescenta ainda: “nunca me preocuparam muito as matrizes, as escolas ou as famílias. Muito menos os rótulos.”¹⁰

Do ponto de vista estético, várias outras facetas da atitude pós-moderna são evidentes. Mencionemos em primeiro lugar a escrita tonal do *Poemário de Lamolinaire de Campos* de Eurico Carrapatoso¹¹, discípulo de Jorge Peixinho que, segundo Sérgio Azevedo, “representa, sem dúvida, o pólo mais afastado das tentações pós-seriais de hoje”¹². Igualmente radical na sua postura estética, recusando a noção de “progresso”

¹⁰ Fernando Lapa, Notas de programa relativas a *Oito poemas breves de Valter Hugo Mãe*, www.gmcl.pt (acedido a 16/09/2010).

¹¹ Estreada pelo GMCL a 23/01/2004.

¹² Ivan Moody, “Entrevista”, em: Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Caminho, Lisboa 1998, p. 311.

cultural que associa a Boulez e qualificando a relação de Stravinsky com o passado como sendo “muito mais sensata e saudável”¹³, Ivan Moody escreveu para o GMCL duas obras representativas da sua linguagem modal de cariz místico-religioso: *Lacrime d’Ambra* e *Piangendo*¹⁴.

A reflexão sobre a problemática da escuta e a necessidade expressa de uma aproximação com o público são igualmente evidentes na produção de Sérgio Azevedo e Alexandre Delgado, que contribuíram para o repertório do GMCL com as obras *Three american portraits* e *Poema de Deus e do Diabo*, respectivamente. A primeira destas, denotando afinidades de carácter com os *Concertos Brandeburgueses* de J. S. Bach e o *Dumbarton Oaks Concerto* de I. Stravinsky, como o próprio compositor admite¹⁵, aproxima-se de uma estética neoclássica.

Ainda na esfera do pós-modernismo, será interessante referir a abertura ao universo do *jazz* manifesta no *corpus* de obras em estudo, através do recurso a personalidades oriundas ou profundamente relacionadas com esse meio, como é o caso de Luís Tinoco, António de Sousa Dias ou Pedro Moreira. Não esqueçamos ainda a influência de um certo *jazz* na produção de Alexandre Delgado, e as referências expressas ao *blues* no já citado *Poemário de Lamolinaire de Campos* de Eurico Carrapatoso. Esta obra recorre, por outro lado, de maneira mais ou menos velada, à prática da citação; os modelos assumidos pelo compositor são Mahler, Ravel, Debussy, Messiaen e Gershwin¹⁶. Nesse ponto, apresenta um traço comum com *Dói-me o Luar*, de António de Sousa Dias, da qual certos materiais “foram tomados de empréstimo a Carlos Caires”¹⁷.

Na esfera do pós-serialismo, “sem de modo algum ignorar a importante lição dos anos 50, 60 e até 70, sem estar a voltar para trás”¹⁸, refiram-se as obras de Christopher Bochmann estreadas pelo GMCL: *Leituras de Liberdade*, uma encomenda de 2003¹⁹, e *Lacrimae*, estreada a 20 de Junho de

¹³ *Ibidem*, p. 574.

¹⁴ Em 2007 e 2010, respectivamente.

¹⁵ Sérgio Azevedo, Notas de programa relativas a *Three american portraits*, www.gmcl.pt (acedido a 16/09/2010).

¹⁶ Eurico Carrapatoso, Notas de programa relativas a *Poemário de Lamolinaire de Campos*, em uso pelo GMCL.

¹⁷ António de Sousa Dias, Notas de programa relativas a *Dói-me o Luar*, www.gmcl.pt (acedido a 16/09/2010).

¹⁸ Christopher Bochmann, “Entrevista”, em: Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Caminho, Lisboa 1998, p. 559.

¹⁹ O trabalho de instrumentação desta peça, consignando diferentes combinações dos instrumentos do grupo às várias secções da peça, tem um parentesco com o procedimento análogo adoptado por Filipe Pires nos seus *Octólogos*, já referidos.

2009. Pedro Amaral segue a mesma tendência na sua obra *Etude II – sur les colorations*. O hiper-cromatismo, o microtonalismo e a utilização de ruídos concretos coexistem em *Algarve, sobre poema homónimo de Sophia de Mello Breyner*, de Pedro Rocha, obra estreada em 2003. Embora de maneira mais contida, refiramos igualmente a utilização de técnicas expandidas nas madeiras (sons eólicos na flauta e multifónicos no clarinete), bem como elementos de microtonalismo (também na flauta) em *Dor e Amor*, de Carlos Marecos, estreada em 2009²⁰. Ana Seara recorre igualmente aos sons eólicos nas madeiras em *Do tempo*, do mesmo ano.

Os meios electroacústicos são igualmente explorados na citada obra de Pedro Rocha, o mesmo se passando com *O abismo e o silêncio*, de João Pedro Oliveira, estreada em 2001. Apesar de António de Sousa Dias e Carlos Caires serem também compositores particularmente empenhados na utilização das novas tecnologias na música, as obras que compuseram para o GMCL (*Dói-me o luar* e *Crossfade*, respectivamente) utilizam apenas meios acústicos; ainda assim, note-se relativamente a esta última a adopção, como ideia central da peça, de um conceito derivado dessas mesmas tecnologias: *Crossfade* é definido pelo autor como a “ocorrência simultânea de um *fade-in* e de um *fade-out*” nas notas de programa relativas à obra²¹.

Prosseguindo a prospecção de diferentes tendências estéticas representadas no repertório do GMCL desde 2001, poderemos ainda singularizar a influência da música espectral na obra de João Madureira composta para o GMCL e estreada em 2005: *Ce funeste langage*. Já o elemento cénico e dramático explorado em obras do repertório do GMCL na fase anteriormente estudada encontra um eco na ópera de câmara em dois actos *O defunto*, de Daniel Schvetz, baseada no conto homónimo de Eça de Queiroz e estreada pelo GMCL em 2006; nela, o autor pretende criar “uma fórmula em que o teatro e a ópera convivam alternada ou unificadamente”²², ao mesmo tempo que coloca o conjunto instrumental no palco, tornando-o parte da cenografia.

Em conclusão, pode afirmar-se que, no primeiro período estudado, assistimos a uma emulação natural e espontânea da figura tutelar do GMCL que se traduz, não obstante as diferentes individualidades criativas representadas e o espaço que a cada uma delas é acordado, numa interpenetração de elementos estéticos comuns e traços estilísticos compa-

²⁰ Carlos Marecos, *Dor e Amor*, partitura inédita, 2009.

²¹ Carlos Caires, Notas de programa relativas a *Crossfade*, em uso pelo GMCL.

²² Daniel Schvetz, Notas de programa relativas a *O defunto*, Teatro Municipal de Almada, 13-14/04/2006.

ráveis na obra dos compositores com mais forte presença no seio do grupo. Se, no período decorrido entre 1970 e 1996, as obras estudadas não podem naturalmente resumir-se a uma só corrente estilística, nem tão pouco seria razoável atribuímos a cada autor a responsabilidade de representar univocamente esta ou aquela proposta estética, poderemos sim aventar a ideia de uma “estética do grupo” definida pela intersecção e inter-dependência dos vários traços acima descritos e identificados, apesar da filtragem de cada sensibilidade individual, no colectivo dos quatro compositores mais representados. O GMCL é então um “grupo de autor” que repousa sobre a produção dos “autores do grupo”.

Já a partir de 2001, como vimos, a feição do GMCL muda significativamente, para passar a definir-se mais como um “grupo de intérpretes” fazendo apelos direccionados a compositores individuais cuja proposta estética não se desenvolve forçosamente no contexto do grupo mas nele se vê espelhada. A produção representada acolhe as mais diversas propostas, incluindo aquelas que talvez se tenham tornado possíveis graças à experimentação e abertura de espírito praticadas no seio do GMCL – e emanando a partir dele para o meio musical português em geral – ao longo da fase anterior. Em qualquer caso, a memória de Jorge Peixinho preside aos destinos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, se não de maneira tão concreta como em vida sua, pelo menos em termos de estímulo constante, proposta contínua de germinação artística e lição permanente de aceitação do outro.

Discussão

Maria João Serrão: Muito obrigado por esta visão panorâmica do repertório do GMCL. Penso que seria importante distinguir o trabalho feito com compositores portugueses e o trabalho feito com todos os outros. Especialmente no aspecto da divulgação, no qual o GMCL teve um papel extremamente importante, apresentando obras de Berio, Messiaen e muitos outros, incluindo algumas primeiras audições em Portugal de muitas delas. Quanto aos portugueses o GMCL acabou por dar destaque a uma certa escrita “portuguesa”, pois há sempre algo comum, alguma raiz comum, exceto naqueles compositores portugueses que vivem fora de Portugal e que já não traduzem esse traço nacional. Houve, por isso, a coragem de por lado a lado obras de origens muito diferentes, de autores consagrados e de jovens em início de carreira, tais como Daniel Schvetz, Aldo Brizzi, entre outros, compositores que foram dados a conhecer ao público português através do GMCL.

Ana Telles: Agradeço muito os seus comentários. Isto é apenas uma fase do meu trabalho. Como referi no início houve uma grande parte da atividade do GMCL que consistiu na divulgação de obras já estabelecidas internacionalmente, mas, nesta comunicação, decidi restringir-me às obras de autores portugueses ou residentes em Portugal.

José Machado: Em nome do GMCL queria agradecer o trabalho magnífico da Ana Telles. O repertório é impressionante. Nós próprios não temos consciência da dimensão que o grupo tem tido e que esta pesquisa revela.

Ana Telles: Eu é que agradeço ao José Machado e a todos os membros do grupo pela ajuda que me têm dado.

AUTORES

Ana Telles obteve os graus de Bachelor of Arts (Manhattan School of Music) e de Master of Musical Arts (New York University) em Piano Performance. Doutorou-se em História da Música e Musicologia na Universidade de Paris IV – Sorbonne em parceria com a Universidade de Évora, com a tese “Luís de Freitas Branco (1890-1955): parcours biographique et esthétique à travers l’œuvre pour piano”, orientada por Danièle Pistone e Rui Nery. Mantém intensa atividade de concertista e é Professora Auxiliar da Universidade de Évora, desenvolvendo investigação científica nos seguintes domínios: Música dos séculos XX e XXI, Música Portuguesa – Períodos Moderno/Contemporâneo, Música para Piano.

Célia Araújo é Professora equiparada a Assistente na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto e Investigadora do Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (CIPEM). Além do Curso Secundário de Piano do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga é licenciada em Ensino de Educação Musical pela Escola Superior de Educação do Porto, pós-graduada em Psicologia da Música pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, e mestranda no Mestrado em Educação Musical da Escola Superior de Educação do Porto.

Cristina Delgado Teixeira é Mestre em Ciências Musicais (Universidade Nova de Lisboa). Aluna de Jorge Peixinho, desde 1985, na Escola de Música do Conservatório Nacional, concluiu, sob sua orientação, o Curso Superior de Composição. Participou no projeto “Investigação, edição e estudos críticos de música portuguesa dos séculos XVIII a XX”, implementado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Em 1997, com o patrocínio da Câmara Municipal do Montijo, desenvolveu um trabalho de pesquisa sobre o espólio musical de Jorge Peixinho. Nos anos seguintes, trabalhou na elaboração do catálogo do compositor, na organização (identificação e ordenação de autógrafos) e digitalização do seu espólio musical, e na recolha e classificação dos textos do músico publicados na imprensa, com o apoio da Câmara Municipal de Cascais / Museu da Música Portuguesa. Participou, também, no traba-

lho de recolha documental que constituiu a base de dados *Music Query* (CESEM). Em 2006, publicou a sua tese de mestrado “Música, estética e sociedade nos escritos de Jorge Peixinho”.

Francisco Monteiro iniciou os seus estudos de piano no Porto com Helena Costa, tendo terminado o Curso Superior de Piano no Conservatório dessa mesma cidade. É diplomado pela Universidade de Música de Viena – Áustria (Diploma de concerto – piano), pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Mestrado em Ciências Musicais) e pela Universidade de Sheffield – Reino Unido (Doutoramento em música contemporânea). Pianista (solo e grupos de câmara), compositor (obras para diferentes formações) e investigador (CESEM), é Professor Adjunto do quadro da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Francisco Pessanha é licenciado em Estudos Artísticos, variante de Música, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, instituição na qual frequenta atualmente o curso de Mestrado em Estudos Artísticos. O seu trabalho de investigação incide sobre a música para teatro de Jorge Peixinho, particularmente

sobre a música de *O Gebo e a Sombra*. Dedicou-se à composição desde 2006 tendo trabalhado em vários projetos teatrais. Frequentou o Mestrado em Composição no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, onde estudou com Virgílio Melo e Isabel Soveral, tendo concluído a parte curricular desse Mestrado. Desde 2005 frequenta diversos seminários de composição e de música electroacústica com os compositores Jaime Reis, Emmanuel Nunes, Karlheinz Stockhausen e Annette Vande Gorne.

Gilbert Stöck nasceu 1969 em Graz (Áustria), formou-se ali no Liceu da Música em 1989 e terminou ali os estudos universitário de musicologia em 1999 (mestrado). Trabalhou pelo assistente científico 2002-2005 no Instituto de Musicologia, Universidade de Halle (Saale). Desde 2005 trabalha pelo docente no Instituto de Musicologia, Universidade Leipzig. Terminou a tese de doutoramento em 2007, título: “Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR” (Leipzig 2008). Desde 2009 dirige um projecto de investigação sobre o repertório de “Thomanerchor” em Leipzig. Áreas de atividade científica são: Ópera italiano na segunda metade do século XIX; As técnicas de composição de Richard Wagner; História de musicologia; Relação entre música e política; Música nova de República Democrática Alemã; História da música em Portugal no século XX.

Helena Santana concluiu com distinção o Curso de Bacharelato e o Curso de Estudos Superiores Especializados na área da Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, tendo sido posteriormente admitida na Formation Doctorale en Musique et Musicologie du 20^{ème} siècle no IRCAM-Centre Georges Pompidou, em parceria com a École des Hautes Études en Sciences Sociales e a École Normale Supérieure de Paris. Neste âmbito conclui o DEA (Diplôme d'Études Approfondies) sob a orientação de M. Hugues Dufourt com a dissertação *Analyse de l'activité rythmique en Iannis Xenakis: Persephassa pour six percussionnistes et Psappha pour un percussionniste*, em 1995. Em 1998 obtém, sob a orientação de M. Jean-Yves Bosseur, o grau de Docteur de l'Université de Paris Sorbonne com a dissertação *L'Orchestration chez Iannis Xenakis: l'espace et le rythme, fonctions du timbre* com a mais alta classificação. Atualmente é Prof. Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro onde lecciona Análise e Teoria da Música do Século XX e Estética (Licenciatura em Música), e História da Música do Século XX (Mestrado em Música e Mestrado em Música para o Ensino Vocacional).

Joana Gama, pianista, estudou no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian (Braga), Royal Academy of Music (Londres), Escola Superior de Música de Lisboa e Universidade de Évora, onde em 2010 concluiu o Mestrado em Interpretação, sob a orientação de Benoît Gibson e António Rosado. Vencedora do Prémio Jovens Músicos nas categorias de piano (2008) e acompanhamento ao piano (2005), tem colaborado com agrupamentos como o Lisbon Ensemble 20/21, Orchestrutopica e Sond'Ar te Electric Ensemble. Apresentou se em concertos em Espanha, França, Inglaterra, Escócia, Bulgária, Noruega, Japão e em salas portuguesas como o Teatro São Luiz, Museu do Oriente ou Casa da Música.

Jorge Alexandre Costa. Natural do Porto, realizou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto (1988), na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (1990) e no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (1995). Em 2000, concluiu o mestrado em Ciências da Educação, no Instituto de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Minho, com a dissertação *A reforma do ensino da música no contexto das reformas liberais: do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841*; e, em 2009, o doutoramento em Sociologia da Educação e da Cultura, na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, com a tese *O espaço público como habitus de educação e cultura: os teatros públicos da cidade do*

Porto, enquanto palcos de realização lírica, na segunda metade do século XIX (1865-1891). É professor adjunto da Unidade Técnica Científica de Música da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (ESE-IPP), investigador do Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (CIPEM) e autor de diversos projetos de divulgação de obras de compositores portugueses.

Maria do Rosário da Silva Santana conclui com distinção o Curso de Bacharelato e o Curso de Estudos Superiores Especializados na área da Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, tendo sido posteriormente admitida na Formation Doctorale en Musique et Musicologie du 20^{ème} siècle no IRCAM-Centre Georges Pompidou, em parceria com a École des Hautes Études en Sciences Sociales e a École Normale Supérieure de Paris. Neste âmbito conclui, em 1995, o DEA sob a orientação de M. Hugues Dufourt com a dissertação *Elliott Carter: le temps et le rythme dans les deux premiers Quatuors à Cordes*. Em 1998 obtém, sob a orientação de M. Jean-Yves Bosseur, o grau de Docteur de l'Université de Paris Sorbonne com a dissertação *Elliott Carter: le rapport avec la musique européenne dans le domaine du rythme et du temps*. Atualmente é Prof. Coordenadora da Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda.

Maria Lúcia Pascoal é Doutora em Música pela Unicamp. Sua atuação tem sido na área de Análise Musical, com ênfase na música do século XX, e na de compositores brasileiros a partir de Villa-Lobos. Colabora nas principais publicações especializadas em música no Brasil e participa de encontros e congressos nacionais e internacionais. É autora do livro eletrônico *Estrutura Tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista) e foi editora da revista OPUS, da ANPPOM. Professora e pesquisadora na área de Linguagem e Estruturação Musical no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp.

Mário Vieira de Carvalho. Musicólogo. Professor Catedrático de Sociologia da Música na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Fundador e Presidente da Direção do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Membro da direção da *Europäische Musiktheater-Akademie* (Academia Europeia do Teatro Musical, Viena). Sócio Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa. Exerceu as funções de Secretário de Estado da Cultura do XVII Governo Constitucional de 2005 a 2008, e, anteriormente, Vice-Reitor da UNL e Presidente do Conselho Científico da FCSH. É autor de mais de uma centena de publicações científicas, incluindo 14 livros, que incidem nomeadamente sobre filosofia e sociologia da música, teoria e história da ópera,

música portuguesa, música contemporânea, música e política, relações entre literatura e música. Livros mais recentes: *A tragédia da escuta – Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa: IN-CM, 2007, e, como coordenador, *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical performance*, Lisboa, Edições Colibri, 2009.

Pedro Boléo Rodrigues é licenciado em Ciências Musicais na FCSH-UNL. É investigador do INET-MD e do projeto “À escuta das imagens em movimento: novas metodologias interdisciplinares para o estudo do som e da música no cinema e nos media em Portugal”. Prepara uma tese de doutoramento sobre “Música e Montagem”. Tem-se interessado por questões de estética musical do século XX aos nossos dias, e por problemas de relação entre a música e outras artes. Tem vários artigos publicados sobre estética musical, crítica musical e canção política e fez também crítica de cinema. Tem atividade regular como músico e participou em diversos projetos de teatro e de vídeo. É membro fundador da Associação Casa da Achada – Centro Mário Dionísio. É crítico musical no jornal *Público* desde 2006.

Rui Bessa tem o Curso do Conservatório de Música do Porto, é licenciado em Ensino de Educação Musical, da Escola Superior de Educação do Porto, Mestre em Ciências Musicais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a dissertação *O Vilancico: um género musical de Santa Cruz de Coimbra*, e Doutor em Ciências Musicais, na especialidade de Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a dissertação *António da Silva Leite – criatividade e “moda” na música romântica portuense*. É Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (leccionando disciplinas ligadas à História da Música e Formação Musical) e membro do Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (CIPEM).

ÍNDICE DE NOMES, OBRAS E INSTITUIÇÕES

- Academia de Música de Viana do Castelo, 190
- Academia de Música de Vila do Conde, 190
- Adorno, Theodor W., 22, 23, 27, 52, 55, 156
- Bartók, Bela, 128, 133, 134, 135, 182, 183, 192, 194
- Berg, Alban, 27, 37, 39, 181, 183, 186, 194
- Berio, Luciano, 52, 181, 182, 186, 187
Passagio, 52
- Borges Coelho, Miguel, 87
- Boulez, Pierre, 13, 17, 181, 182, 195, 207
- Bourdieu, Pierre, 12, 24, 89, 92, 97, 105
- Braga Santos, Joly, 17, 18, 205
- Busoni, Ferruccio, 24
- Câmara Municipal de Matosinhos, 87
- Capdeville, Constança, 110, 111, 186, 187, 199, 205
- Cassuto, Álvaro, 19
CDE, 201
- Centro Cultural de Almada, 193, 194
- Chopin, Frederic, 88, 158
- Conservatório de Música do Porto, 190
- Conservatório Nacional de Lisboa, 15
- Croner de Vasconcelos, 15
- Cruz, 215
- Cruz, Ivo, 17
- Damásio, António, 11
- Debussy, Cluade, 88, 158, 181, 182, 194, 207
- Elias, 151
- Elias, Norbert, 11
- Escola de Música de Torres Vedras, 190
- Estado Novo, 19, 31
- Faculdade de Letras de Lisboa, 15
- Ferreira de Castro, 16
- Ferreira de Castro, Paulo, 16
- Field, John, 88
- Filipe Pires, 188, 206, 207
- Freitas Branco, João, 188
- Freitas Branco, Luís, 18, 184, 211
- Fundação Calouste Gulbenkian, 17, 59, 62, 71, 76, 175, 180, 182, 183, 185, 187, 199, 202, 211, 213
- GMCL (Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, 191, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209
- Goeyvaerts, Karel, 188
- Hélder, Herberto, 14, 53
- Kagel, Mauricio, 52, 181, 187
Kammermusikalisches Theater, 52
- Lopes-Graça, Fernando, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 24, 25
Canto de Amor e de Morte, 23, 24
- Lopes-Graça, Fernando, 16, 17, 23
- Machado, Jorge Sá, 75
- Maderna, Bruno, 17, 19, 192
- Mendes, Gilberto, 56, 171, 172, 173, 174, 175, 176

- Messiaen, Olivier, 192, 207
 Nono, Luigi, 17, 19, 20, 51, 52, 181, 182
 Nunes, Emmanuel, 12, 16, 38, 40, 176, 178, 187
- Oficina Musical, 191, 199
- Peixinho, Jorge
A Aurora do Socialismo, 15
A Cabeça do Grifo, 21
A Capela de Janas, 202, 203, 204
Canto da Sibila, 53, 202
CDE, 15, 32, 34, 35
Ciclo-Valsa, 202, 203
Cinco Pequenas Peças para Piano, 21, 174
Concerto para saxofone e orquestra, 21
Due Expressioni, 21
E isto é só o início, hein?, 15, 202
Elegia a Amílcar Cabral, 15
Episódios, 21
Estudo I, 25, 106, 111, 113, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 165, 166, 167, 168
Estudo V – Die Reihe – Courante, 69, 87, 110, 111, 112, 113, 123, 124, 151, 158
Fascinação, 21
Glosa I, 69, 87, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 124, 128, 131, 132, 137, 140, 144, 145, 151
Glosa II, 110, 111, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147
Glosa III, 110, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 138, 140, 141, 143, 150, 151
Glosa IV, 110, 137, 145, 147, 150, 151
Imagens sonoras, 21
In Folio. Para Constança, 88
- Madame Borbolet(r)a*, 75, 76, 78, 84
Mémoire d'une présence absente, 21, 26, 172
Morrer em Santiago, 15
Nocturno no Cabo do Mundo, 87, 105, 106
Quatro Peças para Setembro Negro, 15
Sucessões Simétricas, 21, 41, 106, 174
Triptico, 21
Ulivi aspri e Forti II, 203
- Petrassi, Goffredo, 17, 20, 188
 PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), 13, 14, 21
 Pinho Vargas, António, 16, 156, 157, 164
 Proust, Marcel, 14
 Puccini, Giacomo, 76
- Rasson, Christine, 21, 24, 156
 Rosa, Clotilde, 13, 14, 53, 75, 76, 78, 82, 83, 199, 201, 203, 204, 205, 206
As quatro Estações do Ano, 75
- Scherchen, Hermann, 19
 Schönberg, Arnold, 16, 18, 20, 24, 181, 183, 189, 194
 Seara Nova, 14, 47
- Teatro Nacional de S. Carlos, 201
- Universidade Nova de Lisboa, 12, 188, 189, 211
- Viana da Mota, 16, 18
- Webern, Anton, 16, 18, 20, 172, 181, 183, 192, 194

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park

– ARMAZEM AB – 1685 - 650 Famões

TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**

www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt

A obra de Jorge Peixinho (1940-1995) tem vindo a ser crescentemente apreciada e valorizada como uma das contribuições mais importantes para a arte portuguesa da segunda metade do século XX. Introdutor em Portugal do que, naquele tempo, se chamava “música de vanguarda”, Jorge Peixinho foi capaz de articular uma necessidade construtiva – própria da sua época – com uma espontaneidade expressiva inalienável. Conhecedor profundo das diversas correntes musicais do pós-guerra europeu, Jorge Peixinho soube sempre encontrar o seu caminho individual e específico, marcado de forma contínua e indelével por um ideal de grande liberdade criativa. A espontaneidade, o entusiasmo e a alegria fundamental do ato de fazer música – compondo, executando, interpretando, ou analisando – são as qualidades que melhor caracterizam a sua diversificada atividade musical.

O presente volume reúne uma seleção das comunicações apresentadas no colóquio internacional “Jorge Peixinho – Mémoires...Miroirs”, organizado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical [CESEM] da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em colaboração com a Fundação Caixa Geral de Depósitos/Culturgest, nos dias 8 e 9 de outubro de 2010. Durante dois dias cerca de trinta investigadores, músicos e musicólogos, discutiram a música de Jorge Peixinho, abrindo novos horizontes à sua compreensão, documentando inúmeros aspectos específicos, e potenciando renovadas abordagens analíticas e interpretativas às suas partituras. Algumas das comunicações foram seguidas de períodos de discussão extremamente interessantes, que são aqui transcritos com o mínimo de intervenção editorial possível, procurando reter a vivacidade coloquial própria de tal contexto.

Concebido como ponto de partida para novas abordagens, novas reflexões e novos estudos sobre a obra de Jorge Peixinho, este livro destina-se a todos aqueles que se interessam pela música e pelas artes portuguesas da segunda metade do século XX.

Patrocínios

