

## **A repetição variante em Jorge Peixinho – a interpretação veículo de dizeres de arte**

Rosário Santana

Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto da Guarda  
[rosariosantana@ipg.pt](mailto:rosariosantana@ipg.pt)

Helena Santana

DeCA, Universidade de Aveiro  
[hsantana@ua.pt](mailto:hsantana@ua.pt)

### **Abstract**

With this paper, we want to study how we can use musical repetition to construct a musical universe that can be always new. Using the musical cycle named Glosa, from the Portuguese composer Jorge Peixinho, we want to show how different musical materials, ideas and instruments can construct a musical discourse that's recurring and uses always the same objects. Then we want to analyse the consequences of the performative possibility conceded by Peixinho, and how that permits to play one, two, or few of those works at the same time on the same performance. Superposing different musical works, the composer and the performer must realise that the musical universe results from that action and is always different on sound, form, gestures and emphasis too. Finally, we want to show how that musical cycle can be perceived as a musical commentary.

Keywords: Jorge Peixinho, gloze, compositional techniques, cycle, musical commentary

### **Introdução**

A obra de Jorge Peixinho surge inovadora e contestatária à época. Fortemente incompreendido pelos seus pares, Peixinho continua a sua actividade musical imbuído de fortes objectivos não só criativos, como musicais, sociais, educacionais ou outros. No seu *corpus* de obras surge um conjunto de peças para instrumento solo cujo virtuosismo e potencialidades expressivas, bem como a possibilidade de uma gestualidade performativa própria, permitem a fruição de um imaginário sonoro de características únicas, próprio a cada um

dos instrumentos, ou conjunto timbrico formado, bem como obra, ou construção de obra, em edificação, fruição e análise.

O imaginário poético aí associado não se mostra desprezável, condicionando o fazer e o dizer de cada uma das propostas. No caso particular do conjunto das obras que compõem o ciclo *Glosa*, torna-se imperativo analisar a maneira como o autor desenvolve um discurso em glosa tanto técnica, como formal e expressivamente. Seguidamente, mostraremos como a gestualidade compositiva se manifesta como determinação interpretativa. A forma como o compositor se capacita enquanto comentador, derivador e caracterizador de um mesmo material tanto a nível musical como técnico e expressivo, será também nossa intenção de descobrir e determinar. A forma como um timbre se torna agente dessa intenção e manifestação expressiva, e a maneira como o intérprete se faz veículo dessa mesma intenção, também. Finalmente, pretendemos mostrar de que maneira o ciclo *Glosa* se assume como um comentário musical, bem como de que forma a possibilidade de execução, tanto sucessiva como simultânea das quatro obras, determina um outro pensar interpretativo e musical, constituindo um veículo de diferentes dizeres de arte.

### **A repetição variante em Jorge Peixinho**

O ciclo em estudo abre com a obra *Glosa I* para piano. Começada em 1989, faz igualmente parte de um ciclo de três peças para piano intitulado *Tres Piezas*<sup>1</sup>. O facto de cada uma das peças que compõe estes dois ciclos poder ser interpretada separadamente, ou enquanto constituinte de diversas combinações sonoras, revela-se fundamental na determinação do espaço sonoro e musical construído, tanto por intérpretes como por fruidores da execução resultante. Construídas interpretação a interpretação, ou como espaços timbricos, discursivos e performativos unos, embora plurais, as resultantes definem dizeres diversos. A indeterminação contida neste pressuposto condiciona a gestualidade da obra. Por outro lado, e sabendo que algumas das peças do compositor são ora o início, ora o fim, de fases criadoras importantes, perguntamo-nos até que ponto este facto não é relevador da sua

---

<sup>1</sup> Deste outro ciclo, fazem parte as obras *Glosa I*, *In Folio/Para Constança* e *Estudo V – “die Reihe – Courante”*.

importância enquanto manifesto expressivo, uma importância conferida pelo facto de se constituir marco iniciador de dois ciclos diferentes. Outro facto curioso encontra-se na data de composição das outras duas peças – 1992<sup>2</sup>. No conjunto do ciclo, verificamos que *Glosa I*, *Glosa III* e *Glosa IV* para piano, violino e violoncelo respectivamente, foram compostas em 1990, não contendo qualquer tipo de dedicatória. Contudo *Glosa II*, para flauta, composta em 1992, possui dedicatória<sup>3</sup>. Sendo a primeira de um (dois) ciclo(s) de obras, *Glosa I* provoca de imediato em nós a vontade de perceber a maneira como o conteúdo formal, estrutural e imagético da sua denominação se manifesta no fazer e dizer de cada uma das obras, ainda mais sabendo que todo o ciclo está, de uma forma global, predeterminado<sup>4</sup>. Pelo título o compositor descobre 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, e de que maneira podem ser redimensionados pelo acto interpretativo?

Consultando um qualquer dicionário de língua portuguesa, constatamos que glosa significa – interpretação de algum texto obscuro; anotação; comentário; observação; desenvolvimento de certo tema expresso num mote, de modo que o final de cada estrofe seja um dos seus versos. Deste conjunto de informações, salientamos os conteúdos – interpretação de algum texto obscuro -, e, - comentário e desenvolvimento de certo tema expresso num mote -. Neste sentido, o título da comunicação expressa as nossas intenções, intenções essas que advém da interpretação do sentido da designação das obras enquanto receptáculo de um manancial de vontades e revelações expressivas, técnicas, estilísticas e estéticas e, ainda, interpretativas. Pretendemos igualmente aclarar se os conteúdos imagéticos nelas presentes, no que concerne a demonstração do dual na obra de arte, se repetem, ou não, e se

---

<sup>2</sup> A segunda das peças – *In Folio/Para Constança*, dedicada à compositora Constança Capdville foi terminada a 21 de Março de 1992; a terceira – *Estudo V – “die Reihe – Courante”* -, dedicada ao pianista José Eduardo Martins, intérprete da obra em primeira audição, foi concluída a 8 de Agosto de 1992.

<sup>3</sup> *Glosa II* para flauta é dedicada ao flautista Carlos Franco.

<sup>4</sup> A denominação de uma obra anuncia e sustenta sempre conteúdos que se revelam unicamente no discurso que descerra.

não, se se manifestam de uma forma radicalmente distinta<sup>5</sup>. Peixinho confirma em artigo que escreve sobre *Estudo V, die Reihe – Courante*, durante o período que compreende a sua elaboração e composição (1990-1992), que existe um laço de parentesco entre elas, 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” (Peixinho 2002: 203). Aferimos traços comuns entre as obras de determinados períodos, possuindo as do ciclo *Glosa*, pontos em comum do ponto de vista técnico e estilístico que importa revelar. Interessa referir ainda que estes são continuamente trabalhados por forma a atingir um grau de perfeição crescente, sendo que estes se mostrarão “gérmenes de figuras e situações musicais” (Peixinho 2002: 203), que se confessarão “pontos nucleares numa composição posterior” (Peixinho 2002: 204).

Assim, denotamos que a versificação presente numa e noutras peças, a sua construção e desconstrução sucessivas, contribui para o nosso esclarecimento. Através da fruição e análise, verificamos a forma como estes conceitos estão presentes no fazer e no dizer do discurso musical. O estudo dos elementos formais e estruturais da primeira das obras do ciclo, infere sobre a veracidade dos conteúdos imagéticos contidos na sua denominação, determinando de que forma o compositor os desenvolve e manifesta numa géstica, caracterizando um universo, concorrendo para a determinação de uma obra de uma poética e imaginário profundos. Simultaneamente, e no conjunto do ciclo, encontramos recorrentemente materiais e gestos, tanto musicais como expressivos, que convém denotar enquanto intenção expressiva. Uma obra traduz-se sempre em som, harmonia, forma e estrutura, elementos passíveis de análise. Essa análise revela-nos o trabalho determinativo das estruturas sonoras da obra materializando vivências e ocorrências várias. Assim, o desenrolar dos gestos, dos versos, concretiza uma tensão emocional que só tem resolução no erigir e fruir do objecto musical. As obras edificam-se, revelando-se laboratórios

---

<sup>5</sup> Estes traços aparecem de forma indelével em algumas das suas obras, fruto das vivências e soluções apresentadas ao longo dos anos no seu *corpus* de obras.

experimentais onde ensaia e dilata limites técnico expressivos. Notamos que o autor possui uma notável economia de meios aquando da formalização e determinação das suas estruturas composicionais, fruto do reaproveitamento de técnicas tradicionais aliadas à aplicação de novos processos de interpretação e exploração timbrica. Tal como o autor refere no seu artigo sobre *Estudo V – die Reihe – Courante*, inúmeras técnicas aí referenciadas são aplicadas no ciclo *Glosa*, nomeadamente os trilos, os trilos encadeados em glissandos direccionais (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 clústers, os trémulos; a sobreposição de materiais distintos na mensuração dos tempos e das durações, etc. (Cfr. Peixinho 2002). 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” (Peixinho 2002: 208).

No entanto, e apesar de todos estes processos serem apontados como pertencentes ao *Estudo V*, verificam-se nas peças ora analisadas, cumprindo-nos ainda referir que, e ao nível das suas estruturas global e parcial, ainda se aplicam os elementos: função timbrica (colorística) do intervalo; o encadeamento politemporal das secções constituintes; a valorização do registo como factor determinante da estrutura; a criação de expansões ambíguas pela estrutura entrelaçada e entrecruzada que revelam. Paralelamente, vivenciamos as relações que estabelece entre os diversos planos e estruturais musicais que apresenta (Cfr. Peixinho 2002: 209). Devemos referir ainda que o intervalo, melódico e harmónico, assume, nestas peças, um papel relevante, contribuindo para o aparecimento de diversos processos de tratamento do material, sendo que a definição dos corpos harmónicos resultantes, surge de processos de redobramento, fixos ou variáveis, homogéneos ou semi-homogéneos, com variáveis na direcção intervalar e na contracção ou dilatação dos intervalos em uso. De notar que o autor procede à construção de blocos e campos harmónicos 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. Consequentemente, o intervalo contribui para formar desenhos temáticos e motivicos singulares, definindo campos musicais e texturais sempre homogéneos. Neles, a projecção melódica, construída pela deslocação das suas periferias superiores e inferior, contribui para o nascimento de pedais; a sua definição interpretativa, crucial. Simultaneamente, surge o objecto dual e a dualidade no conjunto das obras. Esta dualidade assoma tanto na natureza dos materiais: estruturação diatónica/cromática, atonal/tonal; como na presença constante e dual de estratos discursivos na definição do texto musical. Encontra-se ainda, quando o autor concebe a forma da obra interpolando a glosa, o comentário, interpretado sempre pianíssimo, no interior do texto musical<sup>6</sup>. De natureza, frequentemente diversa do conteúdo expressivo da obra, comentam efectivamente o dito, e, por vezes, o redito, não só obra a obra, como no conjunto do ciclo de obras. A dualidade encontra-se ainda na natureza contrastante da dinâmica dos materiais glosa e não glosa. Apurámos, identicamente, o uso de movimentos melódicos em “cascata” descendente e ascendente próprios da escrita e estilo do compositor. Neste sentido, as conduções melódicas e os diversos melismas que Jorge Peixinho concebe seguem este princípio de construção. Segundo o compositor esses movimentos são descendentes ou ascendentes construindo-se, muitas vezes, com base na permutação intervalar<sup>7</sup>. A sua construção pode ser de natureza cromática ou diatónica e em zonas de âmbito fixo ou móvel. 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 no conjunto das quatro peças. Na primeira, a cristalização surge de forma clara e marcada no seu final, nos únicos momentos onde Peixinho define o tempo metronómico a utilizar (semnima=112)<sup>8</sup>. A cristalização discursiva que revelamos, mostra um

---

<sup>6</sup> De salientar que estas glosas, comentários, surgem entre parêntesis rectos na partitura. Ver nota “explicação dos símbolos” que se encontram no final da partitura de *Glosa I*, edição Quantitas (q6044).

<sup>7</sup> Como exemplos podemos referir as glosas 19, 20, 21, 22, 23, 26,... de *Glosa I* para piano.

<sup>8</sup> 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!

dos aspectos compositivos do autor: a criação de espaços ambíguos entrelaçados (na sua denominação) onde averiguamos que o autor 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. Em seguida, 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. Um outro traço da sua escrita prende-se com a utilização de pedais fundamentais no registo grave e extremo grave, ou agudos, dos instrumentos. Note-se que a um outro nível, os exemplos de cristalização espacial referidas, funcionam como elemento pedal. A nível temporal as partituras não contêm qualquer indicação inicial. Não existe nem indicação metronómica, nem indicação expressiva. Ficamos convictos de que o intérprete terá um papel fundamental na definição e caracterização dos objectos sonoros expressos, bem como dos materiais e gestos construídos e manifestos. Este facto repete-se no conjunto das quatro *Glosas*<sup>9</sup>.

### **A interpretação veículo de dizeres de arte**

Investigando os meandros da obra, o intérprete encontra-se apto a realizar as suas escolhas interpretativas. Propondo uma gestualidade na construção do edifício sonoro no qual se reconhece uma identidade, traduz uma forma de estar, um estilo, seu e do outro. Resultante da performance, a projecção sonora do texto torna a existência espácio-temporal da obra possível, elemento sem o qual esta não existe. O texto musical, desmontado de forma a desvendar a sua riqueza, os seus segredos mais profundos, torna-se o elemento mediano entre ideia e intenção expressiva, compositor, intérprete e ouvinte. Encontrar o equilíbrio entre o universo do compositor, notado, e o universo do intérprete, gestualizado de forma a permitir a eclosão e comunicação da ideia agora frível por todos, é tarefa de todo o intérprete; neste dizer, seu corpo e ser,

---

<sup>9</sup> Se *Glosa I* apresenta uma nota explicativa no final da partitura editada pela editora Quantitas (q6044), a partitura da obra *Glosa III*, na edição consultada, uma edição de 2004 igualmente da editora Quantitas sob o número q6054, além de não possuir qualquer indicação metronómica ou expressiva inicial, não possui quaisquer notas explicativas, indicação sob a sua duração provável ou mesmo sobre qualquer notação específica.

fundamentais. Uma boa interpretação exige da parte do intérprete o conhecimento profundo da obra, assim como o respeito de um estilo, de uma intenção. A investigação contribui para que todas estas fases tenham sucesso e a execução da obra seja a tradução fiel de um universo descrito. O músico investigador, estudando o fenómeno sonoro, desenvolvendo investigação em vários domínios, contribui para a divulgação e sistematização de conhecimento que permite facilitar e clarificar a abordagem de novos mundos sonoros por parte do criador e ouvinte. Quando aplicamos a designação “novos mundos sonoros”, não nos referimos somente aos universos sonoros ditos contemporâneos, mas também àqueles que independentemente da época histórica onde se inserem, ainda não são do conhecimento do sujeito que os aborda. A produção de conhecimento relativo aos processos de concepção, produção e difusão sonora, permite clarificar, sistematizar e inovar no processo de criação. Para nós, e neste caso, o processo de criação engloba tanto o acto de composição, como o acto de interpretação e fruição, permitindo a eclosão de diversos objectos de arte. Esses objectos são fruto da relação fundamentada não só do compositor, como do intérprete e do fruidor com a obra. Só uma relação fundamentada e vivida no conhecimento da manifestação que o acto primeiro de criação encerra permite a manifestação da obra de arte perfeita. Queremos expressar como “perfeita”, aquela que melhor serve os intuitos do seu criador, reflectindo pois a sua intenção primeira. Esta intenção encontra-se não só no seu dizer, como no dizer dos seus intérpretes e fruidores. Fundamental revela-se o seu emergir, resultado do fruir vivencial do ouvinte.

No conjunto das obras em análise, encontramos a expressão máxima da interpretação de um mote. Gerando um discurso de continuadas exteriorizações musicais, evolui no tempo, proliferando obras de singular beleza e expressão. O discurso musical, em si oculto na beleza enigmática da estrutura que descerra, na natureza que lhe é própria e na aproximação que efectua ao outro, revela gestos, segredos, desassossegos dos seus actores. Sedito na sua essência, Peixinho retoma de forma continuada o mote. Recuperando o curso que lhe é peculiar no seu contínuo ver-sejar, evolui afinal pelos caminhos da criação. Ocultar e desocultar o material glosa; evoluir ou



não expandindo discursos onde cumula diversas acções torna-se a expressão sua. Versejar, pôr em verso, cortejar através da palavra inebriado nos conteúdos que oculta e desoculta de si, é o destino da obra e dos dizeres da arte. Como outras obras marcantes do autor, *Glosas* iniciam, ou não, “velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio; um rio sempre vivo e em movimento, uma *corrente* ininterrupta em direcção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora” (Peixinho 2002: 222).

Esta afirmação encerra a forte influência que denunciam entre si, mostrando que a sua denominação transparece não só na forma de conduzir e estruturar o discurso, mas também enquanto ciclo de obras. Na ideia de ciclo transparece a reutilização, variação e derivação de materiais, sendo que a sua percepção se encontra manipulada pela especificidade do instrumento, ou combinatória timbrica construída, pelas suas características físicas e possibilidades técnicas, interpretativas e expressivas. A ideia de ciclo encontra-se ainda manifesta no fazer artístico. As obras determinam-se idênticas pois a sua maneira de glosar os materiais e gestos é semelhante. Paralelamente, a maneira de glosar ou comentar o discurso é igualmente análoga. A sua fruição e análise permite-nos também afirmar que a importância e sofisticação do material glosa, da primeira para a quarta das peças, se torna preponderante. A dimensão do material e do gesto glosa tende similarmente a manifestar-se mais forte do início ao fim de uma obra<sup>10</sup>. No seu dizer, *Glosas I, II, III e IV* surgem como comentários glosa delas mesmas, assim como delas mesmas para com as demais. *Glosa I*, a primeira, revela a intenção expressiva do autor. As seguintes reafirmam esta intenção. São, no entanto, autónomas. No geral assumem-se como um comentário de um material pré-exposto do qual surge todo o discurso e gestualidade. Esse discurso constrói-se a partir de um mote, um mote que expressa uma ideia. Seguidamente a ideia constitui-se forma, e a forma, conceito; aos seus intérpretes cabe a difícil tarefa de construir e comunicar esta intenção, dando de si, e obtendo da obra.

---

<sup>10</sup> Glosa IV tem a particularidade de se construir na alternância de gestos glosa e não glosa.

### **Referências bibliográficas**

Machado, José (ed.) (2002) *Jorge Peixinho In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho.

Ferreira, Manuel Pedro (ed.) (2005) *Dez Compositores Portugueses – Percursos da escrita musical no século XX*. Lisboa: Dom Quixote.

Peixinho, Jorge (2002) “*Introdução a um estudo sobre o Estudo V. Die Reihe-Courante – para piano*” in Machado, José (ed.) *Jorge Peixinho In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho. (203-222)

### **Notas biográficas**

Rosário Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Desde 1999, desempenha as funções de Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda.

Helena Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Desde 2000, desempenha as funções de Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.