

A obra de câmara de Jorge Peixinho

FRANCISCO MONTEIRO

Escola Superior de Educação/P.PORTO (francisco Monteiro@gmail.com)

Introdução



presente estudo advém fundamentalmente de um projeto de investigação alargado, dedicado à Edição Crítica da Obra de Câmara de Jorge Peixinho (J.P.). Este projeto foi subsidiado pela F.C.T. (Fundação para a Ciência e Tecnologia, Portugal), inserido no C.E.S.E.M. (Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) (C.E.S.E.M., 2012).

Pretende-se uma reflexão sobre a totalidade da obra de câmara de Jorge Peixinho (J.P.), numa perspetiva global, informada através do estudo dos manuscritos digitalizados presentes no Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa e no C.E.S.E.M., através de partituras (PEIXINHO, 1999), (PEIXINHO, 2004), e através de catálogos atualizados e analisados criticamente, da edição crítica de obras já realizada, e de estudos parciais, dos quais se salientam estudos críticos sobre a obra para piano e sobre a obra vocal, sobre o G.M.C.L. (Grupo de Música Contemporânea de Lisboa), sobre os escritos e o pensamento de J.P., e trabalhos de pesquisa de investigadores como Mário Vieira de Carvalho (CARVALHO, 1998), Evgueni Zoudilquine (ZOULDILKINE, 2002), Francisco Monteiro (MONTEIRO, 2003), (MONTEIRO, 2015), Cláudia Vasconcelos Borges (BORGES, 2005), Cristina Delgado Teixeira (DELGADO TEIXEIRA, 2006), Ana Telles (TELLES, 2012), Paulo Assis (ASSIS, 2012), Pedro Taveira (TAVEIRA, 2012), etc.

Jorge Peixinho: um retrato

A personalidade de J.P. é das mais salientes na música portuguesa da segunda metade do séc. XX. Trata-se de um homem que marcou todos os que contactou, de um lutador político contra o regime de Salazar e Caetano, de um defensor de uma estética de choque, de vanguarda, contra um conservadorismo burguês reinante em Portugal, de um homem de cultura atento às múltiplas transformações que observava, enfim de um músico multifacetado em diversas ordens:

- a) O pianista, tocando a solo e em formações de câmara obras de Liszt, Debussy, Schönberg, Webern, Stockhausen, Cage e dos seus contemporâneos, atividade que manteve até ao fim da sua vida;
- b) O compositor, com uma vasta obra tocada e gravada, com apresentações em Portugal, França, Itália, Alemanha e em diversas cidades e festivais do Brasil; saliente-se a sua participação em Darmstadt (desde 1963);
- c) O divulgador de música contemporânea, através de cursos específicos (desde 1964) e de comentários a concertos seus e alheios (tal como no concerto de K. Stockhausen em Lisboa, em 1961); e divulgador da música portuguesa além-fronteiras, dando a conhecer novos compositores da sua geração;
- d) O maestro e diretor artístico, dirigindo o G.M.C.L. – Grupo de Música Contemporânea e Lisboa – que fundou em 1970 e do qual foi o mentor fundamental;
- e) O professor e formador de composição e análise, nos Conservatórios do Porto (anos 60) e de Lisboa (anos 80 e 90) e através de cursos de formação contínua para professores;
- f) O artista participante da evolução cultural desde o início dos anos 60, participando dos primeiros *happenings* em Portugal, colaborador e amigo de múltiplos artistas plásticos, poetas, cineastas e músicos em Portugal e no Brasil, tais como Ernesto de Sousa, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Mário Falcão, Salette Tavares, Gilberto Mendes, H. J. Koellreutter, etc.

Estas diferentes carreiras e perspectivas de J.P. decorreram de forma interligada e coerente, numa vida repleta de desafios, de vontades e de impulsos, não havendo aparentemente contradições ou antagonismos no seu percurso.

Jorge Peixinho e o Brasil

A ligação de Jorge Peixinho ao Brasil desenvolveu-se em múltiplos contactos e momentos, iniciados em Darmstadt nos cursos de 1968: o contacto e a comunhão de ideias com Gilberto Mendes nesses cursos fizeram desenvolver uma amizade e

camaradagem inicialmente epistolar e depois pessoal. A primeira viagem de J.P. ao Brasil foi em 1970, para participar no Festival de Música de Curitiba, apresentando-se também em São Paulo e Santos; nesse mesmo ano regressa para o II Festival de Música de Guanabara, Rio de Janeiro. (PASCOAL, 2012, PESSANHA DE MENEZES, 2016). Logo apareceram entrevistas em jornais portugueses e brasileiros: *Vida Mundial* 6/3/1970, *O Globo* 7/5/1970, *Estado de S. Paulo, suplemento literário*, 23/5/1970 (ASSIS, 2010). E, na sequência de tão frutuoso contactos, há a possibilidade de J.P. emigrar para o Brasil e leccionar na Universidade de Brasília. Como investigou Pessanha de Menezes (PESSANHA DE MENEZES, 2016), tal vontade não se veio a realizar por dificuldades financeiras, tal como referido em carta pelo Chefe do Departamento de Música da Universidade de Brasília, Conrado José de Marco. J.P. voltou ao Brasil ainda em 1978, 1982, 1984, 1985, 1986, 1990, 1991 e 1994 (PESSANHA DE MENEZES, 2016), desenvolvendo contactos com múltiplos compositores e intérpretes brasileiros.

Algumas obras de câmara de J.P. têm uma referência clara no Brasil, tal como *Villalbarosa... homenagem a Villa-Lobos* de 1987, peça para piano solo dedicada a Gilberto Mendes. Mas da maior relevância é a obra *Greetings, Lied für H. J. K.*, terminada, segundo o manuscrito, a 7 de dezembro de 1984, para mezzo-soprano, flauta, fagote, violoncelo e percussão. J.P., em 1984, recebe um convite da cantora alemã/brasileira Margarita Schack para compor uma obra para o 70º aniversário do seu companheiro, o compositor Hans Joachim Koellreutter (1915-2005). Esta obra, algo definidora de muitas características musicais e interpessoais do compositor, foi estreada pelo *Grupo Juntos Música Nova*, gravada e editada em 1986 na colecção PRO-MEMUS (Ministério da Cultura – Funarte), com o nome *Koellreutter 70* (TAVEIRA, 2012).

27

A Obra Câmara de 1 a 5 instrumentos: uma perspectiva geral do *corpus*

A obra de J.P. é bastante vasta: cerca de 173 peças para diferentes grupos, incluindo diferentes versões da mesma obra. Tendo sido necessário colocar alguns limites para o projeto de Edição Crítica das Obras de Câmara, optou-se por estabelecer o limite máximo de 5 instrumentos. O *corpus* é, ainda, bastante vasto:

cerca de 95 peças, incluindo versões diversas (para diferentes instrumentos, recomposições e reelaborações).

Apresenta-se aqui a lista total, considerando os códigos dos manuscritos presentes no catálogo de José Machado (MACHADO, 2002) e aferidos no projeto acima referido (C.E.S.E.M., 2012), o ano de composição, o título, o número de instrumentos e de vozes. Refira-se, desde logo, diferentes versões (algumas incompletas) de algumas obras.

Código	Ano	Obras	Total de Instrumentos	Total de Vozes
JP001	1959	Cinco Pequenas Peças para Piano	1	0
JP002	1959	Due Expressioni	2	0
JP003 a	1959	Fascinação	2	1
JP003 b	1959	Fascinação	2	1
JP009 III a	1959	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...a	4	1
JP004 a	1960	A Cabeça do Grifo	2	1
JP004 b	1960	A Cabeça do Grifo I	2	1
JP005	1960	Episódios	4	0
JP006	1960	Evocação Romântica	6	0
JP013	1961	Sucessões Simétricas I	1	0
JP011	1961	Dois Pequenos Estudos para Aldo Hans	2	0
JP012	1961	Imagens Sonoras	2	0
JP015 a/b	1962	Estrela	1	1
JP016 a	1963	Collage	2	0
JP023	1964	Sequência - domino	4	0
JP019 a	1964	Dominó	4	0
JP020	1964	Dominó. Struttura	4	0
JP016 b	1965	Collage b	2	0
JP028 a	1966	Recitativo III	3	0
JP025	1966	Coração Habitado - 1ª parte	3	1
JP029	1966	Fascinação	5	0
JP0310a	1967	Harmônicos I	1	0
JP037	1969	Estudo I. Mémoire d'une presence absente	1	0
JP0310b	1969	Harmônicos I 2	2	0
JP028 b	1969	Recitativo III	3	0
JP0410a	1970	Estudo II	1	0
JP040	1970	CDE	4	0
JP044 a	1970	As Quatro Estações	4	0
JP048	1971	Récit	1	0
JP049	1971	Recitativo II	2	2

JP047 c	1971	Nocturnal I	7	0
JP047 b	1971	Nocturnal II	6	1
	1971	Nocturnal II b		
JP0410b	1972	Estudo II b	1	0
JP055	1972	Recitativo I	1	0
JP057	1972	Welkom	2	0
JP051	1972	A Lira Destemperada	2	1
JP044 b	1972	As Quatro Estações	4	0
JP072	1976	Estudo III em si, maior	1	0
JP074	1976	Solo	1	0
JP070	1976	Canto da Sibila	3	0
JP071	1976	Elegia	4	0
JP069	1976	A Aurora do Socialismo. Madrigale Capriccioso	5	0
JP076 a	1977	Lov	1	0
JP076 b	1977	Lov	2	0
JP076 c	1977	Lov	2	0
JP076 d	1978	Lov I. Canção Sem Palavras	2	0
JP078	1978	Madrigal II	5	0
JP082 a	1979	Faites Vos Jeux, Mes Dames Messieurs!	4	0
JP009 III c	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...c	4	0
JP086	1980	Warsaw Workshop Waltz	4	0
JP009 III b	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero... b	4	1
JP009 III d	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...d	5	0
JP089 a	1981	Music Box (esboços)	1	0
JP090	1981	Novo Canto da Sibila	3	0
JP004 c	1981	A Cabeça do Grifo II	3	1
JP088	1981	Leves Véus Velam	3	1
JP091	1981	Serenata per A	4	0
JP094	1982	L'Oiseau-Lyre	1	0
JP097 a	1982	Sax-Blue	1	0
JP097 b	1982	Sax-Blue	2	0
JP097 c	1982	Sax-Blue	2	0
JP098 a	1982	Ulivi Aspri e Forti I	1	1
JP097 d	1982	Sax-Blue	3	0
JP095	1982	Madame Borbolet(r)a	6	0
JP092 a	1982	Ciclo-Valsa	6	1
JP076 e	1983	Lov II	3	0
JP097 e	1984	Sax-Blue	1	0
JP102	1984	Estudo IV. Para uma corda só	1	0
JP105	1984	Red Sweet Tango	1	0
JP097 f	1984	Sax-Blue	2	0

JP092 b	1984	Ciclo-Valsa II	3	1
JP103	1984	Greetings, Lied für H. J. K	4	1
JP110	1985	The Missing Miss	1	0
JP089 b	1985	Music Box (definitivo)	1	0
JP109	1985	Remake	4	0
JP0310c	1986	Harmónicos I 2 b	4	0
JP116	1987	Villalbarosa	1	0
JP114	1987	O Quadrado Azul	4	0
JP115	1987	Sine Nomine	10, var.	1
JP117	1988	Aquela Tarde. Epitáfio a Joly Braga Santos	1	0
JP122	1989	Passage Intérieur	5	0
JP126	1990	Glosa I	1	0
JP127	1990	Glosa III	1	0
JP128	1990	Glosa IV	1	0
JP124	1990	Cantos de Sophia	1	1
JP125	1990	Fantasia-Impromptu	2	0
JP131	1992	Estudo V. Die Reihe-Courant	1	0
JP134	1992	Glosa II	1	0
JP135	1992	In Folio. Para Contança	1	0
JP136	1992	Nocturno	1	0
JP137	1993	Nocturno no Cabo do Mundo. Sonata para 3 pianos	3	0
JP019 b	1994	Dominó	4	0
JP138	1994	... A Silenciosa rosa / Rio do tempo	5	0

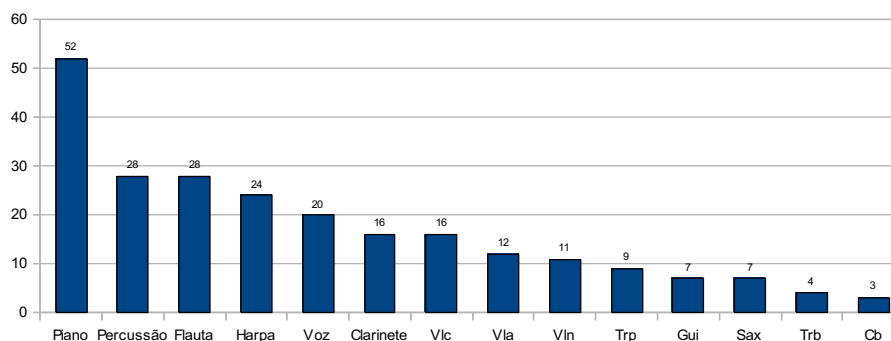
Quadro 1: as obras de câmara de J.P.

30

Instrumentos

J.P. escreveu para instrumentos muito diversos, incluindo instrumentos como guitarra elétrica, bateria e viola da gamba. Aparecem, também, referências a “instrumentinhos” tocados pelos diversos instrumentistas de instrumentos mais usuais. Trata-se de grupos de instrumentos diversos tais como harmônica de boca, pratos suspensos, crócalos, pequenos instrumentos de percussão e brinquedos/objetos diversos que produzem som. Está também muito presente a eletroacústica – em fita magnética – inserida em cerca de 20 obras de câmara.

Alguns instrumentos destacam-se pelo elevado número de obras que os incluem: piano, percussão, flauta, harpa, voz, clarinete e violoncelo.



Quadro 2: nº de vezes que J.P. utilizou cada instrumento nas obras de câmara

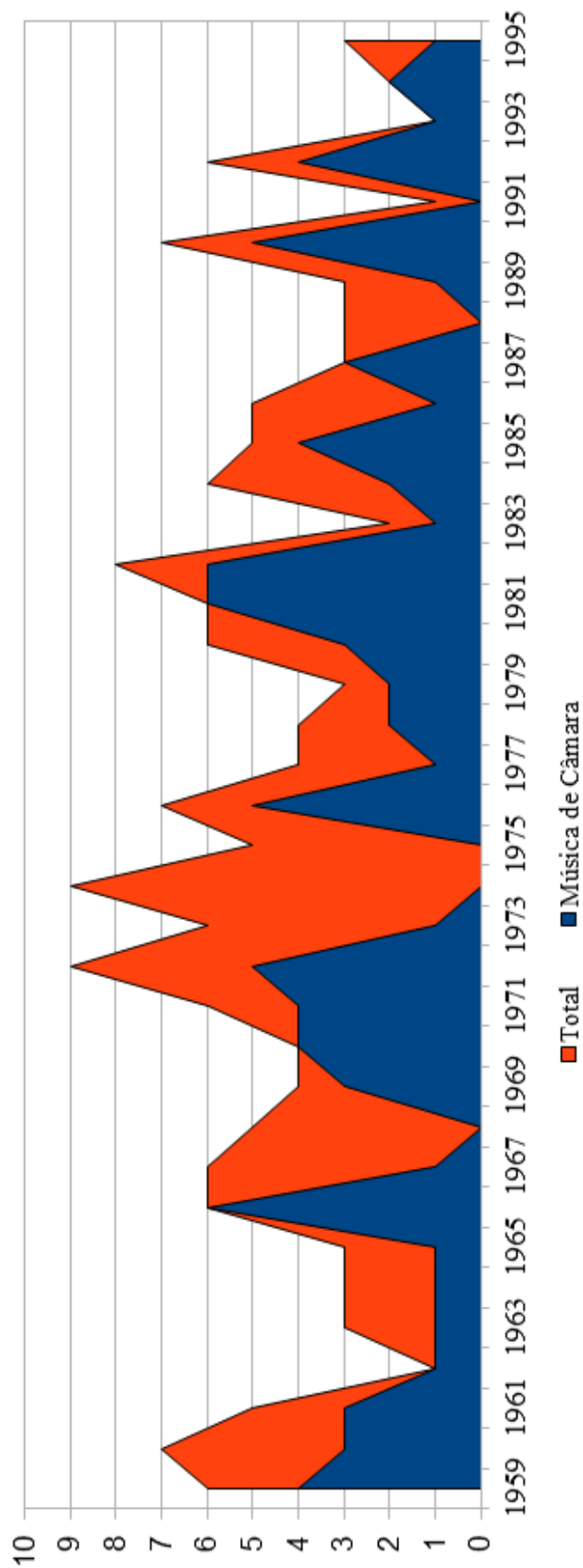
Tendo sido J.P. um pianista profissional com uma carreira que manteve até ao fim da sua vida, é natural que tivesse escrito um grande número de obras usando o seu instrumento. E há, desde logo, um número elevado que somente inclui piano: 18 obras para piano solo, uma para 2 pianos (ou duas, incluindo-se uma versão de *Harmónicos* para 2 pianos) e uma outra para 3 pianos.

Observa-se, ainda, o elevado número de peças que compôs incluindo instrumentos que os seus amigos e colaboradores mais próximos tocavam: Carlos Franco (flauta), Clotilde Rosa (harpa), Catarina Latino (percussão), António Oliveira e Silva (viola), Luísa de Vasconcelos (violoncelo), Maria João Serrão e Manuela Sá (voz), Lopes e Silva (guitarra), António Saiote (clarinete), etc. (TELLES, 2012). Destacam-se *ensembles* que contém simultaneamente flauta e harpa (14 peças), 9 contendo piano e violoncelo, 8 contendo piano e flauta, 8 com voz e piano, também 8 com flauta e percussão, 7 com piano e percussão, incluindo as reorquestrações de obras anteriores. Assim se observa, também, o que foi o núcleo duro do G.M.C.L., em especial nos anos de 70 e 80 (TELLES, 2012).

Distribuição ao longo de tempo e número de obras

A distribuição das obras de câmara ao longo dos anos é bastante equilibrada, com pequenos hiatos onde a produção para maiores grupos está presente (Quadro 3).

O ritmo geral de composição teve eventualmente os anos maiores entre 1970 e 1986, havendo nitidamente alguma diminuição a partir deste ano, mais acentuadamente nos anos finais da sua vida, de 1993 até 95. Recorde-se que J.P. começou a exercer atividade docente no Conservatório de Lisboa em 1985, tendo tido problemas graves de saúde nos anos finais da sua vida.



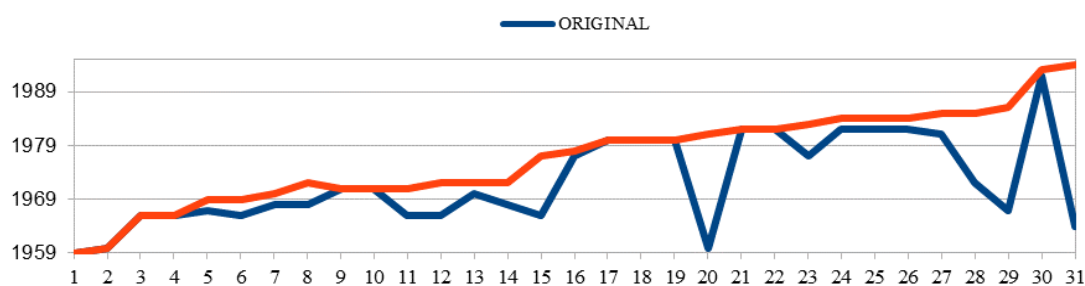
Quadro 3: obras de câmara e total de obras de J.P.

Revisões, adaptações, transcrições, transformações

Um grande número de obras sofreu transformações muito diversas: revisões de índole académica (incentivo de professores), revisões um pouco maiores, transposições para outras tessituras, re-instrumentações com nenhuma ou maiores adaptações, aumento de instrumentos, alargamento das peças, recomposição com o mesmo material base, etc.

Não parece haver qualquer complexo ou recusa de obras já com décadas, tendo J.P. as incorporado e adaptado ao seu repertório do momento. Tal se deve, entre outros, à necessidade de voltar a apresentar peças antigas, por vezes ouvidas em público muito poucas vezes, e ainda à necessidade de encontrar obras (ou revisões das mesmas) que renovassem o seu repertório e o do seu Grupo G.M.C.L.

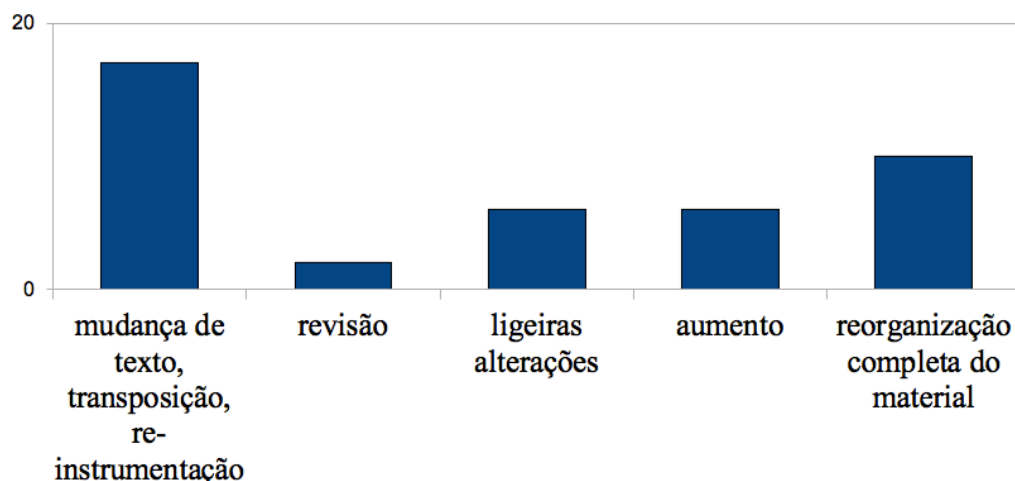
Interessante é, também, o fato de J.P. procurar várias vezes peças bastante mais antigas e transformá-las: dois casos paradigmáticos são a reescrita em 1981 de *Cabeça do Grifo* (1960) e em 1994 o trabalho com *Domino* de 1964.



Quadro 4: obras de câmara revistas.

Foram analisados os tipos de revisões das diversas obras, divididos em diferentes categorias:

- Mudança de texto, transposição, re-instrumentação sem alterações;
- Revisão (correções académicas, muito ligeiras correções de escrita e de gestos musicais);
- Ligeiras alterações (alteração completa da orquestração, pequenas alterações de notas e gestos, ornamentação);
- Aumento da peça (maior desenvolvimento do material, acrescento de novo material);
- Reorganização e novo desenvolvimento completo do material.



Quadro 5: tipo de revisões.

É nítida a desproporção entre estes diversos aspetos, em especial o elevado número de obras que foi remodelado – recomposto – integralmente e aumentado, mostrando um interesse de J.P. nesta maneira de trabalhar. Lembremo-nos de obras como *Sucessões Simétricas I* (para piano e depois para orquestra, não incluídas neste estudo de música de câmara), ou então nas obras que derivaram de composições anteriores para música de cena (os diversos *Recitativos*, *Situações 66*, *Estudo II* com 2 versões e *Remake*, e *Lov* nas suas 3 versões.

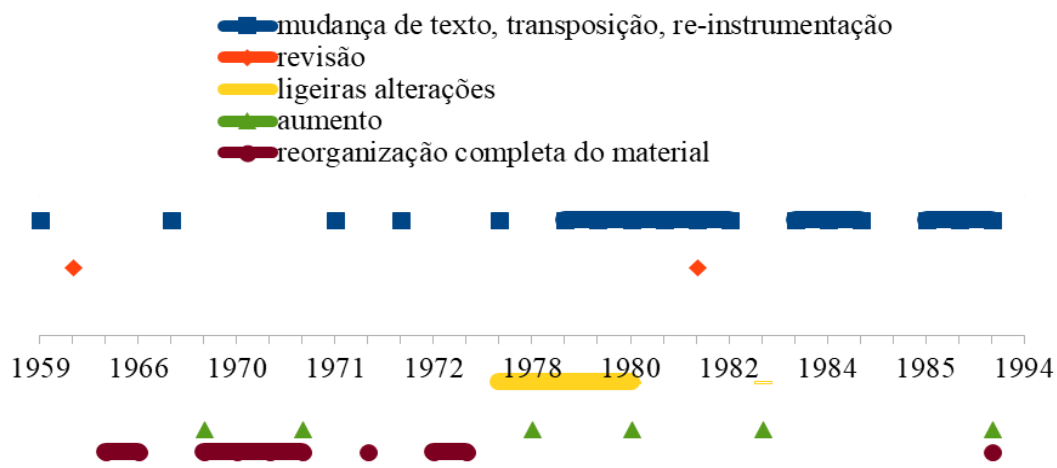
34

ORIGINAL	DATA DE REVISÃO	NOME	TIPO DE TRANSFORMAÇÃO
1959	1959	Fascinação	mudança de texto para vocalizo
1960	1960	A Cabeça do Grifo I	correções a uma peça académica
1966	1966	Recitativo III	peça baseada na música de cena para “O gebo e a sombra”
1966	1966	Situações 66	a partir da música de cena para “diário de um louco”
1967	1969	Harmónicos I 2	a mesma proposta para outros instrumentos
1966	1969	Recitativo III	re-elaboração do material e aumento. Inclui integralmente “Recitativo I”
1968	1970	Estudo II a	a partir da música de cena para “As Quatro Estações”, de Arnold Wesker.
1968	1972	As Quatro Estações	a partir da música de cena para “As Quatro Estações”, de Arnold Wesker.
1971	1971	Nocturnal II	grande aumento e re-instrumentação (com parte de voz extra, e flauta b) da versão I (de 3 páginas para 9)
1971	1971	Nocturnal II b	versão onde substitui a flauta b por vibrafone, a viola por clarinete baixo e pequenas rasuras a lápis
1966	1971	Recitativo II	peça baseada na música de cena para “O gebo e a sombra”

1966	1972	Recitativo I	peça incluída na música de cena para “O gebo e a sombra”
1970	1972	Estudo II b	re-elaboração completa do material
1968	1972	As Quatro Estações (definitiva)	Revisão definitiva de 1970, a partir da música de cena para “As Quatro Estações”, de Arnold Wesker
1966	1977	Lov	passagem para uma peça para piano de música de cena “Acto sem palavras”, de S. Beckett
1977	1978	Lov I. Canção Sem Palavras	acrescento de um novo instrumento – flauta - e re-elaboração/revisão do material. Junção de uma parte final (citação de “Morte de Isolda”, R. Wagner)
1980	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...c	nova instrumentação e adaptação
1980	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero... b	nova instrumentação e adaptação
1980	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...d	nova instrumentação, adaptação e acrescento de material novo (violoncelo)
1960	1981	A Cabeça do Grifo II	nova instrumentação e ligeira adaptação
1982	1982	Sax-Blue	versão com correções
1982	1982	Sax-Blue	novas versões com mais instrumentos, música muito semelhante
1977	1983	Lov II	acrescento de um novo instrumento com parte completamente diferente (novo solo)
1982	1984	Sax-Blue	novas versões com mais instrumentos, música muito semelhante
1982	1984	Sax-Blue	novas versões com mais instrumentos, música muito semelhante
1982	1984	Ciclo-Valsa II	re-instrumentação de peça com menos partes (tempo sempre aleatório)
1981	1985	Music Box b	(perdida)
1972	1985	Remake	reinstrumentação e muito ligeira adaptação de peça de piano estudo ii b
1967	1986	Harmónicos I 2 b	a mesma proposta para outros instrumentos
1992	1993	Nocturno no Cabo do Mundo. Sonata para 3 pianos	adaptação e aumento do material para 3 pianos de peça para 1 piano solo
1964	1994	Dominó	(por estudar)

Quadro 6: quadro total de revisões

Nota-se, ainda, que alguma tendência inicial por transformações mais profundas pode ter sido preterida a partir de 1980 por outro tipo de transformações menos radicais.



Quadro 7: tipos de revisões ao longo dos anos.

As técnicas usadas

Na sequência de trabalhos anteriores referentes à música para piano, foi feita uma análise de todas as obras de câmara que, através de parâmetros técnicos e, assim, também estéticos, pudesse refletir uma caracterização das obras e da sua evolução.

36

Num estudo prévio sobre a música para piano foi utilizada uma tabela de tópicos com as categorizações (não exclusivas) “Utilização de sons experimentais”, “Punctilismo/para-serialismo”, “Harmonia para tonal”, “Repetição” e “Ironia/citação”. Os resultados foram interessantes: destacam-se 1 - um interesse muito especial do compositor pela harmonia através do uso de acordes (pós-tonais) encadeados e desenvolvidos noutros semelhantes e 2 - por um certo ecleticismo de técnicas, não havendo tendências relacionadas com o decurso do tempo.

Foi renovado este estudo, agora aplicado às obras de 1 a 5 instrumentos. Os parâmetros foram também aumentados: acrescentaram-se parâmetros métricos (“Métrica repetitiva/medida”, “Métrica irregular e muito livre”), foi inserido o uso de “Improvisação” e o uso de elementos “Aleatórios” (que não improvisação), refletindo, neste caso, obras de estrutura aleatória onde o intérprete escolhe o seu caminho por entre as macroestruturas propostas.

Justificação dos parâmetros

Os diversos parâmetros propostos têm o seu fundamento nas próprias obras de J.P., consistindo, também, em propostas de entendimento estético na maneira como são usadas e compreendidas as técnicas usadas.

1. Punctilismo/para-serialismo:

Trata-se, aqui, de um pressuposto técnico com fortes repercussões estéticas, próprio dos anos 50/60 e muito comentado por J.P., tratado em geral como “para-serialismo”, com uso de:

- a) técnicas próprias do dodecafonismo segundo a 2ª Escola de Viena,
- b) de técnicas de permutação com séries de 12 notas,
- c) o uso não académico (sem obediência total às regras) de séries de sons, ritmos e dinâmicas diferentes;

Mas também se trata do uso de notas cuja tessitura não configura uma melodia segundo os parâmetros românticos:

- a) graus conjuntos e distâncias menores que a oitava como meros fenómenos estatísticos ou contingências instrumentais,
- b) alternância entre sons os mais diferenciados possível.

Estes gestos musicais, com um aspeto visual e sonoro característico, são muito comuns ao longo de toda a obra de J.P., mantendo, por vezes, uma certa consistência em termos intervalares e/ou gestuais. Na escrita para piano aparecem desenhos extraordinariamente semelhantes nas obras *Sucessões Simétricas* (1961) para piano solo, em *Estrela* para canto e piano (1962), no *Estudo I* para piano solo (1969), em *Serenata per A* (1981) para grupo instrumental com piano, em *Villalbarosa* (1987) para piano solo, e em *Glosa 1* também para piano solo (1990).

Destaca-se, no entanto, os anos entre 1980 e 1987, pelo menor interesse do compositor neste tipo de técnicas, aparecendo mais o uso de citações, de harmonias pós-tonais (ou para-tonais) e mesmo da repetição sucessiva de gestos musicais.

2. Métrica predominantemente repetitiva/medida:

Trata-se, aqui, do uso de compassos, mesmo que haja para cada compasso um número de tempos diferente.

Esta atitude métrica de J.P., inicialmente prevalecente, convive, nalgumas obras, com um outro tipo de métrica, mais livre e não medida, correspondendo a uma outra métrica irregular e livre.

3. Métrica irregular e muito livre:

A marcação do tempo, neste caso, é por segundos (ou por grupos de segundos), ou também por aproximação a um grafismo da partitura, por vezes sem qualquer barra de compasso ou outra marcação.

Aparece consistentemente a partir de *Collage* (1963) para 2 pianos, onde uma métrica repetitiva alterna com outras mais livres, e torna-se uma característica da obra de J.P.

4. Sonoridades experimentais/técnicas alargadas:

Este critério, talvez já não justificável na qualificação da música de hoje, foi premente no séc. XX. Nos anos 60 a 80 configurou uma pertença estética que remetia para a vanguarda, para John Cage e outros compositores experimentalistas, bem como para o uso informal – em técnicas alargadas – dos instrumentos e das sonoridades.

No caso de J.P. é uma constante ao longo de toda a sua vida, uma característica de muitas das suas obras. Está particularmente presente na obra de 1984 *Greetings, Lied für H. J. K.*, para flauta, fagote, violoncelo, percussão e voz: não existe um texto poético, mas vogais, consoantes, sons de respirações, efeitos com a mão na boca, em geral subtraídos do nome do dedicatário Hans Joachim Koellreutter.

5. Aleatório:

Neste estudo o aleatório refere-se:

- a) a ser o próprio músico a decidir o percurso interpretativo perante as propostas de J.P., organizando a peça à sua vontade, e
- b) a ser o músico a decidir quando tocar a sua parte ou quantas vezes repetir, geralmente em obras de conjunto mais alargado.

Estando presente a partir de *Collage* para 2 pianos, aparece somente algumas vezes: as diferentes versões de *Domino*, o *Solo* para contrabaixo solo, e nas obras de

ensemble *Aurora do Socialismo*, *Sine Nomine* e *Ciclo Valsa*. Não parece ser uma constante na obra de J.P., embora a sua aparente aproximação estética o fizesse supor.

6. Ironia/citação:

Este parâmetro refere-se ao uso de elementos – de gestos – de forte cariz “histórico”, com um entendimento estratificado ao longo da história da música, mas inseridos num contexto diferente, atual. Referidos já em Adorno “Quasi una fantasia” (ADORNO, 1982), muito presentes na cultura dos últimos anos (LESSIG, 2008), possuem uma dupla carga enquanto contraste com o presente e enquanto possuidores de um sedimento expressivo histórico. São elementos de diversa ordem, desde citações, emulações de estilos, acordes tradicionais que somente se entendem na sua perplexidade perante o restante material, enfim ironias diversas. Excluem-se as auto-citações, podendo-se confundir estas com elementos (motivos, técnicas) de um estilo pessoal. Alguns são paradigmáticos: o famoso acorde de Tristão, que aparece em múltiplas obras de J.P., o uso de acordes tonais (Si bemol Maior no *Estudo III*), uso insistente das cordas soltas em *The Missing Miss* para violino solo, o uso descarado de material tonal em *Music Box* para piano e 3 caixas de música, na *Warsaw Waltz* e no *Ciclo Valsa* para *ensemble*.

Inicia-se claramente em 1969, – em *Lov*, para piano e “instrumentinhos”, com uma citação do acorde de Tristão, ou então em 1967, com a peça *Harmónicos* (improvisação para piano sobre notas precisas que formam uma série de harmónicos), aparecendo ao longo de toda a sua obra. Mas a citação do acorde de Tristão aparece-nos já, de forma muito fugaz, nas *Sucessões Simétricas I* para piano solo, de 1961 (primeiras 4 notas do compasso 24).

7. Harmonia pós-tonal:

A harmonia é um elemento fundamental em quase toda a música de J.P.: caracteriza-se pela sucessão de sons simultâneos, em acordes, entendidos estes não na sua aceção de sobreposições de terceiras, mas na consistência da própria simultaneidade; e, em geral, não são o resultado de mais ou menos complexas tramas contrapontísticas. Por vezes estes acordes lembram-nos o sistema tonal,

outras demonstram uma mera intenção de sucessão harmónica. É uma característica da obra de Jorge Peixinho, aparecendo sobretudo a partir de 1966 (*Coração Habitado*), mas sendo uma perspectiva da maior importância nas últimas obras do compositor.

8. Repetição:

Entende-se aqui a repetição sucessiva de elementos simples (acordes, notas) ou a repetição de um mesmo acorde – ou campo harmónico muito limitado (3, 4 notas) – de maneira persistente, numa passagem de uma obra. A sua audição e reconhecimento são imediatos, embora não tenham geralmente a consistência dos conhecidos minimalistas repetitivos: o minimalismo não parece ser um critério interessante em J.P., nem tão pouco o modalismo destes compositores norte americanos.

A repetição é um elemento contrastante em J.P., marcado pela sua oposição ao serialismo mais tradicional e historicamente sedimentado nos anos 50/60. Aparece claramente pela primeira vez em *Harmónicos* (1967) e predominantemente entre 1981 e 1987, mas também aparece como repetição de um mesmo som em *Sucessões Simétricas I*.

40

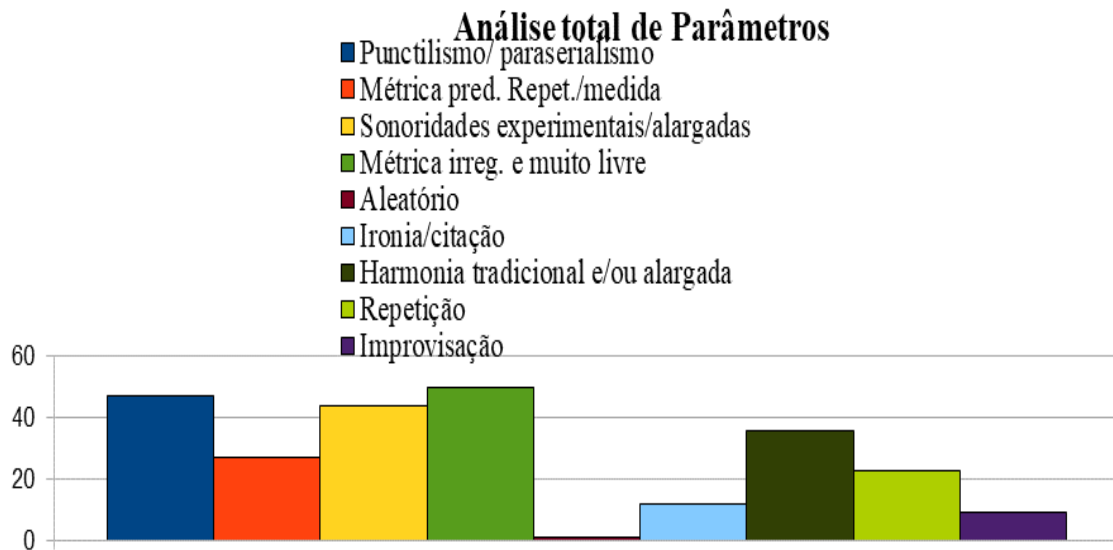
9. Improvisação:

Este parâmetro refere-se a passagens onde o compositor propõe, de forma mais ou menos controlada, que o músico toque alturas e/ou ritmos à sua escolha, ou que repita com variações improvisadas curtas sequências e gestos musicais. O grau de indeterminação do que acontece é elevado, mercê das próprias escolhas individuais dos músicos. A escrita gráfica, presente em algumas (poucas) obras é, também, um incentivo a esta prática.

Na obra de Câmara de J.P. aparece a partir de *Harmónicos* – obra totalmente improvisada – e também em *Estudo I. Mémoire d'une presence absente*, mas ainda nos diferentes *Recitativos* e noutras obras posteriores.

Não sendo um fator marcante na obra de J.P. é também um parâmetro diferenciador.

Visão global dos parâmetros



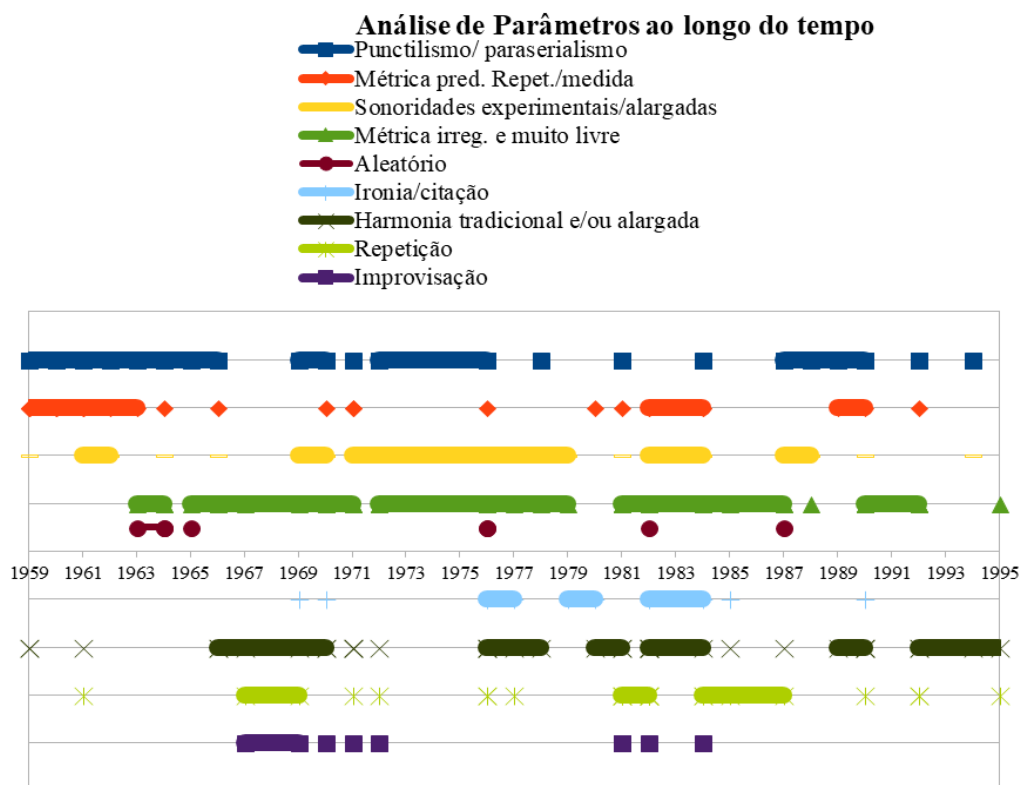
Quadro 8: análise comparativa dos parâmetros.

Uma visão global destes parâmetros mostra a dificuldade de se perceber tendências divergentes em termos técnicos e estéticos.

41

Parece que J.P. foi-se apropriando de diferentes técnicas, usando-as de uma maneira autónoma relativamente aos pressupostos estéticos inerentes, inserindo-as ou não a partir das suas necessidades expressivas. E estas são consistentes através de alguns elementos preponderantes:

- 1) A preponderância de métricas irregulares, livres;
- 2) O experimentalismo e a informalidade sonora através do uso integral e alargado dos instrumentos;
- 3) O uso daquilo a que J.P. chamou para-serialismo como técnica preponderante, mas não exclusiva, podendo coexistir até na mesma obra com outras técnicas opostas (harmonias diversas, ironia/citação, repetição);
- 4) A simultaneidade sonora, a harmonia, sempre presente de uma ou outra forma.



Quadro 9: análise comparativa dos parâmetros ao longo do tempo.

42

Parece que nos primeiros anos entre 1959 e 1966 as opções de J.P. dirigiram-se mais para técnicas dodecafônicas e para-seriais, havendo depois algumas tentativas em aspectos aleatórios (um pouco à imagem da passagem do serialismo integral para estruturas aleatórias em Boulez e Stockhausen); a esta fase corresponde ainda o uso de métricas de índole definida e repetitiva.

A partir de então as métricas mais livres predominam assim como um interesse basilar na harmonia, pontuada aqui e além pela ironia/citação, usando ainda a repetição e, mais esparsamente, a improvisação. Em *...Silenciosa Rosa/Rio do tempo* (datada maio de 1994), para flauta, trio de cordas e harpa, J.P. utiliza material harmônico e melódico presente em também em *Nocturno* para piano solo, de 1992, destacando-se a persistência (mesmo obsessiva) em acordes que se vão encadeando e modificando, pontuados por outros elementos de cariz melódico, tímbrico e rítmico. Igualmente na obra *Passage Intérieur* (datada 18 de setembro de 1989), para saxofone, guitarra elétrica, guitarra baixo, sintetizador, percussão e banda magnética, J.P. desenvolveu a sua música a partir de um contínuo harmônico

pontuado por elementos muito diversos, próprios das características idiomáticas dos instrumentos.

Conclusão

Alguns pontos parecem ser relevantes num resumo deste estudo:

- J.P. não se inibiu em rever obras anteriores – mesmo antigas – no seu catálogo, retomando-as com maiores ou menores alterações;
- O material musical nas obras de J.P. circula livremente entre peças e entre épocas diferentes, aparecendo gestos punctilísticos semelhantes em diferentes peças, passagens semelhantes retomadas em obras de conjunto (p. ex. *Warsaw Waltz*, *Sine Nomine*, *Ciclo-Valsa*, *Glosas*);
- A persistência ao longo das suas obras de câmara de 4 dos parâmetros analisados – métrica livre, sonoridades experimentais, para-serialismo, harmonia pós-tonal;
- A coexistência, na mesma obra, de parâmetros opostos em termos históricos e estéticos;
- O uso de diferentes técnicas fugindo a perspectivas estéticas (filiações estéticas/históricas) mais rígidas: o uso não minimalista das repetições, o para-serialismo, a harmonia pós-tonal, a ironia e a citação, a coexistência de técnicas opostas.

O monolitismo estético das correntes da vanguarda histórica, protagonizadas por Darmstadt dos anos 50 e 60, ou pelo experimentalismo de John Cage e descendentes, não é uma marca de J.P.; talvez estas correntes, da maior importância na sua formação técnica e estética, sejam um lugar de revisitação constante, numa crítica persistente sobre a criação contemporânea e a sua função social e estética, mas não se afiguram como únicas no panorama da música de câmara de J.P., ou sequer numa parte dele. E é interessante que J.P., como músico, persistiu em mostrar, durante toda a sua carreira, obras de John Cage e de outros compositores, numa atitude de choque a um público mais conservador: o J.P. músico teria uma função sociocultural determinante, enquanto o J.P. compositor teria pulsões criadoras autónomas, nem sempre coincidentes com essa vertente ética.

A ideia de que existe um desvio, uma nova tendência na obra de J.P. a partir de determinada altura (meados de 60? anos 80?), eventualmente mais lírica, mais expressiva, eventualmente neorromântica ou pós-moderna, parece não ter justificação nas obras de câmara; percebe-se, desde cedo, o crescente interesse do compositor por técnicas tais como a repetição, a ironia, e a harmonia pós-tonal.

O ecletismo próprio de outros compositores como Filipe Pires (1934-2015), onde as diversas técnicas coexistem em obras diferenciadas, não é também característica de J.P.: poucas são as obras – e caracteristicamente experimentais e/ou académicas – que se podem filiar claramente numa corrente técnica/estética precisa; entre estas evidenciam-se obras até 1963, ano das primeiras *Collage*, tendo o compositor apenas 23 anos.

Assim, parecem não ter justificação divisões do total das obras de J.P.: saliente-se uma persistência nos mesmos parâmetros e na mesma forma de inclusão de diferentes técnicas/lugares estéticos, em especial depois de 1967 (data de *Harmónicos I*, ainda no jovem J.P.). Também a ideia de que as *Collage* para 2 pianos teriam um carácter pontual e/ou académico parece carecer de alguma revisão: embora algo monolítica em termos estéticos, esta obra de 1963 é o primeiro momento onde, para além do serialismo e para-serialismo característico, J.P. inclui métricas livres e processos aleatórios. De igual maneira muitas das tendências mais expressivas, harmónicas, ou mesmo a citação de Wagner, aparecem já em *Sucessões Simétricas I*, de 1961, quando J.P. era ainda um jovem de 21 anos.

44

Característico de J.P. é, assim, a procura de uma linguagem sincrética, que englobe criticamente diferentes técnicas, ironizando com as mesmas a par e passo, ironizando consigo mesmo nas autocitações e na circulação do material em diversas peças ao longo da sua vida, não perdendo a ideia fulcral de uma música atuante esteticamente e, a partir daí, também socialmente. Sendo algumas passagens de obras eventualmente chocantes para um público mais rígido, essas mesmas obras são, em geral, extremamente atuantes expressivamente, procurando tocar o seu público de uma maneira imediata: esse choque parece ser, também, mais um momento expressivo, uma outra maneira de atuar expressivamente no receptor.

A obra de câmara de J.P., aqui analisada, é característica de um percurso criativo com fortes intencionalidades estéticas e éticas, um projeto pessoal que o

compositor foi construindo de maneira consistente e esclarecida, observando e criticando o mundo em redor, usando criteriosamente os meios expressivos que foi conhecendo, respondendo muitas vezes a pulsões as mais diversas, onde não se excluem as ligadas à paixão amorosa (CARVALHO, 1998). A obra de câmara de J.P. nos remete para um mundo diferente, com pouco lugar para vanguardas, pós-modernismos ou quaisquer outros lugares estéticos estritos, um mundo de procura e afirmação de liberdade, que carece, ainda, de renovados intérpretes, de renovados estudos e de renovados públicos.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia, Ecris Musicaux*. Paris: Gallimard, 1982.
- ASSIS, Paulo (Org.). *Mémoires-Miroirs - Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*, Lisboa. Lisboa: Colibri, 2012.
- BORGES, Cláudia. *O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro DeCA, Aveiro, 2005.
- CARVALHO, Mário Vieira de. Mémoire d'une présence absente, Zur Kritik der Dichotomie zwischen Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik als geschlechtsbezogene Kategorien., In: *Abschied in die Gegenwart - Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*. [s.l.]: Universal Edition, 1998, v. 35. (Studien zur Wertungsforschung).
- C.E.S.E.M., Projeto Jorge Peixinho-Obras de; PEIXINHO, Jorge; MONTEIRO, Francisco. *Jorge Peixinho "Chamber Works": Edição Crítica das Obras de Câmara*. Jorge Peixinho - Obras de Câmara "Chamber Works". Disponível em: <<http://projectojp.blogspot.com/2012/06/jorge-peixinho-edicao-critica-das-obras.html>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- DELGADO TEIXEIRA, Cristina. *Música, estética e sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri, C.E.S.E.M., 2006.
- GUIMARÃES, Paula; AZGUIME, Miguel. Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em: <http://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- LESSIG, Lawrence. *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York: Penguin Press, 2008.
- MACHADO, José (Org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Caminho, 2002.
- MONTEIRO, Francisco. A voz na música de Câmara de Jorge Peixinho. In: BENETTI, Alfonso; CORREIA, Jorge; PESTANA, Maria; et al (Orgs.). *PERFORMA'15: International Conference on Music Performance. Proceedings*. Aveiro: UA Editora, 2015, p. 153-159.
- MONTEIRO, Francisco. Jorge Peixinho: Towards an Ethics of the Avant-garde. In: STÖCK, Gilbert; CASTRO, Paulo Ferreira de; STÖCK, Katrin; et al (Orgs.). *"Estes Sons, esta*

Linguagem”: Essays on music, meaning and society: in honour of Mário Vieira de Carvalho. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015, p. 399–412.

MONTEIRO, Francisco. *The Portuguese Darmstadt Generation: The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde.* PhD Thesis, Sheffield - dep. music, Sheffield, 2003.

PASCOAL, Maria Lúcia. *Momentos de Jorge Peixinho no Brasil.* In: ASSIS, Paulo (Org.). *Mémoires... Miroirs: Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho.* Lisboa: Colibri, 2012, p. 175–180.

PEIXINHO, Jorge. *Cinco Pequenas Peças, Sucessões Simétricas, Estudo I, Estudo II, Estudo III, para piano.* Lisboa: Musicoteca, 1999. (XX-XXI Partituras).

PEIXINHO, Jorge. *Glosa I - piano solo.* Póvoa de Varzim: Quantitas, 2004.

PESSANHA DE MENEZES, Francisco. *Jorge Peixinho: um compositor Português como ponte entre a América latina e os países de expressão ibérica.* In: Sevilha (Espanha): Academia.edu, 2016. Disponível em:

<https://www.academia.edu/22936485/Jorge_Peixinho_um_compositor_portugu%C3%AAs_como_ponte_entre_a_Am%C3%A9rica_latina_e_os_pa%C3%ADses_de_express%C3%A3o_ib%C3%A9rica>. Acesso em: 14 ago. 2018.

TAVEIRA, Pedro. *Greetings. a canção sem palavras.* In: GuimaraMus 2012. Sociedade Musical de Guimarães e Universidade do Minho, Guimarães, 23 a 25 de março de 2012.: [s.n.], 2012.

TEIXEIRA, Cristina Delgado; ASSIS, Paulo. *Jorge Peixinho: escritos e entrevistas.* Porto: CESEM : Casa da Música, 2010.

TELLES, Ana. *O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa.* In: ASSIS, Paulo (Org.). *Mémoires-Miroirs - Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho.* Lisboa: Colibri, 2012.

ZOUDILKINE, Evgueni. *Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho.* In: MACHADO, José (Org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam.* Lisboa: Caminho, 2002.

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em: <http://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT>. Acesso em: 10 jun. 2018.