



## UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

### PROCESSOS DE CRIAÇÃO E REUTILIZAÇÃO MUSICAL A PARTIR DA OBRA DO COMPOSITOR JORGE PEIXINHO (1940 - 1995)

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

por

*Nuno Miguel Peixoto de Pinho*

Sob orientação do Professor Doutor Erik Oña  
e coorientação da Professora Doutora Sofia Lourenço da Fonseca

ESCOLA DAS ARTES

(fevereiro de 2016)



Esta pesquisa foi parcialmente financiada pela Fundação Ciência e Tecnologia Português (FCT), através da atribuição da referência SFRH/BD/82024/2011



### Parceiros



Investigador afiliado à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / Citar



### Colaborações/Apoios



**Musik Akademie Basel**





*À minha mãe e ao meu avô  
Que estão comigo desde sempre*

*e à memória saudosa da minha avó...*



## AGRADECIMENTOS

Ao longo da realização desta tese de doutoramento, foram várias as pessoas que, de diversas formas, me incentivaram e apoiaram de modo a poder concretizá-la. A todas dirijo os meus mais sinceros e reconhecidos agradecimentos:

- Ao Jorge Peixinho e, sobretudo à obra musical de sua autoria, pela sua forma e engenho de fazer arte, como também pelos textos que elucidaram e nutriram o meu crescimento.
- Ao Professor Doutor Erik Oña, pelo entusiasmo que sempre demonstrou, ao longo dos encontros na *Musik-Akademie de Basel*, pelo meu trabalho e pelos valiosos contributos que deu em diferentes fases. A sua análise sempre crítica e rigorosa, que clarificou a direção a prosseguir, foi importante para a concretização deste trabalho.
- À Professora Doutora Sofia Lourenço, com quem tudo começou. A sua dedicação e enorme persistência [incansável paciência] serviram para a investigação chegar a bom porto. A sua orientação permanece para mim modelar, onde a generosa disponibilidade para esclarecer dúvidas e inspirar ânimo e autoconfiança nunca faltou.
- Ao Professor Doutor Francisco Monteiro, pela sua imediata determinação em ajudar e vontade de partilhar o seu conhecimento sobre a música de Jorge Peixinho, e em momentos que serviram para questionar e aprofundar condições de formalização, objetivos e considerações sobre a investigação.
- À querida compositora Clotilde Rosa, ao compositor Cândido Lima, ao Professor Doutor Evgueni Zoudilkine e à Professora Doutora Rosário Santana, pela entrevista que me concederam.
- O meu reconhecimento vai também para os compositores, intérpretes e instituições, que me receberam e proporcionaram opiniões, informações e materiais indispensáveis a este estudo, como é o caso de Gilberto Bernardes, Nuno Aroso, Rita Redshoes, Marina Pacheco, Stephanie Wagner, Carlos Guedes, Paulo Ferreira-

- Lopes, Sara Carvalho, Óscar Rodrigues, Nuno Estrela, José Alberto Gomes, Jorge Prendas, Filipe Lopes, Pedro Junqueira Maia, Pedro Marques, Bruno [Violas], Baltar-Cassola Guitar Duo [Tiago Cassola e Eduardo Baltar], GMCL [José Machado, Jorge Machado, Fátima Juvandes], e ao Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa [www.mic.pt].
- À comunidade educativa e pedagógica da Academia de Música de Espinho e Escola Profissional de Música, que de forma direta e indireta colaboraram neste projeto. Em especial ao Alexandre Santos, ao Jonas Pinho, à Marina Castro, ao Victor Rodrigues e à Rosário Maia.
  - À Isabel Fontoura, Dalila Ferreira, Paula Ferreira, Helena Populo e Karine Silva pelas revisões e apoio técnico.
  - Aos meus amigos que me deram força e incentivo para continuar, mesmo nos momentos mais difíceis, em especial, Jean Carlos Lima, Sónia Costa, Joana Anacleto, Cláudio Lopes, Ana Mendes e Monika Scheuber.
  - À minha família, que esteve sempre incondicionalmente do meu lado. E a quem, neste momento em particular, agradeço também todo o apoio e paciência.
  - Ao [Vagabundo] Williams pelo carinho e presença.
  - Por último, e não menos importante, a todos aqueles ainda não mencionados e que, de uma forma direta ou indireta, contribuíram para a realização desta tese.

A todos, um forte e reconhecido **obrigado**.





## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal dar um contributo no âmbito do uso de código musical pré-existente complexo em contextos criativos, propondo uma sistematização na abordagem composicional.

A razão do interesse pela criação de uma obra musical usando material alheio, de forma a este não ser relacionado com a sua fonte, começou desde o início dos estudos superiores, no âmbito da composição musical.

Querer debruçar-se e aprofundar a obra do compositor Jorge Peixinho (1940-1995), visto este ter sido um pioneiro em Portugal na segunda metade do séc. XX, ao reunir diversas fontes alheias numa mesma obra, ou seja, redes intertextuais, prendeu-se com o facto de este identificar nos seus textos o uso de diversas fontes alheias, e, auditivamente, estas consistirem num reconhecimento de forma verdadeiramente enigmática. O próprio Peixinho identificava este fenómeno como procura de uma “espécie de vínculos secretos”, interagindo com o material, através de técnicas e/ou sistemas arquitetónicos de forma musicalmente intrincada e pouco explícita, com o intuito de alcançar como objetivo último a aplicação personalizada desta ideia na própria obra.

A existência de uma pluralidade de técnicas e abordagens composicionais com o uso de material pré-existente que não só lhe concede um papel complexo, mas, recapitulando o pensamento de Peter Szendy, apresenta igualmente uma discussão epistemológica e musicológica de grande atualidade (2001). Assim sendo, e partindo de uma revisão bibliográfica prévia, foi possível refletir, elaborar, aplicar e promover uma proposta taxonómica de reutilização musical.

Partido do princípio que todas as obras musicais dialogam com o seu passado de forma consciente ou inconsciente por parte do criador, a questão orientadora à qual a presente investigação pretendeu dar resposta foi a seguinte: como pode o compositor aplicar material alheio e diversificado numa mesma composição original de forma consciente, de maneira a que este se torne irreconhecível e não cause desequilíbrio ou instabilidade na própria obra?

Tendo em conta a natureza do contexto, a problemática, as questões de estudo e os objetivos enunciados, optou-se por uma perspetiva não convencional da

investigação, na procura de novos territórios do avanço do conhecimento científico através da implementação de novo conhecimento refletindo sobre a própria prática artística, uma *Practice-Based Research* (Hasar, A., *et al.*, 2009). Este projeto pretendeu incluir o artista e o cientista no percurso analítico, utilizando uma direção metodológica que se apoia na observação como participante, na qual o próprio observador participa e reflete igualmente sobre a sua atividade.

O percurso metodológico teve a intenção de entrelaçar o conhecimento alcançado ao examinar um conjunto de obras de Jorge Peixinho identificadas no *corpus* analítico, nas quais a problemática em causa se encontra em evidência. Ao nível prático, procurou analisar e sintetizar o conhecimento teórico obtido no campo analítico, facultando e inspirando uma proposta de uma prática original, direcionada para a questão orientadora deste estudo.

As oito obras musicais apresentadas pretenderam inventar as “maneiras” (Nunes, 2011) de Nuno Peixoto de Pinho, enquanto compositor, demonstrando um crescimento contínuo e solidificação das diferentes técnicas e aproximações idiomáticas que se relacionam direta ou indiretamente com as mesmas observadas na obra de Peixinho. Este foi o responsável por proporcionar ao autor-investigador a ocasião de pôr em prática sugestões de pensamento artístico singular, sempre influenciado por inevitáveis e justificados epígonos.

**Palavras-Chave:** *Musical Borrowing*; Reutilização musical; Jorge Peixinho; Citação musical; Intertextualidade; Análise musical; Composição.

## ABSTRACT

The present study seeks to ascertain the effectiveness of pre-existent complex musical code in creative contexts, proposing systematization in the compositional approach.

The artist's interest in creating a musical piece based on others' material, with a view to ensuring that it cannot be connected with its source, dates from the beginning of higher education in the context of musical composition.

The desire to address and deepen the work of the composer Jorge Peixinho (1940-1995), a pioneer during the second half of the twentieth century in Portugal, when he chose to gather several outside sources in the same work, namely intertextual networks, is directly related to the fact that he identifies the application of several outside sources in his texts, and aurally, these consist in a truly enigmatic recognition form. Peixinho himself identified this phenomenon as searching for "some kind of secret bonds", interacting with the material through several techniques and/or architectural systems of intricate and non-explicit musical forms, with the purpose of achieving the ultimate objective of customizing the application of this idea in the work itself.

The existence of a plurality of techniques and compositional approaches resorting to the use of pre-existing material, not only bestows it a complex role, but recapping Peter Szendy's thoughts, equally presents an extremely topical (2001) epistemological and musicological discussion. Therefore, and based on a previous bibliographical review, it was possible to reflect, elaborate, implement and promote a taxonomic proposal of musical reuse.

Based on the assumption that every musical work dialogues with its past consciously or unconsciously through the hand of its composer, the leading question to which the present research intended to attain an answer, was the following: how is it possible for a composer to consciously include outside and diverse material in the same original composition, and in such a manner that it becomes unrecognizable and does not cause imbalance and instability in the work itself?

Taking into account the nature of the context, problem, study issues and the referred objectives, it was opted for an unconventional perspective of the research,

exploiting new territory in the advancement of scientific knowledge, through the implementation of new data resulting from the reflection of our own artistic practise, a *Practice-Based Research* (Hasar, et al., 2009). This project sought to include the artist and the scientist in its analytical course, using a methodological approach which is based on the observation as a participant, and where the observer himself participates and equally reflects on his own activity.

The methodological approach intended to intertwine the knowledge achieved by examining a set of Jorge Peixinho's works identified in the analytical *corpus*, in which the issue in question was evident. At the practical level, it sought to analyse and synthesize the theoretical knowledge obtained in the analytical field, providing and inspiring the proposal of a unique practice, directed towards the leading question of this study.

The eight submitted musical works intended to devise the “manners” (Nunes, 2011) of Nuno Peixoto de Pinho as a composer, reflecting a continued growth and consolidation of the different techniques and idiomatic approaches that are directly and indirectly related with those observed in Peixinho's work. The composer was responsible for providing the author-researcher with the opportunity to implement suggestions of unique artistic thinking, always influenced by unavoidable and justified epigones.

**Keywords:** Musical Borrowing, Musical reuse; Jorge Peixinho; Music quotation; Intertextuality; Music analysis; Composition.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>V</b>
<b>RESUMO</b> .....	<b>IX</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>XI</b>
<b>ÍNDICE</b> .....	<b>XIII</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>XVI</b>
<b>LISTA DE TABELAS</b> .....	<b>XXV</b>
<b>LISTA DE ABREVIATURAS E ACRÓNIMOS</b> .....	<b>XXVII</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>

### 1ª PARTE

<b>CAPÍTULO 1 A CITAÇÃO MUSICAL</b> .....	<b>7</b>
<b>1.1.</b> PERSPETIVA HISTORIOGRÁFICA DA CITAÇÃO MUSICAL.....	8
<b>1.2.</b> A CITAÇÃO MUSICAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX .....	18
<b>1.3.</b> A CITAÇÃO A PARTIR DOS FINAIS DOS ANOS 60.....	34
<b>1.4.</b> MODELOS DE REFERENCIAÇÃO MUSICAL NA PRESENÇA DE MATERIAL PRÉ-EXISTENTE .....	56
<b>1.5.</b> CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO .....	62
<b>CAPÍTULO 2 À PROCURA DE UMA TAXONOMIA</b> .....	<b>65</b>
<b>2.1.</b> A CITAÇÃO MUSICAL NA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA NO SÉCULO XX .....	66
<b>2.2.</b> CONVERGÊNCIAS E INCONSISTÊNCIAS DA TERMINOLOGIA.....	73
<b>CAPÍTULO 3 IDENTIFICAÇÃO E COMPARAÇÃO COM OS DIFERENTES MODELOS DE CITAÇÃO MUSICAL</b> .....	<b>75</b>
<b>3.1.</b> MUSICAL BORROWING SEGUNDO J. PETER BURKHOLDER: UMA NECESSIDADE DE PARAMETRIZAR .....	76
3.1.1.    Convergências e inconsistências no conceito de Burkholder .....	81
<b>3.2.</b> INTERTEXTUALIDADE: UMA INFLUÊNCIA DO DIALOGISMO .....	83
3.2.1.    Palimpsestos segundo Gérard Genette (1982) .....	88
3.2.2.    Stricto sensu e Lato sensu.....	91
3.2.3.    As relações e funções intertextuais.....	95
3.2.4.    Sociedade – Uma rede intertextual.....	96
3.2.5.    Graus – Intertextualidade mensurada .....	97
3.2.6.    Intertextualidade e a sua perspectiva dentro da tese.....	99
<b>3.3.</b> OUTROS MODELOS INTERTEXTUAIS NA AUSÊNCIA DA VERDADE ABSOLUTA .....	106
3.3.1.    A pluralidade estilística do pós-modernismo.....	107
3.3.2.    Cultura do Remix .....	108
3.3.3.    Plunderphonics.....	110
<b>3.4.</b> ELEMENTOS PRÉ-EXISTENTES: UMA PROPOSTA SEGUNDO RAFAEL FRAGA.....	111
<b>CAPÍTULO 4 PROPOSTA DE UM MODELO TAXONÓMICO A PARTIR DO CONCEITO DE REUTILIZAÇÃO</b> .....	<b>114</b>
<b>4.1.</b> PARÂMETROS ORGANIZADORES DA ELABORAÇÃO DO MODELO .....	118

**2ª PARTE**

<b>CAPÍTULO 5 CONTEXTUALIZAÇÃO DO AUTOR E DA OBRA .....</b>	<b>133</b>
<b>5.1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO ARTÍSTICO.....</b>	<b>133</b>
<b>5.2. A CITAÇÃO MUSICAL NA PERSPECTIVA DE JORGE PEIXINHO: À PROCURA DE UMA     “ESPÉCIE DE VÍNCULOS SECRETOS” .....</b>	<b>139</b>
<b>5.3. O PERCURSO DA CITAÇÃO MUSICAL.....</b>	<b>148</b>
<b>5.4. CONTRIBUTOS NO CAMPO CIENTÍFICO EM TORNO DA CITAÇÃO MUSICAL.....</b>	<b>157</b>
5.4.1. Títulos alusivos no repertório musical.....	167
5.4.2. Obras retomadas no repertório musical do próprio compositor .....	169
5.4.3. Música para as obras de cena .....	174
<b>5.5. ECONOMIA DE MEIOS COMO PROCESSO ARTÍSTICO COMPOSICIONAL DO AUTOR..</b>	<b>176</b>
<b>5.6. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO .....</b>	<b>180</b>
<b>CAPÍTULO 6 CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO: QUADRO METODOLÓGICO .....</b>	<b>185</b>
<b>6.1. OBJETO DE ESTUDO E MOTIVAÇÃO.....</b>	<b>185</b>
6.1.1. Problemática de estudo, questões de investigação e objectivos.....	187
<b>6.2. JUSTIFICAÇÃO DO CORPUS ANALÍTICO.....</b>	<b>190</b>
<b>6.3. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO .....</b>	<b>191</b>
6.3.1. Proposta de Modelo de Análise Musical aplicada à obra de Jorge Peixinho .....	191
6.3.2. As obras de Nuno Peixoto de Pinho: reflexão metodológica possível.....	194
<b>CAPÍTULO 7 PROCEDIMENTOS TÉCNICO-COMPOSICIONAIS DE REUTILIZAÇÃO MUSICAL EM 2 OBRAS DE JORGE PEIXINHO .....</b>	<b>196</b>
<b>7.1. ESTUDO II (JP 041B) .....</b>	<b>196</b>
7.1.1. Contextualização e percurso da obra.....	196
7.1.2. A primeira versão e a absorção ou exclusão do material musical .....	199
7.1.3. O Estudo II, numa perspetiva investigativa à procura de material musical alheio .....	203
7.1.4. A estrutura formal do Estudo II (b).....	205
7.1.5. Caracterização e desenvolvimento dos motivos musicais no Estudo II.....	206
7.1.6. Análise à procura de referências intersticiais.....	207
7.1.7. O reaparecimento dos quatro motivos com função de desenvolvimento .....	244
7.1.8. Considerações finais do capítulo.....	247
<b>7.2. ESTUDO III – EM SIB MAIOR (JP 072).....</b>	<b>249</b>
7.2.1. Contextualização e percurso da obra .....	249
7.2.2. Análise dos aspetos semânticos chopinianos das referências intersticiais no Estudo III 250	
7.2.3. Estruturas e encadeamentos harmónicos (fictícios) organizados com base no Sistema Tonal .....	274
<b>CAPÍTULO 8 CARACTERIZAÇÃO DOS DIFERENTES PROCESSOS DE REUTILIZAÇÃO NA OBRA DE JORGE PEIXINHO .....</b>	<b>283</b>
<b>8.1. REUTILIZAÇÃO POR MOVIMENTO DIRETO E OBLÍQUO .....</b>	<b>288</b>
<b>8.2. REUTILIZAÇÃO POR MOVIMENTO CONTRÁRIO – RECICLAGEM .....</b>	<b>290</b>
<b>8.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO.....</b>	<b>293</b>

**3ª PARTE**

<b>CAPÍTULO 9 CONCILLABULUS E MODOS DE LEITURA NA OBRA DE NUNO PEIXOTO DE PINHO .....</b>	<b>297</b>
<b>9.1. LLOCK (2012) .....</b>	<b>298</b>
<b>9.2. DIALOGISMOS I (2012) .....</b>	<b>305</b>
<b>9.3. TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR (2013) .....</b>	<b>315</b>

9.4. ...URB TO B... (2013).....	319
<b>CONCLUSÕES GERAIS.....</b>	<b>325</b>
<b>OBJETIVOS FUTUROS .....</b>	<b>336</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>339</b>
DISCOGRAFIA.....	356
PARTITURAS.....	356
<b>ANEXOS E APÊNDICES .....</b>	<b>357</b>
<b>ANEXO I QUESTÕES PARA UMA TIPOLOGIA DE EMPRESTIMO MUSICAL SEGUNDO J. PETER BURKHOLDER .....</b>	<b>359</b>
<b>ANEXO II PARTITURA ORIGINAL DO ESTUDO II (JP 041 B).....</b>	<b>362</b>
<b>ANEXO III PARTITURA ORIGINAL DO ESTUDO III (JP 072) .....</b>	<b>367</b>
<b>ANEXO IV PARTITURA ORIGINAL DO REMAKE (JP 109) .....</b>	<b>373</b>
<b>ANEXO V PARTITURA ORIGINAL DO ESTUDO IIA (JP 041).....</b>	<b>380</b>
<b>APÊNDICE I OBRAS RETOMADAS POR JORGE PEIXINHO SEGUNDO FONTES PRIMÁRIAS.....</b>	<b>386</b>
<b>APÊNDICE II TABELA DE OBRAS DO AUTOR CONTÊM REUTILIZAÇÃO ALHEIA E PRÓPIA, SEGUNDO FONTES PRIMÁRIAS.....</b>	<b>389</b>
<b>APÊNDICE III ESTRUTURAS HARMÔNICAS TONAIIS FICTÍCIAS NO ESTUDO II..</b>	<b>392</b>
<b>APÊNDICE IV LISTA DE OBRAS COMPOSTAS ENTRE 2011-2015 .....</b>	<b>397</b>
<b>APÊNDICE V LLOCK (2012) .....</b>	<b>403</b>
<b>APÊNDICE VI DIALOGISMOS I (2012) .....</b>	<b>404</b>
<b>APÊNDICE VII TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR (2013).....</b>	<b>411</b>
<b>APÊNDICE VIII ...URB TO B... (2013).....</b>	<b>412</b>
<b>APÊNDICE IX EDIÇÃO CRÍTICA DO ESTUDO II (JP 041 A) .....</b>	<b>421</b>
<b>APÊNDICE X EDIÇÃO CRÍTICA DE REMAKE (JP 104).....</b>	<b>429</b>
<b>APÊNDICE XI [SUPORTE DIGITAL] .....</b>	<b>443</b>
I. LLOCK (2012).....	[DVD]
II. DIALOGISMOS I (2012) .....	[DVD]
III. TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR (2013).....	[DVD]
IV. ...URB TO B... [PROTÓTIPO] (2013).....	[DVD]
V. LOP[o] (2015) .....	[DVD]
VI. CONCILIABULU (2014).....	[DVD]
VII. OU (2015).....	[DVD]
VIII. RHYTHMS 23 (2015).....	[DVD]

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> IX andamento de <i>Gallimathias Musicum</i> de Mozart (c. 1-10).....	13
<b>Figura 2.</b> <i>Capriccio</i> em Sol Maior de J. Haydn (c. 1-6).....	13
<b>Figura 3.</b> Excerto do Responsório <i>Domine ad adjuvandum</i> (cc. 1-3) .....	17
<b>Figura 4.</b> Excerto da abertura de <i>L'Orfeo, favola in musica</i> (cc. 1-8) .....	17
<b>Figura 5.</b> Excerto da obra <i>Williams Mix</i> de J. Cage .....	31
<b>Figura 6.</b> Excertos da partitura <i>Ludwing Van</i> de M. Kagel.....	44
<b>Figura 7.</b> Excerto da partitura <i>Ludwing van</i> de M. Kagel.....	45
<b>Figura 8.</b> <i>Davidsbündlertänze</i> N° 14 de Robert Schumann .....	53
<b>Figura 9.</b> <i>Eusebios – Cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos</i> de G. Gandini (cc. 1-2 de cada <i>Nocturno</i> ).....	54
<b>Figura 10.</b> (Capa) <i>Variações sobre um tema de Haydn – Op. 56</i> de J. Brahms. ....	57
<b>Figura 11.</b> <i>d'Edriophthalma</i> de E. Satie, 3º sistema (Leipzig: <i>Edition Peters</i> ).....	58
<b>Figura 12.</b> <i>Inwendig losgelöst</i> de W. Mitterer (1ª página da partitura).....	59
<b>Figura 13.</b> Fragmento do 4º andamento de <i>Prisme</i> de J. Wildberger.....	60
<b>Figura 14.</b> <i>Hören TV</i> de Johannes Kreidler .....	61
<b>Figura 15.</b> 2 <i>Frames</i> da obra <i>Beethoven's Eroica: Opening Chords</i> de Erik Carlson .....	61
<b>Figura 16.</b> “Música na música” (Tarnawska-Kaczorowska, 1998, p. 70) .....	69
<b>Figura 17.</b> Número de entradas (teses ou artigos escritos) no âmbito do <i>musical borrowing</i> inscritos no MBAAB (Burkholder, 1994-2000)...	79
<b>Figura 18.</b> Um possível esquema do processo de Empréstimo Musical.....	116
<b>Figura 19.</b> Símbolo internacional da reciclagem .....	123

<b>Figura 20.</b> Tipologias de movimentos contrapontísticos .....	125
<b>Figura 21.</b> Relações e tipologias existentes no âmbito da proposta da Reutilização Musical.....	128
<b>Figura 22.</b> Análise de Parâmetros ao longo do tempo na obra de câmara de JP – sem obras revistas (Monteiro, 2012c, p. 9) .....	147
<b>Figura 23.</b> Fragmento do <i>Orfeu</i> de Gluck.....	149
<b>Figura 24.</b> Fragmento de <i>Eurídice Reamada</i> de Jorge Peixinho .....	149
<b>Figura 25.</b> Fragmento do Concerto <i>A Primavera</i> das Quatro Estações, de A. Vivaldi .....	150
<b>Figura 26.</b> Fragmento de <i>As Quatro Estações</i> (Outono), de J. Peixinho....	151
<b>Figura 27.</b> Excerto <i>Estudo III – Em Si bemol maior</i> (pág. 5, 4º sistema) ..	153
<b>Figura 28.</b> Fragmento de <i>Lov II</i> JP076 (e) – pág. 16, 1º sistema .....	154
<b>Figura 29.</b> Fragmento de <i>Isolde Liebestod</i> (da ópera <i>Tristan und Isolde</i> ). Arranjo de Louis Winkler (1820–1886) .....	154
<b>Figura 30.</b> Fragmento de <i>Leves Véus Velam</i> de J. Peixinho (cc. 46 – 51)...	155
<b>Figura 31.</b> Fragmento de <i>Pierrot Lunaire</i> de A. Schönberg / N° 8 <i>Nacht</i> (cc. 1 – 5).....	156
<b>Figura 32.</b> Excerto de <i>Recitativo I</i> (1.º página / 1.º sistema) .....	160
<b>Figura 33.</b> Excerto de <i>Six Pieces for Orchestra</i> Op. 6 N.º III de A. Webern (cc. 1 e 2 – secção dos trompetes em Sib) .....	160
<b>Figura 34.</b> Fragmento do seu <i>Estudo IV – Para uma Corda Só</i> (JP 102)....	162
<b>Figura 35.</b> Fragmento de <i>Glosa I</i> (1.ª pág. / 3.º sistema) .....	163
<b>Figura 36.</b> Fragmento de <i>Glosa IV</i> (1.ª pág. / 3.º e 4.º sistema) .....	163
<b>Figura 37.</b> <i>CDE</i> de J. Peixinho, pág. 36 /2º sistema (última página) .....	164
<b>Figura 38.</b> Concerto para Violino de A. Berg (últimos 4 compassos do violino solo).....	164
<b>Figura 39.</b> Ritmo de Tango sincopado – <i>Habanero</i> .....	166

<b>Figura 40.</b> Excerto de <i>Red-Sweet Tango</i> de J. Peixinho (cc. 5 – 8).....	166
<b>Figura 41.</b> <i>Remake</i> (JP 109) de 1985.....	170
<b>Figura 42.</b> <i>Estudo II – Sobre As Quatro Estações</i> (JP 028 b) de 1972 .....	170
<b>Figura 43.</b> <i>Estudo II</i> (JP 028 a) de 1970 .....	170
<b>Figura 44.</b> <i>As Quatro Estações</i> (JP 044 b) de 1972.....	171
<b>Figura 45.</b> <i>Recitativo III</i> (JP 028 a) de 1966 (Harpa).....	171
<b>Figura 46.</b> <i>Recitativo IV</i> de J. Peixinho.....	172
<b>Figura 47.</b> <i>Voix e A idade de Ouro</i> de J. Peixinho.....	172
<b>Figura 48.</b> Obras que após 1968 contêm qualquer indicador de reutilização alheio .....	179
<b>Figura 49.</b> Modelos para Parêntesis do Piano na obra <i>As Quatro Estações</i> de J. Peixinho.....	197
<b>Figura 50.</b> Segundo sistema da página 5 do <i>Estudo IIa</i> de J. Peixinho.....	198
<b>Figura 51.</b> Fragmento da Página 2 da obra <i>As Quatro Estações</i> de J. Peixinho .....	198
<b>Figura 52.</b> Modelos para Parêntesis da Harpa na obra <i>As Quatro Estações</i> de J. Peixinho.....	199
<b>Figura 53.</b> 4º sistema da página 1 da primeira versão do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	199
<b>Figura 54.</b> 1º sistema da página 2 da segunda versão do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	200
<b>Figura 55.</b> 1º sistema da página 4 da primeira versão do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	200
<b>Figura 56.</b> 2º e 3º sistema da página 4 da segunda versão do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	201
<b>Figura 57.</b> Fragmento do 1º sistema da página 4 da primeira versão do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	202

<b>Figura 58.</b> 1º e 2º sistema da página 3 da primeira versão do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	203
<b>Figura 59.</b> Motivo A do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho.....	209
<b>Figura 60.</b> Peça 1 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 1 - 8) .....	210
<b>Figura 61.</b> Peça Nº 1 das <i>12 Notations</i> para Piano Solo de Pierre Boulez (cc. 5 - 7).....	210
<b>Figura 62.</b> 1º e 2º sistema do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	211
<b>Figura 63.</b> Peça Nº 1 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 1 – 2) ....	212
<b>Figura 64.</b> Série dodecafónica das <i>12 Notations</i> .....	213
<b>Figura 65.</b> Síntese da Hipótese 2.....	214
<b>Figura 66.</b> 2ª sistema da 1ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	215
<b>Figura 67.</b> 1º compasso da Peça Nº 2 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez.....	216
<b>Figura 68.</b> Peça Nº 2 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 8 - 12) ...	216
<b>Figura 69.</b> Peça Nº 2 das <i>12 Notations</i> de Pierre Boulez.....	217
<b>Figura 70.</b> 3º e 4º sistema do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	218
<b>Figura 71.</b> Peça Nº 2 das <i>12 Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 4 -7) .....	218
<b>Figura 72.</b> Série dodecafónica da Peça 2 das <i>12 Notations</i> .....	219
<b>Figura 73.</b> Parte central do 4º Sistema da 1ª Página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	220
<b>Figura 74.</b> Último gesto do 4º Sistema da 1ª Página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	221
<b>Figura 75.</b> Peça Nº III das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 1 -3)....	221
<b>Figura 76.</b> Relações intervalares de 2ªs maiores e menores, com a exceção do último conjunto (3ª maior).....	222
<b>Figura 77.</b> Último gesto da 1ª página 2ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	223

<b>Figura 78.</b> Primeiro gesto da 2ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho.....	223
<b>Figura 79.</b> Peça N° 3 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 1 – 4) ....	223
<b>Figura 80.</b> Peça N° 5 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 5 – 8) ....	224
<b>Figura 81.</b> 1º Sistema da 2ª Página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	225
<b>Figura 82.</b> Prelúdio da Ópera <i>Tristão e Isolda</i> de R. Wagner (cc. 1-3) .....	225
<b>Figura 83.</b> Parte central do 3º Sistema da 2ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	227
<b>Figura 84.</b> 2º Sistema da 3ª Página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	228
<b>Figura 85.</b> Indicação das duas <i>nuances</i> possíveis na Peça N° 6 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez.....	229
<b>Figura 86.</b> Peça N° 6 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (c. 1).....	230
<b>Figura 87.</b> Parte central da Peça 6 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez.	230
<b>Figura 88.</b> Parte final do 2º Sistema e início do 3º da 3ª Página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	231
<b>Figura 89.</b> Peça N° 6 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez.....	232
<b>Figura 90.</b> Conjunto A de J. Peixinho e o 1º e 2º conjunto de Pierre Boulez.....	233
<b>Figura 91.</b> Ordem das notas na Hipótese 12 através do processo Dominó aplicado ao fragmento de Boulez.....	235
<b>Figura 92.</b> Início do 4º sistema da 3ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho...	236
<b>Figura 93.</b> Início do 1º Sistema da 4ª Página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho..	237
<b>Figura 94.</b> Peça N° 7 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez (cc. 1 e 2).....	237
<b>Figura 95.</b> 1º Andamento da <i>Sintonia N° 9</i> de L. v. Beethoven (c. 1 - 5) ...	238
<b>Figura 96.</b> Peça 4 das <i>Douze Notations</i> (cc. 1 e 2) .....	239
<b>Figura 97.</b> 1º e 2º Sistema da 4ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	239
<b>Figura 98.</b> Relações intervalares presentes na Hipótese 15.....	240

<b>Figura 99.</b> Peça 4 das <i>Douze Notations</i> (c. 10) .....	241
<b>Figura 100.</b> Relações intervalares entre o motivo de Beethoven e o <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	241
<b>Figura 101.</b> 1º Sistema da 5ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	242
<b>Figura 102.</b> Peça Nº 8 das <i>Douze Notations</i> (cc. 10-12).....	242
<b>Figura 103.</b> 2º e 3º sistema da pág. 5 do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho.....	243
<b>Figura 104.</b> Peça 12 das <i>Douze Notations</i> (cc. 9-12).....	244
<b>Figura 105.</b> Peça Nº 12 das <i>Douze Notations</i> (cc. 1-3).....	244
<b>Figura 106.</b> Parte final do 3º sistema da 3ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	245
<b>Figura 107.</b> Grupetos presentes no 2º e 3º sistema da 5ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho .....	246
<b>Figura 108.</b> Grupeto de 19 notas presente na parte final do 3º sistema da 2ª página do <i>Estudo II</i> de J. Peixinho.....	247
<b>Figura 109.</b> Relação do Grupeto de 19 notas com a série dodecafónica $R_{10}$ de Pierre Boulez .....	247
<b>Figura 110.</b> Sequência de material reutilizado por J. Peixinho (com autores).....	248
<b>Figura 111.</b> 3º Sistema da 1ª Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	251
<b>Figura 112.</b> 1ª Página do <i>Nocturne Op. 9, Nº 1</i> .....	252
<b>Figura 113.</b> 1º Sistema da 2ª Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	253
<b>Figura 114.</b> Relações intervalares presentes na Hipótese 1 .....	254
<b>Figura 115.</b> Último Sistema da Página 5 do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	255
<b>Figura 116.</b> Últimos três compassos do <i>Nocturno Op. 9 nº3</i> de F. Chopin.....	255
<b>Figura 117.</b> 1º Sistema da Página 4 do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	256
<b>Figura 118.</b> 1º Compasso 24 e 25 do <i>Nocturno Op. 9 Nº1</i> de F. Chopin....	256

<b>Figura 119.</b> Último Sistema da Página 4 do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	258
<b>Figura 120.</b> Últimos três compassos do <i>Nocturno Op. 9 N° 1</i> de F. Chopin.....	258
<b>Figura 121.</b> Prelúdio N° 18 Op. 28 (cc . 1 - 6).....	259
<b>Figura 122.</b> Síntese da Hipótese 5.2.....	260
<b>Figura 123.</b> 2° e 3° Sistema da 1ª Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho.....	261
<b>Figura 124.</b> Notas estruturais do pentagrama na clave de Sol do primeiro compasso e a sua relação com o acorde de Fá# 7ª Diminuta.....	261
<b>Figura 125.</b> Primeira Parte do 3º Sistema da Primeira Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	262
<b>Figura 126.</b> 3º Sistema da 1ª Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho.....	263
<b>Figura 127.</b> Compassos 7 e 8 do <i>Prelúdio N° 18 Op. 28</i> de F. Chopin.....	264
<b>Figura 128.</b> <i>Segunda Sonata em Sib menor Op. 35</i> (cc. 1 – 11) .....	264
<b>Figura 129.</b> Descaracterização do 1º Tema do 1º Andamento da Segunda Sonata em <i>Sib menor Op. 35</i> no <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	265
<b>Figura 130.</b> 3º e 4º Sistema da 3ª página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	267
<b>Figura 131.</b> <i>Nocturno Op. 9 N° 2</i> (compassos 32 – 34) de F. Chopin .....	267
<b>Figura 132.</b> Parte Final do 4º Sistema da 3ª página do <i>Estude III</i> de J. Peixinho .....	268
<b>Figura 133.</b> Compasso 250 – 254 da <i>Ballade N°1 Op. 23</i> de F. Chopin.....	268
<b>Figura 134.</b> 2º Sistema da 3ª Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho.....	269
<b>Figura 135.</b> Cadência do 4º Andamento da <i>Sonata N° 3 Op. 53</i> em Si Maior de F. Chopin.....	270
<b>Figura 136.</b> 2º Sistema da 5ª Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho.....	270
<b>Figura 137.</b> <i>Nocturno Op. 27 N° 2</i> de F. Chopin (cc. 1-5).....	271
<b>Figura 138.</b> Fragmentos do <i>Sonata – Em Si menor</i> (cc. 1 - 5).....	271

<b>Figura 139.</b> 1º e 2º Sistema da 1ª Página do <i>Estudo III – Em Si bemol maior</i> .....	272
<b>Figura 140.</b> Fragmentos do <i>Sonata – Em Si menor</i> (os últimos 7 compassos da obra) .....	272
<b>Figura 141.</b> Original e respetiva tradução das notas utilizadas por Peixinho nos dois primeiros sistemas da 1ª página do <i>Estudo III</i> .....	273
<b>Figura 142.</b> 2º e 3º sistema da 2º página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	275
<b>Figura 143.</b> 1ª Parte do 1º Sistema da 4ª Página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	276
<b>Figura 144.</b> 2º sistema da 5ª página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	276
<b>Figura 145.</b> Os primeiros dois sistemas da 1ª página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	280
<b>Figura 146.</b> 2º Sistema da 2ª página do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho.....	281
<b>Figura 147.</b> Justaposição do motivo A e B ( <i>Estudo II(b)</i> , 4º sistema da 3ª página) .....	285
<b>Figura 148.</b> Desenvolvimento do motivo C ( <i>Estudo II(b)</i> , 4º sistema da 1ª página).....	286
<b>Figura 149.</b> Justaposição do motivo B desenvolvido e motivo C ( <i>Estudo II(b)</i> , 1º sistema da 2ª página).....	286
<b>Figura 150.</b> Jackson Pollock (in Grundfor, 2014).....	298
<b>Figura 151.</b> <i>Intro</i> da obra <i>Llock</i> .....	299
<b>Figura 152.</b> <i>Modo de Leitura</i> aplicado em <i>Llock</i> .....	300
<b>Figura 153.</b> Jackson Pollock, Number 7 de 1951 (Zlotowitz, 2015) .....	301
<b>Figura 154.</b> <i>Llock</i> – 1ª Guitarra (Secção A).....	301
<b>Figura 155.</b> <i>Llock</i> – 2ª Guitarra (secção A).....	302
<b>Figura 156.</b> Possibilidades de leitura aplicada aos fragmentos na 2ª Guitarra em <i>Llock</i> .....	302

<b>Figura 157.</b> As pontes na obra <i>Llock</i> (a vermelho, notas que contêm o processo de tradução) .....	303
<b>Figura 158.</b> <i>Photomosaic</i> de Robert Silvers.....	306
<b>Figura 159.</b> Níveis hierárquicos em <i>Dialogismos I</i> , técnicas de composição e a macroestrutura da peça.....	307
<b>Figura 160.</b> Esquema que representa o material extraído de Für Aline de Arvo Pärt, que concebeu a macroestrutura e microestrutura dos três primeiros movimentos de <i>Dialogismos I</i> . (fonte: Bernardes <i>et al.</i> , 2012, p. 265) .....	308
<b>Figura 161.</b> Excerto de <i>Dialogismos I, Prelude</i> (cc. 3-6) .....	310
<b>Figura 162.</b> <i>earGram</i> e os seus diferentes níveis de hierarquias .....	312
<b>Figura 163.</b> <i>earGram – Workstation</i> composto por um conjunto de módulos.....	313
<b>Figura 164.</b> Melodia tradicional <i>Twinkle Twinkle Little Star</i> .....	315
<b>Figura 165.</b> <i>Mikrokosmos</i> N° 140, cc. 10-14.....	316
<b>Figura 166.</b> <i>Modo de Leitura</i> na Miniatura <i>Twinkle Twinkle Little Star</i> .....	317
<b>Figura 167.</b> <i>Twinkle Twinkle Little Star</i> (cc. 14-16) .....	318
<b>Figura 168.</b> Fragmento melódico <i>Twinkle Twinkle Little Star</i> .....	318
<b>Figura 169.</b> Sistema <i>URB</i> (Gomes, <i>et al.</i> 2014, p. 99).....	320
<b>Figura 170.</b> Excerto da obra <i>...Urb to B...</i> (compasso 84).....	321
<b>Figura 171.</b> Ambiente de trabalho do Software <i>URB</i> (versão Nuno Peixoto).....	324
<b>Figura 172.</b> “É uma questão de perspetiva” (in Santana, 2014) .....	327

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1.</b> Tópicos que caracterizam a música pós-moderna.....	36
<b>Tabela 2.</b> Tipologias na utilização de música pré-existente no trabalho de Charles Ives por Burkholder.....	78
<b>Tabela 3.</b> Subdivisão do <i>stricto sensu</i> e <i>lato sensu</i> .....	94
<b>Tabela 4.</b> Classificação segundo o Modelo de Rafael Fraga na aplicação de elementos preexistentes numa nova composição (2010, p. 7) .....	113
<b>Tabela 5.</b> Tabela de equivalências .....	143
<b>Tabela 6.</b> Relações intervalares entre o Excerto da Figuras 32 e 33.....	160
<b>Tabela 7.</b> Obras que apresentam títulos alusivos.....	168
<b>Tabela 8.</b> Música para Teatro, Cinema de JP e os seus derivados .....	175
<b>Tabela 9.</b> Inexistência de qualquer tipo de referência no âmbito da Reutilização Musical.....	180
<b>Tabela 10.</b> Obras que reutilizam material alheio nos anos 60.....	184
<b>Tabela 11.</b> Ordem das indicações de tempo no <i>Estudo II b</i> .....	206
<b>Tabela 12.</b> Matriz da série dodecafónica das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez.....	208
<b>Tabela 13.</b> Distribuição das notas repetidas .....	212
<b>Tabela 14.</b> Dois agregados sonoros do 4º Sistema da 1ª página.....	220
<b>Tabela 15.</b> Série Dodecafónica das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez .....	220
<b>Tabela 16.</b> Distribuição e disposição da Série Dodecafónica pelo gesto da Hipótese 4.....	222
<b>Tabela 17.</b> Série dodecafónica das <i>Douze Notations</i> por $I_3$ .....	226
<b>Tabela 18.</b> Série dodecafónica das <i>Douze Notations</i> por $R_{10}$ .....	228
<b>Tabela 19.</b> Número de notas por compasso e conjuntos na parte final do 2º Sistema e início da 3ª da 3ª Página .....	232

<b>Tabela 20.</b> Série dodecafónica das <i>Douze Notations</i> por $O_5$ e $O_7$ .....	236
<b>Tabela 21.</b> Conjuntos ordenados presentes na Hipótese 16 .....	242
<b>Tabela 22.</b> Relação do <i>Estudo III</i> de J. Peixinho com a série de <i>Fibonacci</i> .....	257
<b>Tabela 23.</b> Relações intervalares presentes na Figura 125.....	262
<b>Tabela 24.</b> Funções tonais e a sua correspondência direta no <i>Estudo III</i> de J. Peixinho .....	278
<b>Tabela 25.</b> Transposição entre a Escala de <i>Sib</i> Maior e as fundamentais triádicas no <i>Estudo III</i> .....	278
<b>Tabela 26.</b> Equivalências das fundamentais harmónicas no <i>Estudo III</i> com as funções tonais tradicionais no início do 1º Sistema, 4ª página .....	279
<b>Tabela 27.</b> Correspondência harmónica com as relações tonais tradicionais.....	281
<b>Tabela 28.</b> Léxico de J. Peixinho por Cândido Lima .....	283
<b>Tabela 29.</b> <i>Estudo II</i> e as zonas de seleção aplicadas ao material alheio a partir das hipóteses do Subcapítulo 7.1.6 .....	287
<b>Tabela 30.</b> <i>Estudo III</i> e as zonas de seleção aplicadas ao material alheio a partir das hipóteses do Subcapítulo 7.2.2 .....	287
<b>Tabela 31.</b> Inversão de valores de dinâmica .....	292
<b>Tabela 32.</b> Os valores da célula rítmica e melódica da Figura 170 (Gomes, <i>et al.</i> , 2014, p.267) .....	323

## LISTA DE ABREVIATURAS E ACRÓNIMOS

<b>CESEM</b>	Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
<b>ECOC</b>	Jorge Peixinho: Edição Crítica das Obras de Câmara
<b>ENIM</b>	Encontro Nacional de Investigação em Música
<b>ESMAE</b>	Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
<b>GMCL</b>	Grupo de Música Contemporânea de Lisboa
<b>JP</b>	Jorge Peixinho
<b>UCP</b>	Universidade Católica Portuguesa



## INTRODUÇÃO

---

**Ele era o melhor de nós todos.**

*Álvaro Salazar*

---

“A melhor coisa que podemos experimentar é o mistério. É a emoção fundamental que está no berço da verdadeira arte e da verdadeira ciência<sup>1</sup>” (Albert Einstein, 1934). Com esta mesma intenção se partiu para o itinerário que aqui se inicia. Sem dúvida que “a invenção poética, onde a pesquisa tímbrica tem um papel privilegiado” (Azevedo, 1998, p. 37) de um compositor dos mais fundamentais da vanguarda portuguesa, Jorge Peixinho (1940-1995) contribuiu de forma decisiva para o roteiro deste projeto em torno de tão fascinante figura e da sua obra.

A ideia foi centrar o estudo num compositor cuja obra é de grande invenção e originalidade, tendo merecido mais destaque em termos de produção bibliográfica, para além dos poucos e relevantes contributos já publicados. Segundo José Eduardo Martins, “trata-se de um músico ainda não devidamente estudado, em parte, ao pouco recuo do tempo” (2011, p. 29). Fez ainda parte do círculo de compositores portugueses nascidos na década de 30, nos quais se incluem nomes como Álvaro Salazar (1938-), Cândido Lima (1939-) ou Filipe Pires (1934-2015).

Compositor de produção relativamente pequena, principalmente se comparada com o catálogo extenso de Jorge Peixinho (Azevedo, 1998, p. 39), em entrevista *online*, Álvaro Salazar afirma que:

Vivíamos um atraso muito grande, como sabe, e de algum modo, foi a geração a que eu chamo a “geração de 60” e que inclui os compositores que começaram a apresentar obras por volta da viragem da década de 50 para a década de 60 como o Jorge Peixinho, eu próprio, a Constança Capdeville, etc. que, se outro mérito não tivesse, criou uma ruptura na Música Portuguesa. É que independentemente do valor e da musicalidade de certos autores, que não está agora em causa, de facto, a Música Portuguesa estava até então atrasada muitas décadas, face ao que se fazia lá fora. Aliás, essa foi sempre uma pecha da

---

1. [Tradução do autor] Das Schönste, was wir erleben können, ist das Geheimnisvolle. Es ist das Grundgefühl, das an der Wiege von wahrer Kunst und Wissenschaft steht.

música portuguesa noutros séculos, com raríssimas ou muito pontuais excepções.

E portanto, eu tive a consciência não só da insipiência técnica dessas obras (talvez seja um exagero chamar-lhes obras) como também da sua inadequação estética.

É a partir daí, dessa viragem da década de 50 para 60, que eu tenho a plena consciência desse atraso e dessa deficiência técnica. Depois seguiu-se um período de tentativa de obtenção de grande informação. Li muitas partituras, ouvi muita música... (Salazar, 2005)

A fonte da citação que se segue é pianista Sofia Lourenço, que no dia 9 de fevereiro de 2011, por ocasião da interpretação da *Fantasia-Improptu* para saxofone alto e piano (Lisboa, 12/8/1990, duração aproximada de 8 minutos) - estreado e gravado pelo próprio Peixinho e pelo seu amigo Daniel Kientzy - no concerto da Oficina Musical<sup>2</sup> que se realizou no Auditório da Academia de Música de Espinho, com o saxofonista Gilberto Bernardes, pelas 19 horas. O compositor e diretor artístico do grupo, Álvaro Salazar, estava a assistir ao concerto, e após este ter terminado, dirigiu-se aos intérpretes e disse-lhes com alguma comoção na voz: “Gostei muito de vos ouvir. E a obra do Jorge Peixinho fui tão bem... ele era o melhor de nós todos!”.

Como se demonstrará ao longo do trabalho, o Peixinho compositor pretendeu levar mais longe as suas pesquisas estéticas, sobretudo no sentido de criar um estilo muito próprio, baseado no que de mais moderno se fazia então na Europa.

No início dos anos 70, a música de Peixinho ganhou um “lirismo particular”, evoluindo, segundo os especialistas, de acordo com duas vertentes principais: a exploração de “novos universos sonoros estilisticamente impuros”, e a utilização da citação e da auto-citação, como formas de alargar a linguagem através do contacto com o passado. Incontornáveis são as afirmações de Jorge Peixinho, que serão objeto de desenvolvido estudo, mais à frente neste trabalho. É o caso de:

Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo. (Peixinho, 2002, p. 242)

---

2. Em 1978, Álvaro Salazar fundou a Oficina Musical, grupo dedicado ao estudo e divulgação da música do séc. XX, do qual é diretor artístico.

Ou ainda,

não só por algumas auto-citações (elementos de obras minhas que circulam de obra para obra criando uma espécie de vínculos secretos), mas também criando essa inserção de universos diferentes que servem de contrapartida o meu propósito, explícito, de desejar que cada obra minha tenha um perfil e uma personalidade totalmente distintos de outra obra. Para cada obra que eu vá apresentando seja, de certo modo, inesperada, que tenha exatamente o seu lugar próprio, a sua configuração própria, e que não seja já deduzida ou já pressentida por obras anteriores. Isso é uma espécie de aspiração utópica que sinto. E será uma aspiração utópica porquanto as obras carreguem sempre as impressões digitais do próprio compositor. (Peixinho, 2010, p. 380-381)

Todas estas abordagens sobre o processo criativo do autor me motivaram e tornaram urgente o aprofundamento do conceito do uso da citação recorrente no ato de compor, tendo como semente a incorporação de parâmetros musicais pré-existentes numa nova obra musical. Digamos que o objetivo deste estudo é Jorge Peixinho, isto é, a sua obra e o seu legado criativo, sendo o principal foco analítico deste projeto, a pesquisa sobre os processos de criação e reutilização de material musical e a reflexão sobre a minha própria obra, enquanto criador e compositor.

A organização formal da tese seguiu esse mesmo desígnio e itinerário. Dividida em 3 partes, na PARTE I pretendeu esclarecer o conceito de citação musical na revisão bibliográfica. O segundo capítulo “À PROCURA DE UMA TAXONOMIA”, numa convergência de conceitos e de problemática, do que se poderia entender por *Musical Borrowing* (partido da autoria de Burkholder), contextualiza e fundamenta os autores nas suas propostas, perspectivas e análises, nomeadamente numa pesquisa aprofundada no âmbito da teoria da literatura sobre o conceito de “intertexto” de Júlia Kristeva, entre outros.

Nesta confluência, entendeu-se terminar a PARTE I com uma PROPOSTA DE MODELO TAXONÓMICO A PARTIR DO CONCEITO DE REUTILIZAÇÃO, numa tentativa de dar um contributo sobre a problemática exposta.

A PARTE II concentra-se sobre a obra de Jorge Peixinho, contextualizando o autor e a obra. Para além da caracterização do estudo e da definição das diretrizes metodológicas do presente projeto científico, seguem-se as descrições dos PROCEDIMENTOS TÉCNICO-COMPOSICIONAIS DE REUTILIZAÇÃO MUSICAL EM 2 OBRAS DE JORGE PEIXINHO. Esta parte do estudo de base

empírica teve como objetivo uma perspetiva investigativa à procura de material musical alheio, a partir de uma análise do pensamento intersticial<sup>3</sup>, segundo o próprio J. Peixinho (no testemunho de Cândido Lima) das obras *Estudo N°2* (JP 041b) e do *Estudo N° 3 - Em Sib maior* (JP 072), culminando com CARACTERIZAÇÃO DOS DIFERENTES PROCESSOS DE REUTILIZAÇÃO na obra do compositor.

Por último, a PARTE III congrega e concentra os objetivos metodológicos desta tese, partindo para a investigação em arte: o investigador procura refletir sobre a sua própria atividade enquanto artista, tendo como objeto de estudo a sua própria criação. Foi o que se pretendeu no CAPÍTULO 9 com “*CONCILIABULUS E MODOS DE LEITURA NA OBRA DE NUNO PEIXOTO DE PINHO*”. Mais se pretendeu com a reflexões sobre as suas composições a aferir cumplicidades e contaminações de ordem composicional, procurando também seguir o seu próprio percurso criativo enquanto compositor, amplamente influenciado e inspirado por Peixinho.

Por último, serão incluídos os trabalhos de edição de partituras *Estudo II – As Quatro Estações* (JP 041a) e *Remake* (JP 104) – Apêndices IX e X. No caso do *Estudo II*, inclui ainda a respetiva Edição Crítica da partitura, elaborado em parceria com o Projeto “Jorge Peixinho – Edição Crítica das Obras de Câmara” do CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Inclui ainda as Partituras de obras originais, além das gravações já disponíveis em suporte vídeo e áudio das obras de Nuno Peixoto de Pinho interpretadas ao vivo – Apêndice XI.

---

3. No âmbito das humanidades, Interstício é entendido como sendo um espaço para as relações humanas que sugerem possibilidades de intercâmbio diferentes daquelas já existentes, integrado de maneira mais ao menos harmoniosa e aberta no sistema global (Bourriaud, 2008).

## 1ª PARTE



## CAPÍTULO 1

### A CITAÇÃO MUSICAL

---

*Artists today treat museums as filled not with dead art, but with living artistic options.*

*Arthur C. Danto*

---

Peter Szendy (nascido em 1966 em Paris) filósofo e musicólogo francês, afirma que prestando atenção ao regime como "*signed listenings*" para a história jurídica do ouvinte, é possível até sugerir um modelo alternativo com base na desconstrução: escuta, ele argumenta (citando Carl Philip Emanuel Bach), é um "roubo tolerado", e os nossos ouvidos estão sempre já assombrados pelo ouvido do outro (Szendy, 2001, p. 23). Nesse sentido, a noção de citação musical é complexa, proporcionando uma discussão epistemológica e musicológica de grande atualidade.

Ao longo da história da música erudita ocidental, o uso da citação foi recorrente no ato de compor, tendo como semente a incorporação de melodias pré-existentes numa nova obra musical (Bonis, 2006, p. 824). Segundo Galliari (1995) no seu artigo *Ouvrez les guillemets*, ao procurar traçar a trajetória da prática da citação na música ocidental europeia, demonstra-se que esta contém uma direccionalidade que parte, como já foi anteriormente referido, da simples apropriação de melodias pré-existentes. Como podemos verificar desde os primórdios da polifonia até aos finais do século XVI, as obras polifónicas germinavam sobre uma linha melódica previamente concebida. Nos séculos XX e XXI, identificamos uma utilização inequívoca de fragmentos inteiros de músicas de outros compositores (Silveira, 2012, p. 28). Como nos explica Lívio Tragtenberg:

A citação musical é um procedimento estilístico utilizado desde há muito tempo na composição musical. Sua utilização se dá de diversas maneiras: quando a citação é motivada pela relação estrutural entre o material a ser citado e o conjunto no qual será acoplado, por exemplo. Aí, o material citado adere

totalmente ao tecido sonoro. Mas existe também a citação de carácter referencial, seja a um estilo ou a um procedimento formal historicamente situado, ou ainda a uma ideia não-musical (1991, pp. 30-31).

Esta diversidade de procedimentos estilísticos origina terminologias diferentes, como por exemplo: *cantus firmus*, *quodlibet*, *collage*, entre muitas outras. Estas terminologias simbolizam as diferentes formas de citar, que foram sendo alteradas e enriquecidas ao longo dos períodos da história da música, sempre aplicadas ao sistema ou sistemas musicais<sup>4</sup> de referência utilizados nos diferentes períodos.

### 1.1. PERSPETIVA HISTORIOGRÁFICA DA CITAÇÃO MUSICAL

Fazendo uma breve síntese sobre a utilização de material musical pré-existente, podemos recuar até aos séculos VIII e IX, mais concretamente ao canto medieval monofónico. Durante a prática desta atividade musical ao serviço do culto religioso, desenvolveu-se o chamado *tropo*. Esta técnica implicava o prolongamento do canto da liturgia gregoriana, através da incorporação de texto e/ou música. No caso da incorporação musical, uma das possibilidades<sup>5</sup> era a elaboração de movimentos melismáticos, pertencentes ao antigo repertório de origem grega ou romana. O interesse crescente pela utilização do *tropo* no canto gregoriano é reforçado ao produzir um efeito na memória do ouvinte, de forma a interromper o pensamento sobre o presente e remetê-lo, num curto espaço de tempo, ao passado, como se se tratasse de uma reminiscência. Desta forma, ao recordarem a origem da melodia pré-existente, os eclesiásticos e os fiéis vivenciavam novas experiências e sensações (Leung, 2008, p. 16).

Esta prática possuía, ainda, outra utilidade, que consistia na utilização de uma melodia conhecida num novo contexto, ajudando à rápida memorização da mesma. Recorde-se que, inicialmente, toda a prática musical era assimilada e interpretada através da memorização, antes da criação da notação musical. Mesmo após o

---

4. “Sistema musical” compreende, neste contexto, o sistema modal entre os primórdios da música até à Renascença, bem como a transição para o sistema tonal entre o renascimento e o barroco, que perdurou até ao início do séc. XX. Este novo século oferece a possibilidade de reutilizar e/ou descobrir novos sistemas de notação, como o atonal, o serial, a recuperação do modalismo, etc. Uma das características predominantes de todo o século XX é o facto de o compositor ser livre na escolha do sistema ou sistemas que pretende utilizar na sua escrita musical.

5. Existem outras possibilidades mais frequentes no emprego do tropo: 1) adicionar texto e música original antes do canto pré-existente (ou entre as frases); 2) adicionar músicas originais para estender os melismas; 3) adicionar texto aos melismas da melodia.

surgimento desta, quase todas as performances eram realizadas por memorização, porque o uso de velas que pudesse possibilitar a leitura dos manuscritos era raro em muitas das ocasiões do serviço (Berger, 2005, p. 45).

É possível encontrar, neste período histórico, outras práticas onde a reutilização está presente. Uma delas é a agregação de melodias pré-existentes adaptadas aos novos textos, por exemplo, nas antífonas e hinos, com a liberdade de acrescentar algo novo à melodia reutilizada. Este processo torna-se, assim, uma fórmula eficiente e conveniente para aumentar o repertório musical já conhecido nos serviços litúrgicos. Deste modo, uma das marcas que o cristianismo medieval deixou na música ocidental, foi a de considerar que o material sonoro pré-existente tem a possibilidade de ser a base de uma nova elaboração artística (Leung, 2008, p. 17).

Com a chegada da *polifonia*, no século XIII, surge um género musical chamado *motete*<sup>6</sup>, composto a partir de uma linha melódica pré-existente, sendo esta extraída tradicionalmente do *canto gregoriano* ou até de uma melodia profana de autor anónimo. A utilização de uma linha melódica já conhecida, numa nova obra, ficou conhecida como *cantus firmus*<sup>7</sup>. Esta melodia era aplicada ao longo do motete, com durações rítmicas longas e todas de igual valor. A sua função principal era apoiar e receber as novas linhas melódicas mais fluidas, por cima da voz do tenor – voz mais grave na partitura<sup>8</sup>. Desta forma, elevava-se uma nova obra polifónica, apoiada pela reutilização de um conjunto de notas pertencentes ao passado.

O repertório utilizado como *cantus firmus* pertencia ao domínio público, portanto os compositores não tinham qualquer receio de fazer uso dele, ou até de alterá-lo segundo as suas necessidades (Burkholder, Grout & Palisca, 2007, p. 116-117). O *motete* converte-se numa das mais relevantes formas musicais polifónicas, sobretudo durante o contraponto modal do séc. XVI. Mas é após o seu apogeu e durante o mesmo século, que o desinteresse pelo mesmo acontece. No entanto, segundo Burkholder *et al.* (2007, p. 97), a prática de “incorporarem o canto gregoriano juntamente com outros materiais musicais de origens diversas”, manteve-se presente em formas sacras após o séc. XVI.

---

6. Forma musical polifónica desde o século XIII. Uma das suas características iniciais era a utilização de diferentes textos para cada uma das vozes, facto que deu origem ao termo *motete*, derivado da palavra *mot*, que significa palavra, em francês.

7. O termo deriva do italiano e significa canto fermo, tendo sido utilizado já em pleno séc. XIV.

8. Os *motetes* mais antigos contêm o *cantus firmus* na voz superior, enquanto a nova parte era escrita por baixo desta.

Já no séc. XVII, quando o *cantus firmus* se tornou uma prática pouco habitual entre os compositores, surge a utilização das melodias protestantes pertencentes aos cânticos sagrados de Martinho Lutero<sup>9</sup> (1483-1546). Johann Sebastian Bach (1685-1750), sem dúvida um dos maiores compositores do período barroco, utilizou estas melodias sobretudo nos seus corais protestantes<sup>10</sup> a quatro vozes. Este autor também usou as mesmas melodias e respetivos textos em práticas musicais, onde era habitual o uso da melodia gregoriana, como por exemplo, em alguns dos andamentos da cantata BWV 80 (I, II, V e VIII). De forma menos perceptível, encontramos a mesma utilização junto de obras puramente instrumentais, como nos seus prelúdios corais, fantasias, variações e partitas.

Podemos destacar um contemporâneo de Bach, que compôs frequentemente a partir de música pré-existente: Georg Friedrich Händel (1685-1759). Este compositor tornou-se popular pela impressionante facilidade e qualidade da sua escrita musical, embora também fosse conhecido como "plagiador furtivo", devido à forma como se apropriava do alheio (Buelow, 1987, p. 62-63). A utilização de obras de outros mestres na música de Händel ocorreu não só enquanto estudante de composição, mas também enquanto profissional. Alguns investigadores atribuem esta prática frequente ao incentivo constante do seu professor Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712). Considerada, durante o período barroco, um método pedagógico universal<sup>11</sup> (Buelow, 1987) e segundo Leung (2008, p. 36), a reutilização não era nem plágio ou uma demonstração de potencial preguiça criativa, mas sim um processo de criação musical muito frequente e normal à época.

Segundo Kaplan (2006) Händel utilizou peças de diversos compositores, tais como Gottlieb Muffat (1690-1770), Johann Kaspar Kerll (1627-1693) Alessandro Stradella (1644-1682), entre outros. Verifica-se a utilização de excertos inteiros, em obras como a *oratória Judas Macabeu* HWV 63 (1746), a *Ode para Santa Cecília*

---

9. Lutero queria que os fiéis cantassem em vernáculo (na língua materna, e não em latim), e para isso escreveu um repertório que substituiu o canto gregoriano e a habitual prática (complexa) polifónica do final da idade média. As linhas melódicas eram muitos elementares e serviram de hinos para a congregação. A simplicidade melódica tinha uma função muito prática, que era a de facilitar a memorização rápida da melodia por parte dos fiéis.

10. Forma musical *a cappella* a quatro vozes mistas ou com acompanhamento instrumental. O coral é introduzido durante a reforma da Igreja no século XVI e destinava-se a ser cantado nas cerimónias religiosas.

11. Esta prática do período barroco, de apropriação de material alheio, era um costume habitual desde a antiguidade clássica e estava completamente anexada ao caráter de retórica artística, influenciando todos os aspectos da criatividade (Buelow, 1987).

HWV 76 e a ópera *Israel no Egipto* (HWV 54). A sua *Ode*, por exemplo, contém empréstimos e “adaptações” de 18 peças de Muffat (Kaplan, 2006, p. 17). No caso da ópera *Israel em Egipto*, o compositor utilizou literalmente obras de Stradella, Kerll, entre outros compositores da época. No total, a ópera é constituída por 30 andamentos e 17 deles são “empréstimos” de outros autores (Kaplan, 2006, p. 17).

Apesar de Händel ter sido considerado plagiador durante algum tempo na história da música, é curioso verificar que o compositor nunca fez o menor esforço para ocultar tal hábito. Sobre esta afirmação, Uvedale Price escreveu em 1798:

Se houve algum dia um génio realmente grande e original em qualquer arte, Händel foi este génio na música; e mesmo assim, o que pode parecer um paradoxo, jamais houve um plagiário maior. Ele tomava sem escrúpulos e sem dissimulação tudo o que servia ao seu interesse... mas tudo o que Händel roubava, ao fazer passar por seu pequeno laboratório mental, mesclando com suas próprias ideias, se tornava tão seu como se ele mesmo fora o criador. Como a abelha, que retira as doçuras de várias flores e as transforma em uma substância única que ninguém pode imitar, através desta maneira de trabalhar ele, frequentemente, deu a algo que passou despercebido em sua situação original, um sabor de elevada e rara qualidade: a Händel poderia muito bem ser aplicado o que Boileau, com mais verdade que modéstia, disse a seu próprio respeito – mesmo imitando, sempre original (p. 196).

Os críticos musicais ingleses Charles Burney e Sir John Hawkins, da mesma geração de Händel, nunca mostraram desgosto em relação ao plágio do compositor. O mesmo já não acontece no início do século XIX, ao surgirem em 1822, com o artigo do irlandês F. W. Horncastle, as primeiras críticas negativas. Este autor irá tornar-se modelo da crítica deste século e nos seus ideais, manifestados nos seus textos, demonstrava já uma clara visão romântica sobre a criatividade como uma atitude de genuína originalidade. Assim, o plágio adquire uma conotação de tal modo negativa ou até escandalosa, que influencia o desgosto em relação à obra de Händel durante este século (Buelow, 1987, pp. 64-69).

Podemos comprovar o feroz descontentamento com a música do compositor nas seguintes palavras de Horncastle:

tentarei provar que mesmo os maiores compositores não só foram culpados desta ofensa [o plágio], como aumentaram a extensão da sua culpa na proporção em que eram mais iluminados, mais experientes e mais exaltados acima dos "pobres mortais" pelo esplendor de seu génio... que estes plágios que logo vou elencar sejam chamados de roubos musicais, quando passagens inteiras, sujeitos de fugas, e outras partes importantes de uma composição são apropriados por homens a quem, talvez por seu anterior bom carácter,

estejamos inclinados a perdoar; mesmo assim, como um aviso a outros, eles absolutamente devem ser levados às barras do Tribunal da Música, onde receberão o pagamento por seus crimes através do veredicto de um júri de críticos... Sr. George Frederick Händel!! Sim, oh [...] e admiradores deste celebrado músico, G. F. Händel certamente vai ser sujeito a este Tribunal; esperai que agora vou citar o catálogo de seus crimes (Buelow, 1987, pp. 66-67).

Desde a época da polifonia até ao séc. XVII (Galliari, 1995), exerceu-se uma prática conhecida por *quodlibet*<sup>12</sup>: processo criativo que organiza e combina duas ou mais melodias, normalmente provenientes de canções populares, em simultâneo e de forma contrapontística.

O aparecimento desta técnica composicional demonstra o desejo dos compositores de compor através de elementos musicais heterogéneos e com diferentes textos, entrelaçados numa mesma obra. Esta prática vai aliciar alguns compositores do séc. XVIII, como é o caso de J. S. Bach, nas *Variações Goldberg*, BWV 988 – variação nº 30, e de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), na *Gallimathias Musicum* K. 32.

Bach dá indicação, na partitura da variação nº 30, do processo *quodlibet* e, em apenas 16 compassos, justapõe três (ou até mais) melodias alemãs derivadas de canções folclóricas. Johann Nikolaus Forkel<sup>13</sup> (1749-1818) insinua claramente que Bach considerava o *quodlibet* com um intuito humorístico, descrevendo um hábito frequente dos encontros familiares deste último:

Assim que todos estavam reunidos, um coral luterano era entoado primeiro. Depois desse início piedoso, eles partiam, em grande contraste, para piadas. Isto é, cantavam músicas populares parcialmente cómicas e também parcialmente com conteúdo indecente, tudo misturado no impulso do momento (Forkel, 1802).

*Gallimathias Musicum* K. 32 (1766) de W. A. Mozart, é um conjunto de obras em forma de *quodlibet*, composto aos 10 anos de idade. A composição é elaborada durante a sua estadia em Amesterdão e Haia (Holanda) e compreende um total de 18 partes, com a seguinte instrumentação: 2 oboés, 2 trompas ou 2 fagotes, cordas e cravo. O compositor austríaco mistura e sobrepõe, no interior dos diferentes andamentos, um

---

12. Segundo Janic, *quodlibet* é uma expressão latina proveniente de “*quod libet*”, que significa “que agrada”. “Com valor substantivo é usada na filosofia escolástica, para designar um problema qualquer que sirva de exercício para o debate” (2012, p. 7).

13. Foi o responsável pela biografia de J. S. Bach. O autor teve igualmente a oportunidade de entrevistar alguns dos filhos de J. S. Bach.

conjunto de melodias populares holandesas, alemãs e austríacas. Veja-se o exemplo do andamento número 9 – *Allegro*, uma canção popular alemã, *Acht Sauschneider müssen sein!* (cf. Figura 1), também utilizada em 1765 por Haydn no seu *Capriccio* em Sol Maior Hob. XVII:1 (cf. Figura 2).



Figura 1. IX andamento de *Gallimathias Musicum* de Mozart (c. 1-10)



Figura 2. *Capriccio* em Sol Maior de J. Haydn (c. 1-6)

No âmbito da melodia acompanhada, que alcança a sua autonomia com a consolidação do pensamento harmónico do século XVIII, surge o *tema e variações*. Nesta forma musical, o compositor pode optar por utilizar, como *tema*, uma melodia da sua autoria, ou por incorporar melodias populares ou temas originais de outros autores (sendo esta última a prática mais comum). Descortinar possibilidades de desenvolvimento da melodia, que o autor inicial não considerou, é o princípio do *tema e variações* (Souza, 2008, p. 323). Deste modo, o tema estará subjugado à criação de um número incerto de variações.

Está prática era muito comum durante o séc. XVIII e XIX, sobretudo nos compositores da chamada primeira escola de Viena<sup>14</sup>. No repertório de J. Haydn

14. Foi o nome atribuído aos três grandes mestres pertencentes ao período clássico (segunda metade do séc. XVIII): Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven.

podemos constatar os seguintes temas e variações: Variações em Dó, Hob. XVII/15; 20 Variações em Sol ou Lá, Hob. XVII/2; Arietta com 12 Variações em Mib, Hob. XVII/6; 6 Variações em Dó, Hob. XVII/5; Variações em Fá, Hob. XVII/6; 5 Variações em Ré, Hob. XVII/7; 8 Variações em Ré, Hob. Hob. XVII/8; Variações em Sol sobre o tema *Gott erhalte den Kaiser* (Hob. III/77)<sup>15</sup>.

W. A. Mozart compôs sobre os seguintes temas e variações: 8 Variações sobre o tema *Laat Nos Juichen* de C. E. Graaf K. 24; 7 Variações sobre o tema *Willem van Nassau* K. 25; 12 Variações sobre o minueto do Concerto para Oboé nº 1 e Fischer K. 179; Variações sobre a ária *Mio caro Adone* da ópera *La Fiera di Venezia* de Salieri K. 180; Variações sobre o tema *Lison dormait dans un bocage* da ópera *Julie de Dèzede* K. 264; Variações sobre um tema popular francês *Ah, vous dirai-je maman* K. 264; Variações sobre a ária *Dieu d'amour* da ópera *Les Mariages Samnites* de Grétry K. 352; Variações sobre o tema *La Belle Françoise* K. 353; Variações sobre a ária *Je suis Lindor* da ópera *Le barbier de Séville* de Baurdrion K. 354; 10 variações sobre *Unser dummer Pöbel meint* de Gluck K.455; Variações sobre *Come un agnello* de Sarti K. 460; Variações sobre um Minueto de Duport K. 537; 8 Variações sobre o tema *Ein Weib ist das herrlichste Ding* de Benedikt Schack ou Franz Gerl, da ópera *Der Dumme Gartner* K. 613.

Na obra de L. van Beethoven assinalam-se 9 Variações sobre uma marcha de Dressler Wo0 63; 24 Variações sobre uma *arietta* de Righini Wo0 65; 13 Variações sobre uma *arietta* de Dittersdorf Wo0 66; 6 Variações fáceis sobre uma canção suíça de Paisiello Wo0 69; 6 Variações sobre a ària *Nel cor più non mi sento* de Paisiello Wo0 70; 8 Variações sobre um romance de Grétry Wo0 72; 12 Variações sobre uma dança de Wrantizky Wo0 71; 10 Variações sobre uma dança de Salieri Wo0 73; 7 Variações sobre um quarteto de Winter Wo0 75; 8 Variações sobre um trio de Süßmayr Wo0 76; 5 Variações sobre *Rule Britannia* Wo0 79; 33 variações sobre uma valsa de Diabelli Op. 120.

Esta forma musical é amplamente utilizada por muitos outros mestres da história da música, sobretudo os do período romântico, tais como Frédéric François Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897).

---

15. Haydn é o autor deste tema, que também aparece no 2º andamento do seu quarteto de Cordas em Dó Maior, op. 76, nr. 3, adequadamente intitulado “Imperador”, sendo também a melodia do atual Hino Nacional da Alemanha.

De entre estes três compositores, R. Schumann é considerado o “verdadeiro mestre da citação [...] não só fazia referências às suas obras, mas também a outros compositores” (Gomes Filho, 2010, p. 40), sendo muito frequente encontrar citações nas suas composições, por exemplo, na *Fantasia op. 17 em Dó Maior*, onde é utilizada música de Beethoven, ou, ainda, na *Marcha do Soldado*, do *Álbum para a Juventude*, onde o compositor faz uma alusão ao *Scherzo da Sonata Op. 24*, também do mesmo compositor alemão.

Uma variante desta forma musical consiste na reutilização de um tema sem as habituais variações, convertendo-se na base para a construção de um conjunto de peças. *Oferenda Musical* BWV 1079 (1747) de Bach é um bom exemplo desta diferença, composto por cânones e fugas sobre um tema, alegadamente, de autoria de Frederico II da Prússia.

No período romântico, é interessante verificar a presença frequente do tema do *Capricho 24*, de Niccolò Paganini (1782-1840), em diversas obras de diferentes autores. Este tema serviu de inspiração a Franz Liszt (1811-1886) no seu *Estudo n.º 6*, bem como a Johannes Brahms, no seu *Tema e Variações* Op. 35 I e II, e a Sergei Rachmaninoff (1873-1943), na sua *Rapsódia sobre um tema de Paganini* Op. 43<sup>16</sup> (1934), para piano e orquestra.

No caso de Rachmaninoff, a utilização do tema é feita através de uma estrutura livre, à qual deu o nome de rapsódia. Esta forma musical é constituída por um único andamento que não possui uma estrutura pré-definida. Aqui, as variações sobre o tema de Paganini também estão presentes, mas surgem de forma bastante camuflada. Esta nova estrutura musical converte-se, assim, numa variante do *tema e variações*, que ganhou destaque e preferência sobretudo por alguns compositores do final do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX.

Como exemplos de rapsódias pertencentes ao repertório ocidental erudito, realçam-se as rapsódias para piano solo, de J. Brahms, as rapsódias húngaras para piano solo, de Franz Liszt (1846-1853), baseadas em temas folclóricos húngaros, a *Première Rhapsodie* para clarinete e piano, de C. Debussy (1909-1910), a *Rhapsody in Blue* (1924), para piano e orquestra de jazz, de George Gershwin (1898-1937), que interliga sonoridades da música clássica com o mundo do jazz.

---

16. Aparece em alguns catálogos como Op. 42.

Regressando aos inícios do séc. XVIII, assiste-se à utilização no âmbito musical do termo *Pot-pourri*<sup>17</sup> – expressão francesa que significa literalmente “vaso podre” – que serviu para designar um conjunto de peças ou fragmentos, segmentados e ordenados numa só obra musical. Quanto à disposição e organização, estas peças não têm que estar intrinsecamente relacionadas entre si. Um dos princípios desta forma musical é a não repetição dos excertos, apresentados com a estrutura A-B-C-D-E (etc.), sendo possível utilizar um número ilimitado de fragmentos musicais. O *Pot-pourri* torna-se uma estrutura musical bastante popular, sobretudo durante o séc. XIX, constituindo uma presença habitual nas aberturas das óperas de alguns compositores franceses deste século. Também o guitarrista virtuoso Mauro Giuliani (1781-1829), ao escrever uma variedade de peças intituladas *Potpourri* Op. 18, 26, 28, 31, 42 e *Potpourri Romano* Op. 108, destacou esta estrutura musical.

Para além do hábito dos compositores escreverem música servindo-se de material de outros autores, era também frequente a reutilização de temas da sua própria autoria – *auto-citação*, ou seja, escreviam música nova, incorporando nela segmentos de obras anteriormente compostas por eles. Esta prática esteve sempre presente ao longo da história da música, sobretudo no período barroco. Burkholder, no seu artigo *Reworking and Issues of Originality*, no *Grove Music Online*, cita G. F. Händel, Henri Purcell (1659-1695) e António Vivaldi (1678-1741) como exemplos de três compositores que reciclaram com alguma frequência música da própria autoria. Os motivos que levam à *auto-citação* do material do qual se é autor podem ser vários. Uma das perspetivas mais prováveis prende-se com a necessidade dos compositores do período barroco produzirem obras num curto espaço de tempo. Este hábito de escrita constante era sinónimo de participação num maior número de performances, o que se traduzia num maior lucro financeiro, possibilitando ao compositor mais alguma estabilidade económica. De forma a agilizar e simplificar o processo criativo, os compositores viam-se compelidos a reutilizar material já criado por eles.

A *auto-citação* realizava-se de três formas distintas: 1) através de um pequeno fragmento; 2) através de um tema por inteiro ou parte dele; 3) reescrevendo um trabalho já composto. O material auto-citado pode, ainda, integrar-se num contexto musical

---

17. Existe também a versão alternativa de *Potpourri*; o termo faz referência a uma jarra com uma mistura de pétalas de flores secas utilizada para perfumar o ar. Esta terminologia também é equiparada a *Medley*.

diferente do original, como é o caso da utilização que Claudio Monteverdi (1567-1643) fez da abertura instrumental *Toccatà*, pertencente à sua grande ópera *L'Orfeo, favola in musica* SV 318 (1607), na abertura da obra *Domine ad adjuvandum*<sup>18</sup> (1610) (cf. Figura 3 e Figura 4).

[♩ = about 72]  
 ⑧ Bassus Generalis  
 Continuo  
 f  
 O Lord, make haste to help me.

**Figura 3.** Excerto do Responsório *Domine ad adjuvandum* (cc. 1-3)

Clarino.  
 Quinta.  
 Alto e basso.  
 Vulgano.  
 Basso.

**Figura 4.** Excerto da abertura de *L'Orfeo, favola in musica* (cc. 1-8)

18. Responsório pertencente à obra *Vespro della Beata Vergine* SV 206 (vulgarmente designada por *Vésperas de 1610*).

## 1.2. A CITAÇÃO MUSICAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Bonis (2006), no seu artigo *Um levantamento dos estudos sobre a citação musical no século XX*, relaciona a importância que os compositores da segunda metade do séc. XX atribuíram a esta prática, com o aparecimento de capítulos totalmente dedicados a este assunto em várias obras de referência, tais como *Modern Music* (1995), de Paul Griffiths, *Music since 1945* (1981), de Schwartz e Godfrey, *Twentieth-Century Music*, de Robert P. Morgan, *Materials and techniques of twentieth century music* (1993), de Stephan Kostka, *Music of the twentieth century: style and structure*, de Bryan Simms (1995) e *New directions in music* (2001), de David Cope, entre outras. Realça-se ainda a análise detalhada de Beatrice Ramaut-Chevassus, no seu livro *Musique et postmodernité*, acerca da utilização deste recurso na música do séc. XX.

Sabe-se que a manipulação de material pré-existente, no panorama musical até ao séc. XIX, era moderadamente relevante. Este hábito foi-se alterando gradualmente entre os séculos XIX e XX, à medida que os compositores lhe foram dedicando maior importância. São diversos os fatores que originam esta alteração: a revolução industrial, o forte crescimento populacional, a urbanização globalizada. Segundo Galliari (1995), foi a perspetiva do Positivismo de cariz progressista do séc. XIX, que proporcionou ao indivíduo um valor afirmativo nas diferentes atividades artísticas, libertando, deste modo, o artista.

Correspondendo ao desejo de expressar as “regiões mais escondidas da alma” (Kerr, 2012, p. 57), muitas são as correntes artísticas que surgem neste novo século. O artista tem a possibilidade de desenvolver uma recolha mais aprofundada dentro de si próprio, deixando-a fluir livremente no processo artístico. O Expressionismo<sup>19</sup> (1907) é um exemplo emblemático desta emancipação. No que toca ao mundo da música, é de particular relevância a figura de Arnold Schönberg (1874-1951) e a sua forma de libertar a dissonância. Como nos explica o arquiteto Adolf Loos (1870-1933), a dissonância emerge agora na obra de arte, cuja obrigação é a de ser revolucionária e de “sacudir as pessoas da sua comodidade” (1988, p. 317).

Todas estas alterações socioculturais, algumas delas surgidas repentinamente, provocaram também modificações no paradigma do consumidor de arte. Este é agora

---

19. Movimento artístico do início do séc. XX, que surgiu primeiro na pintura e na literatura.

“um novo ser – diferente, mais consciente, torturado ou acomodado e que não deveria ser deixado pacificamente sentado fruindo arte” (Kerr, 2012, p. 57).

O campo musical atravessou duas grandes revoluções em pleno século XX. A primeira ocorreu no interior da própria linguagem musical, em consequência da quebra dos modelos tradicionais<sup>20</sup> de escrever e ouvir música.

A segunda aconteceu em duas etapas: inicialmente, através da criação da noção de ruído<sup>21</sup>, motivada pelo aparecimento das grandes cidades; numa segunda fase, mediante a possibilidade de gravação, manipulação e reprodução de um determinado som.

Como esclarece Dorotéa Kerr, no seu artigo “A música no século XX”:

sem complacência para com o passado e buscando novas saídas para uma arte que deveria sempre estar em evolução, artistas modernistas ou modernos distanciaram-se da arte dos tempos anteriores, principalmente do passado mais próximo – o Romantismo –, e passaram a enfatizar a necessidade de uma nova arte. Essa nova arte atendia aos desejos de um novo mundo – o das máquinas, das fábricas, da mecanização, das grandes cidades que surgiam com seus problemas (2012, p. 57).

Todas estas revoluções musicais e sonoras promovem uma nova ordem criativa, sendo agora o compositor a gerar as suas próprias regras. As novas sonoridades e sistemas musicais, que alcançam agora os palcos, provocam aprovações, repúdios e até mesmo grandes inimizades entre intérpretes, compositores e maestros.

A ausência de uma linguagem comum, nesta nova fase da história da música, motivou a frequente utilização de referências musicais do passado, por parte de alguns compositores. Facto reconhecido já em 1946 por Lou Harrison, “[...] nenhuma época foi tão frustrada e instável como a nossa. A mente sensível busca entre as alusões uma chave para significados que não se encontram mais na função que a música exerce em nossas vidas.” (Harrison, 1946, *in* Bonis 2006, p. 39). Esta ausência de linguagem musical comum durante o século XX foi também observada por Dyl Bonner, que identificou a necessidade de estabelecer uma relação com a música do passado, como

---

20. Refere-se ao Sistema Tonal, semente composicional do século XVII. Este sistema baseia-se na organização hierárquica dos sons, no movimento da tensão e repouso, equilíbrio e movimento, por meio de acordes (tríades) e os seus respectivos encadeamentos harmónicos. Garante a sensação de “começo, meio e fim, claramente definida” (Kerr, 2012 p. 56-57).

21. O significado de ruído é aplicado a um conjunto de sons indesejáveis, desagradáveis ou perturbadores. É o som desarmónico, som com vibrações irregulares (Priberam, 2008-2013).

uma das principais consequências deste facto. A autora afirmava no seu artigo *Ready-made music* (1975) que vivemos numa sociedade que é dominada pelo passado, com um pequeno número de pessoas a encarar a insegurança do presente, e uma grande quantidade a tentarem agarrar-se aos valores e padrões sociais do passado.

Enquanto muitos estão preparados para testar a arte do presente, poucos têm a confiança para dirigir a ela a reverência agora prestada à já provada arte do passado – apesar do fato de que o presente só pode nascer do passado. Portanto em todos os campos – artes visuais, literatura e música – os artistas sentem a necessidade de se relacionar mais e mais com o passado para criar uma linguagem relevante e comunicante para o presente. (Bonner, *in* Bonis, 2006, pp. 38-39)

Novas formas de compor, de ouvir e de sentir, tornaram-se possíveis a partir da primeira metade do século XX, na história da música ocidental. Algumas destas novas formas de fazer música colocam em dúvida conceitos e práticas, que até aqui eram considerados irrefutáveis.

A resistência à mudança poderá ser a causa da rejeição do desconhecido, surgindo, por esta ocasião, correntes artísticas defensoras da tradição e outras apelando a uma constante vanguarda. No que se refere às primeiras, e segundo Kerr, para os "fiéis ao tradicionalismo musical, a permanência, naquele momento, era proteger a herança musical que vinha desde o século XVI, tanto da vanguarda, com [as] suas ruturas e experimentalismos, quanto da produção em massa de música" (2012, p. 60). Neste sentido, os estudos na área da musicologia cresceram em forte abundância no início do século XX, manifestando um grande interesse na música do passado e na preservação dos costumes através de publicações por diversos autores, tais como, Riemann, Schenker, etc. A perspetiva social era agora totalmente direccionada para o futuro, sendo que esta nova conceção musical foi adotada tanto pelos vanguardistas, como pelos tradicionalistas. Logo, a reutilização musical/citação teria, forçosamente, de ser alterada, uma vez que "tradição e criação de repente desassociam-se subitamente, para que cada uma delas ocupe um lugar distinto. O uso de materiais antigos não poderia, portanto, ter a inocência que tinham tido no passado"<sup>22</sup> (Galliari, 1995).

---

22. [tradução do autor] Tradition et création se dissociaient soudain pour occuper chacune une place distincte. L'utilisation de matériaux anciens ne pouvait plus dès lors avoir l'innocence qu'elle avait hier encore.

Esta primeira fase, de abolição do sistema tonal segue-se o nacionalismo, de Influências da Música Folk, Popular e Jazz. Entre os meados do século XIX e do século XX emerge uma corrente estilística apelidada de Nacionalista, caracterizada pela predominância da sobreposição de estilos e referências, ligados inteiramente às raízes folclóricas dos países de origem. Esta perspectiva, acolhida pelo Nacionalismo, não é inédita no meio musical. Já se encontram vestígios, por exemplo, no repertório de F. Chopin (1810-1849), através da frequente utilização da música folclórica polaca, ou até, nos arranjos das canções populares alemãs de J. Brahms. Mas é com Mijaíl Glinka (1804-1857) que se considera que o nacionalismo musical russo é sedimentado, assim como com o “Grupo dos Cinco<sup>23</sup>”, ao procurarem uma música especificamente russa (nacional) como uma reação contra o império da música romântica alemã vivida naquela época, que irrompe os primórdios do Nacionalismo. Esta corrente nacionalista propaga-se pela Europa, com exceção da Alemanha, onde a tradição musical continuava a prevalecer, e atinge o seu apogeu especialmente na passagem do século.

Elencam-se, de seguida, alguns compositores de particular relevância, que solidificaram a corrente nacionalista: Hungria – Béla Bartók (1881-1945); Zoltán Kodály (1882-1967); República Checa – Bedřich Smetana (1824-84); Antonín Dvořák (1841-1904); Leoš Janáček (1854-1928); Suíça – Ernest Bloch<sup>24</sup> (1880-1959); Roménia – George Enescu (1881-1955); Espanha – Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1964); Joaquín Turina (1882-1949); Portugal – José Vianna da Motta (1868-1948); Luís de Freitas Branco (1890-1955); Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

O Nacionalismo nascido na Rússia numa tentativa de caracterizar a música deste país, e difundido posteriormente na Europa, confronta o império musical alemão, através do enaltecimento das características de cada um destes países (novas escalas, métricas, características melódicas e rítmicas, etc.). E expande-se, já em pleno século XX, a vários países do continente americano, tais como o Brasil, através da música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o México, pela mão de Silvestre Revueltas (1899-1940), Carlos Chávez (1899-1978) e Manuel M. Ponce (1882-1948), e aos Estados

---

23. Composto por um conjunto de cinco compositores autodidatas russos: Mili Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Aleksandr Borodín (1833-1887), Modest Mussorgski (1839-1881) e Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908).

24. Compositor nascido na Suíça, teve os primeiros contatos com a música em Bruxelas, como aluno de Eugene Ysaÿe. Em 1924 tornou-se cidadão americano.

Unidos, com as obras de Charles Ives (1874-1954), Aaron Copland (1900-1990) e Roy Harris (1898-1979).

Deste conjunto de compositores do continente americano, destaca-se Charles Edward Ives, atualmente considerado um dos mais extraordinários e originais compositores norte-americanos do início do século XX<sup>25</sup> (Ferreira, 2008, p. 132). Ives chega mesmo a ser encarado como um dos grandes mestres no campo da citação<sup>26</sup>, pela forma original e inovadora como utiliza este processo: “sobrepõe materiais heterogêneos e divide grandes conjuntos em unidades mais pequenas, separáveis a nível espacial e musical” (H. Santana & R. Santana, 2004, p. 37).

Segundo Cristina Ferreira, a utilização deste recurso na obra do compositor é importada do universo visual, neste caso da pintura - *collage* (2008, p. 134). O uso desta técnica está presente na sua obra para orquestra, *Central Park in the Dark* (1906), na qual se ouve "uma série de citações, colagens de marchas e de melodias populares" (2008, p. 134). O seu âmbito de interesse na utilização de material alheio, segundo Jean Yves Bosseur, abarca desde as sonoridades presentes no quotidiano, como é o caso de marchas, hinos militares, canções populares americanas, irlandesas, etc., até a fortes referências ao repertório da música erudita. É o caso da sua obra *Concord Sonata* (1909-1915), onde se encontra presente o motivo da *Sinfonia n.º 5* de L. v. Beethoven. Ives confronta estas duas realidades sonoras, aparentemente diversificadas, e fá-las coabitar numa mesma obra.

Ives é, ainda, apontado como pioneiro na utilização de processos de reutilização, que só mais tarde, com o aparecimento da fita magnética e dos computadores, serão novamente utilizados, como é o caso do “cut and paste” (Lewis, 2008, para 9). Ainda que esta técnica esteja presente em toda a sua obra, destacam-se especialmente *Three Places in New England* (1903-1904), *Barn Dance* (1908) e o segundo andamento da *Sinfonia n.º 4* (1918).

Na primeira metade do século XX, Igor Stravinsky (1882-1971) compõe a obra para bailado *Pulcinella* (1919-1920). Esta obra é composta por fragmentos, temas e

---

25. Compositor que viveu durante algum tempo em isolamento artístico, período este considerado como um dos mais criativos da sua vida (1902-1918). O seu trabalho composicional era realizado à noite, ocupando-se como homem de negócios durante o dia (Ferreira, 2008, p. 132).

26. Também conhecido por explorar a politonalidade, a polirritmia, o microtonalismo, o cluster e a espacialização em música.

texturas provenientes das óperas e obras instrumentais de G. B. Pergolesi<sup>27</sup> (1710-1736), justapostos com características musicais modernas (ritmos, cadências e harmonias, etc.). Aqui, o compositor russo utiliza, pela primeira vez, a apropriação como técnica.

Conscientemente, Stravinsky utiliza material histórico através de um processo que denomina cleptomania (Galliari, 1995) - "tudo o que me interessa, tudo o que eu amo, eu desejo torná-lo meu" (Watkins, 1994, p. 342). Um dos seus objetivos é poder explorar os diversos elementos do património musical e renová-los segundo a invenção contemporânea. Esta atitude pode ser entendida como uma consciencialização histórica, na tentativa de recuperar o passado. Assim, Stravinsky reconstrói, ao seu estilo, diversas práticas da história da música ocidental. O compositor chega mesmo a assumir que "um bom compositor não imita; ele rouba" (Oswald, 2004, p. 136). Apesar desta atitude audaz, patente em *Pulcinella*, não ter fruído de boa aceitação por parte do meio musical, Stravinsky voltará a utilizar este processo durante o seu período neoclássico. Constatase este posicionamento nas seguintes obras do autor: *Octeto para Instrumentos de Sopros* (1923), *Le baiser à la fée* (1929), *Sinfonia dos Salmos* (1930), *Sinfonia em Dó* (1940), *Sinfonia em Três Movimentos* (1945), *Apollon musagète* (1928, rev. 1947), *Canticum sacrum* (1955). Estas obras estão inteiramente ligadas a material sonoro pré-existente e/ou a estruturas e formas do passado. William Austin explica como o passado musical interage na música de Stravinsky:

*They presumed sophistication. They alluded not simply to Bach and Beethoven, but to separate traits of classical styles. They treated those traits with such dry irony, such jerky stiffness, and such evident distortion that even a sympathetic listener needed several hearings to penetrate beneath the wit and skill to the glowing warmth of the melodies and subtle continuity of the forms* (Kostka, 1990, p. 158).

Este procedimento de frequente alusão e evocação da música envelhecida, no início do século XX, caracterizou o movimento neoclássico que ocorreu aproximadamente entre 1920 e 1950, sendo Stravinsky, sem dúvida, considerado o grande inspirador desta corrente. Stravinsky contagiou outros grandes mestres da história da música, nomeadamente P. Hindemith e F. Poulenc, mas o Neoclassicismo

---

27. Este trabalho teve origem na sugestão do maestro Ernest Ansermet, que fez a proposta a Stravinsky em 1919, sendo a ideia inicialmente rejeitada pelo compositor russo.

esteve durante algum tempo associado a todos os compositores que rejeitaram a recente tendência para uma escrita atonal ou baseada na influência do ruído.

O compositor neoclássico é, sobretudo, aquele que continuou a compor segundo parâmetros tonais alusivos aos séculos precedentes, de uma forma renovada, ou revestida. A novidade acontece através do confronto do antigo com os novos desenvolvimentos métricos, melódicos, tímbricos e instrumentais, subordinado à nova perspectiva no tratamento da dissonância do início do século.

Donald Jay Grout define o movimento neoclassicista com a seguinte expressão: (...) *adherence to the Classical principles of balance, coolness, objectivity, and absolute (As against Romantic program) music, with the corollary characteristics of economy, predominantly contrapuntal texture, and diatonic as well chromatic harmonies* (Grout, citado por Kostka, 1990, p. 158).

Segundo o musicólogo Mário Vieira de Carvalho, no seu livro *A Tragédia da Escuta – Luigi Nono e a música do século XX* (2007, p. 229-238), o compositor italiano Luigi Nono utiliza uma “poética de citação que é inerente às grandes linhas do pensamento filosófico, estético e político [...], bem como à sua alteridade na cena da vanguarda musical europeia”. Filosofia, estética e política são os três motivos frequentes para o uso da citação, prática que se encontra nas primeiras obras deste compositor. Segundo István Balász, a citação em Nono é dificilmente comparada com o pensamento da *collage*, e não a utilizava de forma tradicional, servindo-se antes do material alheio por meio de uma inserção “subcutânea” no “tecido musical” (1987, p. 107-108).

A título de exemplo, observa-se, na sua primeira obra oficial - *Variazioni canoniche sulla serie dell'op 41 di Arnold Schönberg*, de 1950 - uma associação à forma - *tema e variações* - pertencente à tradição clássica, no sentido da *variação envolvente*, de L. v. Beethoven a J. Brahms ou G. Mahler. Mas, neste caso, Nono substituiu o *tema* por uma *série*<sup>28</sup> extraída da música de A. Schönberg, como, aliás, o próprio título indica: *Ode to Napoleon Op. 41*. Aqui, a substituição implica a utilização da *série* como *série* e não como *tema*, não alterando, no entanto, o significado no emprego do termo – *citação* (estratificação proveniente da obra de Schönberg). A *série* citada surge ao longo da obra, sempre de forma muito discreta e só aparece de forma explícita “uma única

vez no último dos quatro andamentos, tocada na harpa (cc. 219-222)” (Carvalho, 2004, p. 231). Carvalho demonstra que existem dois tipos de citação nas *Variazioni canoniche*. A primeira é a *citação de material de construção*, que consiste em citar explicitamente material proveniente da obra de Schönberg, a série. A segunda trata-se da *citação de um processo*, nomeadamente a das variações.

Na obra *Composizione per orchestra N°1* (1951), ao invés do uso de material sonoro, são citadas duas expressões: Julius Fucik<sup>29</sup> e SED<sup>30</sup>. A citação é feita, aqui, através da tradicional correspondência entre as letras do alfabeto com as notas musicais<sup>31</sup>. A codificação acontece “como resultado da combinação das designações germânicas e italianas das notas musicais – respectivamente, nas primeiras cinco e nas últimas três notas da série de doze sons (Fucik representado por F/F#, UT/C, SI, G; SED, por Es, E, D)” (Carvalho, 2007, p. 233).

No mesmo ano estreia *Polifonica – Monodia – Rítmica* e a citação aparece aqui, mais uma vez, de forma muito subtil. Tornou-se facilmente identificável após Nono ter denunciado a sua utilização, devido ao facto de a inserção “subcutânea” ser realmente imperceptível, sobretudo do ponto de vista auditivo. A citação é aqui feita, portanto, através de um ritmo negro original, fornecido pela compositora Eunice Catunda, sendo também utilizado “material melódico [proveniente] de um canto cerimonial negro do Brasil” (Carvalho, 2007, p. 234) que irá contaminar as estruturas intervalares da obra.

Nono, enquanto reconhecido utilizador da técnica serial *allintervallreihe*<sup>32</sup>, em oposição à “técnica puntilhística”, incorpora nela contaminações derivadas da música do passado, principalmente para evitar a “consequencialidade banal” presente na música do “serialismo mecânico” (Nono, in Carvalho 2007, p. 238). Estas “contaminações” (ou seja, o material citado) desempenham, na obra de Nono, um papel decisivo tanto no plano do desenvolvimento estrutural da composição (citação de um processo), como na reutilização do material sonoro (citação de material de construção). A preocupação de Nono vai no sentido de estes elementos alheios não aparecerem na obra como elementos externos, com uma participação inalterável, serena e/ou estática.

---

29. Compositor e maestro de nacionalidade checa, que se opôs à ocupação alemã no seu país. Foi detido em Abril de 1942 pela Gestapo e transferido posteriormente para Berlim, onde foi executado a 8 de Setembro de 1943.

30. Sigla do Partido Socialista Unificado da Alemanha (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*).

31. O Carnaval, de Schumann, ou o Concerto para violino *Alla memoria di un angelo*, de Alban Berg, são excelentes exemplos desta técnica.

32. É a chamada série de todos os intervalos, que se divide em dois fragmentos de sete e de cinco sons (Nono, 1987, p. 27 & Borio 1987, p. 87).

Muito pelo contrário, o material citado faz parte do seu reservatório de material sonoro, retomado e permutado vezes sem conta ao longo da obra. Carvalho explica-nos que esta forma de trabalhar, assente em “pequenas células de intervalos e durações, [...] parece mais próxima da técnica dos compositores flamengos do Renascimento do que da técnica dos compositores seriais dos anos 50” (2007, p. 236). Nono interessa-se pela música do passado no sentido de procura “de um processo composicional que se torna especialmente significativo para ele e que, por isso, ele *cita* no sentido indicado: citação como contaminação de toda a conceção e estrutura da obra” (Carvalho, 2007, p. 238).

É o próprio compositor a expressar a relação que algumas das obras do seu repertório firmam com a música do passado: *Due espressioni* (1953) estabelece relações com o ritmo da dança popular italiana – *furlana*; em *Canti per 13* instrumentos (1955), utiliza ritmos hispânicos e aspetos estilísticos presentes na música de Giovanni Gabrieli (1554-1612), ao “passar frequentemente do ritmo de quatro colcheias para o de três colcheias” (Nono, 1953, p. 119).

Carvalho (2007, p. 239) explica que a citação, na obra de Nono, consiste na aplicação de determinados processos entretanto testados na oficina do compositor, que posteriormente são conduzidos ao emergir de novos planos. O musicólogo português define esta postura como uma “*deslinearização* [...], processo composicional em que o material citado funciona como uma componente de construção e já não emerge à superfície como um outro preexistente (Carvalho, 2007, p. 239).

Se a abolição do sistema tonal no início do século XX marcou de forma significativa o universo da música, não menos importante foi a vontade de alargar o leque de materiais brutos à disposição do compositor. Neste sentido, o advento das novas sonoridades – “ruídos” e o aparecimento gradual do gravador<sup>33</sup> - foi de extrema importância neste século.

Esta nova entidade sonora – ruído - que chega através da revolução industrial, dos novos meios de transporte, entre outros, inspirou alguns compositores na criação de obras influenciadas por estas transformações. São inúmeros os elementos que os músicos transportaram para o mundo composicional, de forma a traduzir as

---

33. A gravação foi possível através do Fonógrafo, patenteado por Thomas Edison em 1878, e o Gramofone em 1888, por Emile Berliner. Ambos obedecem ao mesmo princípio, relativamente à reprodução e gravação do som. A diferença entre estes aparelhos encontra-se no modo de leitura da agulha.

características da nova entidade sonora: os *clusters*<sup>34</sup>, harmonias densas e dissonantes nunca antes exploradas, registos instrumentais extremos, entre muitos outros. Deste modo, o ruído passa a ser considerado um elemento sonoro, articulado na proposta de uma obra musical, sob as perspetivas e motivações do artista.

Perante esta nova atitude artística, Luigi Russolo<sup>35</sup> (1885-1947) redige o manifesto futurista *L'arte dei rumori* em 1913, onde coloca em causa o significado atribuído à palavra “ruído”, tradicionalmente considerado como sendo qualquer som desagradável. Russolo afirma que os ruídos devem ser apreciados na criação musical e que os desenvolvimentos técnicos possíveis à época deveriam ser colocados ao serviço desse mesmo objetivo.

Russolo (1913/2004) declara que a arte musical, no início do século XX, procura explorar e desenvolver sonoridades dissonantes, mais estranhas e ásperas ao ouvido. Este autor afirma ainda que nos aproximamos cada vez mais do “ruído musical”.

*Thus we are approaching noise-sound. This revolution of music is paralleled by the increasing proliferation of machinery sharing in human labor. In the pounding atmosphere of great cities as well as in the formerly silent countryside, machines create today such a large number of varied noises that pure sound, with its littleness and its monotony, now fails to arouse any emotion. (Russolo, 1913/2004)*

Se o ruído despertou uma enorme curiosidade entre os compositores do início do séc. XX, os mesmos não ficaram indiferentes à possibilidade de gravar um determinado som.

A criação do fonógrafo e do gramofone esteve, durante os anos 30, particularmente destinada ao entretenimento. Estes aparelhos tiveram, no entanto, uma utilização diferente por parte de alguns inovadores, aproveitando-os para a criação de música, através da capacidade de manipulação de um som previamente gravado e de voltar a reproduzi-lo.

---

34. *Cluster* [aglomerado] é formado por um agregado de notas ou sons, à distância de intervalos de segundas (maiores e/ou menores), em simultâneo. O compositor Henry Cowell é o primeiro a definir o termo no seu livro *New Musical Resources* (escrito entre 1916 e 1929 e publicado apenas em 1930) (Menezes, 2002). *The Tides of Manaunaun* (1917), de Cowell, não é a primeira peça a utilizar este recurso, mas é, sem dúvida, a obra que estabeleceu o *cluster* como um elemento importante no interior de uma composição.

35. Pintor e compositor, integrou o Futurismo (movimento artístico e literário italiano, que se interessou inteiramente pelos rápidos avanços tecnológicos do final do séc. XIX e inícios do séc. XX).

Ernst Krenek assume que o gravador é a “inovação tecnológica, através da qual a verdadeira música electrónica pode, em princípio, tornar-se possível” (Menezes, 2002, p. 99). Foi o que aconteceu com a chegada dos gravadores de fita magnética a Paris, em 1951<sup>36</sup>. Este facto motivou o aparecimento de uma nova corrente francesa, apelidada *Musique Concrète*<sup>37</sup>, que utilizava fitas magnéticas como recurso para a criação das obras. Como nos descreve Menezes, “música concreta”:

Consiste essencialmente numa montagem de fenómenos acústicos pré-existentes: sinos, ruídos de trem, fragmentos da fala humana, vozes de animais e outros semelhantes. Esses elementos são gravados por um microfone, elaborados através da manipulação com gravadores e montados em surpreendentes inter-relações. Os efeitos são frequentemente provocativos e às vezes interessantes dentro do espírito de choque típico do Dadaísmo, e, como tudo que é proveniente desse movimento, divertidos por um curto período de tempo. (Menezes, 2009, p. 98)

Esta recente forma de compor torna-se responsável pela criação de sonoridades nunca antes escutadas, através da apropriação e estratificação de sonoridades pré-existentes.

Apresenta-se, de seguida, uma cronologia sugerida por Cutler (2004, citado por Silveira, 2012, pp. 31-34) e Menezes (2009, 251-258)<sup>38</sup>, que destaca algumas obras que recorrem à gravação como material para a composição.

Em 1920, Stefan Wolpe utiliza oito gramofones para tocar simultaneamente discos a velocidades diferentes, durante um evento *Dada*. Ottorino Respighi exige, na partitura, que seja gravado, em disco de acetato, o canto de um rouxinol, para o seu poema sinfónico *Pini di Roma* (1924).

Entre 1929 e 1930, Paul Hindemith e Ernest Toch, com o objetivo de gerar novas sonoridades e nova música, produziram *Grammophonmusik* – conjunto de três peças em que o gramofone é transformado num instrumento musical tradicional. As técnicas para a criação de novos sons e texturas eram realizadas no momento da performance musical, através da alteração da velocidade original, bem como da respectiva direção

---

36. A chegada dos gravadores dá-se cerca de Janeiro de 1951 e ocorre ao mesmo tempo tanto nos estúdios parisienses de música concreta, como no estúdio electrónico de Colónia.

37. Corrente musical desenvolvida por um grupo parisiense, composto pelo engenheiro electrotécnico e locutor Pierre Schaeffer, o engenheiro Jacques Poullin e o compositor e percussionista Pierre Henry. Estes são os criadores do *Groupe de Recherche de Musique Concrète*.

38. Destas duas cronologias, seleccionaram-se apenas algumas obras que estabelecem uma correspondência com a presença de material sonoro pré-existente.

de leitura do disco durante a sua reprodução. Este processo tornou-se tão singular e interessante que atraiu compositores e críticos de toda a Europa e América do Norte<sup>39</sup> para assistirem às suas apresentações (Katz, 2001).

*Imaginary Landscape N° 1* (1939) de John Cage, requer um piano preparado, *cymball* e dois gira-discos. Nesta obra, o compositor utilizou o gira-discos como um oscilador que manipulava a velocidade de rotação, controlando igualmente a frequência dos “sons de teste” e gerando, assim, *glissandi* sonoros. Também controla a intensidade por meio da variação do volume sonoro e o momento em que este seria acionado.

Em 1944 Percy Grainger e Burnett Gross criam um aparelho composto por oito osciladores áudio e um sistema de sincronização, chamado *Free Music*. Entre 1944 e 1950, Paul Boisselet realiza experiências com discos e fitas magnéticas. Tristram Cary entre 1947 e 1955 realiza experiências através da manipulação de gravações em discos.

Em 1948, Pierre Schaeffer (1910-1995) realiza as primeiras experiências com discos dos arquivos sonoros da rádio francesa ORTF<sup>40</sup>, através de manipulações de sons gravados, intitulado esta experiência de *Musique Concrète*. No mesmo ano, Schaeffer compõe os *Cinq Études de Bruits*<sup>41</sup> para o seu *Concert de Bruits*. Palombini descreve o processo criativo no *Étude pathétique*:

Schaeffer empregou um prato para gravação de acetatos, quatro pratos para reprodução, um misturador de quatro canais, filtros, uma câmara de eco e uma unidade móvel de gravação. As técnicas empregadas envolviam variações das velocidades de gravação e reprodução, amostragem e edição de sons por manipulação do braço, fechamento em anel do sulco 42 gravado, movimentação do disco em sentido reverso, modulações de intensidade, fade-ins e fade-outs. Os corpos sonoros amostrados incluíam, em pé de igualdade: seis locomotivas com vozes pessoais, pára-choques e maquinistas regidos por Schaeffer na estação de Batignolles (a seguir combinados com sons pré-gravados de vagões em movimento); uma orquestra amadora respondendo à chamada [...] de um lá de clarinete, ornamentado assim de fiorituras, na Sala Érard (a seguir combinada com improvisações pianísticas de Jean-Jacques Grunenwald, ao vivo, no estúdio); Boulez ao piano, em harmonizações clássicas, românticas, impressionistas e atonais de um tema dado (a seguir cortadas, retrogradadas e montadas). Encerrando a série, uma mixagem ad libitum de objets trouvés reunia a música de Bali, uma gaita americana e uma

---

39. É sabido que John Cage esteve presente numa das apresentações em Berlim.

40. Anteriormente RDF de Paris.

41. 1) *Étude aux chemins de fer*; 2) *Étude aux tourniquets*; 3) *Étude violette*; 4) *Étude noire*; 5) *Étude pathétique*.

42. Schaeffer desenvolveu, nesta época, a técnica *sillon fermé* (sulco fechado ou *loop*). Esta era aplicada sobre o disco e permitia que um pequeno fragmento gravado tocasse repetidamente, as vezes que o compositor desejasse.

embarcação fluvial francesa em torno da voz de Sacha Guitry — que a tosse da radialista interrompera. (Silveira, 1999)

Em 1951, John Cage (1912-1992) compõe *Imaginary Landscape N° 4*, obra para 24 intérpretes e 12 rádios, através do conceito de *objet trouvé*<sup>43</sup>. A obra é composta por fragmentos da sintonização ou dessintonização das emissoras de rádio, captando não só música, como também ruídos, informações e publicidade, ou seja, todo o tipo de entidades aleatoriamente encontradas na “viagem” pelas diferentes emissoras.

No ano seguinte, John Cage compõe *Imaginary Landscape N° 5*. Nesta obra, composta através da modificação e manipulação dos gira-discos por “colagem de extractos de quarenta e dois discos de Jazz<sup>44</sup> [...], a questão da escolha dos materiais repousa em critérios independentes de gostos pessoais” (H. Santana & R. Santana, 2004, p. 36). A gravação é feita através da reprodução dos gira-discos e gravado através de fita magnética, para posteriormente ser apresentada em público sobre suporte fixo. O material sonoro alheio aqui utilizado, apresenta-se na sua forma original e/ou manipulado (H. I. J. da Silveira, 2012, p. 37).

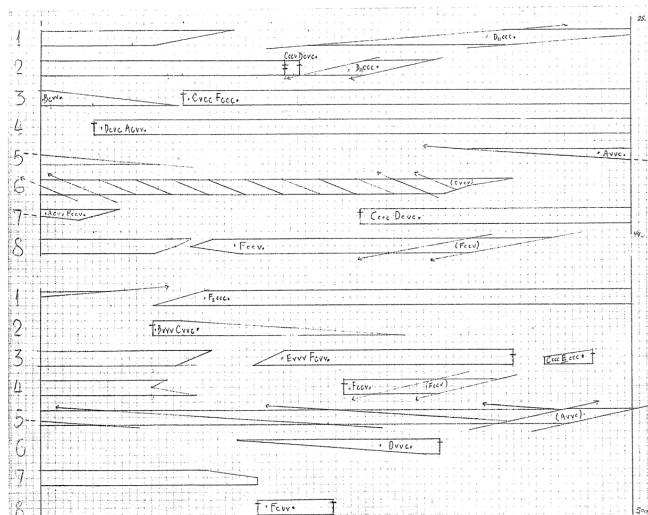
No mesmo ano, John Cage escreve *Williams Mix*, para fita magnética, com difusão através de oito canais<sup>45</sup>. O compositor americano elabora uma partitura composta por cento e noventa e duas páginas, nas quais utiliza entre quinhentos a seiscentos fragmentos de som (cf. Figura 5). As fontes sonoras foram gravadas por Louis e Babe Barron e divididas em seis categorias: 1) sons urbanos; 2) sons da natureza; 3) sons sintéticos ou eletrónicos; 4) sons produzidos manualmente (inclui o repertório musical); 5) sons com pouca intensidade, exigindo amplificação; 6) sons produzidos através do sopro (inclui o canto).

---

43. *Ready made* ou “objecto encontrado” é equivalente a “*objet trouvé*”.

44. Nas instruções da obra, o compositor refere que os 42 discos fonográficos, necessários à execução da obra, são de escolha aleatória.

45. Segundo Leider, é a primeira obra octafônica (2004, p. 290).



**Figura 5.** Excerto da obra *Williams Mix* de J. Cage

*Fontana Mix* (1958) de John Cage, é uma obra eletroacústica composta através da utilização de diversas colagens, e foi dedicada a Luciano e Cathy Berio. Também a *Wireless Fantasy* (1960), de Vladimir Ussachevsky, onde é utilizada a citação do prelúdio da ópera *Parsifal*, de R. Wagner (1882), através de uma gravação de 1951.

Em 1961, James Tenney foi pioneiro na elaboração da obra eletroacústica *Collage No.1 – "Blue Suede"*, ao utilizar unicamente a gravação de *Blue Suede Shoes*<sup>46</sup>, interpretada por Elvis Presley. *Rozart Mix* (1965), de John Cage, foi composta por um conjunto de *loops* de fita magnética, projetados através de vários aparelhos reprodutores. A partitura consiste na utilização da correspondência entre os comunicados do compositor e o organizador do evento, Alvin Lucier, acerca dos preparativos para o concerto na Universidade de Brandeis. É possível utilizar qualquer material sonoro e o tamanho da fita pode variar, com um máximo de 45 centímetros de comprimento. A obra deve iniciar com a entrada do público e só deverá terminar quando o último elemento da plateia estiver fora da sala.

Em 1966, Karlheinz Stockhausen compôs a obra *Telemusik*, baseada na utilização de excertos de músicas provenientes da Espanha, do Vietnam, do Bali, do Saara do Sul, do Japão e da Hungria. Todas estas fontes interagem entre elas por meios eletrônicos, perdendo o contato e a identificação com o seu estado original. Stockhausen explica que pretendeu “escrever não a [minha] música, mas a música do mundo inteiro,

46. Composta em 1955, por Carl Perkins.

de todas as raças e países” (1978, Griffiths, p. 129). No mesmo ano, Stockhausen deu início à composição de *Hymnen* (1966-1967), também elaborada a partir de fragmentos derivados de um grande conjunto de sons, como hinos nacionais, conversas, sonoridades de multidões, entre outros. Segundo Wishart (Silveira, 2012, p. 137), todos estes fragmentos utilizados pelo compositor são organizados e absorvidos dentro de uma estrutura maior, através de combinações e modulações eletrónicas. De acordo com o mesmo autor, Stockhausen não pretende preparar a perceptibilidade dos fragmentos musicais pré-gravados. O seu desejo é criar um distanciamento ou “desapego real”, perdendo assim a referência com o “mundo real” sonoro e, desta forma, proporcionar ao ouvinte uma sensação semelhante à que teria se intentasse observar “o mundo real à distância” (Whishart, 1996, p. 145). As manipulações sonoras utilizadas nestas duas obras de Stockhausen “desfiguravam” de tal forma a fonte original, que H. Santana e R. Santana (2004) consideram que o uso do conceito *colagem*, do início do século XX, “encontra-se ultrapassado. A combinatória e modulação dos diversos elementos, concebidos através de meios electrónicos, origina uma nova unidade formal e estrutural, onde o passado, presente e futuro se articulam de forma única” (p. 34).

Em 1967, James Tenney compõe *Collage No.2 – Viet Flakes*. Nesta obra o compositor utiliza uma diversidade de fragmentos de músicas *pop*, clássica e tradicional asiática.

Entre 1968 e 1969 Karlheinz Stockhausen compôs *Kurzwellen*. O compositor utiliza rádios de onda curta<sup>47</sup>, que recebem as habituais e diversas emissões sonoras, às quais os músicos reagem através de estruturas predeterminadas. No mesmo ano, compôs outra versão desta obra, intitulada de *Opus 1970*. Esta peça destaca-se por utilizar unicamente interpretações de obras de Beethoven<sup>48</sup>.

Em 1968, Bernard Parmegiani criou duas obras onde utiliza gravações do universo da música rock, *pop* e clássica orquestral, entre outros sons: *Pop'eclectic* e, no ano seguinte, *Du Pop a l'ane*.

---

47. São rádios que atuam no espectro de frequência dos 3.000 kHz a 30.000 kHz. Representam um importante papel tanto para radiodifusão como para fins utilitários (comunicações com aviões, embarcações, etc), civis, militares ou comerciais.

48. Esta obra esteve inserida num acontecimento, a celebração dos 200 anos do nascimento de Beethoven. Esta versão é também conhecida como *Kurzwellen mit Beethoven*, *Kurzwellen mit Beethoven-Musik* ou *Stockhoven-Beethausen*.

*The Beatles* composta mais concretamente pelo músico John Lennon, compõe *Revolution 9* (1968). É uma obra que reutiliza gravações do próprio grupo e também fragmentos de obras de R. Schumann e J. Sibelius.

Em 1975, Richard Trythall compõe *Omaggio a Jerry Lee Lewis*, obra elaborada a partir de gravações feitas por Jerry Lee Lewis de *Whole Lotta Shakin' Goin' On*. O próprio compositor comenta que utiliza o "objecto familiar" do ouvinte como ponto de orientação, no meio de um labirinto de novos materiais. Assim, surgem inesperados acontecimentos, mas sempre relacionados e associados com o seu ponto de orientação - objecto familiar (Cutler, 2004, p. 148-149).

Em 1979, Pierre Henry elabora *La Dixième Symphonie*<sup>49</sup> "baseada em fragmentos pertencentes às nove sinfonias de Beethoven" (H. Santana & R. Santana, 2004, p. 32), com o intuito de homenagear o compositor alemão.

*Roaratorio - an Irish circus on Finnegans Wake* (1979), obra radiofónica de John Cage, na qual o compositor utiliza a música tradicional irlandesa, combinada com a declamação de textos da autoria do próprio compositor.

Em *Strathoven* (1985), Luc Ferrari relaciona e intercala a música de I. Stravinsky com a de L. v. Beethoven. Nesta obra, com uma duração de 3'23', são utilizados maioritariamente fragmentos de excertos orquestrais dos dois compositores referidos.

Entre 1987 e 1991, Cage escreve um conjunto de cinco óperas intituladas *Europera I – V*, compostas unicamente através da utilização de excertos de óperas dos séculos XVIII e XIX (Beyst, 2005). Este conjunto de óperas é homenagem a toda a história da ópera ocidental, como nos demonstra as palavras de Cage: "*For two hundred years the Europeans have been sending us their operas. Now I'm sending them back*" (in Beyst, 2005).

---

49. Com uma revisão em 1998, chamada *La Dixième Remix*.

### 1.3. A CITAÇÃO A PARTIR DOS FINAIS DOS ANOS 60

---

*La técnica de los ‘objetos encontrados’, [...], sugiere un imaginario plástico. Materiales extraídos de diferentes tramos de la tradición histórica, recortados y transpuestos a un contexto nuevo, se vuelven objeto de una reinterpretación compositiva.*

*Fessel (2014, p. 37)*

---

No final da década de 1960, viveu-se um período dramático ao nível da situação sócio económica e política mundial, devido à Guerra Fria, Guerra do Vietname, as mortes repentinas de Che Guevara (1967) e Martin Luther King (1968), entre outros acontecimentos. Em 1968 surge também a invasão da União Soviética ao território da Checoslováquia em reação à Primavera de Praga, e no mesmo ano, a greve geral em França que adquire um significado e proporções revolucionárias, ficando conhecida como “Maio de 68”. No âmbito social existiu uma enorme agitação, através de diversos grupos sociais que tentaram confrontar o conservadorismo: a segunda fase do movimento feminista, os movimentos de igualdade racial, o movimento *hippie*, a revolução sexual<sup>50</sup>, entre outros.

Estes acontecimentos socioculturais influenciaram a arte em geral, proporcionando uma renovada perspetiva estética, apelidada de pós-modernismo. Segundo Paul Griffiths, ao nível da música, a postura da criação pós-moderna é composta pela liberdade de uso de tudo o que o compositor quiser (1995, p. 264). Segundo Anderson, (1999, p. 31) o termo pós-moderno foi utilizado pela primeira vez na obra filosófica de Jean-François Lyotard em 1979, *A condição pós-moderna*<sup>51</sup>. No ano em que foi publicado o original em francês o livro de Lyotard, o debate sobre este

---

50. Também conhecida como a época da “Libertação sexual”. O fenómeno ocorreu em todo o mundo ocidental dos anos 1960 até os anos 1970.

51. A condição pós-moderna é um pequeno livro em formato de relatório que foi encomendado pelo Conselho das Universidades do governo de Quebec (Canadá). É considerado por alguns teóricos como um texto “ocasional”, mas que tem servido de influência para os teóricos abordarem e estudarem o assunto pós-modernidade.

assunto, já se encontrava de forma inquieta nas diversas áreas, tais como na crítica literária, na arquitetura, na sociologia, na música, entre outros.

Lyotard afirma que pós-modernismo é mais uma atitude do que um estilo musical e “indubitavelmente, [faz] parte do moderno”. Assim sendo, toda a obra considerada como pós-moderna, não pode ser entendida como fora do âmbito do modernismo, como se fosse o fim deste período, mas sim, como o “modernismo em estado nascente”.

Como menciona João Paulo do Nascimento (2011, p. 60) esta “afirmação [de Lyotard] aparentemente paradoxal, desmancha o entendimento de que o pós-modernismo seria um estágio da arte posterior ao modernismo finalizado, que, por sua vez, seria posterior ao realismo figurativo.”

O compositor francês Francis Dhomont<sup>52</sup> no seu artigo de 1990 – *Le Postmodernisme en Musique: Aventure Neo-Baroque ou Nouvelle Aventure de La Modernité?*, define alguns aspectos<sup>53</sup> que aproximam uma determinada obra da condição cultural contemporânea, pós-moderna, dos quais apenas destaco dois dos pontos: “a utilização de referência à produção musical de outro lugar ou de outra época” e “a utilização de citações de textos verbais aliados aos sons musicais como uma possibilidade de aliança entre as mais diferentes gamas do sonoro na construção de vias narrativas” (Nascimento, 2010, p. 142). Neste sentido, e segundo este autor, as particularidades mencionadas anteriormente estão inteiramente ligadas à prática citacional. Dhomont afirma ainda que são frequentemente apontadas como pós-modernas, sem que se consiga provar que a simples incursão de algum destes recursos, caracterize a música pós-moderna.

Apesar da dificuldade em definir com rigor pós-modernismo musical, Jonathan D. Kramer no seu artigo *Postmodern Concepts of Musical Time* (1996), apresenta uma lista com 14 tópicos (cf. Tabela 1) de forma a caracterizar a música desta fase. O autor explica que estes tópicos não têm que ser empregues na sua totalidade para que uma obra seja entendida como pós-moderna.

---

52 Nasce em 1926 e é considerado um dos grandes representantes da arte acusmática.

53 No total são 5 pontos e encontram-se descritos na íntegra no livro “Abordagens do Pós-moderno em Música” de João Paulo Costa do Nascimento (2010, p. 142).

**Tabela 1.** Tópicos que caracterizam a música pós-moderna

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both.</i></li> <li>2. <i>Is, on some level and in some way, ironic.</i></li> <li>3. <i>Does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present.</i></li> <li>4. <i>Seeks to break down barriers between "highbrow" and "lowbrow" styles.</i></li> <li>5. <i>Shows disdain for the often unquestioned value of structural unity.</i></li> <li>6. <i>Refuses to accept the distinction between elitist and populist values.</i></li> <li>7. <i>Avoids totalizing forms (e.g., does not allow an entire piece to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold).</i></li> <li>8. <b><i>Includes quotations of or references to music of many traditions and cultures.</i></b></li> <li>9. <i>Embraces contradictions.</i></li> <li>10. <i>Distrusts binary oppositions.</i></li> <li>11. <i>Includes fragmentations and discontinuities.</i></li> <li>12. <i>Encompasses pluralism and eclecticism.</i></li> <li>13. <i>Presents multiple meanings and multiple temporalities.</i></li> <li>14. <i>Locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers.</i></li> </ol>
--

Perante esta tabela de Kramer, podemos considerar que o período pós-moderno é composto por um ecletismo musical, ao permitir que um compositor utilize variadíssimos sistemas e/ou materiais de referências distintas de forma extremamente homogénea na mesma obra (Rodrigues, 2012, p. 48). Jorge Peixinho afirma que o pós-modernismo se caracteriza pela utilização de diferentes técnicas de *collage* e citação, assim como também a “recuperação, em novas bases, de elementos como a melodia (no sentido tradicional), o estabelecimento de sistemas, técnicas ou princípios de «funcionalidade» harmónica, o renascimento das técnicas contrapontísticas, até mesmo a ressurreição do sentido *tonal*” (Machado, 2002, p. 285).

Existem várias percepções sobre modernismo e pós-modernismo, mas apenas uma delas interessa aqui reter – a recuperação dos processos de um passado musical, através do surgimento de variadíssimas técnicas de citação, entre elas: *collage*, *metacollage*, poliestilismo. No caso de Peixinho, o compositor explica que o espírito pós-moderno na música explora a citação mediante a:

recuperação de signos de um passado musical, através (nos seus aspectos mais prospectivos) de uma formulação sintáctica, de uma função semântica, da dicotomia equilibrada procurada (ou estabelecida) entre alguns níveis dos valores tradicionais designados ilusoriamente por «conteúdos» e «forma», a polifonia de estilos, os confrontos entre linguagens distintas (paradigmáticas de momentos históricos diversos de tradição musical, ou ainda de diferentes culturas), trouxe até nós a abertura de horizontes insuspeitados. (Machado, 2002, p.285)

A característica pós-moderna de recuperar a história e/ou servir-se do antigo como inspiração para a construção do novo, traz também consigo a ideia da “apropriação” do objecto sonoro concreto, real e palpável: *collage* (H. I. J. da Silveira, 2012, p. 26).

O termo aqui empregue de *collage* (colagem), é um termo francês que deriva da palavra *coller* e tem como significado literal colar. Proveniente das artes plásticas, segundo Clement Greenberg (1996, p. 87), o termo<sup>54</sup> foi datado entre 1910-11 e abandonado pelos seus criadores após 1914. Contudo, “ao contrário da pintura, em música a colagem não é um apanágio do século XX” (Santana & Santana, 2004, p. 31).

No campo da música, este processo criativo é adoptado e mencionado por diversos compositores, assumindo desta forma a *collage* como uma fonte de inspiração e motivação para as suas composições. Um dos exemplos musicais mais brilhantes deste processo (no séc. XIX) é a obra *Souvenirs de Munich, quadrille sur les thèmes favoris de Tristan et Isolde* (1887) de Emmanuel Chabrier (1841-1894). É uma obra para piano a quatro mãos, composta unicamente com material e fragmentos externos, seleccionados, organizados e combinados pelo próprio compositor.

Mas é com a chegada do pós-modernismo, que a prática de *collage* desperta o interesse de um vasto número de compositores, que por sua vez raciocinam sobre a

---

54. Golding (1991) afirma que podemos encontrar nas artes visuais diferentes tipos de colagem: a colagem cubista descoberta por Pablo Picasso, definida como sendo a "incorporação de qualquer material estranho à superfície do quadro" e papier collé (papel colado) "uma forma particular de colagem, em que tiras ou fragmentos de papel são aplicados à superfície da pintura ou desenho" (p. 46).

apropriação e estratificação do material alheio. Segundo as autoras Helena Santana e Rosário Santana é "a partir dos anos 60, [que] esta técnica origina um conjunto de obras de características e *nuances* ímpares" (2004, p. 32). No artigo *Metamorfoses em espaços de arte: Berio, Eu e os Outros* (2007, p. 80), as autoras explicam o porque da utilização deste termo oriundo das artes plásticas, na música da segunda metade do século XX:

O uso da técnica de colagem, deliberado, conduz a um universo sonoro de natureza compatível com a proposta plástica. É utilizando o princípio do arquétipo e tentando ligar o nosso pensamento ao de outrem que a ideia surge. Através da colagem e da citação conseguimos a coerência com, e sobre, o universo pictural.

É o caso do compositor estónio Arvo Pärt (1935), que após a sua primeira fase neoclássica e posteriormente a sua ligação com a técnica serial<sup>55</sup>, no início da década dos anos 60, compôs um conjunto de obras que se baseiam e/ou se relacionam em parte, com obras de outros autores. *Collage sur B-A-C-H* (1964) para cordas, cravo, piano e oboé, é considerada uma das primeiras composições onde a técnica da colagem está presente na obra do compositor. O segundo movimento desta obra pode ser considerado uma orquestração de uma *Sarabande* de J. S. Bach, original para cravo e oboé. Neste andamento, Pärt começa por apresentar a "secção A" através de uma simples orquestração (clássica) do oboé e o cravo. Naquilo que seria a repetição dos mesmos compassos na música de Bach, Pärt, aplica subitamente violentos *clusters* ao piano, com uma densidade harmónica nas cordas oposta à sua origem, mas consegue manter uma relação através da alusão direta com o ritmo da *Sarabande* de Bach. Estes dois estilos alternativos acontecem durante todo o andamento, permitindo desta forma, poder absorver a clara identificação da *Sarabande* (orquestração) contra a total desfocagem da mesma.

Em 1966 surge de forma inesperada no fim do último andamento da sua *Sinfonia N.º 2* uma citação do *Children's Album*, Op. 39 de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893). No caso do concerto para violoncelo *Pro Et Contra* (1966), e segundo as notas de programa, não apresenta citações diretas, apenas compõe a obra através alusões muito fortes com o estilo barroco.

---

55. A frequente utilização dos processos seriais na sua música, fez o compositor criar inimizades, sobretudo pela ocupação da Estónia pela União Soviética. Durante algum tempo foi considerado como um compositor pertencente à "decadência burguesa ocidental".

*Credo* de 1968 (obra para piano, coro misto e orquestra), seria a última obra antes de o compositor entrar num longo período de silêncio composicional<sup>56</sup>. Após a abertura coral e da orquestra, tipicamente alusiva ao estilo barroco, surge no compasso 16 uma citação direta através do piano, ao tocar a solo os primeiros 11 compassos do *Prelúdio em Dó Maior do Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach. Os restantes compassos surgem distribuídos ao longo desta obra.

Na península ibérica surgem a obras *Heterogéneo* (1968) e *Parafrasis* (1968) do compositor espanhol Luís de Pablo. O compositor espanhol teve a ideia de reconstruir uma obra preexistente, ordenada a partir de uma forma sua, durante a sua estadia em Berlim em 1967 e 68. Segundo o compositor, ao ser confrontado com a utilização de material sonoro preexistente, explica-nos:

*Creo que lo que se pasó fue resultado de la confluencia de dos cosas: el hecho de vivir rodeado de ruinas – el Berlín occidental y el Berlín oriental de los años 67 y 68 – y la progresiva neutralización de las alturas a la que me había llevado mi evolución musical.* (Volder, 1998, p. 164)

*Heterogéneo*, para orquestra, órgão, *hammond* e dois recitantes e *Parafrasis* para dois grupos instrumentais, são obras que "emergem da forma aberta trabalhando profundamente a distribuição e sequenciação de materiais" (H. Santana & R. Santana, 2004, p. 32). No primeiro caso, temos a música de Beethoven, Tchaikovsky, Schumann e Bizet intercaladas através de *zarzuelas*<sup>57</sup>, *pasodoble*<sup>58</sup> e sonoridades oriundas do Médio Oriente. No caso de *Parafrasis* (1968), Luis de Pablo constrói através de três *motetes* de Luís de Victoria.

No ano seguinte, o compositor espanhol escreve *Quasi una fantasia* (1969) para sexteto de cordas e orquestra, obra cujo material se situa à volta de *Verklärte Nacht* de A. Schönberg. Pablo explica que, apesar da estrutura formal lhe pertencer, o mesmo segue de muito perto a sucessão de acontecimentos, muito próximo da obra de Schönberg.

---

56. O compositor nada compôs em 8 anos, a não ser a Terceira Sinfonia.

57. Representação teatral onde se intercala a declamação, o canto, a música e o diálogo. As suas origens remontam à sociedade espanhola do século XVII.

58. Género musical e dança de origem espanhola. Nasce em pleno século XVI e é utilizada tanto em touradas, como em desfiles militares. Torna-se um género popular no início da primeira metade do século XX.

Segundo Luís de Pablo (Volder, 1998, p. 162), a utilização de citações em forma de *collage* nas obras *Heterogéneo* e *Quasi una Fantasia*, colocou ao compositor “problemas fascinantes de reconhecimento do material, da sua coerência, do cruzamento de funções, etc.” Esta análise feita à utilização de material emprestado fez surgir uma certa evolução no seu emprego. Por exemplo, a suas obras *Éléphants ivres*<sup>59</sup> I-IV (1972-73), baseadas num motete de Victoria, a identificação do material sonoro tomado por empréstimo é agora colocado num segundo plano. A obra de Victoria serve de reflexão e o seu material surge na obra de Pablo de forma “desmembrada, mastigada, digerida, expulsada, etc.” Auditivamente, a relação encontrada entre as duas obras é apenas a utilização do “tom de Sol maior e os fragmentos que se deixam adivinhar através de outros tecidos sonoros.”

Ainda no mesmo ano (1973), Luís de Pablo escreve *Vielleicht*<sup>60</sup>, obra para seis percussionistas, na qual reutiliza a *Bagatela em Si bemol Maior* op. 119 de Beethoven. Segundo Volder, o material proveniente da *Bagatela*, é de tal forma “maltratado”, que pode levar o ouvinte a perguntar-se onde se encontra o material tomado por empréstimo. Assim, podemos considerar que a resposta esteja no título: “talvez seja a peça de Beethoven, talvez não” (1998, p. 58).

Entre 1968-1969, Luciano Berio escreve a sua *Sinfonia* composta por cinco andamentos para orquestra e oito vozes amplificadas. Esta importante obra do séc. XX tem como base musical para o seu terceiro andamento: *In ruhig fliessender Bewegung*<sup>61</sup>, o *Scherzo*<sup>62</sup> da *Sinfonia n.º 2* (1888-1894) de Gustav Mahler. Esta forma de reutilizar na totalidade a obra de Mahler aproxima-se daquilo que seria um gigantesco “*cantus firmus*”, ou, como o próprio Berio descreveu, em 1981: o *Scherzo* de Mahler é “um esqueleto que sempre surge de corpo inteiro cuidadosamente vestido e depois desaparece e torna aparecer...” (p. 94). O termo “cuidadosamente vestido” é aqui entendido como sendo uma analogia ao vasto repertório de fragmentos heterogéneos<sup>63</sup>, que Berio vai adicionando e sobrepondo junto do *Scherzo* de Mahler:

unificados por uma estrutura homogénea [Mahler] que unifica e determina a importância de cada um no interior do todo – a interação surge graças às

---

59. *Éléphants ivres I, III e IV* são obras para orquestra e *Éléphants ivres II* é uma obra para conjunto instrumental.

60. Palavra alemã que significa “talvez”.

61. “Num movimento calmo e fluente”.

62. Corresponde ao terceiro andamento da Sinfonia de Mahler.

63. Os diversos fragmentos selecionados pertencem a contextos históricos diferentes.

similitudes melódicas, rítmicas e tímbricas, determinando a conciliação dos elementos, assim como a sua sobreposição e transmutação. (H. Santana & R. Santana, 2004, p. 35)

No caso do conjunto vocal, Berio opta por utilizar excertos de texto principalmente retirados de *L'Innommable* de Samuel Beckett<sup>64</sup>. Ao nível dos excertos do repertório musical, que são justapostos e/ou incrustados na obra, temos um vasto número de célebres compositores, tais como: *Gruppen* de K. Stockhausen; *Der Rosenkavalier* de R. Strauss; *Kantate* de A. Webern; *Fünf Orchesterstücke* de A. Schoenberg; *La Mer* de C. Debussy; *La Valse* de Maurice Ravel; os Concertos para Violino de A. Berg e de J. Brahms; o coral *Es ist genug*<sup>65</sup> e o *I Concerto Brandeburgues* de J. S. Bach; *Dies Irae* da *Sinfonia Fantástica* de H. Berlioz; *Agon* e *Rite of Spring* de I. Stravinsky; *Pli selon Pli* de P. Boulez; *Sinfonia Pastoral* de L. v. Beethoven; entre outros, incluindo ainda fragmentos do próprio Berio (Hicks, 1981-1982, Plaza, 2012, p.7).

Para Hicks, a escolha na utilização de Mahler como manto do *Scherzo*, deve-se ao facto de Berio se aperceber que a música daquele autor está também repleta de alusões. Portanto, o compositor italiano, “como herdeiro, radicaliza esse traço percebido no seu compositor-herói-romântico-moderno, e então trabalha com citações diretas, colagens musicais” (H. I. J. da Silveira, 2012, p. 173).

A utilização de uma grande quantidade de referências nesta obra, é um fator totalmente assumido pelo próprio compositor. Berio explica até que teve o cuidado que todos os elementos melódicos e harmónicos integrassem e encaixassem de forma natural, com a obra de Mahler. É o próprio Berio que também nos explica, que o processo de escolha dos fragmentos partiu “em função não só das suas associações reais, mas ainda pelas conexões potenciais com Mahler” (Tranchefort, 1986, pp. 87-88). Este fator de adaptação é fundamental, para que garante o “esquecimento” por parte do ouvinte em relação à fonte de onde o excerto derivou. Perdendo desta forma uma relação direta com o processo “*collage*”:

*Deste modo, apresentam um processo harmónico que não constitui uma "collage". Além disso, estas citações de músicos famosos que actuam sobre si*

---

64. O próprio compositor menciona que utilizou na sua Sinfonia também fragmentos de textos de Lévi-Strauss e partes de um discurso de Martin Luther King (pronunciado pouco antes de seu assassinato).

65. O mesmo coral citado no concerto para violino de A. Berg (concerto também citado no terceiro andamento da Sinfonia de Berio).

*e que adquirem de repente um novo significado, como é o caso desses objetos ou rostos familiares, que são colocados sob uma luz ou num contexto pouco habitual*<sup>66</sup>. (Berio, 1968, para. 8)

Henri Pousseur estreia em 1969 a sua ópera ou como o próprio compositor a define, “uma fantasia em género de ópera”, *Votre Faust* (1961-1968). O compositor procura nesta obra inverter certos princípios que a música contemporânea de então exigia, nomeadamente o “determinismo do serialismo integral”<sup>67</sup>, o indeterminismo das obras aleatórias e a passividade do ouvinte” (H. Santana & R. Santana, 2004, p. 32). Pousseur, assumidamente influenciado pelas ideias do coautor e libretista, o poeta Michel Butor<sup>68</sup>, “e no constante emprego de citações que o poeta faz nas suas obras literárias, leva às últimas consequências esse procedimento metalinguístico literal no plano da música, constituindo-se basicamente só de citações” (Menezes, 2002, p. 301).

*Votre Faust* é apenas composto por citações, que ocupa o período barroco até ao século XX, p. ex.: *L'Orfeo* (1607) de C. Monteverdi, *Messias* (1741) de G. F. Haendel, *Don Giovanni* (1787) de W. A. Mozart, *Fausto* (1856-59), de Ch. Gounod, *Carmen* (1875) de G. Bizet, *Tannhäuser* de R. Wagner e *Soleil des eaux* de P. Boulez. Desta maneira, propõe-se interligar e confrontar as sonoridades da música do passado, com a música mais contemporânea. Estas citações e, como o compositor nos explica, “que *Votre Faust* é praticamente constituído só de citações, mais ao menos importantes [...], mais ao menos deformadas ou desenvolvidas e, por consequência, mais ou menos reconhecíveis...” (Pousseur, 1968, in Menezes, 2002, p. 302)

Na utilização desta imensa quantidade de material alheio e tão heterogéneo, Pousseur colocou-se as seguintes questões:

Como chegar a fazer “rimar” numa mesma composição uma citação de Gluck ou Monteverdi e uma outra de Webern (dois sinónimos gramaticais que me tinham parecido até então exatamente opostos e praticamente incompatíveis)? Como chegar a “conjugá-las”, a encontrar suas funções comuns, e, para começar, a estabelecer entre elas uma série de tempos intermediários,

---

66. [Tradução do autor] Elles illustrent donc un procédé harmonique et ne constituent pas un «collage». En outre, ces citations de musiciens célèbres agissant les unes sur les autres et se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels.

67. Da qual o próprio Pousseur, paradoxalmente é um dos representantes desta prática. O Serialismo integral é acusado de um “excessivo intelectualismo que tornar-se-ia típico da metodologia serial e a um constante desprezo do resultado perceptivo mais concreto do dado musical, decorrente se sua exacerbada sistematização” (Menezes, 2002, p. 299).

68. Poeta francês (1926), considerado o iniciador do movimento literário francês dos anos 50, conhecido por *nouveau roman*.

susceptíveis de convencer o ouvido musical de sua dependência com relação a um mesmo domínio mais geral? (Pousseur, 1968, *in* Menezes, 2002, p. 302)

Pousseur, em jeito de resposta a estas questões colocadas pelo próprio, manifesta que as diversas citações numa determinada obra devem estar unificadas através de um todo orgânico, ou seja, devem estar ao cuidado “de um sistema subjacente suficientemente forte, para que a composição metalinguística atinja todo o seu potencial poético e semântico” (1989).

Em 1970 surge o termo *metacollage* pela primeira vez por Kagel numa entrevista a Karl Faust, termo que após uns meses daria título a uma palestra em Darmstadt por Stockhausen: *collage and metacollage*. Segundo Stavlas, é difícil perceber quem inventou o termo e se ambos estavam familiarizados com o uso do termo do outro. Parece ser claro que ambos compositores utilizavam o termo para descrever uma técnica que vai para além da colagem tradicional, embora ambos tenham diferentes prismas na sua definição.

De qualquer maneira, a *metacollage* reside na coerência da aplicação/adaptação dos seus mais diversos elementos. Embora sejam fragmentos de diferentes entidades, é de evitar que a fragmentação e o confronto entre os excertos/partes se tornem óbvios, como acontece por exemplo no 3º andamento da *Sinfonia* de Berio. Kagel assume evitar que isso aconteça, como nos explica pelas suas próprias palavras:

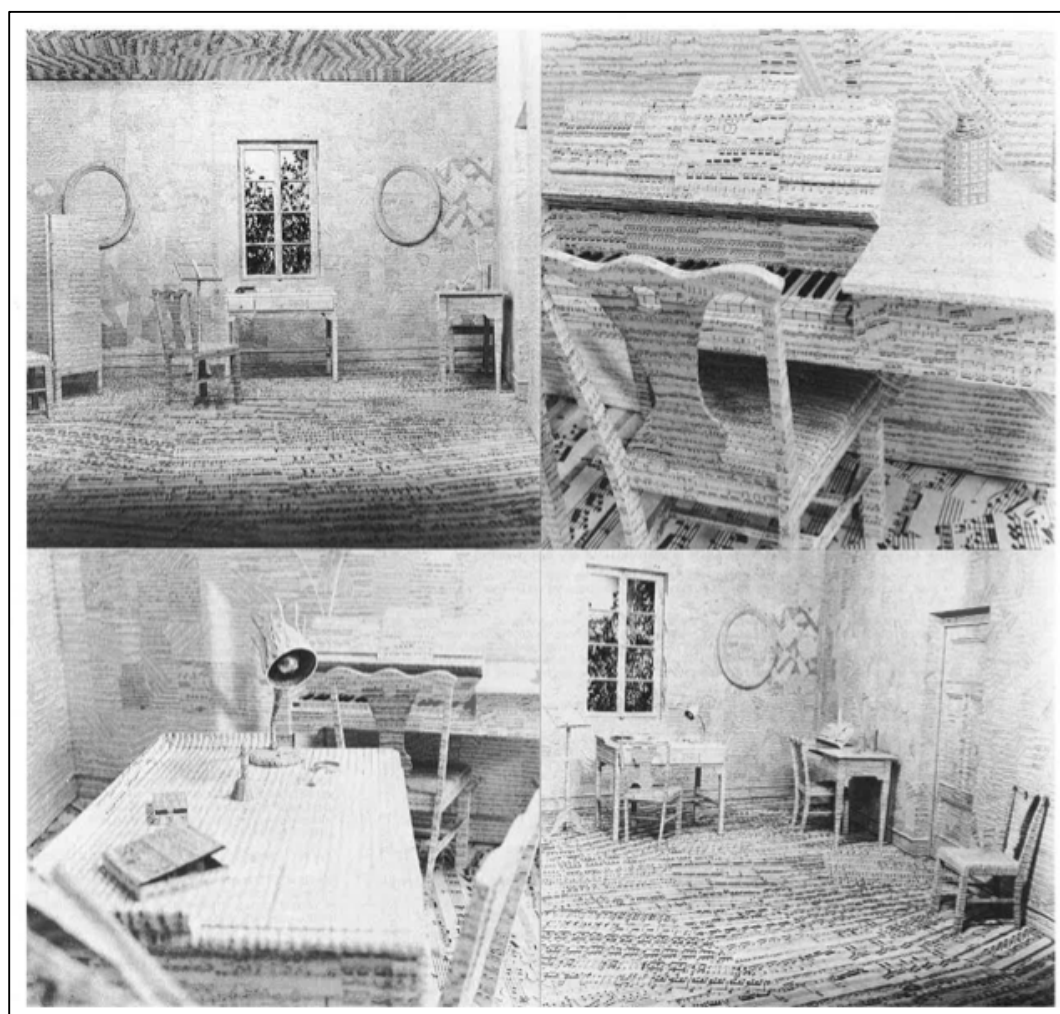
*Listening to a composition in which musical quotes occur sporadically is often rather like watching at the window: people walk past while you stay; if you happen to know somebody, there is an exchange of polite nods. I on the contrary wanted to assemble as coherent as possible a montage by means of meticulous inbreeding of more or less familiar pieces without the introduction of alien bodies. Rather than distract him with anecdotes to be recognised, I wanted the listener to be able to concentrate on the substance of the musical context. (Kagel, in Stavlas, 2012, p. 102)*

Kagel não queria que os ouvintes se mantivessem ocupados na audição da obra à procura de identificar as mais variadas citações. Mas, em alternativa, facultar ao ouvinte a essência da música de Beethoven, numa essência e ambiente diferentes: ouvir a música de Beethoven apresentada “como nova música” e não “junto com a música nova” (Stavlas, 2012, p. 102).

Em 1969, Mauricio Kagel realiza uma produção cinematográfica: *Ludwig van*, tendo como objetivo, festejar o bicentenário do nascimento de Beethoven em 1970. A música desta obra, também da autoria do compositor argentino, é intitulada de *Ludwig*

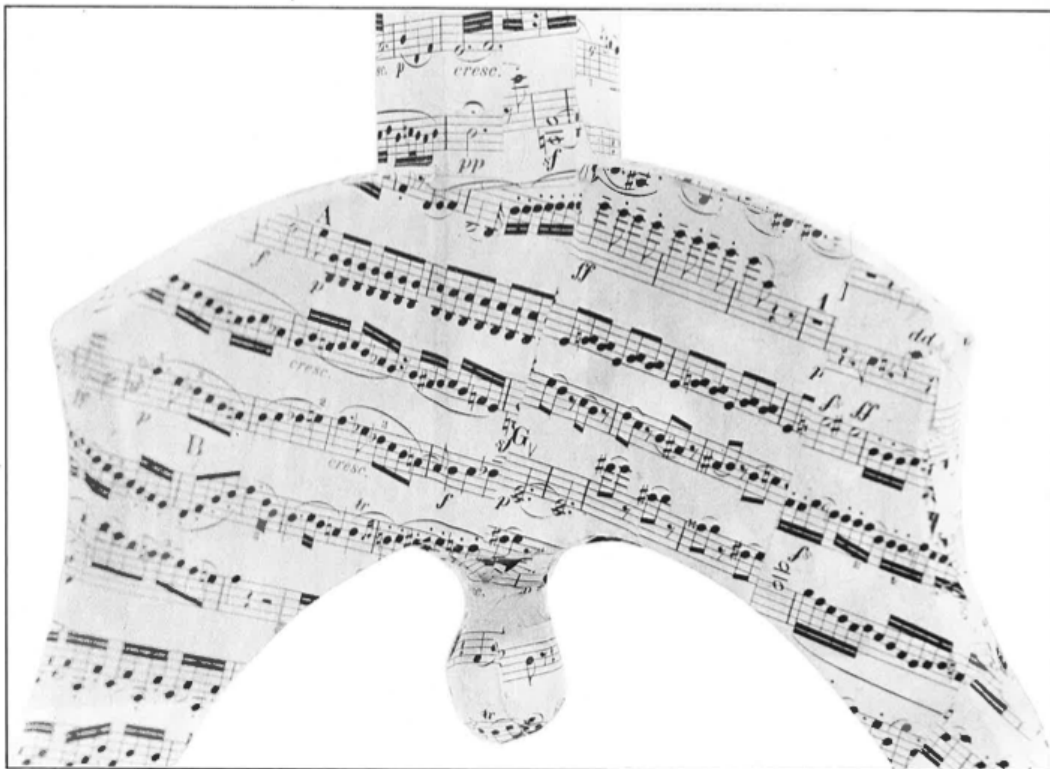
van: *Hommage von Beethoven* e foi elaborada de uma forma pouco ortodoxa. Na construção da *Beethovenhaus*, Kagel quis construir a sala de música de Beethoven para efeitos do filme, uma sala que tivesse totalmente coberta por partituras do compositor alemão - paredes, piano, cadeiras, soalho etc. (cf. Figura 6). Assim, a partitura é composta por um total de 45 fotografias captadas na mesma sala, que exibem variados excertos de partituras de Beethoven (cf. Figura 6 e Figura 7).

Kagel deixa instruções para a interpretação da partitura, permitindo que estas possam ser lidas em qualquer ordem, ou mesmo omitindo partes, a instrumentação e duração devem ser decididas pelos intérpretes. Ainda permite que qualquer obra de Beethoven, que não esteja presente na partitura, possa vir a ser incorporada à vontade dos artistas. Com estas instruções, Kagel procura deixar os intérpretes bastante espontâneos e livres (Stavlas, 2012, p. 13).



**Figura 6.** Excertos da partitura *Ludwing Van* de M. Kagel

*Ludwig van* é composta apenas de citações da música de um compositor específico e Kagel quando a obra é associada ao termo "colagem", responde que a forma adequada de descrever seria: *metacollage* (Kagel, in Stavlas 2012), uma vez que os fragmentos que ele usou na sua construção eram todos da música de Beethoven, sem misturá-los com a música de qualquer outro estilo ou compositor.



**Figura 7.** Excerto da partitura *Ludwig van* de M. Kagel

Em relação à *metacollage*, Stockhausen apresenta uma perspectiva ligeiramente diferente de Kagel, sendo aquela que envolve "a intermodulação de todas as diferentes forças que são combinados numa composição" (Cott, 1974, p. 174). Ou seja, para Kagel, a coerência é alcançada através do uso de material a partir da mesma fonte; no caso do Stockhausen, esta é provocada pela interação entre os componentes heterogêneos.

Outro dos sintomas vividos nestes tempos, é a total rejeição ou desinteresse pela utilização de qualquer fragmento musical (literal) por parte de alguns compositores. Esse interesse é agora trocado pela recolha de sintomas, estruturas e hábitos do passado, entrelaçados com linguagens e/ou processos do presente. Desta forma, o tempo passado

serve agora de modelo para inspirar e auxiliar a construção de uma nova obra, proporcionando uma *alusão estilística* com a sua fonte. Esta sensação alusiva pode ser perceptível auditivamente em diferentes níveis, relação com sistemas harmónicos, estruturas clássicas, timbres instrumentais, entre outros.

Um dos casos mais simbólicos da prática alusiva é o *Concerto Grosso N.º 1* (1977) de Alfred Schnittke, obra composta para uma formação pouco vulgar: dois violinos, cravo, piano preparado e orquestra. Desta forma, encontramos uma alusão ao período Barroco através do próprio título *Concerto Grosso*<sup>69</sup>, que traz consigo uma conotação histórica fortemente ligada a este período, os títulos dos seis andamentos (*Prelúdio, Tocata, Recitativo, Cadenza, Rondo e Postlude*) e também na instrumentação utilizada (cordas, cravo<sup>70</sup>, *concertino*<sup>71</sup> e *ripieno*<sup>72</sup>).

Mas Schnittke, para além da *alusão* ao período barroco, mistura outros dois discursos musicais diferentes na mesma obra: modernidade e popular. É esta mistura de estilos que irá caracterizar a corrente *poliestilística*<sup>73</sup>, ao exigir o contraste entre dois ou mais estilos, que são evocados por meio de técnicas de “empréstimos musical”, especialmente por meio da citação ou alusão (Tremblay, 2007, p. 3).

Segundo o compositor, o *poliestilismo* é a utilização de elementos de outros estilos de forma muito subtil e não uma mera “*collage wave*” (Schnittke, 1971, p. 87). Portanto, no *Concerto Grosso N.º 1*, a modernidade encontra-se na organização de alturas (atonal, serial ou “pseudo-serial”) e o uso do *piano preparado*<sup>74</sup> como parte da formação. Os elementos populares estão representados pela paródia de canções folclóricas e do tango.

Schnittke é considerado um dos grandes mestres da corrente estilística “polifonia de estilos” e os diversos tipos de *citação* e *alusões estilísticas* estão presentes

---

69. Termo utilizado pela primeira vez em 1670. Consiste na forma musical concerto instrumental, com dois ou mais solistas, que interagem com a orquestra. Concerto Grosso foi uma forma musical que esteve muito em voga sobretudo no período barroco e desapareceu no fim do mesmo período, dando lugar às sinfonias pré-clássicas e a sinfonias concertantes.

70. Um dos instrumentos com maior predominância até à chegada do século XIX. Aqui, o cravo perdeu o interesse por parte dos compositores após o aparecimento e aperfeiçoamento do piano.

71. Composto por um pequeno grupo de solistas.

72. Significa o mesmo que *tutti*.

73. Termo utilizado pela primeira vez em 1971 no artigo de Schnittke - “*Polystylistic Tendencies*” em russo publicado em *Muzyka v SSSR* [Música na USSR].

74. Piano preparado consiste num instrumento piano, explorado e expandido em termos de sonoridade, sobretudo durante o século XX. Consiste na modificação sonora do piano, ao alterar as suas características tímbricas tradicionais. Acontece através de uma preparação feita nas cordas, ao colocar, por exemplo, borrachas, parafusos, moedas, etc. dentro da caixa de ressonância.

na sua obra desde os finais dos anos 60 (Kostka, 1990, p. 164). É o caso a sua *Sinfonia N.º 1* op. 78 (1969-72), a qual está composta por citações de Haydn, Beethoven, Chopin, Johann Strauss, Tchaikovsky, e Grieg, com também fortes alusões ao mundo musical jazzístico e serial. Schnittke cria ainda na sua sinfonia também uma forte alusão com a Sinfonia N.º 45 – *Abschiedsymphonie* de J. Haydn<sup>75</sup>, quando o compositor dá indicação na partitura para começar apenas com três músicos no palco e os restantes entrarem no palco de forma caótica e improvisada, antes de chegar ao fim, os músicos têm indicações para começarem a sair do palco, ficando apenas um violinista no palco no final da obra (Griffiths, 1995, p. 184).

Um dos cuidados que Schnittke tinha ao interligar estilos tão heterogéneos, era encontrar as semelhanças subjacentes nos diversos materiais reutilizados (Durrani, 2005, p. 27). O compositor russo utiliza os materiais pré-existentes, por vezes de forma humorística, e outras, numa perspectiva mais séria (Kostka, 1990, p. 164).

O seu artigo *Polystylistic tendencies in modern music* de 1971, onde é introduzido pela primeira vez o termo poli-estilismo, o compositor explica ainda o que entende por *the principle of quotation* e *the principle of allusion*. Segundo Schnittke, esta divisão é factor essencial para possibilitar a identificação dos diferentes métodos *poliestilísticos* na música contemporânea. Nas palavras do próprio compositor:

*The principle of quotation manifests itself in a whole series of devices, ranging from the quoting of stereotypical micro-elements of an alien style, belonging to another age or another national tradition (characteristic melodic intonations, harmonic sequences, cadential formulae), to exact or reworked quotations or pseudo-quotations.* (Schnittke, 2002, p. 87)

Este princípio de Schnittke pode participar em diferentes estéticas do século XX, como o compositor nos demonstra através dos seus exemplos: D. Shostakovich e o seu *Piano Trio*, no terceiro andamento – *passacaglia*, reutiliza o estilo da música do século XVIII, através do movimento harmónico entre tónica-dominante e os acordes de sétima diminuta; A. Berg no *Concerto para Violino*, utiliza uma citação direta de um coral de J. S. Bach; a pseudo-citação do *Stabat Mater* de K. Penderecki de um hino gregoriano,

---

75. No último andamento da Sinfonia, o compositor dá indicações aos músicos de forma gradual para deixarem de tocar, apagarem a vela e saírem do palco ordenadamente, até ficarem apenas dois violinos a tocar com surdina (o próprio Haydn e o concertino). Este momento surge como forma de protesto para o chefe de Haydn, o príncipe Nikolaus Esterházy, que devido a este prolongar mais tempo do que era suposto a sua estadia de verão no palácio de Eszterháza. Desta forma, Haydn aconselhou o príncipe a autorizar os músicos a voltarem para junto das suas famílias.

torna-se a base para a elaboração da obra; *Hymnen* de Stockhausen é considerada uma "super-collage" do mundo moderno, em forma de mosaicos.

Em conjunto com o *principio da citação*, Schnittke coloca também a técnica de *adaptation: the retelling of an alien musical text in one's own musical language (analogous to modern literary adaptations of ancient subjects) or a free development of alien material in one's own style* (2002, p. 87). Como exemplos desta categoria podemos considerar: *Pulcinella* e *Canticum sacrum* de Stravinsky; a *fuga (Ricercata)* de Webern – com música de J. S. Bach, orquestrada e reinterpretada, através de uma notável variedade tímbrica, processo técnico denominado de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres); e o bailado *Carmen Suite* de Shchedrin, utiliza apenas música de ópera da *Carmen* de Bizet.

Por último, a categoria que pertence à citação de fragmentos não musicais, mas de técnicas ou modelos alheios, como por exemplo, a frequente utilização de formas, ritmos e texturas musicais pertencentes à música dos séculos XVII e XVIII ou mais antiga ainda, por parte dos compositores neoclássicos (Stravinsky, Shostakovich, Orff, Penderecki). Nesta categoria também considerámos o uso de técnicas características da polifonia coral dos séculos XIV ao XVI (*isoritmia, hoquetus, antífona, etc*), aplicadas a técnicas modernas, como música serial e pós-serial.

Portanto, Schnittke inclui como citação, práticas como a citação direta/literal, paródia, reprodução de uma técnica de outro estilo e *adaptation*; na segunda categoria, a alusão, esta denuncia “cheiros e sombras” de um estilo em particular, percorrendo as fronteiras da citação, mas que na realidade nunca se chegam a cruzar (Schnittke, 2002).

Na alusão, o compositor assume ainda a impossibilidade em fornecer uma classificação precisa do seu uso, como também identificar qual a fronteira entre o uso da *citação* e *alusão* numa mesma obra. A utilização de ambas pode ser tão orgânica que se torna uma tarefa difícil identificar a qual das categorias pertence, como acontece na obra *Apollo Musagetes* de I. Stravinsky.

Podemos considerar *alusão* como uma característica de período neoclássico de 1920 até aos nossos dias, e como grandes mestres desta prática são de salientar I. Stravinsky e H. Henze (Schnittke, 2002, p. 88). No entanto, todos estes elementos anteriormente mencionados pertencentes ao uso da citação e/ou alusão no estilo poliestilístico, já existem na música ocidental há muito mais tempo, não constituindo uma novidade do século XX. Podemos encontrar anteriormente alguns destes elementos nas paródias, fantasias e variações, apesar de nunca ter ido além das “variações sobre

um tema de alguém” ou a imitação do estilo de um determinado compositor. Isto é, uma única figura a ser reutilizada, ao contrário do poliestilismo, que é a junção de dois ou mais estilos numa mesma obra e, por vezes, em simultâneo.

A recuperação e a combinação de elementos musicais heterogêneos e pré-existentes, revela-se uma constante ao longo da história da música. Verifica-se também, uma grande diversidade de motivos para a utilização de obras alheias, mas por vezes aconteceram de forma pontual, e em outros casos, com um carácter mais marcante no percurso artístico do compositor.

Contrariamente a este hábito, são de referir dois compositores que se destacaram na aplicação desta técnica, ao empregarem-na numa grande parte das suas obras, são eles: o compositor alemão Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) e o argentino Gerardo Gandini (1936-2013). Ambos aplicam de forma tão consequente esta técnica, que se converteram em dois exemplos indispensáveis para o entendimento sobre o assunto. Curiosamente, os dois compositores apresentam a reutilização de material alheio, através de perspectivas e necessidades distintas.

Podemos classificar a evolução artística e a produção enquanto compositor de Zimmermann em 3 fases distintas: uma primeira até cerca de 1952, de carácter expressionista, uma segunda fase serial, e, a partir de 1960, no período de maturidade, o compositor desenvolve uma técnica extremamente pessoal de composição, à qual deu o nome de “pluralista” (Azevedo, 1999, p. 2).

No caso de Gandini, o compositor afirma não pertencer a nenhuma corrente musical (Lambertini, 2008, p. 97), apenas se interessa por [...] *una música que suena como música contemporânea en donde uno se da cuenta de que hay otra cosa además de lo que suena como música contemporânea* (Etkin et al., 2002, p. 2). Segundo Paraskevaídis, o compositor argentino utilizou consequentemente desde 1969 material pré-existente na sua obra, através de um procedimento composicional que o próprio define basear-se no conceito de *objet trouvé*. O mesmo autor afirma que a frequente ligação com o material alheio surge da necessidade de “escapar dos estereótipos da música contemporânea” (1996, p. 4).

O compositor revela em entrevista como o uso de material pré-existente surgiu na sua música:

*La historia como aparece esto [a citação] en mí. Fue cuando tuve que componer una obra para piano y orquesta para un festival en Washington y lo único que se me ocurría para el piano era escribir todos los clichés de la*

*época: clusters aquí y allá, notas sueltas... Y yo me di cuenta que eso no me gustaba. No me gustaba nada. Entonces se me ocurrió probar a ver qué pasaba si yo establecía otro tipo de relaciones. Relacione: piano+Chopin. Empecé a transformar algunas cosas de Chopin, que yo había tocado como pianista, y las use sin mirar la partitura, las use tal como las recordaba, y ahí salió una obra cuyo título es la única cita: Fantasía-Impromptu, que es sobre Chopin, pero Chopin no aparece nunca. Lo que queda es una especie de perfume chopiniano romántico, pero citas identificables no hay ninguna.* (Lambertini, 2008, p. 98)

Tecnicamente, pluralismo em música é a simultaneidade dos fenómenos musicais, a utilização de diferentes camadas sonoras, frequentemente contraditórias, no que se refere ao estilo e à época histórica. Esta perspectiva é incorporada através da citação e *collage*, por vezes misturada com os métodos seriais. Desta forma, Zimmermann procura “simbolizar a simultaneidade da consciência temporal humana: a coabitação das realizações do passado no presente” (H. I. J. da Silveira, 2012, p. 28). Portanto, a audição dos diferentes campos estéticos numa obra, ultrapassa a noção de estilo e converte-se numa noção de “tempo plural”.

O conceito do *pluralismo* em música foi desenvolvido por este compositor a partir de 1957, sendo que esta técnica representa o congregar numa mesma obra, de uma diversidade de materiais sonoros heterogéneos (Santana, 2004, p. 34). O compositor explica que a função das citações aplicada à sua técnica, não procura uma função paródica, não deve representar uma combinação de estilos, nem provocar um efeito artificial, apenas desempenha o “passado” (Konold, 1988, p. 56). Sánchez de Andrés (2005, p. 208) afirma que a citação musical em Zimmermann não surge como um “elemento gratuito nem ornamental” e muito menos com o objetivo de homenagear. É mais um parâmetro estrutural que ajuda à construção do tempo plural que, neste caso, é o tempo passado.

Sánchez de Andrés assume que a citação é o elemento mais adequado para alcançar com sucesso o objetivo de Zimmermann, *ya que la maleabilidad del sonido y de las melodias ya escritas le permiten sortear la frontera entre pasado y futuro en el ‘permanente’ presente musical uniéndose en el sonido plural* (2005, p. 208). Ainda a mesma autora afirma, que o objetivo do compositor não é que as citações sejam reconhecidas pelo ouvinte, mesmo sendo estas indicadas na partitura com a referência das fontes (p. 209).

A perspetiva artística de Zimmermann e a sua forma de criar, foi criticada pela forte corrente serial pertencente à *Escola de Darmstadt* e respectivos seguidores. Esta

atitude acontece especialmente por ser contrastante e divergente com o serialismo dos anos 50.

Como anteriormente mencionado, é vasto o número de obras onde Zimmermann recorre a matéria alheia para a elaboração de novo material. Ao referir algumas delas, destacam-se a ópera *Die Soldaten* (1957-1964), o bailado *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966), *Photoptosis: Prélude for Large Orchestra* (1968) e *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-1969),

Deste conjunto de obras, de referir o *Requiem für einen jungen Dichter*, sendo a obra que é considerada muitos, aquela que incorpora o verdadeiro paradigma de composição sonora pluralista. Composta para orquestra sinfónica, coro, órgão, agrupamento de jazz, recitantes e fita magnética, incorpora um grande número de citações musicais de uma longa lista de autores, dos quais saliento o *Hey Jude* dos Beatles, a Sinfonia N.º 9 de L. v. Beethoven, *Liebestod* (Tristão e Isolda) de R. Wagner e *L'Ascension* de O. Messiaen.

Zimmermann classificava o *Requiem* como uma “composição lingual” devido à numerosa utilização de textos em diferentes línguas, sejam literários, sejam jornalísticos ou documentais (Azevedo, 1992, p. 2). Segundo Miguel Azevedo, esta obra “é uma espécie de sinopse espiritual do nosso tempo, [...] numa amálgama de material linguístico e acústico, que comprime a dimensão temporal e afirma pela sua simultaneidade a perspectiva do compositor no que respeita à composição plural do som” (1992, p. 2).

Considerar que Gerardo Gandini é apenas um compositor que utiliza frequentemente citações na sua obra, pode resultar uma determinação vaga e superficial. Segundo especialistas da obra do compositor, é extremamente difícil encontrar a origem dos materiais que derivam de outros compositores (Etkin et al., 2002, p. 2). A dificuldade deve-se ao facto de os materiais perderem a identidade original, ao serem recontextualizados na obra do compositor argentino. Desta forma, Etkin e o seu grupo de investigação (2002, p. 2), concluem que as “citações deixam de funcionar como citações”. No caso de Gianera, ele próprio afirma, que apesar do compositor estar frequentemente a citar, o material escolhido, surge num outro contexto, de forma a cortar qualquer ligação com o seu contexto original (2008, p. 167). Esta consciência é admitida por Gandini ao ser confrontado por Lambertini, em relação ao sentido das citações na sua obra. O compositor responde assim:

*En realidad, a mí se me considera como un compositor que usa muchas citas, pero no es así, casi nunca he usado citas. Sí he usado material de otras proveniencias, de otras músicas, como punto de partida. Y luego lo transformo. No hay citas directas.* (2008, p. 98)

Gandini acrescenta ainda, que as citações existem para serem utilizadas como referência a outra obra, como acontece na *Suite Lírica* de Berg (citação de *Tristan und Isolde*) ou no terceiro andamento da *Sinfonia* de Berio (*Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de G. Mahler). No caso do compositor argentino, a utilização da citação não tem o objetivo de referenciar, mas sim elaborar uma *especie de procedimiento esquizofrénico que consiste en tomar determinados materiales de un autor para que después no sean reconocidos* (Gandini, in Etkin, et al., 2002, p. 23). Gandini qualifica habitualmente esta postura perante a citação, como uma “relectura” ou “reescritura” do material escolhido (Lambertini, 2008, p. 138), baseado no conceito de *objet trouvé*: “um material preexistente, que sofre permutações mediante processos de superposição, montagem, contraste, associação, multiplicação, fusão, pulverização, desconstrução e reconstrução” (Paraskevaïdis, 1996, p. 4).

O conceito *Objet trouvé* é aplicado a partir de 1969 com a obra *Piagne e suspira* (instrumentação: flauta, clarinete, violino, piano), através do madrigal homónimo de Claudio Monteverdi.

Entre 1984 e 1986, Gandini escreveu várias obras baseadas na peça nº 14 das *Davidsbündlertänze*<sup>76</sup> de Robert Schumann. Frederico Monjeau recorda as notas de programa<sup>77</sup> que o próprio Gandini escreveu *La figura de Schumann, su música, sus mitos, sus distintas identidades fueron, durante 1984, una presencia obsesiva para mí. Y pretendí exorcizarla a través de varias obras compuestas durante ese año* (1991/2007, p. 1).

A primeira deste conjunto de obras é, *Eusebios – Cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos*<sup>78</sup> (1984), e como o próprio subtítulo indica, está

---

76. Na edição G. HENLE VERLAG (1976), Caderno 2, peça nº 5.

77. Notas de programa para a ocasião da estreia da versão para orquestra de Eusebius, pela Orquestra Filarmónica de Buenos Aires sob a direção de Juan Pablo Izquierdo, no Teatro Colón em Setembro de 1995.

78. Existe uma versão desta obra para orquestra – *Eusebius: Cinco nocturnos para orquestra* (1984-85). O primeiro nocturno está composto para flauta, oboé, clarinete, trompa, trompete, vibrafone, glockenspiel, celesta, harpa e quarteto de cordas; o segundo tem a instrumentação de flauta, oboé, dois clarinetes, trompa, trompete, violino, viola e violoncelo; o terceiro para orquestra de cordas; o quarto inclui flauta, corne inglês, clarinete baixo, fagote, duas trompas, trompete, trombone, pratos, tam-tam, piano, violinos, violoncelos e contrabaixos. O quinto andamento é a sobreposição literal e exata dos primeiros quatro nocturnos.

composta por quatro peças, devido às diferentes leituras que funcionam como filtros horizontais, aplicados à peça de Schumann (Gandini *in* Lambertini, 2008, p. 24). Desta forma, Monjeau explica-nos que:

*cada nocturno conserva la estructura original de 40 compases y en ellos podemos escuchar algunas notas de la obra de Schumann. No se trata de una reconstrucción, sino de una metamorfosis: los nocturnos retoman las notas de la pieza de Schumann en el momento de su aparición, coinciden en el ataque, pero el modo específico de ese ataque varía, como también lo hacen la duración y la dinámica, con lo cual se crean superposiciones, polifonías, relaciones armónicas y planos que no encontramos en Schumann; tampoco quedan rastros de la rítmica original. (p. 1)*

A forma como estas notas são selecionadas nos diversos *nocturnos*, não acontece de forma aleatória. Gandini utilizou um critério que seleciona algumas notas e filtra as restantes. Ou seja, as notas filtradas no primeiro *nocturno*, estarão dispostas para serem utilizadas pelos restantes, e assim continuamente. O primeiro *nocturno* recolhe todas as relações cromáticas (segundas menores, sétimas maiores e nonas menores). No segundo, a relação é entre as quartas e quintas perfeitas. No terceiro, interessa-se apenas por terceiras e sextas (maiores e menores) e, no último *nocturno*, surgem as relações de oitava. Gandini explica procura estabelecer uma “trajetória que vai desde a dissonância para a consonância, do atonal para o tonal” (Lambertini, 2008, p. 24).

O compositor aproveita durante toda a obra o momento e registo de cada nota na peça de Schumann, ou seja, os diversos ataques na tecla do piano. Comparando as duas obras, estes ataques coincidem. O mesmo não se passa ao nível dos valores rítmicos e intensidades, e no que diz respeito às articulações (cf. Figura 8 e Figura 9).

**Zart und singend. ♩ = 139**



**Figura 8.** *Davidsbündlertänze* N° 14 de Robert Schumann

GANDINI **Zart und singend.**

I

II

III

IV

**Figura 9.** *Eusebios – Cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos* de G. Gandini (cc. 1-2 de cada *Nocturno*)

Um dos interesses de Gandini, e por isso menciona na partitura “o un nocturno para cuatro pianos”, é a possibilidade dos quatro *nocturnos* serem executados em simultâneo por quatro pianistas, de forma a reconstruir a peça de Schumann. Como mencionado anteriormente, as notas estão no mesmo sítio que Schumann as colocou, mas os restantes parâmetros não são considerados, portanto, na sobreposição dos quatro *nocturnos*, surgem novas relações harmónicas que se encontram ausentes em *Davidsbündlertänze*.

Ainda com base na obra de Schumann, Gandini escreve entre 1984 – 1986 a sua obra para piano, *RSCH: Elegia*, na qual reutiliza uma sequência retirada da *Sonata* op. 22, mais concretamente do 2.º andamento: *Andantino – Getragen*. Desta obra surge outra versão, *RSCH: Testimonios*, para recitante, piano e eletrónica, onde é incorporado um texto de uma filha de R. Schumann, Maria Schumann.

Schumann não é o único compositor reutilizado por Gandini. É bastante amplo o material musical que o compositor argentino reutiliza no seu repertório, por exemplo Dufay, Lasso, Frescobaldi, Rameau, Bach, Scarlatti, Mozart, Schubert e Schönberg.

Um exemplo de Schönberg surge em 1989, com a sua obra: *Lunario sentimental* (violino, violoncelo e piano), na qual utiliza inúmeros fragmentos de *Pierrot Lunaire*, tornando-os irreconhecíveis, mesmo para quem tenha um profundo conhecimento da obra (Etkin et al., 2002, p. 3). Como descreveu o próprio compositor, *Los materiales que yo tomo de otros compositores pueden tener un valor simbólico personal pero no lo tienen para los demás* (p. 23).

Mais recentemente (2008) Gandini compôs a sua única sonata para violoncelo, *Anatomía de la Melancolía*, elaborada a partir de uma das *sarabandes* das suites para violoncelo solo de J. S. Bach. Como nos explica Gandini: *en realidad, le hago unos agujeros, le sustraigo notas. Y en el double de la zarabanda, por esos agujeros se cuelan pedazos de otras zarabandas de Bach. Como si hubiera ventanas por las que aparecen otras cosas* (Fischerman, 2006, para. 1).

Em jeito de síntese, Gianera, no seu artigo “*La redención por la máquina*” (2008, p. 164), agrupa alguns dos processos aplicados a qualquer material pré-existente:

*La proliferación, las versiones (la busca de los anversos y los reversos), las reescrituras, las sobreimpresiones, las citas enmascaradas (el tango “Los Mareados” en la Primera sonata para piano), los filtrados, las sustracciones en un lugar y las adiciones en otro (como la pieza número 14 de las Davidbündlertänze, de Robert Schumann, en Eusebius), los tráficos de notas (del “Adagio” del Quinteto en do mayor de Franz Schubert a la Segunda sonata para piano), las “ventanas” que se abren en una Suite para cello de Johann Sebastian Bach y procrean la Sonata para cello son los procedimientos de Gandini (...).*

Paraskevaídís afirma que as mais diversas formas de reutilização de materiais do passado é para Gandini, uma obsessão, que se convertem em “jogos dialéticos entre a ficção e a realidade” (1996, p. 4).

#### 1.4. MODELOS DE REFERENCIAÇÃO MUSICAL NA PRESENÇA DE MATERIAL PRÉ-EXISTENTE

Os compositores foram encontrando diversas formas de referenciar/mencionar a presença de um determinado material pré-existente numa obra, ao longo da história da música. Estas práticas proporcionam ao intérprete, e por vezes ao ouvinte, uma comparação com a prática frequente no campo literário; por exemplo, o uso das aspas, no momento em que o texto do outro autor acontece.

Joseph Newman na sua tese *Plagiarism as Art: Musical Borrowing and Copyright Law* (2009), relata um “incidente” na qual é perceptível a influência que uma obra referenciada ou não, pode proporcionar aos seus diversos destinatários (intérpretes e ouvintes).

*As a student in Professor Neely Bruce's 20th Century Composition class, I was told to compose a piece in the minimalist style using only the white keys on the piano. I set about making my composition; I recalled a melody I had created some time in high school that happened to fit this criterion, so I decided to use it in my new piece. The piece was a simple waltz in 3/4 that struck me as strangely familiar, though I couldn't place what it reminded me of. It was the kind of song that could be played in a movie as a hero walked amidst the ruins of a once-great city, reminiscing about a life he once knew. When I had worked my new composition to a point that I thought it was presentable, I printed it out, called it "Untitled Minimalist Composition" and submitted it for review. When Professor Bruce reviewed my piece, I had high hopes. I was expecting perhaps a compliment on the piece's sense of atmosphere, or maybe an admonition due to the fact that the piece adhered so strictly to conventional theory (with triads and easily identifiable pitch centers) that however, was to be accused of plagiarism.*

*Professor Bruce announced to the class that I had blatantly stolen from Erik Satie's "Gymnopédies," from the piece's waltz feel to its simple chord progression to the contour of its melody. I was flabbergasted, partly because of what I perceived as the gravity of the situation in terms of my academic career, but mostly because (and I'm embarrassed to admit this now) I had no recollection of actually hearing the work of Erik Satie, let alone "Gymnopédies." Professor Bruce, seeing the panic registered on my face and the class's reaction to the news, reassured me that it was going to be all right. He went back into his office and got a CD with "Gymnopédies" and played it for the class. He asked me to judge whether or not my piece was in fact copying Satie's work.*

*Sure enough, I had heard "Gymnopédies" before, though I couldn't place where. "Nearly everyone's heard this at one point or another," said Professor Bruce. "Whether in a movie, or in an elevator, or anywhere else; the piece is ubiquitous." As I listened to the piece, I was awestruck by its beauty.*

*I must have stolen this, I thought. How couldn't I have been affected on some unconscious level by its simple elegance, its beautiful melody and evocative mood? I was ashamed. My piece, "Untitled Minimalist Composition," was a*

*sham. The work that I was so proud of was not mine own. Neely Bruce read the expression on my face, and laughed.*

*“It’s all right,” he said with a smile. “Just re-title the piece A Tribute to Erik Satie and you’ll be good to go.” I looked up at him. Was he serious? I got out a pencil, crossed out “Untitled Minimalist Composition,” and wrote in the new title as he said. Suddenly, I felt differently about the piece.*

*“As a piece on its own, it’s unfortunately not very original,” smiled Professor Bruce, “but as a tribute, it works quite nicely.” It was true. I had written a loving homage for a work I found beautiful yet didn’t even recognize. What could be a more sincere form of flattery for Erik Satie than to hear that his piece inspired even those who don’t know who he is? My panic was replaced with pride; I had saved my work’s creative integrity by changing its context.*

Na descrição de Newman, fica bem claro a importância que a referência pode ter numa obra. São inúmeras as possibilidades encontradas ao longo do percurso da História da Música.

Uma das práticas mais frequentes refere-se à situação em que o próprio título da obra contém uma referência ao uso de uma citação, como é o caso das *Variações sobre um tema alheio*. Encontramos uma enorme quantidade de exemplos na literatura musical, tal como, as *Variações sobre um tema de Haydn* – Op. 56 de J. Brahms (cf. Figura 10).



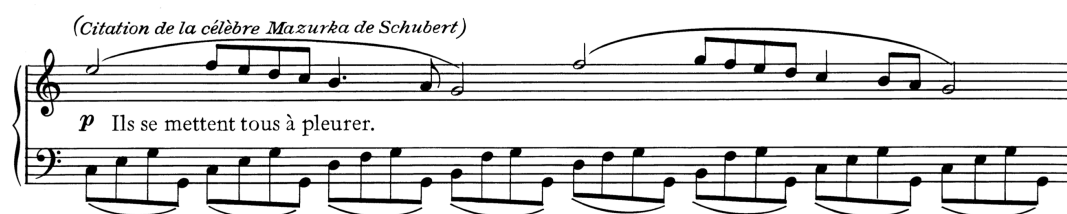
**Figura 10.** (Capa) *Variações sobre um tema de Haydn* – Op. 56 de J. Brahms.

Uma outra prática, muito frequente, consiste na utilização de um título que alude à presença de uma citação. É o caso do concerto para piano de Gandini - *Fantasia-Improptu* (1979), na qual o compositor faz alusão à utilização de fragmentos presentes na música de Chopin.

Outro exemplo prende-se com a obra *Immortal Bach* (1988) para coro *a cappella*, baseada no coral de J. S. Bach “*Komm, süsster Tod*” de Knut Nystedt (1915-2014). A obra inicia com a interpretação, na sua versão original, do coral harmonizado por Bach. Seguidamente, o coro repete três vezes os mesmos compassos de acordo com diretrizes muito específicas estabelecidas por Nystedt, acontecendo a desconstrução do coral de Bach, tanto ao nível do rítmico como das intensidades. Estas regras estabelecidas por Nystedt promovem, segundo Harbison (2009, par. 3), diferentes sonoridades, através de um processo “incrivelmente simples, mas também incrivelmente bonito”.

A partitura de Nystedt resume-se unicamente ao coral de Bach e as indicações que os intérpretes deveram empregar sobre o mesmo, de forma a transformá-lo. Para além de estabelecer contacto direto com o autor do coral, através do título, Nystedt também coloca, na posição habitualmente ocupada pelo nome do compositor, a indicação “*Musik – Johann Sebastian Bach*” seguida de “*Bearbeitung [arranjo musical] – Knut Nystedt*”.

Outra prática consiste na colocação de uma referência textual na própria partitura, exatamente onde esta surge, mencionando a fonte à qual pertence. Podemos encontrar um exemplo curioso na peça para piano *d'Edriophthalma* (1913) de Erik Satie, na qual o compositor utiliza uma certa ironia ao colocar, num determinado momento na partitura, a indicação que está a utilizar uma citação pertencente a “uma célebre mazurca de Schubert” (cf. Figura 11).



**Figura 11.** *d'Edriophthalma* de E. Satie, 3º sistema (Leipzig: Edition Peters)

Segundo Hare, Satie assinala a utilização de uma citação na sua obra, mas fá-lo através de uma “distorção gritante” uma vez que o material reutilizado não pertence a Schubert, e também não é uma Mazurka, mas tem a sua origem em *Sonata em Sib menor Op. 35* de Chopin, mais concretamente entre o compasso 31 ao 39 (2005, p. 48). Apesar de o compositor referenciar incorretamente esta citação, Satie não deixa de reconhecer o processo aplicado naquele fragmento.

Encontramos outro exemplo curioso em *Inwendig losgelöst* (2006) de W. Mitterer. O conjunto instrumental desta obra encontra-se dividido em três partes: orquestra barroca, *ensemble* e eletrónica, sendo que nesta última o material atribuído à orquestra barroca é todo ele proveniente da obra de Telemann - *Ouverture Wassermusik* TWV 55:C3. Mitterer referencia a obra de Telemann ao colar (literalmente) na sua partitura diversos fragmentos da partitura de *Wassermusik*, como podemos verificar na primeira página de *Inwendig losgelöst* (cf. Figura 12).

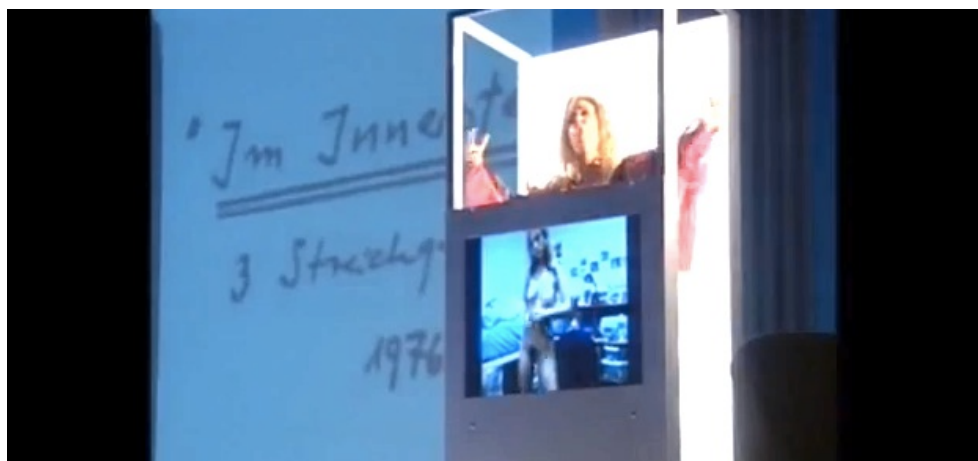
The image displays a complex musical score for the first page of 'Inwendig losgelöst'. It features a collage of musical elements. At the top left, there is a section titled 'SCHNELLER. RUHIGER' with a tempo marking '(3)'. Below this, the score is divided into three main parts. The first part is a collage of Telemann's 'Ouverture C-Dur' (TWV 55:C3), with various instruments like Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.) indicated. The second part is a collage of other musical elements, including a section titled 'leer und klagend' and another titled 'MIT SA'. The third part is a collage of electronic elements, including a section titled 'ELECTR. CCM' and another titled 'RUF...'. The score is annotated with various musical notations, including dynamics (p, pp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'TÄRÄREN VERTREIBEN', 'RUF...'). The score is divided into three main sections by vertical lines, with arrows indicating the flow of the music. The overall structure is highly complex and layered, reflecting the collage-like nature of the composition.

Figura 12. *Inwendig losgelöst* de W. Mitterer (1ª página da partitura)

Podemos observar o mesmo processo na obra *Prisme* (1975) para saxofone alto de Jacques Wildberger. Mais concretamente no quarto andamento, o compositor referência os autores e/ou a obra que está a utilizar (cf. Figura 13).

**Figura 13.** Fragmento do 4º andamento de *Prisme* de J. Wildberger

Importa salientar que, segundo Silveira (2012, p. 92), a identificação de uma citação em música, “não tem um expediente equivalente” com aquele que é vulgarmente utilizado na literatura (as aspas e respetivas referências bibliográficas). Não parecendo haver “tentativas consistentes no desenvolvimento de uma analogia”, é de salientar a existência de outras práticas que proporcionam a presença de material pré-existente, tais como, o uso de um som característico que denuncia o início e o fim de uma citação sonora, ou utilização de suporte vídeo, de forma a informar o momento e quais as fontes dos fragmentos reutilizados. Tal acontece por exemplo, na obra *Hören TV* (2009-10) de Johannes Kreidler, durante a qual é projetada, numa tela gigante, informação sobre as diversas citações utilizadas (cf. Figura 14).



**Figura 14.** *Hören TV* de Johannes Kreidler

Também o violinista e compositor Erik Carlson, no seu vídeo de *Beethoven's Eroica: Opening Chords* (2012), que consiste numa compilação do acorde inicial da Sinfonia N.º 3 (*Eroica*) de Beethoven, utiliza textos informativos síncronos com as diversas interpretações. Organizado de forma cronológica, inicia-se com a interpretação da Berlin State Opera Orchestra, dirigido por Oskar Fried em 1924, finalizando com uma interpretação de 2011 pela *Gewandhausorchester Leipzig*, sob a direção de Riccardo Chailly. Podemos observar na Figura 15 dois *frames* da obra.



**Figura 15.** 2 *Frames* da obra *Beethoven's Eroica: Opening Chords* de Erik Carlson

## 1.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Tendo em conta a breve síntese histórica anteriormente apresentada sobre o uso de material pré-existente, torna-se evidente o uso desta prática, desde os tempos mais remotos, em imensos compositores e das mais diversas maneiras.

Os compositores utilizaram material alheio através de infinitas possibilidades estratégicas e formas para apropriação de objetos sonoros alheios, tais como: *cantus firmus*, *quodlibet*, arranjos, *pots-pourris*, paráfrase, alusão, tema e variações, orquestrações, reciclagem, transcrição, rapsódia, *collage*, etc. Atendendo à dimensão e ao núcleo do presente estudo, uma avaliação mais profunda sobre todas estas práticas no uso da citação musical, justificaria a elaboração de um estudo adicional. Remetendo este estudo para posterior desenvolvimento da investigação, pretendemos aqui, desta forma, sublinhar a impossibilidade logística de catalogar todas as possibilidades existentes no uso da citação musical ao longo da história da música.

A breve recolha histórica aqui efetuada permite assumir, de forma refletida, que um compositor, ao reutilizar uma obra, não procura restaurar a obra original alterando certos (pequenos) detalhes da mesma, mas sim, reinventá-la, utilizando o material escolhido por ele como um impulso gerador para a nova obra (manipulando de forma a conceber uma nova obra). No caso de uma simples “restauração” através de pequenos detalhes aplicados à obra preexistente, esta engloba práticas como: arranjos, transcrições, orquestrações e versões. Estas formas são todas portadoras da identificação da obra original, na qual a figura principal é a obra preexistente, sendo aqui necessário e incontornável que o autor e título da obra reutilizada, estejam referidos na presença do novo ponto de vista; caso isto não aconteça, esta situação poderá ser considerada um plágio.

As restantes formas aplicadas ao material alheio na qual a(s) obra(s) referenciada(s) na nova obra, apresentam uma figura secundária (p. ex. *collage* ou alusão). Assim sendo, o resultado – a nova obra – é o principal fundamento para a existência da mesma. Portanto, não é necessário (ou obrigatório) a identificação do material alheio utilizado, é apenas uma opção por parte do compositor, deixando que as fontes sejam identificadas a nível auditivo e/ou analítico.

Podemos afirmar que a citação surge unicamente quando o compositor cria desordem na ordem do passado, alcançando o caos controlado do *presente* (H. Santana

& R. Santana, 2004, p. 35). Esta desordem na obra do *passado* não é aplicável nos casos anteriormente mencionados de simples “restauração”.

Desta forma, a utilização de material alheio traz consigo a ideia de um "passado ainda presente" (Kerr, 2012, p. 62). Aqui, o passado pode ir desde os primórdios da música, até à obra escrita anterior a este presente, e tal como afirma Michelle Biget (H. Santana & R. Santana, 2007, p. 80), a utilização de material preexistente só nos “interessa se imprime algo de novo”.

A justificação para a necessidade de o compositor regressar ao *passado*, pode assentar na simples homenagem ou numa espécie de atualização do tempo passado, ao enfrentar os costumes e as contaminações do tempo presente (novos costumes, valores, técnicas, perspetivas, etc.). É também possível verificar que o uso de material alheio é uma das características mais marcantes e patentes em todos os principais processos desenvolvidos e os novos elementos introduzidos na música de concerto do século XX (e sobretudo da segunda metade do mesmo). Como nos explica Lúcia Barrenechea e Cristina Gerling, a verdadeira essência desta prática está ligada a uma necessidade de encontrar novos procedimentos composicionais personalizados, servindo-se os compositores da música dos seus antecessores. Esta preferência nasce sobretudo nos finais dos anos 60, como oposição ao “serialismo dos anos 50 [que] procura a objetivação máxima do processo musical renunciando a tudo o que permite identificar os seus constituintes, nomeadamente temas e motivos, horizontal e vertical, periodicidade e repetição, desenvolvimento e variação” (H. Santana & R. Santana, 2004, p. 33).

No que respeita o âmbito de reconhecimento do material alheio, este pode ir desde uma referência de fácil identificação por parte do ouvinte (obrigando a que este tenha conhecimento da mesma), até um nível *subcutâneo* no tecido musical de imprevisível identificação. Este último nível consiste naquilo a que Berio apelidou de *descontextualização*<sup>79</sup> no qual o grau de reconhecimento é feito através da ampliação, da distorção ou de uma outra condição aplicada à fonte do *passado*. Desta forma, o material alheio é atribuído de maneira a promover um novo *presente* que, no futuro poderá, por sua vez, ser reutilizado como objeto do *passado*.

---

79. Termo utilizado devido à contradição inerente ao procedimento referencial da citação em música (Berio, 1996, p. 94).

Podemos também concluir que, existindo material alheio utilizado com um nível de *descontextualização* avançado (de difícil identificação), o seu reconhecimento só se torna possível quando o compositor menciona, alguma vez, a sua aplicação. Temos ainda de considerar que o contrário pode estar presente numa grande parte das obras. O material alheio pode ser tão manipulado e disfarçado que, sem a denúncia do autor da utilização do mesmo, se torna muito difícil, ou até mesmo impossível, reconhecer a sua fonte.

Finalmente, podemos também considerar que o grau de reconhecimento da utilização de material alheio irá determinar o valor absoluto e artístico do trabalho aplicado na construção da nova obra. Stockhausen (Maconie, 1989, p. 58-59), por exemplo, encara a citação na música electrónica como mágica, ao descobrir algo familiar num ambiente estranho, principalmente quando o contexto é completamente abstrato ou informal. Existe sempre, no entanto, o problema de a citação chegar a dominar a peça. Se fazemos uso de citações, ou produzimos um objeto sonoro reconhecível, existe o perigo de tudo o que é composto em torno dele soar apenas como uma espécie de condimento culinário, como um molho ou um mero tempero. Assim, para que o nível do reconhecimento de uma citação, seja atribuído corretamente, são necessárias maiores exigências e conhecimentos técnicos por parte do ouvinte, no que respeita ao seu conhecimento cultural e musical. O ouvinte deve ser capaz de reconhecer as diversas interações de estilos como algo criado de forma consciente. Schnittke, em 1971, já afirmava que não é possível saber quantos níveis de “polifonia estilística” o ouvinte consegue identificar em simultâneo, como também não é possível reconhecer o limite entre o uso da citação (por exemplo, numa obra poliestilística) e aquilo que poderá ser considerado plágio direto. Desta forma, será do interesse desta tese compreender e aferir o limiar entre o grau de reconhecimento de nível elevado e o plágio (1971/2002, p. 89).

## CAPÍTULO 2

### À PROCURA DE UMA TAXONOMIA

A chegada à segunda metade do século XX traz consigo uma grande variedade de correntes estéticas. Por consequência da ausência de uma linguagem comum entre os diferentes estilos musicais e/ou compositores, torna-se delicado estabelecer processos previsíveis ou habituais numa composição musical.

Esta atitude torna-se ainda mais habitual na década dos anos 60, com o aparecimento do pós-modernismo, “estipulado a partir da noção de que seria marcado por um movimento de indiferenciação entre os campos culturais e económicos, da música artística e da música de entretenimento (H. I. J. da Silveira, 2012, p. 161). De acordo com Paul Griffiths, na área da música “o compositor pós-moderno é livre para fazer uso de tudo o que quiser” (*in* D. B. A. da Silveira, 2010, p. 13). Esta perspetiva de Griffiths, é partilhada por muitos outros interessados em compreender o período pós-moderno. É o caso do filósofo e crítico de arte Arthur Danto<sup>80</sup>, que afirma as possibilidades e realizações artísticas pós-modernas serem livres de utilizar diferentes e divergentes opções estéticas (2010, p. 13). Desta forma, a incorporação da citação cresce neste período, abandonando a utilização de um ponto de vista tradicional e vulgar, como até aqui vinha a ser desenvolvida, e torna-se numa prática de forte interesse e consideração por parte dos compositores. Segundo Bonis, esta prática ainda é muito frequente na música dos nossos dias (Bonis, 2006, p. 824).

Um dos fatores que promoveu um crescimento no uso de material pré-existente, é sem dúvida a desintegração gradual do sistema tonal na transição para o séc. XX. Apesar de diversas tentativas, a desintegração do sistema tonal não promoveu um outro procedimento que o de se auto substituir, permitindo aos compositores procurarem “soluções bastantes individualizadas e heterogéneas” (Rodrigues, 2012, p. 47). Como nos explica a musicóloga Zofia Lissa:

---

80. Nasceu em 1924 e é um filósofo e crítico de arte americano. Destaca-se o seu livro do campo da filosofia *The Artworld* ("O mundo da arte").

Por conta da sensação de mutabilidade constante, devida a períodos estilísticos cada vez mais curtos, quase nenhum desenvolvimento se estabiliza por tempo suficiente para formar um estilo. Mas um estilo passa a existir somente quando certos elementos se repetem e quando a informação acústica pode ser entendida em alguns estereótipos da imaginação. (1973, p. 25)

Alguns estudos<sup>81</sup> assumem um forte crescimento na utilização da citação e das suas mais diversas variantes, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Mas a verdadeira causa que a maioria dos investigadores apontam, é o factor “liberdade do compositor” alcançada desde os meados do séc. XX<sup>82</sup> (Rodrigues, 2012, pp. 48-49).

Esta liberdade desde o séc. XX, irá proporcionar que cada autor decida qual a forma de aplicar o fenómeno da citação na sua obra, tornando-se tão abrangente e livre, que implicou que alguns compositores justificassem o modo e a perspectiva de uso de material pré-existente nas suas obras. Desta forma, deparamo-nos com compositores na segunda metade do século XX que fundamentam o uso da citação como sendo uma das principais características pertencentes ao pós-modernismo, outros, através de certas razões que lhes são caras ou dentro de uma abordagem específica. Existem também compositores que se relacionaram com o material musical alheio através das ligações com as artes visuais – *collage*, ou, da literatura – as teorias do *intertexto*, ou então, numa utilização apenas puramente técnico-musical (Rodrigues, 2012, p. 16).

## 2.1. A CITAÇÃO MUSICAL NA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA NO SÉCULO XX

No final do séc. XX, começaram a surgir no campo da filosofia da arte e da musicologia, um relevante número de trabalhos à procura de compreender o fenómeno da citação musical de forma mais aprofundada. Alguns investigadores publicaram estudos, como é o caso das pesquisas de Kepler (1956), Harrison (1946), Zofia Lissa (1973), Schwartz e Godfrey (1993) e Krystyna Tarnawska-Kaczorowska (1998), os quais abordaram o conceito de citação, de formas diferentes. A literatura crítica (Rodrigues, 2012, p. 18) considera que os autores atrás citados, ora abordam esta questão de forma algo simplista e pouco profunda, ora de forma extremamente intensa

---

81. Robert Morgan (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America (The Norton Introduction to Music History)* e Stefan Kostka (1999). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*.

82. Um dos factores também enunciados por alguns investigadores é devido à diversidade no “gosto dos ouvintes causado pelas transformações tecnológicas” (Rodrigues, 2012, p. 48).

e complexa, e outras vezes ainda, suscitando diversas interpretações no uso da terminologia.

Uma característica presente em todos estes trabalhos publicados é terem abordado o fenómeno através da prática específica, num determinado momento da história da música ou a partir de um compositor em concreto (Rodrigues, 2012, p. 19). Assim, o aumento no número de possibilidades analíticas fora do contexto ao qual este pertence, do ponto de vista histórico-musicológico, pode possibilitar um maior grau de ajuste ou de dificuldade.

No caso da musicóloga Lissa (1966, 1973, 1976), a utilização crescente da citação na música do séc. XX é interpretada “como fruto de uma situação em que a consciência histórica da música erudita se desenvolve de maneira inédita, ao mesmo tempo em que a linguagem musical se articula socialmente de forma cada vez mais instável desde o século XIX” (Bonis, 2006, p. 821). A autora acrescenta ainda que esta instabilidade é culpa das diversas transformações sociais que se vive desde o final do séc. XVIII. Lissa distingue duas possibilidades de utilizar o material pré-existente: 1) a colagem 2) citação. A primeira pretende utilizar material de outra obra de forma pura e simples, e esta pode nem chegar a interagir com o novo discurso musical. No segundo caso, utiliza-se a citação quando um material escolhido é combinado e manipulado, mais desenvolvido no meio de um discurso musical e proporcionando uma fonte geradora da nova obra.

Para a musicóloga, a utilização da citação não deve ser nem muito longa, nem demasiado curta, considerando que estes fatores podem perturbar o decorrer do discurso (demasiado longo), ou nem chegar a ser perceptível (demasiado curto).

Contrariamente à categorização de Lissa, o autor Henrique Silveira (2012, pp. 90–91) na sua dissertação - *Colagem musical na música electrónica experimental*, descreve que “a colagem musical pode ser entendida como uma prática da citação”. Visto que o termo de citação é:

bastante amplo e usado em diversas áreas, citar em uma música não se trata necessariamente de uma citação de música (uma colagem musical), podendo ser citação de outro artefacto cultural (texto, imagem, o som de um vídeo ou uma instalação) ou uma menção a um nome (diz-se, nesta passagem ele cita fulano). Entretanto, a princípio, a citação em música tende a ser uma colagem musical, especialmente em música instrumental. (2012, p. 91)

O autor reforça a ideia, exemplificando que se consideramos todo o material utilizado através de uma “transposição direta” e este, por sua vez, não é transformado com o objetivo de este ser associado ao original, é uma citação. O mesmo acontece quando a colagem musical ocupa um espaço na nova obra, que não altera significativamente o seu valor de origem, tratando-se de citações propriamente ditas (2012, p. 93).

Numa outra perspectiva, temos nos trabalhos de pesquisa de Helena Santana e Maria do Rosário Santana, no seu artigo "Metamorfoses em espaços de arte: *Berio, Eu e os Outros*", as quais definem colagem como sendo uma:

justaposição e manipulação de diferentes objetos de diferente natureza permite a construção de um objeto diverso e coerente que se sobrepõe de forma coesa à proposta de natureza plástica. Tendo como base princípios técnicos e estéticos comuns, os dois universos criativos fundem-se em pleno dando lugar a um objeto mais complexo e determinado pelo fruidor da estrutura. (2007, p. 79)

As mesmas autoras defendem que a prática da *colagem* não é uma novidade em música, ao contrário das outras duas áreas. Fator que devido à "recuperação e combinatória de elementos musicais heterogêneos se revela uma constante ao longo de toda a História da Música, o homem, inspirando-se no inesperado, no imediato, no tradicional, recupera materiais através da colagem" (2007, p. 79).

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska (1998) propõe um modelo que consiste em "isolar diferentes formas de citação [*cantus firmus, quodlibet, collage, pastiche, etc.*] para, em seguida, tentar situá-las em um contexto mais amplo" (Bonis, 2006, p. 36). A autora divide a citação em duas possibilidades: 1) "música na música" ou "citação *parole*"; 2) "música sobre música" como "citação *langue*" (cf. Figura 16).

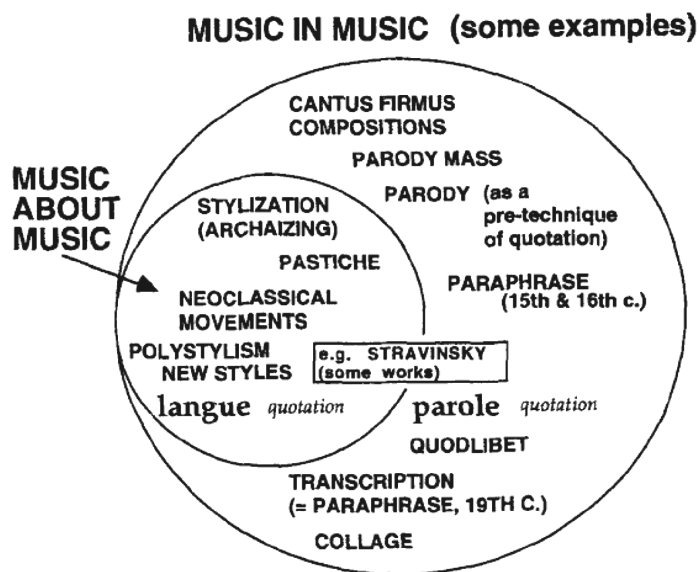


Figura 16. “Música na música” (Tarnawska-Kaczorowska, 1998, p. 70)

Esta autora remete para o facto de uma obra de música constituir em si própria um repositório do passado, oriunda de uma tradição musical. Envolvidos estão dois tipos de processos principais nos âmbitos técnico-estético-axiológicos-semióticos: a música em música e música sobre música. Existem várias maneiras de explorar o material pré-existente (*ante-facti* ou *prae-facti*) ou ideias estilísticas, e a reger estas várias maneiras são as principais fontes de empréstimos musicais. A complexidade polissémica de inter-relações e os diálogos entre empréstimo-musical e da música, absorvem os empréstimos musicais numa rede dialética. As citações musicais teriam assim várias funções, condicionando a sua significação: algumas citações são *context sensitive* outras *context-free*. A autora refere e dá exemplos com numerosas ilustrações, principalmente da música do século 20.

Defende ainda a diferença entre a citação “parole” e a citação “langue”, numa clara associação à linguística e à semiótica, ao que Ferdinand de Saussure (1857-1913) apelidava no seu *Cours de Linguistique Générale* (1916) de jogo de xadrez, como exemplo para explicar como *langue* e *parole* trabalhavam em conjunto.

Refere igualmente Theodor Adorno (1903-1969) e o seu ponto de vista sobre a composição musical, a qual alimenta a diferença entre os seus modelos e a utilização que faz deles (Adorno, 1973).

O tópico reconhecido como "música na música", de acordo com o musicólogo polaco Pociąg Bohdan (1977), poderia ser considerado em três planos paralelos: o

ontológico (num confronto de duas temporalidades e duas ordens estéticas), o técnico (na relação entre o ato de compor e o material pré-existente, emprestando material “de outra pessoa”, compreendido no sentido amplo); o plano psicológico (a plena consciência do compositor de dois momentos diferentes, duas substâncias diferentes (*the borrowed and the borrowing*) e a sua própria atitude criativa (1977, pp. 99-109).

A autora preconiza que a definição de citação não será formulada e concorda com Margolis (1985): "Nós não podemos exigir mais precisão do que o objecto da investigação permite." Numa área tão complexa e amplamente ambígua como a arte, o objeto da investigação é bastante insubmisso (Sebeok, 1981, p. 199).

Genericamente, é de considerar que o uso da citação é frequente por parte dos compositores. São invariavelmente motivados por intenções irónicas, ou como forma de ridicularizar, brincar ou parodiar (ou mesmo para menosprezar) algo que eles querem questionar. Pode também ser algum princípio ou valor, para negar alguma coisa, para o apresentar numa luz grotesca ou absurda. É o caso do *Tristan motive* em *Golliwoggs' Cake-Walk* de Debussy de *Children's Corner*, ou o tema da natureza a partir *Also sprach Zarathustra*, de Strauss no *Vox Balaenae* de Crumb. Em segundo lugar, a razão positiva. Aqui, o compositor tenta pagar o tributo, de aprovar, marcar a sua solidariedade para com um outro trabalho ou compositor que admira (com um título que pode começar "*Hommage à ...*"). Ele deseja juntar-se a alguma tendência, a alguma educação, a alguma tradição. Ele quer endossar algum valor, para o tornar nobre, ou simplesmente para recordar ou gravá-lo; assim como Shostakovitch nas suas citações da 15ª Sinfonia, entre outras coisas, Sonata para piano *Les adieux* de Beethoven, Takemitsu em *Orion* e *Pleiades* cita *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy.

Considera em síntese tratar-se de um problema técnico e estético, também pertencente à filosofia da música e axiologia. Trata-se ainda de um problema da identidade, e de facto a autoria de uma obra musical em que uma percentagem significativa é constituída de material pré-existente, no qual a *collage* pode ser considerado um caso extremo. Compositores que exploram muito a aplicação de citações têm frequentemente encontrado uma avaliação crítica, por exemplo, na opinião de Elliot Carter, "Para mim, é decepcionante que Ives, com muita frequência, era incapaz e não tinha vontade de inventar material musical que expressasse a sua própria visão autêntica, em vez de confiar no material dos outros". Ou como diria Hans-Georg Gadamer (1900-2002):

Todo aquele que crê que a arte moderna se tornou degenerada, nunca vai entender a grande arte de épocas anteriores... A arte moderna é uma firme advertência contra estar confiante de que, sem aprender a silabar, sem aprender a ler a palavras, se pode ouvir o discurso da arte antiga. (1987, in Tarnawska-Kaczorowska, p. 85)

Stewart-MacDonald sugere ainda que uma citação musical é utilizada para a mesma finalidade que uma citação no discurso: procura "ridicularizar pessoas, lugares e situações" (2006, p. 11). De fato, a idéia de que o humor é o principal efeito no uso de citações, é uma perspectiva recorrente na literatura crítica.

Jean-Benoit Tremblay (2007, p. 4) nos seus estudos em volta da música do compositor Schnittke e da sua ligação com a estética poliestilística, afirma que, reconhecidamente, a prática de utilização de material pré-existente é muito mais rica do que apenas citação e alusão. O autor define estas mesmas duas formas como sendo as extremidades do espectro composicional.

A primeira, a "citação" é entendida como reprodução exata de um determinado material, que se direciona até à outra ponta alcançando a "alusão" consistindo na evocação de um estilo, ou de algumas das suas características.

É o próprio autor que exemplifica as pontas do espectro através da citação direta na *Sinfonia N° 1* de Schnittke quando reproduz exatamente as mesmas melodias, harmonias e orquestração pertencentes à quinta sinfonia de Beethoven. Como extremidade oposta observamos na mesma sinfonia a evocação de um ritmo de valsa, tornando assim o processo de reutilização (alusão) mais subtil.

André Rodrigues (2012, pp. 28-29) nos seus estudos e com o objetivo de analisar unicamente três obras de referência do séc. XX – *Dream-Images* de George Crumb, *Phorion* de Lukas Foss e *Prelúdio para piano n.º 1* de Willy Corrêa de Oliveira, opta por distinguir três tipos de categorias de citação. A primeira "citação dentro das colagens", consistiria na distinção das diferentes referências ou do diferente tratamento dado às referências, tanto quando ocorre a sobreposição, como quando ocorre a justaposição das referências de uma colagem. Cada referência constitui uma citação e aponta para um sintagma diferente, um sintagma de sintagmas. Em segundo lugar considerámos a "citação alusiva":

é aquela que não fornece os materiais da peça em que se insere. É simplesmente uma ocorrência em meio a um discurso independente. Ela pode até causar consequências no discurso da peça em que se insere, mas sua função não é conferir unidade material e motívica.

Em último lugar, o autor refere a “citação temática”, que é aquela à qual a citação faz referência à sua própria origem e promovendo as ideias para a nova peça através de diversos processos “relações intervalares, motivos rítmicos, ideias timbrísticas ou do uso das dinâmicas”. Um dos objectivos desta utilização é que a fonte citada desapareça ao final de algum tempo na nova peça, ou que apareça claramente noutras.

Rodrigues (2012), no seu estudo, deixa bem claro que a utilização destas três categorias “não são, de forma alguma, as únicas possibilidades de utilização da citação musical” (p. 29).

No livro *Trajectoires de la Musique au XX<sup>e</sup> siècle* de 2002, Marie-Claire Mussat coloca a seguinte questão: *Quel sens donner à la pratique de la citation?* (pp. 143-145). A autora aborda esta questão, distinguindo o que entendemos por citação e *collage*. Para Mussat, citação é um fragmento musical que é retirado de uma obra pré-existente e é integrado no discurso musical, enquanto que no segundo caso (*collage*), trata-se de um revestimento<sup>83</sup>.

Após nomear algumas obras pertencentes, sobretudo, à segunda metade do séc. XX, Mussat conclui o artigo respondendo à sua questão inicial da seguinte maneira:

*Ainsi, dans la citation, le compositeur réordonne ses acquis et devient la mémoire de son temps. La citation s’inscrit dans un espace ludique qui participe de la mise en scène du langage, et s’insère dans un espace de recherches sur le matériau sonore et son devenir. Elle est à la fois mise en perspective et écriture-réinscription.* (p. 145)

Como descrição coesa do termo, J. Peter Burkholder (2011) na sua definição de citação para o dicionário *Grove Online*, procurou uma taxonomia, de modo a que fosse claro e inteiro o significado da palavra. Descrição elaborada sobretudo por comparação com outros fenómenos que incorporam também material pré-existente, como por exemplo, a alusão, paráfrase, colagem, entre outros:

A citação musical distingue-se de outras formas de empréstimo pelo fato de que o material emprestado é apresentado exatamente ou quase exatamente como se encontrava no contexto original, diferentemente de uma alusão ou paráfrase, mas não constitui parte principal do trabalho em que se insere, como acontece em um *cantus firmus*, refrão, sujeito de uma fuga, tema com variações e outras formas, e tampouco se apresenta completo como em um *contrafactum*,

---

83. [Tradução do autor] *Le fragment musical emprunté à une oeuvre préexistante est intégré dans le discours tandis que dans le second il est plaque.*

intabulatura, transcrição, *medley* ou *potpourri*. A citação desempenha um papel em outras formas de empréstimo musical como o quodlibet, a colagem e muitos exemplos de modelagem. A academia nem sempre tem observado estas distinções, e a citação e a sua contraparte alemã *Zitat* têm sido usados para se referir a uma grande variedade de práticas de empréstimo musical. (Burkholder, 2011)

J. Peter Burkholder define também *collage*, no *Grove Music Online* como:

*A term borrowed from the visual arts, where it refers to the act of pasting diverse objects, fragments or clippings on to a background, or to the work of art that results. Musical collage is the juxtaposition of multiple quotations, styles or textures so that each element maintains its individuality and the elements are perceived as excerpted from many sources and arranged together, rather than sharing common origins . . . Collage is distinct from quodlibet, medley, potpourri, centonization and other traditional procedures in that the diverse elements do not fit smoothly together . . . Elements in a collage often differ in key, timbre, texture, metre or tempo, and lack of fit is an important factor in preserving the individuality of each and conveying the impression of a diverse assemblage. (Burkholder, 2011)*

## 2.2. CONVERGÊNCIAS E INCONSISTÊNCIAS DA TERMINOLOGIA

Partindo da literatura crítica à procura de uma definição do termo “citação”, a nível do âmbito da terminologia e taxonomia empregada, é de constatar a existência de uma vasta literatura que se situa num universo ambivalente.

Bonis assume a inexistência de um estudo que abrace toda a extensão da ocorrência e dos seus diversos significados do fenómeno na linguagem musical, ao longo de toda a História da Música (2010, p. 34). Desta forma, o autor propõe uma solução através de uma tipologia que se divide em três categorias. Na primeira, refere “a alusão e a citação (em escala crescente de dimensão), em que se reconhece a integração da referência em um discurso independente das evocações fragmentárias” (2012, p. 69). Na segunda, reúne a *colagem*, o *potpourri* “em que o discurso consiste na montagem das referências, não havendo propriamente material musical relevante além das referências externas” (2012, p. 69). Em último lugar, a *variação*, a *transcrição*, o *arranjo*, a *paráfrase*, todas as peças escritas *à la manière*, “em que o compositor se apropria de uma obra ou género por completo, e a referência externa rege o planeamento formal (e o recorte temporal, em última instância) como um todo” (2012, p. 69).

Segundo André Rodrigues (2012), para encontrarmos o relacionamento da citação com uma determinada linguagem musical, esta obriga-nos a procurar através de “definições de conceitos que se adaptem ao repertório e não *a priori*, a partir de uma concepção pré-concebida” (pp. 17-18). O mesmo autor ainda refere, que um dos cuidados que se deve ter em consideração, é esclarecer o que se entende por citação musical. Isto porque existe muito pouco consenso entre os diversos autores que estudam este assunto. Salienta ainda Rodrigues que alguns investigadores não analisam as peças a partir de um conceito determinado.

### CAPÍTULO 3

## IDENTIFICAÇÃO E COMPARAÇÃO COM OS DIFERENTES MODELOS DE CITAÇÃO MUSICAL

Pensar a arte como linguagem “significa acreditar que esta comunica algo objetivamente (dentro dos seus próprios limites)” (Rodrigues, 2012, p. 17). Assim, quando nos deparamos com uma determinada obra de arte, é comum encontrar uma ligação com materiais pré-existentes no seu interior, estabelecendo relações com outros autores e/ou estilos.

Este aspeto esteve sempre presente em toda a história da arte, recorrente tanto nas artes plásticas, como no cinema, no teatro, na literatura e na música. No entanto, esta a ligação a outros autores, pode estar relacionada conforme menciona Charles Rosen (1980, p. 88), com uma enorme variedade de tipos de influências: *plagiarismo*, *apropriação*, *citação*, *empréstimo*, etc., possuindo todas elas uma mesma característica – a *imitação* (Rodrigues, 2012, p. 14), à boa maneira aristotélica na sua “Arte Poética”.

A maneira como este material é incorporado, qual a sua função e as suas especificidades é variável, não apenas de acordo com a arte, mas também com a relação ao momento histórico em que este recurso é utilizado na obra.

Muitos são os teóricos que dedicaram com especial atenção sobre o processo criativo, que utiliza material pré-existente numa determinada obra e tentaram alcançar uma melhor perceção da problemática que a envolve. Foi em pleno séc. XX, que surgiu o maior número de esforços em volta deste assunto, sobretudo no campo da crítica literária, tais como Bakthin (1986), Kristeva (1969), Jenny (1976), Genette (1982), Hutcheon (2000), Compagnon (1979) e, ainda hoje, proliferam os mais diversos estudos sobre esta matéria. Portanto, antes de se proceder à apresentação e contextualização de cada modelo propriamente dito, é imprescindível a explicação de propósitos que norteiam este trabalho. O primeiro pretende encontrar as raízes dos diferentes modelos, relacionando-a com as mais diversas áreas, em especial com a teoria literária. O segundo, centra-se em torno das analogias e nas divergências dos diferentes modelos.

Assim, procura-se alcançar uma perspetiva do que se entende por citação musical, qual a forma de relacionamento com o exterior, e qual é o seu âmbito no processo criativo.

### 3.1. *MUSICAL BORROWING* SEGUNDO J. PETER BURKHOLDER: UMA NECESSIDADE DE PARAMETRIZAR

Através de um estudo aprofundado e pioneiro na Universidade de Indiana sobre os processos composicionais na música de Charles Ives, J. Peter Burkholder conclui que existe uma utilização excessiva por parte do meio académico e científico no uso do termo *citação*, aplicada aos diversos processos de reutilização na obra do compositor norte-americano. O autor afirma que *citação* é um termo "demasiado específico" e a sua empregabilidade é "frustrante" quando associado, por exemplo, a uma melodia que difere significativamente da suposta fonte (Burkholder, *in* Hare, p. 6).

Para Burkholder, o termo *citação* não preenche satisfatoriamente a congregação de todas as práticas de reutilização musical presentes na música de Ives. O mesmo acontece com outras terminologias frequentemente utilizadas em estudos académicos, com o intuito de substituir o termo de citação, como é o caso de: *música preexistente*, considerado por Burkholder "como demasiado pesada" ou *intertextualidade* portadora de um sentido "muito amplo" (Hare, 2005, p. 5).

Segundo o autor, *the most frustrating moments came in looking at a number of places where scholars had identified a passage as a 'quotation', when the melody evolved differed significantly from the supposed source* (Burkholder, 1994, p. 852).

O autor explica ainda que:

*When I tackled what were then known as Ives' "quotation", I discovered that my recent experiences with Martini and other Renaissance composers gave me a perspective about Ives' uses of existing music in his own that was different from the prevailing view, with was to see all of Ives' references to existing music as examples of what John Kirkpatrick called his "habit" of "musical quotation". (1994, p. 852)*

Portanto, Burkholder afirma a necessidade de definir um termo que consiga acolher corretamente qualquer tipo de reutilização, abrangendo do mais explícito ao menos óbvio e oculto. O autor considera que *musical borrowing* (empréstimo musical)

é a designação mais autêntica para qualquer presença de reutilização musical, não só na música de Ives, mas em toda a História da Música.

Desta forma, Burkholder define e delimita o âmbito de *musical borrowing* da seguinte forma:

*Taking something from an existing piece of music and using it in a new piece. This 'something' may be anything, from a melody to a structural plan. But it must be sufficiently individual to be identifiable as coming from this particular work, rather than from a repertoire in general. (1994, p. 863)*

Em 1994, Burkholder escreve o seu artigo *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, no qual apresenta numa primeira parte, uma visão preliminar e pessoal, com base na experiência do autor e a sua relação com o termo *musical borrowing*. Este é capaz de acolher e agrupar as mais diversas práticas relativas a este processo, através da elaboração de uma tipologia de procedimentos técnicos, abrangendo os mais diferentes repertórios e compositores ao longo da história da música (p. 851-852).

Desta forma, Burkholder identifica e define a existência de 14 tipologias (cf. Tabela 2), que se inserem no âmbito do *musical borrowing* e que por sua vez derivam da obra de Ives. A ordem de apresentação corresponde aproximadamente ao aparecimento cronológico na música do compositor norte-americano (1995, pp. 3-4). No segundo momento deste artigo, o autor procura restringir o âmbito ao qual o termo *musical borrowing* deve estar sujeito. São esboçadas uma série de questões com respostas orientadoras, de forma a criar uma tipologia organizada na presença de música pré-existente nos futuros trabalhos de investigação (cf. Anexo I). Nas palavras de Burkholder, a necessidade deste conjunto de questões representa a possibilidade de:

*(...) can provide a basis for further exploration of all the uses of existing music, from organum and cantus firmus to variations, collage, quotation, jazz tunes built on borrowed chord changes, and electronic sampling, as aspects of a single field that crosses historical periods and research specializations. (Burkholder, 1994, p. 867)*

**Tabela 2.** Tipologias na utilização de música pré-existente no trabalho de Charles Ives por Burkholder

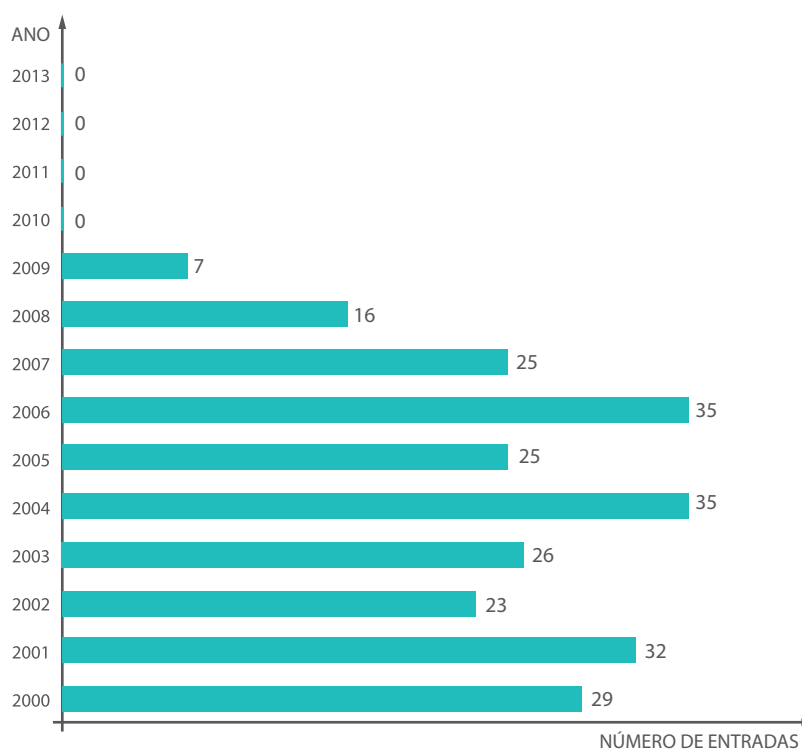
---

<i><b>Modeling</b></i> – <i>Modelar</i> uma música ou secção pré-existente, assumindo a sua estrutura, incorporando parte do seu material melódico, imitando a sua forma ou procedimentos, ou usá-lo como um modelo de alguma outra forma.
<i><b>Variations</b></i> – <i>Variações</i> sobre uma música dada.
<i><b>Paraphrasing</b></i> – <i>Parafrasear</i> uma música (melodia/tema) pré-existente para formar uma nova melodia, tema ou motivo.
<i><b>Setting</b></i> – <i>Configuração</i> de uma música/melodia pré-existente com um novo acompanhamento.
<i><b>Cantus firmus</b></i> – Utilização de uma linha melódica (pré-existente) em notas longas contra um movimento mais fluido de textura musical.
<i><b>Medley</b></i> – Conexão de fragmentos de duas ou mais músicas pré-existentes, colocadas umas após as outras num único movimento.
<i><b>Quodlibet</b></i> – Combinação de duas ou mais melodias pré-existentes ou fragmentos em contraponto ou rápida sucessão.
<i><b>Alusão estilística</b></i> – Alude não a uma obra específica, mas a um estilo em geral ou tipo de música.
<i><b>Transcrição</b></i> – Uma obra para um novo meio.
<i><b>Citação programática</b></i> – Cumprindo um programa extramusical ou ilustrando parte de um texto.
<i><b>Ambiente cumulativo</b></i> – Forma complexa em que uma ou mais melodias preexistentes e parafraseadas, são apresentadas por completo (na sua totalidade) apenas próximo do fim de um movimento, sendo anteriormente desenvolvidas e apresentadas de forma fragmentada e alterada.
<i><b>Colagem</b></i> – Procedimento em que uma série de melodias citadas ou parafraseadas são adicionadas a estruturas baseadas em modelagem, paráfrase, ambientes cumulativos ou programas narrativos.
<i><b>Patchwork</b></i> – <i>Miscelânea</i> no qual fragmentos de duas ou mais músicas são unidas (costuradas), às vezes com elisões por meio de paráfrase e, por vezes, interpoladas.
<i><b>Paráfrase extensa</b></i> – Em que a melodia para um trabalho inteiro ou de uma secção é parafraseada de uma melodia preexistente.

---

Burkholder afirma que as respostas listadas no Anexo I, são sugestões que pretendem orientar o investigador. Existe ainda a possibilidade de elaborar outras respostas de forma a completarem à lista (p. 867).

A utilização do termo *musical borrowing* teve um enorme impacto no meio científico e segundo dados fornecidos no *site - Musical Borrowing - an annotated bibliography*<sup>84</sup> (MBAAB), o número de inclusões bibliográficas que se inserem dentro dos propósitos de Burkholder, ascende a 1850 entradas. O objetivo do *site* é sobretudo alcançar uma ampla bibliografia abrangente, indexada e anotada de materiais publicados (livros, artigos e teses) que tratam desta temática. Contudo, é possível verificar que a última atualização do *site* foi em 2013 e não se verifica nenhuma entrada bibliográfica que tenha sido escrita após 2009, e posteriormente indexada na bibliografia (cf. Figura 17 ).



**Figura 17.** Número de entradas (teses ou artigos escritos) no âmbito do *musical borrowing* inscritos no MBAAB (Burkholder, 1994-2000)

84. <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing> [acedido a 21-05-2014]

Partindo da tabela de Burkholder que está direcionada sobretudo para a música de Charles Ives, Andre Mount demonstra-nos como Frank Zappa utiliza alguns dos processos a partir da música de I. Stravinsky e acrescenta à lista de 14 termos, mais dois: (1) *riffing* – “tipo de paráfrase caracterizada pela repetição e a sensação corajosa, característico de um solo de guitarra rock”; (2) paráfrase espontânea – “é quando surge um empréstimo durante um momento de improvisação, que não parece ter sido premeditado”<sup>85</sup> (Mount, 2010).

Ji-Yeon Ryu (2010, p. 2) na sua tese de doutoramento *Musical Borrowing in Contemporary Violin Repertoire*, apresenta uma lista com—algumas técnicas de empréstimo musical, são elas: alusão, *cantus firmus*, *collage*, *contrafactum*, *intabulation*, paráfrase, paródia e *quodlibet*. Se compararmos com a tabela de Burkholder, encontramos quatro terminologias (técnicas) que não constam na tabela do investigador norte-americano, são elas: (1) alusão – uma referência a um estilo musical ou idioma de uma outra obra; (2) *contrafactum* – substituir os textos originais de uma obra, sem criar grande alteração na mesma; (3) *intabulation* – arranjo de uma obra vocal, para instrumentos de tecla, ou instrumentos de corda dedilhada; (4) paródia – técnica específica de empréstimo musical, frequente nas missas da Renascença, ou (em períodos posteriores), o surgimento de música pré-existente na nova obra com uma intenção humorística e satírica.

Segundo Ryu (2010, p. 1), as diferentes categorias de *musical borrowing* entre o material pré-existente e a sua aplicação na nova obra, podem ser resumidas a quatro princípios: (a) o material emprestado por completo de outra peça, sem qualquer alteração; (b) um fragmento musical citado numa nova composição; (c) a citação musical pode ser distorcida pelo compositor numa nova composição; (d) os estilos musicais e expressões idiomáticas podem ser referenciadas, em vez de citar em concreto alguma obra.

Ryu identifica também quais os elementos musicais disponíveis para serem extraídos (emprestados) de qualquer obra musical pré-existente. Neste sentido, distinguem-se os seguintes: (a) a melodia; (b) o ritmo; (c) a harmonia; (d) a textura; (e) a instrumentação; (f) a forma e estrutura; (g) por último, os "múltiplos empréstimos",

---

85. <http://researchblog.andremount.net/?p=280> [acedido a 21-maio-2014]

numa modalidade de qualquer combinatória possível entre os elementos anteriormente mencionados.

O autor determina também quais as modificações (alterações e distorções) possíveis às quais um determinado material pode ser sujeito. Desta forma, salientam-se um total de 4 tipos: (a) fragmentação – apenas é emprestado um elemento musical, como uma linha melódica, padrão rítmico, ou progressão harmónica; (b) embelezado ou retrabalhado – os materiais emprestados são distorcidos na nova composição; (c) alteração de género musical ou instrumentação, neste caso o autor identifica quatro variáveis: (c.1) o género da fonte original e da nova composição pode ser mesma; (c.2) o género da fonte original e o da nova composição pode ser diferente; (c.3) a instrumentação do material no trabalho original pode ser idêntico ao proveniente do material em emprestado; (c.4) a instrumentação do material no trabalho original e o do material pode ser diferente; na última categoria das modificações (d) alteração da função – a função dos elementos emprestados podem ser alterados na nova composição.

O autor afirma ainda que a utilização de qualquer material musical pré-existente é distribuída pelas seguintes causas: (a) como técnica composicional; (b) homenagear alguém ou interesse por um certo compositor; (c) como forma de paródia ou ironia; (d) como experiência pessoal (2010, pp. 12-17).

### 3.1.1. CONVERGÊNCIAS E INCONSISTÊNCIAS NO CONCEITO DE BURKHOLDER

Belva Jean Hare na sua tese de doutoramento sobre *The Uses and Aesthetics of Musical Borrowing in Erik Satie's Humoristic Piano Suites, 1913-1917* (2005), analisa a definição de *musical borrowing*. Conclui que *alusão estilística*, apesar de estar inserida na lista dos diferentes tipos de *musical borrowing* de Burkholder, não se revela nas palavras do próprio autor. Burkholder define *alusão estilística* como *the use of a musical archetype that represents a different kind of music... borrowing from outside the genre, style, or tradition, if not from a particular work* (Burkholder, 1994, p. 863). O mesmo é possível observar na introdução do site MBAAB, que:

*we have chosen to include only items that consider the reworking of one or more particular musical works in new compositions (as opposed to general stylistic allusion or resemblance) and to exclude sources that do no more than mention in passing the relationship of a new work to an existing one.* (Burkholder, 1994, para. 2)

Hare conclui que a expressão *musical borrowing* como substituta de *citação*, é uma terminologia problemática. Chega mesmo assumir que ainda é necessário encontrar uma definição alternativa para *citação* (2005, p. 6).

Uma outra característica presente no termo de Burkholder é a necessidade de acrescentar (nomear) novas tipologias ao conjunto das 14 formas de empréstimo musical encontradas na música de Ives, sempre que estas são colocadas ao serviço de outro compositor.

Se olharmos para o significado do termo *emprestar*, podemos verificar que representa uma ação que engloba a “ceder temporariamente”, “condição de ser restituída”, (infopédia<sup>86</sup>) ou seja, “a obrigatoriedade de restituição” (Michaelis<sup>87</sup>) está implícita no ato de emprestar. Assim sendo, fica subentendido que um compositor quando utiliza um certo material pré-existente, este deverá devolver ao compositor aquilo que tomou emprestado. Verificar-se esta prática ao longo da História da Música através das mais diversas formas de relacionamento com o material emprestado. Contudo é sabido que existe na prática composicional a utilização de material pré-existente não assumida, obrigando os especialistas a uma esmiuçada e atenta análise, de forma a encontrar os materiais tomados por empréstimo. McLeish afirma na sua tese que *some have eschewed the term ‘borrowing’, because the ‘borrowed’ materials are not returned, strictly speaking*” (2013, p. 3). O próprio Burkholder considera que:

*the most general term, and the one I prefer, is “the uses of existing music”. (...) Recognizing that “the uses of existing music” is a somewhat awkward name, we may use “musical borrowing” as an almost equally broad synonym. (It is only almost equivalent because some uses of existing music do not involve borrowing, as when a composer attempts to avoid echoing his model and instead seeks to do something different, even opposite in technique or effect).* (1994, pp. 861-862)

Assim sendo, a terminologia de *musical borrowing* de Burkholder como substituta da citação e sobretudo como forma de englobar qualquer processo de reutilização, não se enquadra no objectivo de criação de modelo pretendido neste trabalho.

---

86. <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/emprestar> [acedido a 21-05-2014]

87. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=emprestar> [acedido a 21-05-2014]

### 3.2. INTERTEXTUALIDADE: UMA INFLUÊNCIA DO DIALOGISMO

---

**Todo texto é produto da criação colectiva: a voz do seu produtor manifesta-se ao lado de um coro de outras vozes que já trataram do mesmo tema e com as quais se põe em acordo ou desacordo.**

*(Fiorin & Savioli, 1996)*

---

Sandra Cavalcante descreve o mundo contemporâneo como sendo aquele em todos os meios do conhecimento — arte, religião, ciência — vivem na era da vasta e infinita reprodutibilidade técnica, em que todos os fenómenos criados pelos seres humanos podem voltar a ser reproduzidos, imitados, copiados, repetidos, etc. Neste caso, não é difícil constatar que qualquer processo de reprodutibilidade é submetido a transformações (profundas ou não) e à repercussão de uns sobre os outros (2009, p. 19). É esta repercussão, manifestada das mais diversas formas, que tem vindo a ser considerada como a base de um fenómeno tradicionalmente reconhecido como “intertextualidade”.

Para se abordar o significado do conceito de intertextualidade é necessário compreender que a existência do conceito de intertextualidade é porventura um processo existente desde os primórdios da arte, mas é somente no início do século XX que surge o aprofundamento do mesmo, mais especificamente no âmbito da teoria da Literatura.

O formalista russo<sup>88</sup> Mikhail Bakhtin<sup>89</sup> (1885-1975) fez surgir, entretanto, uma futura corrente literária, que utiliza a intertextualidade como conceito operatório. O autor, de nacionalidade russa, dedicou-se a tentar perceber sobre o intercâmbio de ideias

---

88. Formalismo russo é também conhecido por crítica formalista, foi uma importante escola de crítica literária que nasceu na Rússia entre 1910 e 1930, tendo sido reprimido a partir dos anos 30 pelo regime comunista. Introduziram o conceito de "história literária" através da descoberta de novas técnicas de leitura e interpretação do texto poético e em prosa. Teve como objectivo estudar a linguagem poética e literária enquanto tal, determinando assim as suas especificidades e a autonomias. Deste movimento fazem parte obras de um grande número de académicos russos (e soviéticos) de grande influência.

89. O teórico literário russo é um dos representantes do formalismo russo e é o autor de várias teorias: dialogismo, polifonia “linguística”, heteroglossia e sobre a “carnavalização”. Todas estas teorias literárias encontram-se formuladas principalmente na sua tese de doutoramento, cujo título é: "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais (1941)", e no seu livro “Problemas da obra de Dostoiévsky” (Sant’Anna, 2002. p. 94).

existentes entre os diferentes autores e obras. Ele acreditava que um texto não se constrói sobre o mesmo, mas elabora-se a partir de um outro texto. Por outras palavras, “o outro (texto) perpassa, atravessa e condiciona o discurso do eu”, nasce assim o princípio de *Dialogismo* com a presença do “tu” no discurso do “eu” (Barros & Fiorin, 1999, p. 29).

O aparecimento deste discurso entre textos demonstra uma existência de interdependência textual, tomando assim consciência, que qualquer objeto de estudo particular é digno de ser observado, de forma mais cuidada e atenta. Antes deste princípio surgir na teoria literária, apenas se estudava a língua a partir das suas unidades mínimas, composta pelos sons, as palavras e os seus significados. Desta forma, que não dava espaço suficiente para explicar com precisão o elemento de maior significância na relação dos seres humanos entre si, que é a linguagem (Corrales, s.d.).

O pressuposto do filósofo russo baseia-se num discurso que se encontra entrelaçado com outro(s) discurso(s) existente(s), uma vez que, segundo este autor, não existe um discurso inicial. Não é possível um discurso totalmente inovador, totalmente original; um discurso com estas características só seria atribuível ao Adão mítico. Nas próprias palavras do autor, encontramos esta teoria descrita da seguinte maneira:

A orientação dialógica é naturalmente um fenómeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objecto, em todas as direcções, o discurso encontra-se com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interacção viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objecto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que se pode afastar dela. (Bakhtin, 1988, p. 88)

José Luiz Fiorin<sup>90</sup> concorda com o pensamento de Bakhtin e explica o dialogismo da seguinte forma:

Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente da sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogação interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro. É sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por

---

90. José Luiz Fiorin (1942) é um reconhecido professor e linguísta brasileiro. É um dos maiores especialistas brasileiros em Semiótica e Análise do Discurso, com centenas de publicações nessas áreas.

isso, todo o discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (2006, pp. 18-19)

Numa retrospectiva com o passado, reparamos que a intertextualidade já está presente na Idade Média sobre homens como *Berosos & Filon de Biblos*, por serem "versados em duas literaturas" (Corrales, s.d.). A utilização do conceito de imitação (por exemplo, por Aristóteles na sua seminal "Arte Poética") e a utilização de textos modelares constituíam tendência habitual no período classicista. Mas é no começo do século XX, mais concretamente entre os anos 1910 e 1930 (período do formalismo russo), que Bakhtin defende a ideia central das relações denominadas convencionalmente por intertextuais, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, desenvolvendo a sua teoria chamada de *dialogismo*.

Um diálogo nunca pode ser pensado a partir dele próprio, uma vez que é no envolvimento com outros textos que o próprio texto ganha vida. Um texto não só ilumina outro, mas também dialoga com ele, dando luz não só ao posterior como ao anterior, criando desta forma um diálogo entre os respectivos textos (Bakhtin, 1986, p. 162). Podemos então afirmar que o ato de falar é sobretudo um ato de repetir (Azeredo, 2008).

Com o intuito de explicar a origem da criação de um texto, a filósofa e crítica literária de nacionalidade búlgara-francesa Julia Kristeva<sup>91</sup> (1941-) desenvolve a partir dos estudos Bathinianos o conceito de *intertextualidade*, esta nova perspectiva de análise vai provocar uma revolução na crítica literária, ao focar a sua atenção na análise de texto através de uma visão construtivista – como foi construído o texto?

É na segunda metade do séc. XX (na década de 60) que surge oficialmente o termo intertextualidade, quando Kristeva expõe na famosa revista *TEL QUEL* a seguinte frase: "Qualquer texto constrói-se como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto" (1969), continua ainda "a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais" e ainda durante o mesmo ano que destacou o termo no seu livro *Introdução a Semanálise* de 1969 (Koch, Bentes & Cavalcante, 2007, p. 14).

---

91. Julia Kristeva é psicanalista e professora de linguística na Universidade de Paris. Nos seus estudos e artigos abarca as disciplinas: filosofia, semiologia, teoria literária e psicologia.

O aparecimento desta nova terminologia e *dialogismo* são apenas duas variações para o mesmo significado. Explica Kristeva que a "noção de dialogismo é a escrita em que se lê o outro, o discurso do outro remete a outra obra" assim sendo, sugere que Bakhtin, ao falar de "duas vozes coexistindo num texto (...) como atracção e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade" (Barros & Fiorin, 1999, p. 50). Deste então, o termo ganhou força no campo da crítica literária, fazendo surgir um crescente número de estudos envolvidos com nova terminologia (Plett, 1991, p. 3).

Ao olharmos em detalhe para a palavra "intertextualidade", deparamo-nos com o sufixo "Inter-" de origem latina, o qual apresenta uma noção de relação (entre), assim, "Intertextualidade", segundo o dicionário eletrónico Houaiss (2009, sem paginação), comporta a ideia do cruzamento de textos, sendo que o prefixo inter significa "no interior de" e [Textus] significa "fazer tecido, entrelaçar" (Corrales, s.d.). Este processo de entrelaçamento é entendido quando uma determinada obra se interliga com outras obras, acção que é possível encontrar em todos os períodos das correntes artísticas (como por exemplo na literatura, na música, no cinema, na publicidade, etc.), como também conter diferentes propósitos (recriação, releitura, reflexão, crítica, humor, entre outros).

Podemos identificar a intertextualidade:

quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem. (Barros & Florim, 1999)

Entendemos assim a intertextualidade quando a criação de um texto tem inserido pelo menos um outro texto (intertexto) anteriormente produzido, para efeitos de uma simples reprodução (citação) ou transformação (paráfrase). Esta terminologia é bastante recorrente no campo literário, tornando-se em numerosas e variadas as formas de se expressar, abrangendo temas universais e que por vezes variam, de acordo com cada criador, época, género e intenção. Surgem então pesquisas que procuram analisar e aprofundar este conceito, procurando tipologias em volta da intertextualidade como tentativa de qualificar as suas variáveis.

Em 1976, Laurent Jenny reflete sobre as pesquisas de Kristeva e afirma que "o olhar intertextual é sempre um olhar crítico" (p. 10), possui inúmeras possibilidades de

operações complexas de absorção e transformação, através de elipses<sup>92</sup>, paronomásias<sup>93</sup>, amplificações, hipérbolos, intervenções de variada ordem.

O autor questiona-se sobre como detectar o *grau* da intertextualidade presente num texto, podendo ser, desde uma subtil reminiscência a um atrevido plágio, de um emaranhado de operações transformativas a uma simples citação de um cânone. Seja qual for o processo utilizado, a intertextualidade é sem dúvida uma “máquina perturbadora” (1976, p. 45), com “vocação crítica, lúdica e exploradora” (1976, p. 49).

Em 1976, Jenny escreve o artigo *A estratégia da forma*, onde divide a intertextualidade em duas possibilidades: a *intertextualidade explícita* (ou intertextualidade forte) e a *intertextualidade implícita* (ou intertextualidade fraca). A *intertextualidade explícita*, é definida como sendo a obra literária que possui inferências intertextuais claras, como por exemplo, citação na íntegra de verso(s), provérbio, fragmentos de texto, paródia, etc. Por fim, a *intertextualidade implícita* é aquela que contem um texto pré-existente, mas utiliza um certo grão de artifício (transformação).

Jenny conclui no seu artigo que intertextualidade não é apenas uma soma confusa e misteriosa de influências, mas um trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido (1976, p. 14). Assim sendo, nenhum texto consegue escapar do campo das relações dialógicas, pois seria quase impossível a compreensão de qualquer obra, se desconsiderássemos o seu diálogo com outras obras.

Se entendemos que qualquer que seja o texto, este se relaciona dialogicamente com outros textos, então, esses textos podem derivar do autor. Desta forma, Jenny considera a existência de mais dois tipos de intertextualidade, sendo elas a *intertextualidade interna*: aquela em que o autor cita a si próprio e a *intertextualidade externa*: aquela em que o autor cita outro(s) autor(es).

---

92. Elipse – figura de estilo: Elipse é a supressão de uma palavra facilmente subentendida. Consiste na omissão de um termo facilmente identificável pelo contexto ou por elementos gramaticais presentes na frase, com a intenção de tornar o texto mais conciso e elegante (Priberam, 2008-2013).

93. Paronomásia: Paronomásia ou paronomásia é uma figura de estilo que consiste na utilização de palavras parónimas (com sonoridade semelhante) numa mesma frase. Este fenómeno é popularmente conhecido como trocadilho (Priberam, 2008-2013).

### 3.2.1. *PALIMPSESTOS SEGUNDO GÉRARD GENETTE (1982)*

Em 1982, o crítico literário Gérard Genette analisou e teorizou amplamente o campo da intertextualidade na obra *Palimpsestos*<sup>94</sup> (2006, p. 10). Abrangeu a amplitude das relações intertextuais através daquilo a passou a chamar de “transtextualidade” ou “transcendência textual do texto” definido como sendo “tudo o que se relaciona com o texto, manifesta ou secreta, com outros textos”. Desta forma, a transtextualidade que partiu de uma sugestão de Monique Gouillet, sobrepôs as capacidades intertextuais, passando a descrever intertextualidade como sendo apenas a “relação de co-presença entre dois ou mais textos, isto é, a presença efetiva de um texto em outro”.

Dentro de um campo que pode ser entendido como labiríntico de possibilidades, Genette define cinco tipos de relações classes textuais, ou cinco formas de transtextualidade, enumerados aproximadamente numa ordem de abstração crescente: 1) a intertextualidade; 2) a paratextualidade; 3) metatextualidade; a hipertextualidade, e 5) a arquitextualidade. Através destas categorias de fundamental importância, Genette alcança uma melhor compreensão do que se entende por intertextualidade (qual o âmbito de utilização) e das suas diversas tipologias (citação, plágio, alusão, parodia, pastiche, etc.).

Em primeiro plano, a “intertextualidade restrita” é considerada como a presença efetiva de um texto noutra e esta exige a perceção por parte do leitor das relações existentes entre uma obra antecedente e outra posterior. As relações intertextuais podem acontecer de três formas distintas: a) citação: forma mais explícita de intertextualidade (com aspas, com ou sem referência precisa); b) plágio: forma menos explícita e menos canónica, considerado como sendo um “empréstimo” não declarado; c) alusão: caracterizado por um enunciado cuja compreensão plena supõe a perceção de uma relação entre ele e outro.

---

94. "Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a acção no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e expõe-se a ela. Quem ler por último lerá melhor" (Genette, 2006).

A segunda, “paratextualidade” é considerada como a relação que existe entre um texto e os paratextos que o envolvem. Genette, esclarece como sendo “geralmente menos explícita e mais distanciada” da obra, e está presente em elementos como título, subtítulo, prefácio, posfácio, advertências, premissas, notas de rodapé, notas finais, epígrafes, entre outros acessórios que possam associar, explicitamente ou não, à obra literária.

O terceiro tipo de transtextualidade é o que a Genette denomina de “metatextualidade”, apresentada como incluindo os textos que falam sobre outros textos, geralmente em forma de comentário, ou seja, que une um texto-fonte ao outro que dele trata, sem necessariamente o citar, até mesmo sem nomeá-lo, mas evidenciando a relação crítica como paradigma.

Em quarto lugar, a “hipertextualidade”, tema principal na obra *Palimpsestos*, é definida como sendo um texto em “segunda mão” (Dionísio, 2009), devido à relação que une um texto "B" (a que chama de hipertexto<sup>95</sup>) a um texto anterior "A" (hipotexto), no qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. Podemos, portanto, afirmar que é descrito como uma relação de derivação, quando um texto é derivado de um texto pré-existente (Neuschrack, 2008). Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto<sup>96</sup> fala sobre um outro texto. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualifica, provisoriamente ainda, de transformação. Portanto, ele evoca mais ou menos a sua fonte, sem necessariamente o mencionar ou citar (Genette 2006, p. 14). Hipertextualidade é considerada por Genette como uma operação transformativa, sendo que o autor distingue ainda duas formas de transformação na relação hipertextual: simples (ou directa) e por imitação (ou indirecta) (Rosa, 1999, p. 53).

Como nos explica Resende, “Genette estabelece dois tipos de operações [hipertextuais]: dizer a mesma coisa de modo diferente; dizer outra coisa da mesma maneira. Um imita as ações e o outro o género, aspecto formal e temático.” (Resende, 2011, p. 128). Podemos considerar como géneros oficialmente denominados como

---

95. O termo hipertexto surge pela primeira nos inícios dos anos 60 através de Ted Nelson e verifica-se em todas as leituras não sequenciais, não lineares, como o tipo de texto que possui vários caminhos que permite aos leitores escolher a ordem de leitura. Popularmente são conhecidos como pedaços de textos ligados por um link (atalho, caminho ou ligação).

96. “Texto que está na base de outro, quer do ponto de vista da criação, quer do ponto de vista da crítica do mesmo *hipertexto*” (Priberam, 2008-2013).

hipertextuais<sup>97</sup>: a) paródia – “o desvio de texto pela transformação simples”; b) travestimento: “estilística com função degradante”; c) *pastiche* – “a imitação de um estilo desprovido de função satírica”.

A quinta e última das categorias de Genette é a architextualidade (2006, p. 13), a mais abstrata de todas. Relaciona-se de forma completamente "muda" com o texto, que articula apenas como uma menção paratextual (títulos, ensaios, subtítulos, etc.). Muitas vezes o próprio texto não é obrigado a estar presente, de forma a não iludir qualquer classificação, por exemplo, um romance não se designa como romance, nem o poema como poema e muito menos um verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc.

Desta forma, Genette fecha o conjunto dos cinco tipos de transtextualidade, deixando um salvo-conduto fundamental, afirmando que estas tipologias "não devem ser consideradas como classes estanques. Ao contrário, há entre eles comunicações numerosas e decisivas" (Rosa, 1999, p. 53). Defende ainda que as diferentes formas de transtextualidade sejam simultaneamente aspectos e categorias de um determinado texto.

Todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um género; a crítica (metatexto) é evidentemente um género; somente o architexto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] E a hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (Genette, 2006, p. 18, grifo do autor)

Assumir que qualquer texto é um hipertexto, torna-se uma teoria bastante próxima da perspectiva dialógica de Bakhtin, ao determinar a impossibilidade de alcançar uma consciência produzida dentro de um único indivíduo, porque todos processos só são possíveis devido às interferências com a experiência provenientes do exterior. “Tais interferências refletem-se na formação da subjetividade individual, o que pode ser observado na forma de intertextualidade dentro” de qualquer produção artística (Campos & Silveira, 2013, p. 137). Desta forma, Genette alcança uma definição mais precisa do que tradicionalmente se define por intertextualidade (presença de um texto

---

97. O carácter funcional das três formas (paródia, travestimento e *pastiche*) é o efeito cômico.

em outro) implica o reconhecimento de diferentes e específicas ocorrências desse fenómeno.

Portanto, sabendo que qualquer produção nasce através de um contágio do exterior, e que este por sua vez, irá mais tarde contagiar uma outra produção, Genette denomina esta relação da seguinte maneira: “*hipertexto* em relação ao precedente, e como um *hipotexto* em relação à seguinte” (Genette, 2006, p. 40).

O prazer do hipertexto é também um jogo. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico [...] esta contaminação constitui uma grande parte de seu valor. (Genette, 2006, p. 46)

### 3.2.2. *STRICTO SENSU E LATO SENSU*

Segundo Michel Schneider no seu ensaio “ladroes de palavras” (1990, p. 15), um texto está composto por “fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências e empréstimos voluntários”, mas dependendo da forma como cada um destes pontos é aplicado num texto, é desejado estabelecer uma classificação que permita entender a participação dos mesmos no novo texto.

Na tentativa de cumprir com esse objetivo e através das raízes Bakhtinianas, as autoras Ingedore Koch Anna Christina Bentes e Mónica Cavalcante (2007), no seu estudo “*Intertextualidade: diálogos possíveis*” apresentam uma solução para esta classificação. Nasce assim a divisão do fenómeno em duas grandes categorias: sentido restrito (*stricto sensu*) e sentido amplo (*lato sensu*).

Intertextualidade de sentido restrito (*stricto sensu*) acontece sempre que um “texto remeta a outros ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação” (Koch, Bentes & Cavalcanti, 2007, p. 17).

No sentido amplo (*lato sensu*) é o responsável pelas influências estilísticas, por exemplo, no caso da influência da obra de um determinado autor na obra de um outro. Klein (2005) afirma que as possibilidades dialógicas a este nível, são infinitas. Abordaremos em primeiro lugar sobre o sentido restrito e seguidamente o sentido amplo. No campo do sentido restrito é quando um texto já conhecido, ou seja, em que este já “faz parte da memória social de uma coletividade” (Koch, Bentes, Cavalcanti, 2007, p. 17) é incluído num novo texto, estabelecendo assim uma relação entre eles. Dentro deste género existem vários níveis de intertextualidade, tais como:

- 1) *Intertextualidade Temática*, em todos os textos que partilham o mesmo tema em comum, mesma área de saber ou corrente de pensamento em que são utilizados conceitos e terminologias próprias, e encontram-se em: “textos científicos pertencentes a uma mesma área de estudo, em matérias dos média em geral apresentadas no mesmo dia ou num mesmo período, entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo género, (...), e entre um livro e o seu meio de encenação (filme ou novela)” (Neuschrank, 2008, p. 238).
- 2) *Intertextualidade Estilística*, quando o autor imita, repete ou paródia certos estilos ou variedades linguísticas (é a forma e a maneira que um autor aborda determinado conteúdo com intenção de repetir, imitar ou parodiar estilo).
- 3) *Intertextualidade Explícita* é quando um texto menciona a fonte de seu intertexto, citando o nome do autor: citações, referências, menções, resumos e resenhas e tradução (Koch, Bentes & Cavalcanti, 2007, p. 28).
- 4) *Intertextualidade Implícita* é quando um intertexto é introduzido no texto produzido sem que se faça qualquer menção explícita à fonte (a fonte do intertexto não é mencionada, e pode ter diferentes objetivos, concordar ou não com o intertexto, contradizê-lo, ridicularizá-lo). Para que esta intertextualidade aconteça, é necessário haver por parte do leitor/ouvinte o reconhecimento da presença do intertexto através da sua memória, para que o texto faça sentido. Nesses casos, o escritor espera que o leitor/ouvinte reconheça a presença do intertexto (Koch, Bentes, Cavalcanti, 2007, p. 30-31). Quando tal recuperação do intertexto não é desejada pelo escritor, pode ser considerada como plágio.

No caso do *lato sensu*, as autoras passam a abordar este conceito de acordo com a perspectiva apresentada previamente nos estudos de Bauman e Briggs (1995). Esta teoria representa a ligação entre género, intertextualidade e poder social, “assumindo que as ligações que podem ser estabelecidas entre os textos não ocorrem apenas por meio de enunciados isolados, mas de modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos”. Entendemos assim, que *lato sensu* se define como sendo aquele que possui um *sentido amplo* e que é criado através do histórico global armazenado na memória do receptor/leitor. Esta perspectiva estende-se a qualquer

domínio discursivo (cinema, publicidade, música, etc). É um regresso à noção de dialogismo de Bakhtin, devido à participação dos processos dos conteúdos cognitivos, como também da interação sociocultural presente no texto. É frequente nas correntes de pensamento serem consideradas como “influências, modas, referências aos mestres”, entre muitas outras.

Uma das possibilidades neste tipo de intertextualidade é a capacidade do autor muitas das vezes não se aperceber da utilização de um intertexto, sendo mais evidente para os receptores do texto reconhecer a presença deste fenómeno.

Os quatro níveis pertencentes ao grupo do *stricto sensu* e apresentados na obra “*Intertextualidade: diálogos possíveis*”, tornou-se numa fonte de inspiração para muitos outros autores que, por sua vez, encontraram nas suas pesquisas, outras possibilidades de classificação intertextual, tais como: intertextualidade das semelhanças e das diferenças, intertextualidade intergenérica, intertextualidade tipológica, intertextualidade com texto próprio<sup>98</sup>.

Tarcísio Gomes Filho explica-nos o grau de interação que existe entre os conceitos originais de Koch, Bentes e Cavalcante com todos aqueles que posteriormente surgiram.

No caso da intertextualidade temática e estilística, podem estar contidas nessas duas classes a intertextualidade com texto próprio e com texto alheio e, dentro desta última, a intertextualidade atribuído ao saber partilhado. Da mesma forma, nas intertextualidades explícitas e implícitas, podem estar contidos não somente os dois primeiros níveis apresentados, com suas interações, como também as intertextualidades intergenéricas e tipológicas (Gomes Filho, 2010, p. 29).

A intertextualidade implícita incorpora um intertexto alheio no próprio texto, sem que possua qualquer referência explícita da sua fonte, seja com o objetivo de lhe seguir a orientação argumentativa, com paráfrases mais ou menos próximas do texto fonte. Sant’Anna<sup>99</sup> em 1985, ramifica a variante implícita, em duas categorias: de semelhanças<sup>100</sup> e de diferenças<sup>101</sup> (Koch, Bentes e Cavalcante, 2007, p. 30).

---

98. Existem muitas outras categorias que não serão aqui desenvolvidas na sua essência, tais como: intertextualidade de conteúdo, de forma e conteúdo; intertextualidade com texto alheio e intertextualidade com intertexto, atribuído ao saber partilhado (Filho, 2010, p. 29).

99. Affonso Romano Sant’anna é de nacionalidade brasileira e escritor de grande importância nos anos 1950 e 1960 onde participou nos movimentos da vanguarda poética. Possui um grande número de trabalhos publicados e foram-lhe atribuídos vários prémios da literatura brasileira.

100. Ou captação para Grésillon e Maingueneau., 1984.

101. Ou subversão para Grésillon e Maingueneau, 1984.

Na Intertextualidade de semelhanças temos o valor de captação: paráfrase - as palavras são mudadas, porém a ideia do texto é confirmada pelo novo texto. Dizemos então que paráfrase é dizer com outras palavras aquilo que já foi anteriormente dito.

Na intertextualidade de diferenças temos o valor de subversão, em que prevalece o jogo das diferenças e são estas que realçam as características essenciais ao reconhecimento do intertexto – estilisticamente copiam um determinado intertexto, mas conseguem transformar o seu sentido (Gomes Filho, 2010, p. 31). Neste caso, devemos considerar o caso da paródia e ironia.

De seguida, a Tabela 3 apresenta a subdivisão das duas categorias, *stricto sensu* e *lato sensu*.

**Tabela 3.** Subdivisão do *stricto sensu* e *lato sensu*

Sentido amplo ( <i>lato sensu</i> )	Sentido restrito ( <i>stricto sensu</i> )
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Temática</li> <li>• Estilística</li> <li>• Explícita</li> <li>• Implícita</li> </ul>
	... de semelhanças
	... de diferenças

Segundo as referidas autoras, no limite entre a intertextualidade de sentido amplo e intertextualidade de sentido restrito, estão dois novos géneros: a intertextualidade (*inter*)*genérica* e a intertextualidade *tipológica*.

A primeira, intertextualidade (*inter*)*genérica* é também denominada de configuração híbrida, segundo Marcuschi (2008), isso porque surge como uma mistura de géneros e um género pode exercer a função de outro, com o objetivo de provocar a comunicação. O produtor do texto deverá ter conhecimento prévio dos seus ouvintes/leitores a respeito dos géneros em questão (Neuschrack, 2008, p. 239). Esse tipo de intertextualidade pode ser observado em anúncios, “banda desenhada”, artigos de opinião, contos infantis, campanhas políticas, entre outros.

Sobre a *intertextualidade tipológica*, as autoras afirmam ser o reconhecimento de um conjunto de características comuns entre determinadas sequências ou géneros textuais, e podem ser designados como: narrativos, descritivos, injuntivos, expositivos, preditivos, explicativos e argumentativos. Os tipos textuais são sequências linguísticas e não textos empíricos, como afirma Marcuschi (2002). Em termos de estruturação,

seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios (de tempo, lugar, modo etc.), as sequências linguísticas podem ser agrupadas numa determinada classe. É devido à recorrente representação na memória de tais características, que os falantes constroem modelos mentais tipológicos específicos (Beaugrande & Dressler, 1981).

Por fim, as autoras mencionam a possibilidade de mais um género intertextual –intertextualidade com texto próprio (ou *autotextualidade*): quando um autor insere no seu trabalho, fragmentos de outras obras da sua autoria. Esta situação é discutida por muitos teóricos, defendendo que esta situação não deverá ser entendida como um processo de intertextualidade, reservando este termo apenas para os casos em que os autores recorrem a intertextos alheios, e não de sua própria autoria.

### 3.2.3. AS RELAÇÕES E FUNÇÕES INTERTEXTUAIS

O livro “A Intertextualidade” (2008) da autora Tiphaine Samoyault (1968) parte de uma influência direta dos conceitos intertextuais de Genette, Kristeva e de Bakhtin. Segundo a escritora, Bakhtin é o responsável pelo aparecimento de um grande número de estudos intertextuais, assumindo mesmo “que não há como estudar o fenómeno da intertextualidade sem que a obra de Bakhtin seja revisitada” (Cavalcante, 2009, p. 23).

Mas é a partir dos estudos de Genette que Tiphaine diz ter nascido a definição exata do que se entende por intertextualidade, como sendo “a presença efetiva de um texto em outro” e é a partir de então, que se torna importante aplicar o termo intertextualidade e o conceito, com prudência e conhecimento de causa (2008, p. 28).

Samoyault procurou concentrar-se nas diferentes relações e funções intertextuais. Segundo a autora, intertextualidade é o elo entre duas atividades, a escrita e a leitura que estabelecem o espaço literário, e é o passado deste espaço literário (biblioteca) que exerce poder sobre o texto, sendo que a intertextualidade é o meio pelo qual obras antigas são relançadas “num novo circuito de sentido”. Passamos assim a ter uma perspetiva de um passado que é reconsiderado através do novo, e o presente é avaliado a partir do antigo.

A autora evidencia a função da intertextualidade como memória – “A Memória da Literatura”, estreitando laços entre a intertextualidade e a memória do leitor – “o leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, inventividade interpretativa e o seu espírito lúdico”. Assim, conclui-se que para que

seja identificado como “intertexto”, é necessário que este exista previamente, e que faça parte da memória social de uma sociedade/comunidade. Segundo Val (1991), o “intertexto” é o responsável por tornar o novo texto dependente do conhecimento de outros textos e a sua percepção é subjetiva e a sua receção é variável.

Segundo Geneviève, o leitor deverá “reconhecer a presença, identificar o texto de referência, depois medir a decalagem entre os dois e as diferenças de contexto.” (1972-1973, *in* Samoyault, 2008, p. 94).

A autora é também responsável por abrir caminho para uma reflexão, na qual o papel da intertextualidade – “transmissão ou influência?” menciona a existência da citação em dois momentos, o antigo e o moderno: “enquanto a citação clássica repousa sobre uma hierarquia, a citação moderna funciona num modo de interação”. (2008, p. 136). Assim, “as questões de anterioridade e de influências não contam mais”, o que é realmente fundamental perceber, é o “efeito de decifração, na obra, de um brilho particular emanado do intertexto e que prolonga um no outro” (2008, p. 139). Desta forma, Samoyault classifica a intertextualidade como sendo a prática que permite uma reflexão relacional e transformacional do texto (Borges, 2009, p. 11).

Apresenta ainda uma tipologia baseada na distinção entre *intertextualidade* e *hipertextualidade* formulada por Genette. Divide em dois tipos de práticas: em primeiro lugar temos a de “relação de co-presença” – citação, o plágio, a alusão e a referência e em segundo lugar a “relação de derivação” – paródia e o *pastiche*. Samoyault acrescenta ainda ao grupo da “co-presença” dois géneros: a) “integração” – por instalação, por sugestão ou absorção; b) “colagem” – acima do texto e no meio do texto.

Segundo a crítica literária francesa, e após uma análise exaustiva sobre a envolvente intertextual, conclui que “o universo é uma biblioteca” e “tudo já foi dito”, apenas renova a disposição, evidência desta forma a função da intertextualidade como memória, como revela a citação de G. Flaubert (1821-1880): “imaginei, lembrei-me e continuei” (2008, p. 78).

#### 3.2.4. SOCIEDADE – UMA REDE INTERTEXTUAL

Nos tempos modernos, a interação diária com textos dos mais diversos géneros, não causa estranheza a identificação de grandes excertos, de vestígios ou até pequenas pistas que nos remetam a textos produzidos em contextos anteriores e muito diferentes

do atual. Mas são as leituras prévias que condicionam cada nova leitura e um texto lido duas vezes, em épocas diferentes, torna-se outro, pois, nesse intervalo de tempo, o repertório do leitor é outro (Paulino *et al.*, 1996, p. 57).

De acordo com Walty, Paulino e Cury (1997, p. 12) qualquer espaço cultural tem um papel muito importante para a sociedade e o seu constante movimento. Desta forma, todos os textos se movimentam como unidades necessárias à própria existência da rede cultural.

À semelhança de Samoyault, as autoras defendem “qualquer produção humana, embora aparentemente desconexas, encontram-se em constante inter-relação”. Na verdade, constrói-se “uma grande rede, com o trabalho de indivíduos e grupos, onde os fios são formados pelos bens culturais”. Se considerarmos qualquer produção humana como um texto a ser lido e reconstruído por nós, então a sociedade pode ser metaforicamente definida como “uma grande rede intertextual”, em constante e dinâmico movimento. Poderíamos assim afirmar, qualquer movimento cultural é, pois, intertextual.

Dividem assim a intertextualidade em sentido amplo e sentido mais restrito, “sentido amplo (...) envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como texto. Em sentido mais restrito, a intertextualidade terá como objeto apenas as produções verbais, orais e escritas” (Walty *et al.*, 1997, p. 14).

As investigadoras sentem uma necessidade de tornar claro as diferentes tipologias intertextuais e classificam em oito o total de graus possíveis, inseridos em dois tipos de forma, *explícita*, presentes na superfície do texto e *implícita*,<sup>102</sup> presente dentro do discurso (Walty *et al.*, 1997, p. 25-42).

Nas manifestações intertextuais *explícitas* temos a *epígrafe*, *citação* e *referência*. Nas manifestações intertextuais *implícitas* através da *alusão*, da *Paráfrase*, da *paródia*, do *pastiche* e ainda a *tradução*.

### 3.2.5. GRAUS – INTERTEXTUALIDADE MENSURADA

Alguns autores nas suas pesquisas procuraram elaborar uma relação entre os textos que pudesse ser mensurada, é exemplo disso o autor Carlos Reis. Apesar do autor

---

102. Explícita e implícita é uma terminologia já utilizada nos estudos de Koch.

afirmar não ser possível “conceber-se uma escala rígida de referências intertextuais”, Reis estabeleceu através de uma análise textual, três graus de intertextualidade: mínimo, médio e máximo.

Determinadas características formais (ritmos, metros, estruturas estróficas, tipos de personagens, etc.) poderiam ser encaradas como grau mínimo de intertextualidade, se as convenções literárias ligadas aos géneros não tivessem vulgarizado (sem sentido pejorativo) a sua utilização. Como grau médio de intertextualidade poderá a análise textual encarar os exemplos até agora facultados; ou seja, as alusões próximas, reflexos discretos de uns textos noutros que, por continuidade ou por rejeição, contribuem para a confirmação do espaço intertextual. Como grau máximo de intertextualidade encontramos aquelas práticas que apenas de modo limitado alteram outras práticas práticas textuais; referimo-nos, em particular, ao *pastiche* que, não constituindo necessariamente um processo de paródia estética, deflui principalmente (mas não só) do recurso criterioso e sistemático ao diálogo estilístico já utilizado nos textos de um autor primeiro (Reis, 1981, p. 133).

Manfred Pfister no seu livro “*Konzepte der Intertextualität*” elabora os critérios de avaliação das relações intertextuais de forma a delimitar a ampla variedade intertextual, através de seis graus: referencialidade, comunicatividade, auto-reflexividade, estruturalidade, selectividade e dialogicidade.

A designação do grau é feita entre a verificação e comparação dos textos, à procura do nível de ocorrências existentes que indicará a sua maior ou menor relação entre eles.

Como nos explica Zoraide Mesquita na sua tese (2005), Pfister indica que a “referencialidade” é o grau de aproximação ou distanciamento de um intertexto em relação ao(s) texto(s)-base, indo desde a mistura de um ou mais textos ou tipos de discurso até a simples alusão ou referência a eles(s). Para Schwarz, este grau refere-se à diferença entre “usar” ou “referir-se a” (2008, p. 39).

A “comunicatividade” avalia a consciência da referência intertextual do autor e do receptor, considerando aqui a aplicação consciente de pré-textos por parte do autor e clareza na marcação do próprio texto, o que facilita a descodificação por parte do leitor na identificação do(s) pré-texto(s). Como nos explica Schwarz:

Uma intensidade máxima [de comunicatividade] é conseguida se o autor é consciente da relação intertextual, bem como do conhecimento do pré-texto por parte do receptor, e faz uso de uma marcação evidente no texto. Pré-textos, nesse caso, são geralmente obras canonizadas da literatura universal ou textos atuais, conhecidos e discutidos. (2008, p.40)

A “estruturalidade” é o grau que verifica, como o próprio nome indica, a dimensão estrutural usada do pré-texto. Aqui a intensidade da intertextualidade é reconhecida através da base estrutural (linhas gerais) de uma parte, ou até o pré-texto inteiro.

A “selectividade” representa as subtrações, substituições, adições e aumentos aplicados ao pré-texto. Podendo assim obter através de um detalhe do pré-texto selecionado este conduzir ao contexto total do mesmo, ou com um pré-texto completo, ao ser integrado na construção do novo texto, este alcançar um novo sentido.

No caso da “dialogicidade” este representa o grau de tensão do diálogo semântico e ideológico entre dois contextos (o velho e o novo contexto). Schwarz explica que este grau regressa ao ponto de partida da teoria intertextual, ou seja, o dialogismo de Bakhtin. Aqui podemos considerar que “uma citação usada com o fim de negar pressuposições ideológicas, são casos de uma intertextualidade maior. Por outro lado, a aproximação direta a pré-textos, por meio de repetição ou tradução, indicaria uma intensidade menor da intertextualidade”.

### 3.2.6. INTERTEXTUALIDADE E A SUA PERSPECTIVA DENTRO DA TESE

É importante recordar que dentro dos objetivos deste capítulo não se incluem o estabelecer conceitos definitivos sobre a prática intertextual e muito menos escrever uma espécie de história da intertextualidade. O objetivo é concentrar-se no conceito de *citação* (musical) e sobre tudo aquilo que o circunda, devido à frequente utilização deste conceito nos textos do compositor Jorge Peixinho.

Com este propósito alcançamos assim a *intertextualidade* de Kristeva, e de um ponto de vista microscópico, chegamos até ao *Dialogismo de Bakhtin*. Foram estes dois autores os responsáveis que proporcionaram o surgimento do termo, e, por consequência, o surgimento de um vasto número de estudos que alargaram o conceito de intertextualidades. Teorias que trazem consigo diversas perspectivas, muitas vezes distintas, sobre o fenómeno (Goullet, 2005, p. 23).

A intertextualidade não é, definitivamente, uma noção teórica que apele ao consenso, e muito menos precisa, sobretudo quando se procura uma definição clara e uma percepção unânime em relação ao seu âmbito de participação. A complexidade intertextual é “tão intrincada, tão escorregadia” (Kahmann) que apesar de nos

referirmos a uma noção aparentemente familiar/vulgar, “não existe uma única e bem definida caracterização para esse fenómeno.” (Cavalcante, 2009, p. 21). Ainda nos dias de hoje é um objeto de estudo bastante explorado nas diversas ciências da linguagem e outras.

Para o semiólogo francês Roland Barthes (1993), popular por ter associado o termo em causa como sendo o responsável pela “morte do autor”, escreveu:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. (Barthes, 1993/2004, p. 275)

Desta forma, o autor assume a intertextualidade como sendo a condição de existência para qualquer texto, “seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anónimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas” (Barthes, 2004, p. 274).

Esta perspectiva sugerida por Barthes de ligações intertextuais infinitas entre os textos, aproxima-se do pensamento Michel de Rifaterre, que afirma “a intertextualidade é a percepção, pelo leitor, entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (Rifaterre, 1980).

Pineda Cachero, por sua vez, descreveu a intertextualidade como sendo: *textos sobre textos, textos dentro de textos, textos que condicionan y configuran la lectura de otros textos, y que, en última instancia, determinan el mundo de la protagonista.*

Todos estes autores nas diversas definições, não deixam de estar próximos da essência inicial da intertextualidade já anteriormente lançada em 1969 por Julia Kristeva, para quem:

a intertextualidade não é da ordem da imitação ou da filiação, mas da ordem da combinatória ou do movimento browniano, ou seja, um texto se constrói com a ajuda de todos os textos existentes, que são de alguma maneira o seu vocabulário. A intertextualidade é um fenómeno que em parte escapa ao autor: este, por um lado, inscreve indirectamente, às vezes sem querer, e mesmo sem saber, os textos que carrega em si, e, por outro lado, oferece ao seu leitor as leituras dos textos que esta última carrega em si. A intertextualidade é um processo de escritura e de leitura simultaneamente. (Goullet, 2005)

Desta forma, podemos concordar e assumir que o leitor é uma peça fundamental para que o processo intertextual seja atingido, visto que é nele (leitor) que entrelaçará o seu próprio repertório individual de leituras (memória) com um determinado texto.

Nesta parte do trabalho será apresentado um modelo estrutural para a intertextualidade e respectivas manifestações do fenómeno, que foram sendo anunciadas ao largo do texto deste capítulo durante a exposição dos diversos conceitos análogos à citação, objeto de estudo neste capítulo, como é o caso da paródia, alusão, entre muitos outros. Optou-se assim por selecionar um conjunto de manifestações e recolher das mesmas, diversas definições de diferentes autores<sup>103</sup>. Escolhem-se oito manifestações intertextuais sobre influência de Walty, Paulino e Cury (1997, p. 25-42), e são elas: a epígrafe, a citação, a referência, a alusão, a paráfrase, a paródia, a ironia e o *pastiche*. Este conjunto, apesar de incompleto, será suficiente para fornecer o suporte necessário aos estudos realizados nesta tese.

Este conjunto de processos estará dividido e comprometido em apenas duas formas básicas intertextuais: *interna e externa* e estas podem ser *explícita* ou *implícita*.

Compreenderemos como *intertextualidade interna* toda aquela relação estabelecida entre dois textos, que frequenta o campo discursivo ou a mesma linha de conhecimento, e por *intertextualidade externa* a relação de um texto com outro texto e relacionada entre um discurso e discursos de áreas distintos (Maingueneau, 1989, p. 83). A prática intertextual ainda pode ser explícita ou implícita, a primeira é quando a fonte do intertexto está explícita no novo texto através de citações ou referências e a intertextualidade implícita, “ocorre sem citação expressa da fonte, mas através da alusão, paródia, ironia e paráfrase, tornando perceptível ao leitor com que texto se está a dialogar” (Koch, 2007, p. 63).

Ao nível das manifestações de intertextualidade explícita, é de referir como primeira manifestação a *epígrafe*, em segundo lugar a *citação* e por último a *referência*.

---

103. Segundo Fiorin (2003, p. 30) a intertextualidade contém três processos: citação, a alusão e a estilização; Sant’Anna (2002) classifica-a em quatro processos intertextuais: a paródia, a paráfrase, a estilização e a apropriação; Walty, Paulino e Cury classificam em oito formas: a epígrafe, a citação, a referência, a alusão, paráfrase, a paródia, o *pastiche* e a tradução.

(1) *Epígrafe*:

- a. Texto introdutório a outro, deixa a sua marca quando mencionado e desencadeia através dele a introdução de outro texto (Walt et al., 2005, p. 25-26).
- b. “Citação de um excerto textual anteposta no início de um livro ou capítulo, assinalando as relações intertextuais que se estabelecem com a obra citada.” (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2013).

(2) *Citação*:

- a. Fragmento de texto no corpo de outro texto (Walty et al., 2005, p. 28).
- b. “A reprodução de várias palavras consecutivas de um texto em outro texto” (Jackson, 2003, pp. 782-783).
- c. “São trechos transcritos ou informações retiradas das publicações consultadas para realização de um trabalho, sendo mencionadas no texto com a finalidade de esclarecer ou completar as ideias do autor, ilustrando e sustentando afirmações” (França et al., 1996, p. 128).
- d. “Envolve uma quebra consciente no estilo do autor para introduzir palavras de outro contexto” (Moyise, 2002, p. 419).
- e. “Prática de incorporação de material pré-existente numa obra de arte” (Bonner, 1975).
- f. É “uma evocação deliberada, dentro de uma composição, de outro trabalho musical” (Bicknell, 2001, p. 185).
- g. “Referência a um texto ou a um fragmento de um texto ou a uma opinião autorizada; ato ou efeito de citar.” (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2013).

(3) *Referência*:

- a. É qualquer “menção de um texto ou a direcção individual para um texto abrigado na livraria portátil do leitor” (Jackson, 2003, p. 782-783).
- b. Como algo explícito de um texto em outro, que possibilita o leitor fazer uma associação (Walty et al., 2005, p. 29).
- c. É uma espécie de citação onde “um poeta não simplesmente cita as palavras de outro poeta, mas alguém (no texto) menciona essas palavras.” (Lowell, 2001, p. 134).

- d. É “uma alusão vaga, insinuação” (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2013).

Ao nível da intertextualidade implícita temos um total de 5 manifestações, apresentadas pela seguinte ordem: *alusão, paráfrase, paródia, ironia e pastiche*.

(1) *Alusão*:

- a. “Uma leve menção a um texto ou a um de seus componentes num segundo texto” (Walty et al., 2005, p. 29).
- b. “Uma citação menos precisa de um texto em termos de palavras” (Moyise, 2002, p. 419).
- c. Citando Ziva Ben-Perat, é “um dispositivo de ligação entre textos que transpassa os limites do texto no qual é encontrado” (Fewell, 1992, p. 21)”.
- d. É uma menção intencional e consciente de um texto em outro (Keesmaat, 1994, p. 32).
- e. Sommer define a alusão como sendo “um identificável elemento ou modelo de um texto que pertence a outro texto independente” (Williamson, 2000, p. 734).
- f. “Um texto partilha algo com outro texto, sem, entretanto, reproduzir exactamente as palavras deste; estabelece o último como um substrato para o leitor” (Jackson, 2003, p. 782-783).
- g. Williamson, ao citar B. D. Sommer, explica que a alusão “pode ser reconhecida a partir de um produtor, de um elemento identificável ou do modelo de um texto por baixo de outro texto independente.” (Williamson, 2000, p. 734).
- h. “Recurso estilístico pelo qual se faz referência directa ou indirecta a uma pessoa, situação, obra, etc., através da citação de algo que seja do conhecimento do leitor.” (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2013).

França (1996, p. 128), por sua parte, menciona a possibilidade de existência de quatro tipos de alusão – nominal, pessoal, histórico e textual<sup>104</sup>.

(2) *Paráfrase*:

- a. É “o desenvolvimento de um texto mantendo as mesmas ideias do original, cujo objectivo é reescrever e interpretar um texto” (Walty; Paulino e Cury, 2005, p. 30).
- b. É “a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita, podendo ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil” (Sant’Anna, 1988, p. 17).
- c. “Enunciado ou texto que reformula, com fins explicativos ou interpretativos, a mesma informação de outro enunciado ou de outro texto, mas utilizando outros recursos linguísticos.” (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2013).

(3) *Paródia*:

- a. É quando o autor “escreve um texto que foge às intenções sérias do original e utiliza a caricatura e a intenção jocosa para com este” (Walty; Paulino e Cury, 2005, p. 34-36).
- b. É “algo a-histórico e não-histórico (...) entretanto, por um duplo processo de instalação e ironização, sinaliza como uma representação ganha novas ideologias” (Pippin, 1995, p. 228).
- c. “A paródia faz uma disputa com o texto original, inaugura um novo paradigma e constrói uma evolução do discurso e da linguagem que resulta num choque de interpretação” (Sant’Anna, 1988, p. 27).
- d. Nas palavras de Sant’Anna: “é um processo de libertação do discurso; é uma tomada de consciência crítica (...) é um ato de insubordinação, (...) um gesto inaugural da autoria e da individualidade” (1988, p. 32).

---

104. (1) Nominal: “quando textual: “quando se refere a um nome próprio do conhecimento geral”; (2) pessoal: “quando se refere a um indivíduo do conhecimento particular do autor, podendo incluir-se nesta categoria as auto-referências”; (3) histórico: “quando se refere a acontecimentos passados ou recentes”;(4) remete a textos preexistentes na tradição literária através referência, citação ou alusão”. (França et al., 1996, p. 128).

- e. “Imitar com propósitos irônicos ou cômicos”. (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2013).

Segundo Sant’Anna existem três tipos de paródia (1988, p. 12): 1) a verbal; 2) a formal; a temática<sup>105</sup>.

(4) *Ironia*:

- a. É “dizer por uma derrisão, ou humorística ou séria, o contrário do que se pensa ou do que se quer que se pense” (Maingueneau, 1996, p. 95).
- b. É “dizer alguma coisa de forma a activar, não uma, mas uma infinidade de interpretações subversivas” (Linafelt, *in* Fewell, 1992, p. 122).
- c. É “uma visão da vida que reconhece que a experiência é aberta para múltiplas interpretações e que coexiste com incongruências como parte da estrutura da existência”, ou seja, um contraste entre a realidade e a aparência; entre dizer uma coisa, causando uma perspectiva que não corresponde à realidade (Muecke, 1970, p. 14-30).
- d. “Que veicula um significado diferente ou contrário daquele que deriva da interpretação literal do enunciado.” (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2013).

(5) *Pastiche*:

- a. É uma “imitação estilística” (Maingueneau, 1996, p. 104-106).
- b. É a “falsificação” de alguma coisa, mas nem sempre com o propósito de enganar (Rose, 1995, p. 72).
- c. Criação original, cuja base é a recombinação de motivos trazidos de outros trabalhos (Murray, 1960, p. 234).
- d. É quando uma obra toma emprestado o estilo e alguns elementos de outros trabalhos, mas sem necessariamente produzir uma cópia (Lucie-Smith, 1984, p. 141).

---

105. Segundo Sant’Anna existem três tipos de paródia (1988, p. 12): (1) a verbal (com alteração de uma ou outra palavra do texto); (2) a formal (quando o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria); (3) a temática (quando se faz a caricatura de forma e do espírito do autor).

Resulta assim a ideia de que o *pastiche* é um trabalho original e não simplesmente uma imitação. Alguns autores defendem também um carácter ridicularizante (Maingueneau, 1996, pp. 104-106). Outros assumem que não é necessário que exista uma crítica ou tom humorístico, basta que contenha uma postura neutra (Rose, 1995, p. 72-73).

### 3.3. OUTROS MODELOS INTERTEXTUAIS NA AUSÊNCIA DA VERDADE ABSOLUTA

---

*Nothing of me is original.*

*I am the combined effort of everyone I've ever known.*

*Chuck Palahniuk (Invisible Monsters, 1999)*

---

Seguidamente serão apresentadas as diferentes interpretações e perspectivas atuais ligadas à intertextualidade na prática musical, também ao nível daquelas que sofrem influência direta ou indiretamente do campo literário, com o objetivo de confrontar e comparar diversos autores que enfrentaram esta problemática, no panorama musical.

O relacionamento destes modelos com o pensamento intertextual é o facto de todos partirem da ação de “tomar seu uma coisa alheia” – apropriação (Priberam, 2008-2013). *Remix, reciclagem, apropriação*, entre outros, são termos largamente cultivados e discutidos e desenvolvidos por diversos autores. Os mesmos constatarem que os diferentes modelos derivam sobretudo por causa do *pluralismo*<sup>106</sup> e *cultura do remix*, princípios que se entrelaçam com a corrente do pós-modernismo de várias maneiras.

---

106. Movimento filosófico-teológico que nasce durante o período moderno, mais concretamente no início do século XIX, através do filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834).

### 3.3.1. A PLURALIDADE ESTILÍSTICA DO PÓS-MODERNISMO

No caso do *pluralismo*, este avançou e desenvolveram-se pelas diferentes correntes artísticas de maneira impressionante durante a década de 60: “período das constatações, do abandono e da rejeição dos padrões e das crenças anteriores” (Campos, 1997, p. 1), na sua maioria impostas pelos modernistas.

Segundo José Ferrater Mora:

o pluralismo defende, ao contrário do monismo, que o mundo é composto de realidades independentes e mutuamente irreduzíveis. A questão do pluralismo aparece depois de resolvida a questão prévia da natureza do universo; com efeito, reduzir o universo a uma realidade fundamental, trata-se de saber se esta é uma ou múltipla, simples ou composta. (1978, p. 221)

O ideal pluralista declara que nenhuma definição é a depositária da verdade, ou seja, este movimento coloca em causa qualquer verdade absoluta. Neste sentido, Campos afirma que “não existe a verdade, mas verdades” (1997, p. 7).

Podemos afirmar que nas últimas décadas do séc. XX aliadas e influenciadas pelo princípio *pluralista*, os investigadores consideraram que não é possível existir uma definição totalmente estanque e definitiva, mas sim significados alcançados baseados num âmbito mais aberto e subjectivo.

A verdade é alguma coisa subjetiva, na mente de quem interpreta um texto, mas não no texto propriamente. A verdade está na forma como eu a vejo, mas não objetivamente. O que é verdade para mim pode não ser verdade para outra pessoa. Por essa razão, ninguém pode reivindicar estar com a verdade objetivamente. Ela não está em nenhum lugar que não seja na mente do indivíduo. (Campos, 1997, p. 7)

No âmbito da criação musical, Ana Cristina Bernardo conclui que o pluralismo é representado pela abundância estilística, uma vez que desde a II Guerra Mundial, a diversidade se tornara na característica mais explorada na composição, enveredando os criadores por um caminho da ausência de uniformidade estético-estilística (Bernardo, 2013, 17). Ainda a mesma autora afirma que:

a natureza pluratista na música na era pós-moderna manifestou-se numa gama de atitudes composicionais e de ideologias estéticas sem precedentes na história da música ocidental. Mesmo as distinções entre o que é e não é música já não existem, e as fronteiras até então bem delimitadas tornaram-se invisíveis. Várias formas de música coexistem simultaneamente revelando-se a atualidade

um período de cruzamento de diferentes estéticas e estilos. O pluralismo da música parece sugerir a inexistência de uma cultura musical, sob um ponto de vista convencional, pois aparentemente depara-se com a ausência de um conjunto de ideias interligadas numa base comum coerente. (2013, p. 54)

### 3.3.2. CULTURA DO REMIX

No caso do termo *cultura do remix*, este surge no âmbito das teorias da comunicação na segunda metade do séc. XX. Surge sobretudo devido ao aparecimento das novas tecnologias digitais, sustentadas pela possibilidade de cortar/copiar e colar, a transformação, a edição e reedição de qualquer conteúdo, nomeadamente obras previamente conhecidas e protegidas pelos direitos de autor. Práticas que acontecem devido às possibilidades digitais e que, por sua vez, são responsáveis por fomentarem uma nova cultura nos diversos movimentos socioculturais. De acordo com Simone Sá no seu artigo *A nova Ordem Musical* (2005), a *cultura remix* está baseada:

na recombinação de elementos previamente existentes. Característica que a insere dentro do espectro de práticas artísticas que se iniciam com o pós-modernismo e se consolidam na cibercultura, baseadas na prática de pegar-misturar e no desafio à noção de obra de arte associa a tríade ruptura/originalidade/genialidade; substituindo-a pela avaliação sobre “quem combina o quê – em que momento – e como funciona.” (p.13)

Lawrence Lessig (2007) vai ainda mais longe ao afirmar que a *cultura do remix* está presente na totalidade das ações do indivíduo, de forma explícita ou não. Visto que o autor considera que a essência do ser humano é *re-misturar* o conhecimento através da política, da cultura, etc. Ou seja, *remix* consiste em “alguém misturar coisas e depois outra pessoa vem e remistura o que o anterior tinha criado” (2005). Deste ponto de vista, esta prática relaciona-se diretamente com o princípio de *intertextualidade* (cf. Cap. 3).

No século XXI, o escritor e cineasta norte-americano Kirby Ferguson defende na sua tese que a inovação só acontece quando a criatividade surge através do copiar (imitar), da transformação e da mistura (combinação) de elementos já existentes, ou seja, previamente criados por outras pessoas. O autor tornou-se conhecido ao criar um conjunto de vídeos (disponíveis *on-line*) com o nome de *Everything is a Remix*<sup>107</sup>. Nestes

---

107. Segundo dados do *site*: <http://www.kirbyferguson.com/> [acedido a 21-maio-2014] os vídeos foram visualizados 1.5 milhões de vezes.

vídeos Ferguson define *remix* como sendo a combinação ou edição de material já existente para produzir algo novo, e conclui que tudo o que se encontra à nossa volta, nomeadamente a música, é uma mistura de saberes e de contributos pré-existentes de terceiros.

No vídeo *The elements of creativity* (nº 3), o autor cita Henry Ford (1963-1947) “eu não inventei nada de novo. Eu só combinei as descobertas de outros homens que tiveram séculos de trabalho. [...] Isto acontece com tudo o que é novo. (Ferguson, *Everthing is a Remix, part 3*, 9’35’’). Partindo deste princípio Ferguson conclui que:

*Our creativity comes from without, not from within. We are not self-made, we are dependent on one another. Admitting this to ourselves isn't an embrace of mediocrity and derivativeness — it's a liberation from our misconceptions, and it's an incentive to not expect so much from ourselves, and to simply begin.* (Ferguson, *Embrace the Remix*, 9’00’)

Se procurarmos as origens do termo *remix*, é possível verificar que provem da música nos finais dos anos 60 e princípios dos 70, mais concretamente na jamaicana através do *dud* e posteriormente a meados dos anos 70 e inícios dos 80 com o *hip hop*, devido ao facto de estes utilizarem fragmentos de diversas músicas pré-existentes nas suas obras (Nonevski, 2013, p. 2).

Os investigadores e especialistas na música *Reggae* Steve Barrow e Peter Dalton explicam-nos que a técnica surge mais concretamente na Jamaica em 1967, através da necessidade de encontrar uma sonorização exclusiva. Esta procura por parte dos *Djs* jamaicanos resulta no *dub*, que se caracteriza pela eliminação total (ou quase total) das partes vocais e enfatiza a execução instrumental de uma obra pré-existente, normalmente enriquecida com efeitos complementários (realçar as sonoridades mais graves de uma canção, acrescentar efeitos ressoadores nos registros mais agudos, alterar intencionalmente o ritmo original em algumas partes da obra, realçar os principais motivos instrumentais, etc). Desta forma, *dub* representa não numa criação musical autoral, mas sim uma “cópia manipulada” de uma obra artística musical (Barrow & Dalton 2014, p. 215).

No caso do *hip hop*, e apesar das semelhanças com a música *dub*, esta é realizada ao vivo através da utilização de gira-discos ligados a misturadores de áudio. Eduardo Navas (2007) identifica três tipologias de *remix* musical ao nível do *hip hop*: *estendido*, *seletivo* e o *reflexivo*.

O primeiro consiste na utilização de fragmentos de uma canção pré-existente, sobretudo instrumental, e surjem repetidos um maior número de vezes que no original (normalmente uma canção pode triplicar a sua duração original).

O *remix seletivo* é selecionado apenas em algumas partes da canção original para a realização da remistura. Estas partes tornam-se reconhecidas através de algumas sonoridades ou *samplers* presentes na canção original, mantendo assim o contato e a essência com a canção pré-existente.

Por último, o *remix reflexivo* utiliza parte de uma canção pré-existente, mas a este são acrescentados *samplers* e outras sonoridades de origens diversas, nos quais estes elementos jogam com o original através da eliminação e repetição de fragmentos de tal forma que no fim, a canção final conserva apenas um ligeiro toque na sua relação com a canção pré-existente. Esta tipologia de *remix* tem a característica de ser considerada um trabalho independente sendo da autoria dos Djs, e não concede tanto ênfase ao autor da canção que serviu de base, devido à sua complexidade criativa.

Eduardo Navas no texto *Re/appropriaciones* (2009) sublinha que um artista que se apropria, seleciona e combina material preexistente, por redirecionar a informação, torna-se mais do que um criador. *(Re)mix* portanto encontra no sufixo “re”, uma forma de discurso, devido ao conteúdo que se verifica reciclado um número de vezes sem conta, causado através das tecnologias emergentes. Ou seja, uma das prioridades da prática artística contemporânea é a reciclagem e não é exclusiva das artes dos novos meios, mas sim de todas as vertentes artísticas. Romano assume que este princípio é uma das bases do pensamento pós-moderno, ao “considerar 'originalidade' como um conceito obsoleto da modernidade propriamente dita” (Navas, 2010, para. 2).

### 3.3.3. *PLUNDERPHONICS*

A atitude de utilizar o material alheio que rapidamente ganhou força pelos diversos géneros musicais (pop, jazz, etc.), nem sempre foi (ou é) encarada como uma ação positiva, sendo muitas vezes associada diretamente com o ato de plagiar (cf. Capítulo 3.5).

John Oswald em 1985 no seu artigo *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, utiliza o termo terminologia *plunderphonics* (pode ser traduzido como *pilhagem sonora*) para definir a frequente utilização e transformação

de materiais pré-existentes por parte dos criadores, na qual a fonte utilizada é reconhecida por um conjunto de ouvintes. Oswald atribui ao termo a função de “citação sónica reconhecível, realizada usando o próprio som de algo familiar que já foi gravado” (2001, p. 17), afirma também que só pode ser considerado se este é reconhecido pelo menos uma por conjunto de pessoas, ou seja, é necessário manter um grau substancial do seu carácter original (p. 32). Assim sendo, Silveira considera que *plunderphone* é “equivalente a uma amostra musical reconhecível, mas eletrónica, ou mais especificamente *fonográfica*” (2012, p. 90).

Com o aparecimento das novas tecnologias digitais que se encontram ao alcance de qualquer um nos dias de hoje, exige que se distinga o artista do mero utilizador que tem ao seu dispor a possibilidade de *misturar, pilhar e/ou reciclar* qualquer material à sua volta. Para isso, a crítica literária e investigadora Heloísa Buarque de Hollanda afirma que o século XXI nos possibilita a todos muita informação nas mãos, mas tê-las apenas não chega, é preciso saber juntá-las, “e isso é pura criatividade” (Miguez, 2012, para. 5).

### **3.4. ELEMENTOS PRÉ-EXISTENTES: UMA PROPOSTA SEGUNDO RAFAEL FRAGA**

O português Rafael Fraga na sua tese *On the usage of pre-existent elements in composition* (2010) afirma que os diversos estudos (modelos) científicos que se dedicam a perceber e identificar as diversas práticas na utilização de material pré-existente numa nova obra são insuficientes. O autor identifica seis razões que proporcionam esta incapacidade científica, das quais são destacadas três.

Em primeiro lugar, Fraga considera que alguns destes estudos sobre a problemática são muito específicos (totalmente direcionados para um determinado compositor ou período) e bastante superficiais. Estes trabalhos científicos acabam por levantar “muitas mais perguntas do que as que deixam respondidas” e, por consequência, o delineamento bastante vago e subjetivo entre as diversas categorias, torna difícil a sua aplicabilidade. Em segundo lugar, considera que os modelos propostos ocorrem maioritariamente através de uma perspectiva puramente analítica, após a presença e identificação do procedimento num conjunto obras. Desta forma, “resulta uma multiplicidade de informações amorfas, quase impossível de reunir e

organizar de forma coerente”. Por último, Fraga considera que a falta de um vocabulário explícito em relação aos procedimentos musicais relacionados com o uso de elementos musicais pré-existentes, provocou a necessidade de recorrer a termos provenientes de outros campos artísticos (literatura, artes visuais, etc.). É o caso da “citação”, “colagem” ou “paródia”. O autor considera que *some of these terms have already a long historical background, which implies tracing their meanings over time in order to use them* (2010, p. 3).

O autor afirma igualmente que o facto de um compositor utilizar um determinado elemento pré-existente, requer a escolha de um *Corpus*, e que este pode derivar de diferentes naturezas: *they can refer to sound or music, to a specific process or musical procedure or to any kind of abstraction, imported or adapted to a musical purpose* (p. 10). Desta forma, o modelo proposto por Fraga sobre a prática da utilização de elementos musicais preexistentes numa nova peça, encontra-se inserido no universo da música clássica e é dividido em três categorias bastantes amplas (p. 6):

- a) *Elementos diretos*: material *importado* para uma nova peça que pertence ao repertório da música clássica tradicional. Este material é retirado de um contexto original e é levado para um novo, adquirindo uma nova identidade.
- b) *Elementos Indiretos*: qualquer código simbólico ou manifestação acústica, que não conste no âmbito música clássica tradicional. Esta fonte exige ou uma *inscrição* ou uma *transcrição*. No caso da primeira é quando falamos de sinais, tais como por exemplo, a inclusão de um texto numa obra musical. A *transcrição* é quando surge uma codificação de fenómenos acústicos para notação musical.
- c) *Elementos abstratos*: podem ser elementos (gráficos, filosóficos, entre muitos outros) ou procedimentos que permitam qualquer produção musical. Exigem uma *conversão*, de acordo com a sua natureza. Elementos abstratos não são eventos relacionados, na sua essência interior – eles contam com processos intelectuais que atuam como interface que por sua vez, irá permitir que se tornem parte dos procedimentos para a concretização musical.

De seguida, a Tabela 4 apresenta a subdivisão dos elementos pré-existentes, segundo o modelo de Rafael Fraga.

**Tabela 4.** Classificação segundo o Modelo de Rafael Fraga na aplicação de elementos preexistentes numa nova composição (2010, p. 7)

	<b>Aplicação</b>	<b>Processo</b>
<b>Elementos pré-existent</b>	<i>Direto</i> —————	<i>Importação</i>
	<i>Indireto</i> —————	<i>Inscrição</i>
		<i>Transcrição</i>
	<i>Abstrato</i> —————	<i>Conversão</i>

## CAPÍTULO 4

# PROPOSTA DE UM MODELO TAXONÓMICO A PARTIR DO CONCEITO DE REUTILIZAÇÃO

---

**Às vezes censuram-nos por empregarmos palavras complicadas a fim de "parecer chique". Isso não só é maldoso, é idiota. Um conceito ora necessita de uma nova palavra para ser designado, ora se serve de uma palavra ordinária à qual dá um sentido singular<sup>108</sup>.**

*Gilles Deleuze (1993)*

---

Abordar o processo de utilização de material musical pré-existente como elemento criativo numa nova obra, conduz-nos a um fenómeno de relativa complexidade, e, simultaneamente, de extrema importância e interesse. Estudar este fenómeno não permite apenas relacionar uma obra musical com o repertório alheio, mas possibilita também uma articulação com o princípio de influência musical que de um determinado compositor. Esta é uma prática que se relaciona intimamente com a releitura que o compositor faz dos seus antecessores. Ou seja, é uma prática que capta e se inteira da importância que um determinado universo sonoro tem para o compositor.

Outro ponto de possível observação refere-se ao princípio da criatividade (originalidade) através da identificação dos processos transformadores, a que os materiais pré-existentes foram sujeitos na nova obra. Como nos explica Barbosa e Barrenechea (2003, p. 1), um compositor nasce (isto é, quando se afirma enquanto tal) quando estuda o repertório musical e posteriormente reage ao mesmo, através de uma reinterpretação da sua análise; ou seja, mediante a escolha e exclusão de materiais e estéticas composicionais do passado (influência) e a forma como os utiliza e/ou transforma nas suas obras (criatividade).

---

108. Tradução de Peter Pál Pelbart.

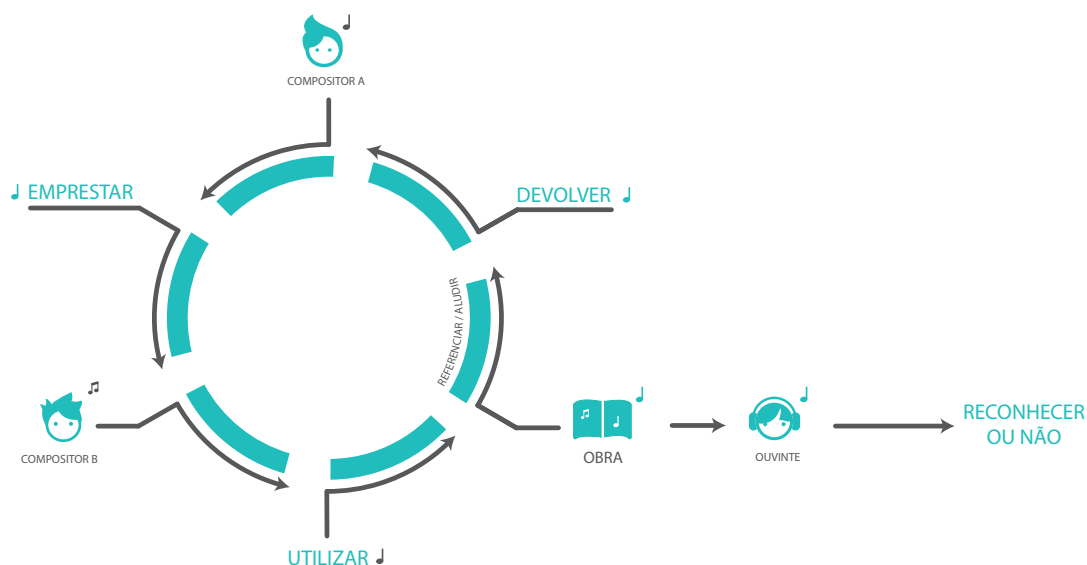
É possível considerarmos que este fenómeno complexo se deve também, em grande parte, às inúmeras ferramentas (processos técnicos) criativas que os compositores têm ao seu dispor. São, de facto, infinitas as relações que podem ser estabelecidas por meio de elementos que constituem uma obra musical, sendo eles as alturas, durações, ritmos, métricas, formas, contornos melódicos, progressões harmónicas, timbres, texturas, motivos, entre outros. Cada um destes elementos musicais poderá ser aproveitado, individualmente ou em simultâneo, para influenciar e/ou participar numa nova peça.

Foi possível verificar e refletir ao longo dos capítulos anteriores, sobre a existência de inúmeros contributos no campo científico, que procuram identificar uma terminologia e um modelo taxonómico, que visa contribuir para o estudo das mais diversas práticas vulgarmente classificadas como uma citação musical. Alguns dos modelos aplicados a este fenómeno derivam de uma tentativa de paralelismo com as teorias de outras áreas artísticas, como é o caso da *collage*, proveniente das artes plásticas, e da intertextualidade, proveniente da teoria literária. No caso das influências literárias, são empregues em música terminologias habituais e originais desta área, tais como, citação, paráfrase, ironia, etc. Por outro lado, existem modelos que aplicam termos que provêm da prática da tradição musical, sendo o caso da terminologia *musical borrowing* de Burkholder que considera, entre outros, os termos *cantus firmus*, *quodlibet* e *medley* (cf. Subcapítulo 3.1).

O modelo *musical borrowing* não é utilizado no presente trabalho devido a este refletir unicamente sobre as práticas musicais de Ives. Vários investigadores que aplicaram este modelo a obras de outros autores viram-se obrigados a desenvolver novas categorias, uma vez que as propostas de Burkholder não se adequavam à música em causa. É o caso, por exemplo, de A. Mount, que acrescenta à lista do *musical borrowing* o *riffing* e a paráfrase espontânea, com a música de F. Zappa.

A diminuição do interesse no uso da terminologia de Burkholder parece acontecer também pelo facto de este termo ser frequentemente utilizado no âmbito do mundo financeiro e bancário. Se olharmos para o significado da palavra “emprestar” – “confiar temporariamente algo sob condição de ser devolvido” (Priberam, 2008-2013) – verificamos que esta ação implica a transferência de um determinado objeto por parte de uma entidade (compositor), prevendo-se, desde logo, que o mesmo objeto seja devolvido após determinado período de tempo. O empréstimo musical exige o

desenrolar de duas ações: o compositor A empresta ao compositor B, e o compositor B devolve ao A (cf. Figura 18).



**Figura 18.** Um possível esquema do processo de Empréstimo Musical

Desta forma, o empréstimo musical obriga a que um compositor, ao utilizar (pedir emprestado) um elemento pré-existente, denuncie a sua utilização através da devolução desse mesmo elemento, ao seu autor. Caso não ocorra esta devolução, a condição de empréstimo não terá sido considerada concluída. Poderá, nesse caso, a situação ser considerada plágio?

Com se tem demonstrado até aqui, muitos são os autores que procuraram abordar e investigar a problemática da citação musical. Todos eles, no entanto, o fizeram de forma algo vaga, ambígua e idiossincrática. As propostas científicas referentes a esta temática apresentam uma extrema diversidade entre elas, encontrando-se mesmo, por vezes, os mesmos termos utilizados com significados díspares (cf. Capítulo II).

Algumas destas propostas caracterizam-se por uma maior abrangência, no que se refere ao espectro musical deste fenómeno, abraçando os vários períodos da história da música e aludindo a uma solução perfeita do fenómeno. Outras são mais específicas, e os especialistas focaram-se exclusivamente sobre um determinado autor ou processo criativo (cf. Capítulos 2 e 3). Partimos do princípio que a música, como qualquer outra forma de arte, é também uma experiência subjetiva, sendo talvez este um dos principais motivos para a grande diversidade e interesse que este fenómeno oferece.

A utilização de qualquer material pré-existente atua na música, por vezes, de forma tão disfarçada e oculta (intencionalmente ou não) que exige uma abordagem teórico-analítica bastante forte, tornando-se bastante difícil averiguar a veracidade das conclusões alcançadas. Resultados estes, que não deixam de ser casos hipotéticos, de evidências incertas, sobretudo no que toca à influência no universo musical (Rosen, 1980, p. 88). Noutros casos, a identificação do fenómeno é bastante clara, sendo apresentada e justificada pelos próprios compositores. Aqui, o termo e/ou modelo utilizado é normalmente estabelecido sobre uma perspectiva do compositor e está totalmente direccionada para a obra deste. Compositores como Zimmermann, Schnittke, Gandini, por exemplo, revelaram, por várias vezes, o seu pensamento individualizado de retórica musical na prática deste fenómeno.

A frequente utilização, por parte do compositor português Jorge Peixinho, de elementos pré-existentes numa composição – técnica que denominou, por vezes, de citação, *collage* ou montagem (a ser abordado detalhadamente no Subcapítulo 5.2) – incentivou a presente investigação. Esta técnica composicional é frequente em quase toda a obra de Peixinho, sendo de tal forma diversificada e progressista que não se adequa a nenhuma das terminologias examinadas anteriormente nesta investigação - facto que incentiva a elaboração de um modelo que facilite a compressão dos principais processos (e respetivas características), associados a esta técnica tão presente na obra de Peixinho.

Jorge Peixinho referiu, em algumas ocasiões (entrevistas e notas de programas), a forma como percebe esta prática, chegando mesmo a apresentar termos e respetivas definições com o intuito de auxiliar o público a usufruir de uma melhor compreensão da sua obra. Foi sobretudo na sua última entrevista com Eduardo Vaz Palma em 1995 (Peixinho, 2010, pp. 371-387), que Peixinho facultou uma explicação mais ampla sobre a função que a citação desempenha na sua obra e as diferentes perspectivas no seu uso ao longo da sua carreira. No decorrer do seu discurso, apresentou um vasto número de obras às quais aplica este fenómeno nas suas mais variadas funções, para isso utilizou termos como “citação pura e simples”, “auto-citações”, “sugestão” e “estilização” (pp. 379-381). Nas suas palavras é permitindo compreender a ausência de uma taxonomia suficientemente sólida para uma compreensão global desta técnica, devido ao facto de os processos de citação em JP serem labirínticos, criativos e diversificados em todo o seu repertório. É o caso, quando

o compositor se refere às auto-citações como sendo um termo que é bastante abrangente, no que respeita ao vínculo que esta pode ter ou não, com a fonte:

materiais que são recuperados e transformados de uma maneira [...], que são praticamente indecifráveis para o ouvinte e muito dificilmente analisáveis por um analista, até outros que se podem muito facilmente descortinar através da audição ou da leitura da partitura. (p. 381)

Podemos também verificar na mesma entrevista, que o compositor se refere ao uso de uma citação de autor alheio, mas ao qual o material sofre uma transformação que dificulta a sua percepção auditiva e analítica, como sendo um “processo de citação [...] mais radical” (p. 380), contrariando e opondo-se àquilo que considera citação pura e simples.

A elaboração do modelo aqui proposto visa estabelecer uma terminologia que se adegue ao fenómeno nos dias de hoje, bem como uma proposta de taxonomia que permita simplificar as inúmeras possibilidades que esta prática contém, através de uma linguagem puramente técnico-musical básica, na sua acepção mais primordial. Em síntese, um modelo que se afaste de taxonomias provenientes de outras áreas. Este modelo será desenvolvido através de pressupostos teóricos provenientes da revisão bibliográfica, recorrendo, sempre que necessário, a exemplos musicais da obra de JP. Desta forma, este modelo visa permitir uma categorização de possibilidades técnicas, com base na objetividade e coerência estabelecida através de alguns princípios organizadores.

#### **4.1. PARÂMETROS ORGANIZADORES DA ELABORAÇÃO DO MODELO**

Tendo em conta que qualquer obra musical comunica inevitavelmente com o seu passado, pode considerar-se que existem dois espaços temporais (momentos) diversos em qualquer pressuposto intertextual; serão aqui denominados de participativo (presente) e de identificação (futuro).

O primeiro momento que representa o presente, baseia-se na intenção e no gesto do autor de utilizar um determinado material pré-existente de forma consciente, tornando-se totalmente responsável pela sua opção. O segundo representa o futuro e

remete-se à percepção do ouvinte, através do reconhecimento de qualquer material musical num novo contexto.

O modelo, aqui proposto, procura centrar-se exclusivamente, através da perspectiva do compositor, no ato de compor (presente), ou seja, no modo participativo.

Esta opção converte-se no primeiro princípio para a proposta do modelo, ao possibilitar a categorização do fenómeno através das intenções criativas do compositor, eliminando assim qualquer vínculo ou ligação que exista com o ouvinte.

Desta forma, a proposta que aqui se apresenta exclui o processo de identificação por parte do ouvinte apesar de, muitas vezes, este se encontrar vinculado através de verbalizações (e até textos de crítica musical), tais como: “tem influências de...”, “é parecido com...”, “soa a...”. Partindo deste princípio, o presente modelo debruça-se exclusivamente sobre as opções técnicas e estéticas do compositor e não sobre as capacidades de identificação do ouvinte.

O segundo parâmetro recai na escolha da palavra ou termo que descreve adequadamente o fenómeno em causa (a utilização de música pré-existente numa nova obra). Ao longo do Capítulo 1 é notória a forte tendência na história da música para o uso frequente da palavra citação. Contudo, a constante adaptação à música deste termo literário, gera um considerável grau de incerteza pelas diferenças que as duas áreas naturalmente possuem e pela ambivalência que o cruzamento dos seus objectos de estudo pode provocar.

Como nos explica Machado na sobre “Análise Musical como contribuinte do processo criativo”:

Comparar o discurso musical com literatura nem sempre é satisfatoriamente possível. É muito proveitosa essa comparação à guisa de ilustração (ou mesmo de inspiração), mas são tantas as diferenças sintáticas e semânticas que dificultariam a elaboração de um projeto teórico. Utilizarei ainda o termo “citação musical” por carência de um termo mais preciso até o momento. (2012, p. 41)

Outro princípio importante para a exclusão do termo *citação* no âmbito da música reside no facto de este implicar a existência de uma referência, ou indicação, que permita ao leitor efetuar uma relação com o texto pré-existente. Este princípio, por isso, não se encontra em conformidade com a primeira consideração deste modelo – a necessidade de um termo que permita classificar a vontade do autor em querer ocultar do ouvinte, a(s) fonte(s) utilizada(s).

O termo proposto a ser utilizado pelo modelo, que assume as condições de melhor colmatar a eventual inadequação do termo *citação musical*, é “reutilização”. Foi numa primeira fase referido por Manuel Pedro Ferreira, no seu artigo sobre *A obra de Jorge Peixinho: problemática e receção*, através da seguinte afirmação: “se não é possível criar melodias novas, é contudo possível reutilizá-las” (Machado, 2002, p. 242). Esta conclusão vai ao encontro das palavras do compositor JP ao concluir, em 1969, numa entrevista com Mário Vieira de Carvalho, que:

Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas, não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo, e por tanto do nosso repositório cultural, ou, tratando-se de um instrumento, do repositório técnico. (Peixinho, 2010, pp. 234-235)

Se analisarmos as palavras de JP proferidas em 1969 (o mesmo ano em que Kristeva publica o seu artigo sobre intertextualidade), poderemos considerar que estamos perante uma forma de descrever o pensamento intertextual na música ao nível da melodia. No entanto, a afirmação de Ferreira, ao acrescentar a ação *(re)utilizar*, transmite duas ações que estão presentes em qualquer ato de utilizar um material pré-existente: 1) a presença da palavra “utilizar” aponta para uma escolha consciente, por parte do compositor, na seleção do material musical; 2) o prefixo “re” implica que o material utilizado já conste no repertório musical, ou seja, já tenha sido anteriormente utilizado por outro compositor no passado. Consideramos, por isso, no presente trabalho, a reutilização musical como sendo o processo através do qual o compositor importa de forma responsável para o presente, qualquer passado musical.

O presente termo respeita o primeiro princípio organizador, ao atuar em exclusivo sobre o modo participativo – presente. Mais concretamente, este termo não implica a identificação por parte dos ouvintes (futuro), ou seja, não implica que os ouvintes reconheçam a origem do material musical reutilizado pelo compositor.

Logo, o investigador aborda este modelo ao debruçar-se unicamente numa ordem sequencial, entre passado e presente, manifestando uma relação exclusiva entre fonte e derivação, imagem e reflexão, modelo e aplicação. Porém, esta sequência não evita que uma determinada análise identifique, no futuro, reflexos (do passado), mesmo que estes não tenham sido aplicados de forma consciente e intencional (responsável) pelo compositor na sua criação (presente). Assim, qualquer análise pode empregar uma perspetiva de tal forma subcutânea, de maneira a encontrar relações entre estas duas

obras, mesmo que estas não tenham conscientemente tido uma relação por parte de um dos criadores.

Consideramos assim, que o termo reutilização musical tem a capacidade de congrega e relacionar duas obras pré-existentes, tomando uma destas como a imagem, a qual poderá estar reflectida na outra obra. Este processo de reutilização musical não pretende, porém, averiguar a verdade dos factos, no que à aferição do efetivo material reutilizado pelo compositor diz respeito.

É interessante observar a presença frequente em textos sobre música, do termo reutilização, utilizado para descrever qualquer presença de citação, borrowing, entre muitos outros processos. Para além da importância dada nesta investigação à frase de Ferreira sobre a obra de JP, seleccionamos um conjunto de frases onde o termo surge como forma de sinónimo ou definição do fenómeno.

*[...] For instance, the significant difference between Gombert and Palestrina is not how much or in what manner they borrowed material from a model in composing masses—as one might expect from theories about borrowing—but rather the way in which each man developed a personal style based on his **reuse** of the chanson material and the individualistic compositional decisions and considerations he made.*  
(Elias, 2004, p. 117)

***Reusing** existing music in a new work can assume an immense array of formats, from the arrangement of a melody to the inclusion of a more or less well know excerpt from another composer; besides direct reference **reusing** compositional conventions typical from other historic moments, model or traditions are also a common practice.* (Fraga, 2010, p. 1)

Jorge Peixinho recorre com muita frequência à utilização de diferentes elementos que derivam não só deste ciclo [Recitativo I, II, II e IV], mas também de

outras obras suas. Podemos então concluir que a reconstrução e a *reutilização* de materiais são características que marcam a música de Jorge Peixinho. (Borges, 2005, p. 115)

Na ideia de ciclo (Glosa I) transparece a *reutilização*, variação e derivação de materiais, sendo que a sua percepção se encontra manipulada pela especificidade do instrumento, ou combinatória tímbrica construída, pelas suas características físicas e possibilidades técnicas, interpretativas e expressivas. (H. Santanas & R. Santana, 2011, p. 8)

Se olharmos para o termo *reutilização* com o intuito de perceber o seu aparecimento, verificámos que se encontra vulgarmente associado ao processo de reciclagem ou à política dos 3 R's: reduzir, reutilizar e reciclar.

A reciclagem surgiu na década de 70 do século passado, através dos primeiros movimentos ambientalistas cívicos, devido ao despertar da consciência social relativamente ao facto de alguns recursos primários (como por exemplo o petróleo), não sendo fontes renováveis, se encontrarem na possibilidade de desaparecerem<sup>109</sup>. Também a necessidade de fazer descer os níveis de espaço de armazenamento dos resíduos e outros lixos naturais promoveu a *reciclagem* (Rodrigues, 2012).

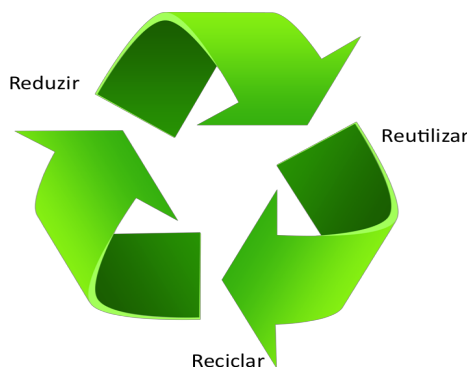
O termo *reciclagem* tornou-se, desde então, cada vez mais forte nos meios de comunicação, passando a fazer parte dos objetivos dos governos dos vários países. Tal como Vanessa e Alana afirmam, este termo foi inserido no dicionário nos anos 80 do mesmo século (*in* Outeiro, 2011). Nos casos da *redução* e *reutilização*, estes termos

---

109. Os esforços de preservação ambiental, forte movimento social a partir das últimas décadas do século XX, num processo semelhante à utilização de música pré-existente numa nova obra, podem ser associados a uma prática que esteve presente ao longo da história da humanidade. Por exemplo, a Grécia Antiga vivenciava a problemática, da seguinte forma: como descartar dos restos dos alimentos e resíduos como o esgoto, devido a estes produzirem quantidades de lixo nas ruas e por consequência, fazia-se sentir um cheiro desagradável. É no ano 500 a. C. que a cidade de Atenas concebe o primeiro lixo municipal, exigindo que os resíduos fossem colocados à distância de 2 quilómetros das muralhas que a circundavam, de forma a evitar o contacto com os resíduos nas ruas. Nos finais do século XIX, nas grandes cidades, o lixo era colocado em latas ou contentores de forma a serem conservados fora das vistas das pessoas para mais tarde serem recolhidos por um serviço que ainda se mantém nos dias de hoje, sem chamar muito à atenção, geralmente à noite.

foram utilizados no âmbito desta problemática como possível solução perante a impossibilidade de um determinado objeto não poder ser reciclado (Rodrigues, 2012).

Para obtermos uma explicação bem explícita do conceito de *reciclagem*, temos obviamente que nos debruçar sobre a origem da palavra que vem do inglês *recycle* - repetir o ciclo (*re* = repetir, e *cycle* = ciclo), pensamento que nos é transmitido pelo seu símbolo mundialmente conhecido (cf. Figura 19).



**Figura 19.** Símbolo internacional da reciclagem

*Reciclagem* refere-se à transformação de uma substância ou de um material já usado para uma nova utilização (*in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa), ou seja, representa o reaproveitamento de um material para ser colocado como matéria-prima num novo produto.

Passando para o plano musical, na presente proposta consideramos que o processo de *reciclagem* consiste na transformação de qualquer elemento musical, de tal forma que se desvincula da sua fonte, tornando-se assim, num produto original. Reciclagem diferencia-se assim de *reutilização*<sup>110</sup> devido a este último termo representar o reaproveitamento de um material para gerar uma outra função, mas, mantendo sempre fortes ligações (incluindo aproximações, semelhanças, variações) com a sua origem.

Por último, estabelecemos nesta proposta a ligação que existe entre aquele que é considerado ‘o primeiro R da política dos R’s’ – *reduzir* e a música. Não é encontrada qualquer ligação direta através dos processos musicais, ao contrário do que acontece com os dois casos anteriores. No entanto, poderíamos considerar que *reduzir* se poderia

---

110. Utilizar novamente. Dar outra utilização a algo (Priberam, 2008-2013).

inserir na base de qualquer processo criativo com o intuito de utilizar qualquer objeto musical pré-existente. Consideramos, portanto, que a *redução* é um princípio base que se movimenta através dos processos de *reutilização* e *reciclagem* em música.

Lorraine Elliot acrescentou, a todo este processo, mais um “R” - *Repensar* - em 1998 ao publicar em *The Global Politics of the Environment*, que:

Decididamente para ser eficaz o “R” de *Reciclar* necessita ser conjugado com dois outros “R”. Tratam-se dos “R” de *Reutilizar* e “R” de *Reduzir*. Pensando o mundo atual, a estes se poderia agregar o “R” de *Repensar*, colocado no papel de encabeçar um quarteto que em sintonia, se apresenta enquanto uma alternativa real para afastar os perigos que rondam o futuro imediato da Humanidade. (*in* Waldman, 2008, p. 11)

Este quarto elemento proposto por Elliot pode ser comparado com a longa prática musical ligada, por exemplo, aos arranjos, orquestrações e versões, na qual a obra original (*passado*) é no *presente* totalmente *repensada* e respeitada, ao manter uma total ligação com a sua origem. Contudo, o modelo aqui apresentado visa a utilização de terminologias que estejam inteiramente ligadas e presentes no vocabulário musical. Assim sendo, é proposto um contributo sobre o elemento presente em qualquer material reutilizado. Se considerarmos que os diferentes elementos são, praticamente todos eles, provenientes do repertório, ou seja, do passado musical, então podemos concluir que, neste tipo de prática, existe um *movimento* – do *passado* para o *presente* - do qual o compositor da nova obra é totalmente responsável. Desta forma, através da procura de uma linguagem que seja própria e inteiramente pura do universo composicional, é proposta uma comparação entre os termos utilizados entre a política dos 3 R’s (considerando também o quarto R – *repensar*) e os diferentes tipos de movimentos vocais contrapontísticos.

A analogia e comparação entre a política dos 3 R’s e os diferentes movimentos contrapontísticos, visa facilitar uma apresentação analítica através de uma terminologia musical tradicional, e, mais concretamente, através dos elementos básicos do contraponto que qualquer músico (compositor ou instrumentista), ou até estudante de música numa fase inicial, deverá dominar e ter presente no seu vocabulário musical. Johann Joseph Fux (1660 – 1741), no seu tratado de contraponto *Gradus ad Parnassum* de 1725, sistematizou o ensino da prática contrapontística, organizando a aprendizagem de forma progressiva. No início do tratado – *O Diálogo* -, o autor explica que, em música, o movimento representa a distância percorrida ao passar de um intervalo para

outro. No caso do contraponto a duas vozes, a relação entre elas (as vozes) pode apresentar-se de três formas diferentes: *movimento direto*, *movimento contrário* e *movimento oblíquo* (p. 21). Uma outra tipologia foi acrescentada a este conjunto: *movimento paralelo* (Aldwell & Schachter, 2002, p. 71). Desta forma, podemos considerar as seguintes modalidades: (a) o *movimento paralelo*, quando ambas as vozes se movimentam na mesma direção e mantêm o mesmo intervalo; (b) o *movimento direto*, quando as vozes se movimentam na mesma direção mas alcançam intervalos distintos; (c) o *movimento contrário*, quando ambas as vozes se movimentam em direções opostas; (d) *movimento oblíquo*, quando uma das vozes se mantém estática e a outra se movimenta (cf. Figura 20).



**Figura 20.** Tipologias de movimentos contrapontísticos

Desta forma, consideramos que todo o tipo de citação musical integra naturalmente um *movimento* que interliga qualquer repertório do *passado* com o seu reaproveitamento no *presente* (ou *imagem e reflexão*), ou seja, é a deslocação de um espaço real para outro. Assim, e tendo em vista as considerações feitas até ao momento, são propostos quatro tipos de processos de reutilização, que avaliam a sua incorporação num novo discurso musical, através de uma analogia com os diferentes tipos de movimentos possíveis em música:

- (a) a reutilização por movimento paralelo;
- (b) a reutilização por movimento direto;
- (c) a reutilização por movimento oblíquo;

(d) a reutilização por movimento contrário.

A *reutilização por movimento paralelo* refere-se a um *repensar* criativo, na medida em que *reutiliza* um elemento ou conjunto de elementos de uma obra pré-existente de forma integrada, ou seja, sem qualquer manipulação ou transformação no decorrer do movimento. Como exemplo, referimos a presença de um *cantus firmus* - que tradicionalmente utiliza um conjunto de notas pré-existentes, filtrando (e rejeitando) todos os restantes elementos musicais, nos quais estava inserido. O mesmo acontece durante os *temas e variações* sobre um determinado tema pré-existente, nos quais a melodia utilizada na nova obra provem de um conjunto de notas presentes na linha melódica e do respetivo ritmo, a que foi atribuído originalmente. Como exemplos nos quais o número de elementos é mais significativo, temos os casos de um arranjo, orquestração, ou até mesmo, uma versão. Todos estes exemplos respeitam um grande número de elementos como instrumentação, harmonia, melodia, estrutura, etc.

A *reutilização por movimento direto* representa também um *repensar* criativo, ao *reutilizar* um elemento ou conjunto de elementos. Estes, no entanto, são agora expostos a pequenas alterações ou transformações, renunciando desta forma ao paralelismo (ou estado original). Saliente-se que estas alterações aplicadas ao material *reutilizado* deverão conservar certas ligações com a fonte primária. Podemos comparar este tipo de reutilização com a tradicional *paráfrase, ironia, variação* e/ou qualquer outro processo composicional que se aproxima ou deriva desta ação. No entanto, é possível que uma nova obra contenha determinados elementos que são *reutilizações por movimento direto* e outros, que são reutilizações por movimento *paralelo*.

Os tipos de reutilização anteriormente mencionados aproximam-se daquilo que JP considera uma *citação direta*, pelo facto de manterem uma ligação extraordinária com a fonte, e de existir sempre a possibilidade de serem comprovados pela partitura. Mas como afirma Michelle Biget, esta aproximação com a fonte “só nos interessa se imprime algo novo. Este facto permite a criação de uma nova obra de arte musical, nutrida, em grande parte, na ideia geradora, na intenção e interação sugerida e na citação”. (H. Santana & R. Santana, 2007, p. 80).

Por sua vez, a *reutilização por movimento oblíquo* retrata a participação, por mais abstrata que seja, de qualquer tipo de arquétipo musical que inspire o espírito de aquele que escreve a obra, (muitas vezes associado à sensação auditiva e empírica de “soa a”) sem, no entanto, ser possível identificar dados concretos.

Desta forma, consideramos *movimento oblíquo* qualquer objeto musical *reutilizado* de forma alusiva, podendo estar inserido dentro do fim para o qual foi produzido, ou com o intuito de o contrariar. Esta tipologia pode ser bastante abrangente e funcionar sobre as convenções composicionais típicas de outros períodos históricos. Assim, não é propriamente uma captação real na medida em que não retira de uma determinada fonte (partitura) qualquer tipo de material concreto.

Recorda-nos Marguerite Duras que “sem a leitura ninguém escreveria, então é normal que sejamos imitadores” (Heinrich, 2006, para. 5). Nesse sentido, qualquer aspeto musical considerado original provem das raízes do conhecimento do criador. E em concordância com as palavras de Burkholder, qualquer elemento numa obra pode ser considerado objeto de estudo e de análise, em busca das suas influências e similitudes musicais com outras obras, autores ou estéticas – *all music draws on the repertory of notes, scales, gestures and other elements available in that tradition*<sup>111</sup>.

Como nos explica Joana Resende “no caso das influências musicais, é sempre possível referir um determinado compositor ou estilo (associado à sensação de ‘soa a’) sem, no entanto, ser possível explicitar dados concretos” (2009, p. 17), ou seja, verifica-se uma comprovação entre partituras, mas de forma afastada, incerta e, por vezes, especulativa.

A utilização de uma estrutura musical tradicional – forma binária - ou de uma textura rítmica facilmente identificável com um tipo de dança, é uma movimentação *oblíqua* por ser um recurso fortemente utilizado na generalidade no *passado* musical (não é possível uma interligação com uma determinada obra, apenas com uma prática estilística ou de época). Perante o uso de uma determinada escala ou acorde com uma estrutura tipicamente tonal, o compositor saberá que poderá promover uma alusão a um determinado período musical, devido a este estar imediatamente interligado a um tipo de escrita. Considerou-se que não existe nenhuma obra que não dialogue em *movimento oblíquo* com outras obras através de imitações ou influências, a primeira de forma mais direta, e a segunda, intencionalmente mais afastada. Saliente-se assim que “imitar não é copiar passiva ou mecanicamente; imitar é criar, enriquecer, dinamizar, acrescentar – em uma palavra, transformar” (Gomes, 1985, p. 129).

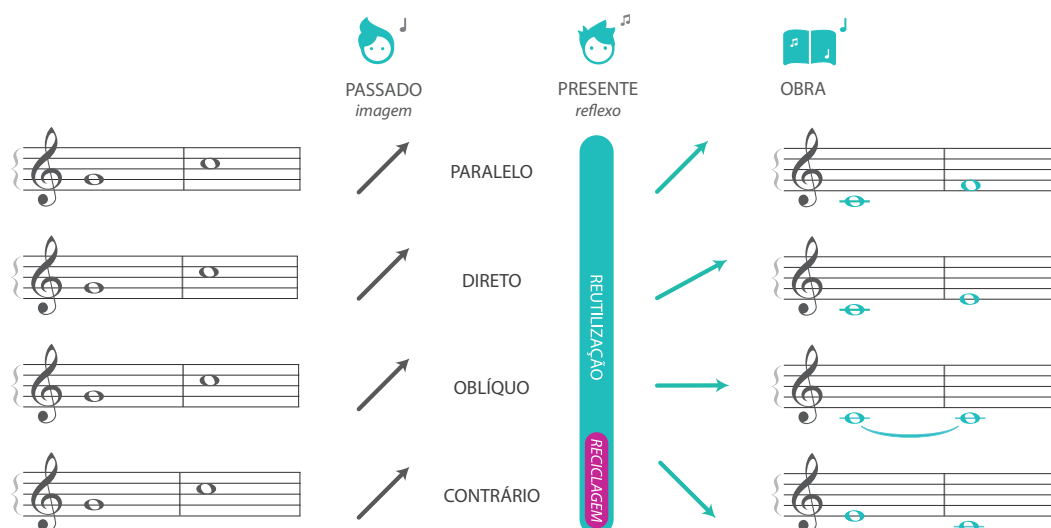
---

111. Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918pg1> [acedido a 21-05-2013].

Por último, a *reutilização por movimento contrário* representa todo o elemento extraído de uma determinada fonte ao qual é aplicado um processo transformativo, que visa desconstruir na totalidade a ligação deste elemento com a sua origem. Esta ligação do material reutilizado com o repertório é alcançada unicamente através de uma análise profunda e subcutânea (possibilitando a identificação do elemento).

Uma das características distintivas da *reutilização por movimento contrário* consiste na extração de apenas um elemento musical do objeto original. Desta forma, o elemento único converte-se na matéria-prima necessária, possibilitando a aplicação de qualquer processo transformativo. Assim, este tipo de reutilização estabelece uma ligação direta ao princípio de *reciclagem*, devido ao facto de este estar intencionalmente afastado da sua fonte.

Identificaram-se os três primeiros tipos de movimentos como responsáveis pelo reaproveitamento de um determinado material já presente numa ou noutra obra, diferenciando-se entre eles apenas os diferentes níveis de semelhanças com a fonte; sendo o *movimento paralelo* aquele que se encontra mais próximo da fonte e o *oblíquo* o que mais se afasta da mesma. O caso particular do *movimento contrário* exige um processo de transformação aplicado a materiais musicais pré-existentes, que regressam ao estado original (matéria-prima), transformando-se em novos produtos independentes da sua fonte – *reciclagem* (cf. Figura 21).



**Figura 21.** Relações e tipologias existentes no âmbito da proposta da Reutilização Musical

O presente modelo apoia-se no pensamento do poeta e filólogo Dámaso Alonso (1898-1990), que reconhece que “descobrir as fontes, serve – às vezes -, para pôr em relevo a originalidade” de um artista e/ou obra. Também Labaurie (*in* Gomes, 1985, p. 121), afirma que “a originalidade não consiste na criação de matérias novas, mas sim na apresentação nova de matérias velhas”.

Assim, é possível afirmar que todas as linguagens artísticas são, na sua essência, sistemas que se apropriam de modelos pré-existentes e que este processo só se consubstancia, e é possível, devido a um complexo sistema de *reutilização*. No caso particular dos compositores pós-modernistas, a “integração” de qualquer material musical passou, em certos contextos, a constituir uma das alternativas para a realização de uma nova obra, sobretudo com o intuito de contrariar o movimento modernista. Segundo David Cope em *New Directions in Music*, os compositores pós-modernos *can use anything necessary to fulfill their creative needs, accepting all sounds and silences without limitations – listening to Bach, to Webern, to Cage, to rock and not rejecting any* (2001, p. 197). Perante esta visão, podemos assumir que o princípio de *redução* (também pertencente à política dos 3 R’s) está aqui intrinsecamente presente, ao evitar a produção de novos resíduos. Os materiais reaproveitados no presente servirão também de matéria-prima para uma outra criação artística no futuro, confirmando desta forma a ideia de ciclo, que a política dos 3 R’s reivindica. Desta forma, é gerado aquilo a que os biólogos chamam de ecossistema, ou seja, um imenso e complexo sistema em que o reaparecimento de um material pode afetar ou provocar uma obra futura. Logo, como terceiro princípio organizador do presente modelo, procura-se definir os parâmetros (materiais musicais) passíveis de serem reutilizados. Como anteriormente referido por Ryu (cf. Subcapítulo 3.1), material musical pode ser melodia, ritmo, harmonia, texturas, instrumentação, a forma e estrutura, ou qualquer combinação dos elementos anteriormente mencionados em “múltiplos empréstimos”. Considerou-se que qualquer elemento presente numa composição poderá ser considerado material criativo, nas mãos do compositor. Machado explica metaforicamente que:

a ideia de material musical aproxima-se muito à da construção arquitetónica. [...] pode-se dizer que os materiais musicais são como os tijolos, cimento, areia, cal e barras de ferro, [...]. A ideia de extração de material consiste na capacidade do compositor, por meio da análise, se apropriar de um material musical para reutilização em sua obra. (2012, p. 37)

É importante aqui realçar que existem também fontes pré-composicionais não musicais, como por exemplo um texto, uma obra plástica, um conjunto de números, entre muitas outras possibilidades. No entanto, o objeto de estudo da presente investigação não pretende abranger esse âmbito. O presente modelo pretende abraçar unicamente material musical, apesar de o número de possibilidades serem infinitas, excluindo apenas os elementos fora deste contexto.

Também é de ter em conta que este modelo projeta unicamente a sua aplicação, através de manipulações de elementos simbólicos, ou seja, a presença da partitura musical. Excluindo assim a reutilização a partir de elementos sonoros, isto é, o áudio. É uma proposta de modelo que se debruça em exclusivo sobre a matéria abstrata (elemento simbólico/partitura) e não concreta (elemento sonoro/áudio).

Neste capítulo foi apresentada uma perspetiva analítica particular acerca do fenómeno em causa: a utilização de materiais pré-existentes numa nova obra. É através desta perspetiva que este trabalho se propõe identificar e qualificar qualquer aproveitamento de uma unidade textual concreta, por intermédio de algumas obras (que integram o corpus analítico) de um dos mais relevantes compositores portugueses, Jorge Peixinho. Este material pode surgir como uma cópia exata, uma simples alusão, imitação ou reminiscência, ou até uma versão altamente transformada do texto de origem.

Este modelo não tem qualquer intenção de desmentir ou invalidar os termos utilizados por JP, ou qualquer outro contributo analítico e/ou científico acerca desta problemática. Pretende sim, elaborar sobre uma forma de discurso analítico mais focado na identificação das infinitas possibilidades na aplicação dos processos técnicos, avaliando-os, em função do pensamento criativo do autor.

## 2ª PARTE



## CAPÍTULO 5

### CONTEXTUALIZAÇÃO DO AUTOR E DA OBRA

#### 5.1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO ARTÍSTICO

Jorge Manuel Rosado Marques Peixinho nasceu no Montijo a 20 de janeiro de 1940. Com 7 anos de idade iniciou os estudos de piano com a tia, Judite Rosado, e um ano mais tarde, os estudos de composição, também com a tia. As qualidades demonstradas pelo jovem revelaram-se excepcionais e tendo ingressado no Conservatório Nacional de Lisboa, em 1951. Por essa altura, Peixinho tinha já composto algumas peças de juventude para piano, entre as quais uma *Marcha* para o Clube Desportivo do Montijo (1950) e *A Lágrima Perdida de Abril* (1948), a qual dedicou à sua mãe.

Já no Conservatório, estudou piano e composição, inicialmente com o Professor Artur Santos e, posteriormente, com o Professor Croner de Vasconcelos. Em 1956 obteve o Diploma do Curso Superior de Composição e, em 1958, o do Curso Superior de Piano. Embora tivesse frequentado o primeiro ano do Curso de História da Faculdade de Letras de Lisboa, Peixinho decidiu então dedicar-se inteiramente à música.

Partiu com 18 anos para Roma com uma bolsa de Fundação Calouste Gulbenkian, e ingressou na Academia Santa Cecília, a fim de continuar os seus estudos musicais sob a orientação de Boris Porena e Goffredo Petrassi. Na Academia, inteirou-se das novas estéticas emergentes no momento, e adotou o uso de “diversas técnicas de origem dodecafónica [...], quer mesmo de técnicas de vanguarda, em especial no que respeita ao uso do piano” (Monteiro, 2003, p. 62).

Realce-se aqui que a sua aproximação às diversas ramificações do serialismo no repertório técnico do compositor, marcou consideravelmente o seu percurso musical. Sendo ainda muito jovem, a adoção desta competência e conhecimento técnico expandiu os horizontes composicionais de Peixinho, colocando-o na vanguarda estética portuguesa (os seus estudos no Conservatório Nacional de Lisboa, cingiam-se a uma instituição que, à altura, se encontrava esteticamente limitada ao conservadorismo musical do Estado Novo e dos seus círculos culturais). Embora o serialismo não se

tenha instalado de forma particularmente intensa e durável na obra de Peixinho, o seu estudo criou uma disponibilidade intelectual no compositor para levar mais longe as suas pesquisas estéticas, sobretudo no sentido de criar um estilo muito próprio, baseado no que de mais moderno se fazia na Europa de então.

Peixinho tomou, dessa forma, “conhecimento da modernidade e introduziu-a na sua obra, fazendo eco da evolução musical que ocorria na Europa desse tempo”. Em 1960, Peixinho teve aulas particulares com Luigi Nono, em Veneza, e realizou, sob a orientação do mesmo, um estágio no Estúdio Eletrónico de *Bilthoven* na Holanda. Nesse momento, familiarizou-se com a música eletrónica e experimentou as possibilidades criativas dos novos meios eletrónicos e eletroacústicos.

Um ano mais tarde, Peixinho obteve o Diploma de Aperfeiçoamento em Composição da Academia de Santa Cecília e posteriormente, no âmbito dos *Meisterkurse* da Academia de Música de Basileia, trabalha com Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Gottfried Koenig.

Em 1963 participou nos Cursos de Versão de Darmstadt, dedicados à música contemporânea, e teve contactos com grandes compositores do século XX, nomeadamente com György Ligeti, Mauricio Kagel e Bruno Maderna. Nessa altura, Peixinho participou também em obras coletivas orientadas por Karlheinz Stockhausen.

No ano seguinte, o compositor regressou a Portugal com “uma enorme vontade de aplicar no terreno as estéticas e conceitos musicais que aprendeu no estrangeiro”. Por essa altura, numa entrevista ao Diário de Lisboa, Peixinho fez questão de salientar que “a era tonal terminou: a música dodecafónica não é a arte do futuro é já a do presente”. Nessa mesma entrevista, realçou a importância da sua aprendizagem fora de Portugal e a sua necessidade em “desenvolver uma atividade pedagógica tão intensa quanto possível. Sinto que é preciso dar aos nossos jovens músicos a possibilidade do conhecimento da música viva: urge educá-los em quadros mais amplos que o da simples e rotineira convivência tonal.”

Peixinho procurou, assim, abrir os horizontes da música em Portugal daquela década, então dominada pelo repertório neoclássico e pouco flexível à inovação, em relação ao que de mais contemporâneo se fazia na Europa. Passou a desenvolver uma intensa atividade artística abrangendo, além da composição, inúmeras outras áreas de interesse para as suas aspirações tais como as de pianista, maestro, conferencista, ensaísta, organizador e comentador de concertos, crítico e professor, tornando-se rapidamente reconhecido como um “impulsionador de modernidade”. Divulgou, nessa

altura, e por vezes com “grande escândalo”, várias obras contemporâneas, nomeadamente de John Cage, e participou em estrondosos *happenings* multimédia nas Galerias Quadrante e Divulgação de Lisboa (Ferreira, s.d., para. 3).

Em 1964, em colaboração com Louis Sagner, Pierre Marietan e Filipe de Sousa, dirigiu vários cursos de música contemporânea, nomeadamente na Academia dos Amadores de Música e, no ano seguinte, iniciou a sua atividade de docência no Conservatório de Música do Porto. Nas palavras do próprio, esta atividade modelou a sua personalidade no campo global da música: “Tenho aprendido muito pelo estímulo que produz em mim a atividade pedagógica, não só em relação à minha música ou à música contemporânea no geral, mas também em relação à música do passado.”

Em 1970, Peixinho fundou, juntamente com outros músicos portugueses, o influente Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) que dirigiu até à sua morte. Realce-se aqui, que enquanto divulgador da música contemporânea, o GMCL enfrentou, nos seus primeiros anos de existência, alguma apatia do público português. O grupo, no entanto, assumiu um papel fundamental na criação e divulgação artística da música de Jorge Peixinho, tendo grande parte da música de câmara do compositor, após os anos 70, sido composta propositadamente para ele, facto que influenciou fortemente a trajetória da sua criação artística.

Havia um tempo em que não tínhamos clarinete, (...) em que não tínhamos solista vocal (soprano), tempos houve em que não tínhamos violino, enfim, tempos houve em que tínhamos outros instrumentos. Inclusivamente ao longo da minha produção, no catálogo das minhas obras escritas para o GMCL, quase que se poderia recriar a própria evolução do grupo, e ver que num determinado ano há obras que não têm violino, noutra ano há obras que não têm trompete, outras que não têm clarinete, e assim sucessivamente. É evidente que tal acabou por se refletir nos aspetos da minha criação, aspetos esses que, em princípio eram negativos – pelo facto de não poder contar com um determinado instrumento ou com um determinado músico – mas que acabavam por ser estimulantes, por refrescar e dar uma imagem do grupo muito multifacetada, muito diferenciada. (Peixinho. 2010, p. 373)

Em 1977, Peixinho foi eleito Membro do Conselho Presidencial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Posteriormente, em 1979, 1989 e 1992, foi convidado para realizar várias obras no estúdio de Música Eletrónica de Bourges, em França.

Em 1985, Peixinho passou a lecionar no Conservatório Nacional de Lisboa, onde trabalhou até ao seu desaparecimento. Nos anos 90, o seu desdobramento em

várias áreas e a sua atividade multifacetada tornaram-se alvo de um maior reconhecimento, tanta a nível nacional como internacional.

Em 1990, pelos seus 50 anos de idade, o compositor participou, em Toronto, numa semana dedicada à sua pessoa, promovida pelo *New Music Concerts*. Foi, nesse mesmo ano, homenageado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Em 1991, Peixinho foi distinguido com a Medalha de Ouro da Cidade do Montijo, a Chave da Cidade de Vila do Conde e a Medalha de Mérito Cultural da Cidade de Faro. Continuou, nos seus últimos anos de vida, a desenvolver uma intensa atividade como intérprete, participando em numerosos concertos tanto em Portugal, como em Itália, no Brasil e na Bélgica. As suas obras foram interpretadas no *VII Festival Internacional de Música Contemporânea de Alicante* (1991), no *Festival Settimana Musicale Senese* (1991), e no *Festival Internacional de Bucareste* (1992).

O vanguardismo de Jorge Peixinho cruzou-se nos últimos anos da década de 60 e início de 70, antes do 25 de Abril, com o fator ideológico e político. “A vanguarda é essencialmente revolucionária, em relação a todos os valores ideológicos, estéticos e morais.” Politicamente conotado com uma esquerda próxima do Partido Comunista Português (de 1993 a 1995 chegou, inclusivamente, a presidir, pela Coligação Democrática Unitária, à Assembleia Municipal do Montijo), Peixinho procurou integrar a música contemporânea num contexto social, afirmando com clareza as suas simpatias marxistas:

Esses aspetos de ordem sociológica, histórica, podem fracassar se forem aplicados de um modo mecanicista (...). Acho, em princípio, uma crítica válida, aquela em que se pretende fazer uma interpretação à luz do materialismo dialético. As outras não têm qualquer ideologia subjacente, e então, quando não há qualquer ideologia, quer dizer que esta existe e é sempre reacionária. (Peixinho, 2010, p. 316)

Marcadas por este espírito, nasceram as seguintes obras: *CDE* (1970), peça baseada nas notas dó (C), ré (D), mi (E), simbólicas de um movimento antifascista (Comissão Democrática Eleitoral), *Quatro Peças para Setembro Vermelho* (1972), inacabada e dedicada ao povo palestiniano, *Morrer em Santiago* (1973), alusiva ao golpe de Pinochet no Chile, e *Elegia a Amílcar Cabral* (1973), em memória do líder do PAIGC (movimento de libertação da Guiné-Bissau). Já depois do 25 de Abril, o

compositor compôs *Recitativo IV – 25 de Abril em Portugal* (1974), *Madrigal I* (1975) e *Aurora do Socialismo* (1975).

Considerada, hoje em dia, como um marco no património musical Português, a obra de Jorge Peixinho reveste-se claramente de uma progressiva evolução estilística. A partir de 1963, a influência de Karlheinz Stockhausen adquire um importante relevo, tornando-se por de mais evidente em *Eurídice Reamada*. Nesta obra de 1968, com acentuada componente aleatória, Peixinho procurou “uma renovação de linguagem, de processos, e de uma forma no tempo bastante diferenciada (...), diversas conceções de tempo dentro da própria obra”.

Mais tarde, no início dos anos 70, a música de Peixinho ganhou um “lirismo particular”, evoluindo, segundo os especialistas, de acordo com duas vertentes principais: a exploração de “novos universos sonoros estilisticamente impuros”, e a utilização da citação e da auto-citação, como formas de alargar a linguagem através do contacto com o passado.

Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo. (Peixinho, 2002, p. 242)

Nesta evolução, está bem patente a tendência para minorar o aspeto melódico, muitas vezes substituído por unidades sonoras verticais.

Posteriormente, na década de 80, verificou-se, na música de Peixinho, uma certa unificação dos vários elementos que compõem a sua obra, gerando-se estruturas caracterizadas por uma técnica coerente e muito pessoal. Também os processos de citação adquiriram, naquele momento, uma forma mais pessoal, possivelmente como forma de Peixinho reproduzir na sua obra o ambiente, a sensibilidade e as características globais dos objetos citados.

Paralelamente, o compositor inseriu na sua obra universos diferentes, servindo de contrapartida ao propósito explícito de desejar, que cada trabalho seu tivesse um perfil e uma personalidade, totalmente distintos de outras obras: “Para que cada obra que eu vá apresentando seja, de certo modo, inesperada, que tenha exatamente o seu lugar próprio, a sua configuração própria, e que não seja já deduzida ou já pressentida por obras anteriores”.

Finalmente, verificou-se na produção musical de Peixinho dos anos 90 uma utilização de grande variedade de gestos tímbricos, associados a determinados registos e estruturas harmónicas, e apresentando características camerísticas, mesmo nas suas obras orquestrais. Embora englobando estruturas harmónicas bastante diversificadas, estes gestos tímbricos apresentam, a nível sonoro, aspetos comuns, pois Peixinho elaborara-os de forma a usufruir da utilização de determinados timbres, como pontes de transição entre um e outro gesto, destacando o aspeto evolutivo, e não, o aspeto contrastante.

Importará referir que, ao longo da sua vida, e mais pronunciadamente entre 1964 e 1980, Peixinho também compôs música de cena para criações teatrais, nomeadamente em colaboração com o encenador Ernesto Sousa, com quem trabalhou vários anos. Refletindo, de forma direta e imediata, os ensinamentos de Luigi Nono, com quem trabalhou em Veneza, Peixinho encarou sempre o teatro musical como um espetáculo audiovisual, multimédia, regido pela poética do caminho e não da obra (Meneses, 2011, p. 40). Assim, o compositor procurou afastar-se das noções deste género musical na linha de Wagner que, apesar de longínquas, eram - e de certo modo ainda hoje são - ideias e tendências de grande influência. Peixinho recusou a noção de funcionalidade lógica e cronológica presente na narrativa clássica, participando, numa “visão do mundo como história com causalidade e influências”.

Na linha de Theodor W. Adorno e Hans Eisler, o compositor defendia que a música escrita para cinema e para teatro deveria ser mais do que um mero acompanhamento, pelo que a sua obra neste campo muito particular é marcada por um forte cunho pessoal, imprimindo na sua participação como compositor um carácter de criador de sentidos, paralelo ao do encenador, e sem nunca se submeter à visão cénica deste.

Jorge Peixinho foi profusamente premiado, ao longo da sua carreira como compositor. Recebeu, em 1972, o Prémio de *Crítica de Música Erudita da Casa de Imprensa*, pela obra em homenagem a Machault (*Ma Fin Est Mon Commencement*), em 1974, o *Prémio Gulbenkian de Composição*, por *Morfocromia*, em 1975, o Prémio de *Música Orquestral e de Música de Câmara da Sociedade Portuguesa de Autores*, por *Eurídice Reamada* e *A Idade do Ouro*, em 1984, o Prémio de *Composição Musical do Conselho Português da Música* pelo *Concerto de Outono*, em 1985, o Prémio de *Música de Câmara da Sociedade Portuguesa de Autores*, por *Recitativo II* e, finalmente, em 1988, o Prémio Joly Braga Santos.

Saliente-se que apesar do reconhecimento do seu mérito profissional por parte da crítica e de algumas instituições, Peixinho permaneceu, durante a sua vida, quase desconhecido como compositor perante um público mais amplo, não tendo tido oportunidade de editar uma única partitura impressa da sua obra musical, ainda em vida. Várias das suas obras nunca foram interpretadas, e muitas delas foram executadas apenas uma ou duas vezes. Quanto à edição discográfica, poucas obras (sobretudo dos anos 60) foram editadas. Peixinho faleceu a 30 de junho de 1995, vítima de colapso cardíaco.

## 5.2. A CITAÇÃO MUSICAL NA PERSPECTIVA DE JORGE PEIXINHO: À PROCURA DE UMA “ESPÉCIE DE VÍNCULOS SECRETOS”

Ao longo da sua carreira musical, JP foi convidado, com frequência, a falar sobre a sua obra musical, em muitas e diversificadas conferências e cursos. Para além de algumas notas de programa, pouco ou nada sobreviveu escrito (ou editado) pelo próprio, a respeito do seu trabalho (Soveral & Zoudilkine, 2002, p. 150). Dos poucos textos analíticos que se encontram publicados, destaca-se o artigo *Introdução a um estudo sobre o Estudo V – Die Reihe – Courante* (1992) para piano solo (Peixinho, 2002, p. 203), escrito entre janeiro e fevereiro de 1994. Neste “substancioso artigo”, o compositor apresenta “a decifração de parte do seu código técnico-pianístico lentamente edificado” (Martins, 2002, p. 79). No entanto, JP não apresenta, ao longo do texto, qualquer explicação sobre a aplicação da citação na sua música.

Segundo Soveral e Zoudilkine, JP foi um “compositor que raramente teorizava o seu processo criativo” (p. 150). Este facto, conjuntamente com a carência de material analítico apresentado pelo autor e publicações<sup>112</sup> até aos dias de hoje, aumenta as incertezas quanto ao entendimento da citação musical na obra do autor.

Um conjunto de entrevistas a JP publicadas em 2010 pela Casa da Música em parceria com CESEM, juntamente com as notas de programa inseridas em algumas partituras disponíveis através do MIC e no projeto ECOC, convertem-se nas fontes

---

112. Em conversa informal com um dos herdeiros do espólio de JP em março 2012, este afirmou existir um número elevado de textos do compositor ainda por publicar.

primárias que fornecem algumas pistas, e auxiliam a compreensão do uso da citação musical por parte do compositor.

É de destacar a última entrevista do compositor, realizada por Eduardo Vaz Palma e publicada postumamente na revista *Arte Musical* (IV série, nº 1), em outubro de 1995. Nesta entrevista, JP responde a questões totalmente direcionadas para a problemática em causa neste trabalho, tais como: “Qual é a função que a citação desempenha na sua obra e de que forma assume a tradição musical do Ocidente no seu percurso como compositor?” (2010, p. 379). Perante esta pergunta, JP começa por indicar a trajetória deste fenómeno na sua música:

Citação ou o trabalho de reflexão sobre citação foi típico, na minha obra, nos anos Setenta. E claro que, de então para cá, se mantêm alguns aspetos dessa minha tradição pessoal. (...) Em todo o caso, as minhas obras da década de Setenta, e mesmo da segunda metade da década de Sessenta, contêm citações. (2010, p. 379)

Segundo JP, a citação incorpora a obra do compositor devido a uma inflexão ocorrida em 1968. Este facto é apurado perante o discurso do próprio JP, em entrevista para o jornal a *Crítica* em 1972:

Em 68, dá-se uma viragem decisiva: compus uma peça que é, até à data, a minha obra de maiores dimensões para o coro e orquestra – Eurídice Reamada –, em que procuro uma renovação de linguagem, de processos, e de uma forma no tempo bastante diferenciada, quer dizer, procuro diversas conceções do tempo dentro da própria obra. (*in.* Ferreira, 2002, p. 240)

Esta renovação ao nível dos processos técnicos é aplicada durante aquela que é considerada a primeira fase do compositor, o período de aprendizagem de 1959 a 1972 (Teixeira, 2006, p. 248). Assim, citação surge conscientemente na obra do compositor, na parte final desta primeira fase, e, mais concretamente, em 1968. Segundo Manuel Pedro Ferreira, esta técnica surge na obra do compositor como uma forma de contrariar “a pobreza da imagem popular de Jorge Peixinho formada nos anos 60” (Peixinho, 2002, p. 240).

No que se refere ao meio e à função com os quais a citação é empregue nesta fase, segundo Teixeira:

O uso da citação aparece assim como uma estratégia central na construção de uma música com acrescido potencial afectivo. A tendência para a admissão de sonoridades historicamente conotadas com o passado (a “carga semântica”)

faz-se sobretudo através de, e em torno de, citações de trechos de música histórica. [...] O uso de citações permite contornar a impossibilidade, supostamente objectiva, de um retorno ao passado, ao mesmo tempo que confere à música um carácter evocativo, associativo, [...] retirando-lhe a pureza do gesto abstracto. (2006, p. 242)

A citação musical ocorre de várias maneiras e dentro de um âmbito que contém “muitos graus e muitos níveis”, ou seja, é uma técnica que possibilita ao compositor uma infinita quantidade de possibilidades. Assim sendo, o âmbito desloca-se:

desde a pura e simples (um fragmento de uma obra alheia é ali introduzida) até à desmontagem de todo o percurso, dos pontos de vista melódico, harmónico, tímbrico, etc., o qual é depois recomposto de uma outra maneira, mantendo por exemplo a discursividade, ou mantendo outro tipo de níveis musicais. (p. 380)

Numa entrevista para a revista *Plateia*, em 1969, JP refere-se a este mesmo âmbito, usando os seguintes termos: “vais desde as citações literais [...], até tipos de citações mais complexos” e a sua aplicação tem referência um determinado autor e/ou obra (Peixinho, 2010, p. 253).

Ao nível das citações mais complexas, estas representam a desmontagem completa de um determinado fragmento. JP parece ter preferência por esta forma, devido à sua capacidade de gerar uma “referência difusa”, aludindo ao “objeto real através de um vidro fosco que dá uma imagem não nítida, uma imagem desfocada, a qual pode constituir uma referência semântica muito forte e muito importante” (p. 380). Qualquer desmontagem, ou seja, qualquer “transformação ou metamorfose” de uma estrutura original, tem um infinito número de possibilidades aplicadas aos vários níveis/graus musicais (melodia, harmonia, ritmo, timbre, etc.) (Teixeira, 2006. P. 165).

Para o Peixinho, qualquer utilização de material proveniente do passado musical, obriga de forma voluntária, a uma exaustiva investigação por parte da sua imaginação, através de uma prospeção do futuro (2010, p. 253). O compositor considera que citação musical é uma ferramenta que auxilia e incentiva o compositor a analisar, alterar e modernizar (criar) sobre um material alheio. JP assume, que desde então, esta postura em relação à citação musical, perdurou em todo o seu percurso criativo.

Na sua última fase, o compositor diz que perde interesse pelo uso de material alheio, e empenha-se mais:

não só por algumas auto-citações (elementos de obras minhas que circulam de obra para obra criando uma espécie de vínculos secretos), mas também criando

essa inserção de universos diferentes que servem de contrapartida ao meu propósito, explícito, de desejar que cada obra minha tenha um perfil e uma personalidade totalmente distintos de outra obra. Para cada obra que eu vá apresentando seja, de certo modo, inesperada, que tenha exatamente o seu lugar próprio, a sua configuração própria, e que não seja já deduzida ou já pressentida por obras anteriores. Isso é uma espécie de aspiração utópica que sinto. E será uma aspiração utópica porquanto as obras carreguem sempre as impressões digitais do próprio compositor. (p. 380-381)

Portanto, auto-citação é uma espécie de biografia composicional, um processo através do qual o compositor “insere a sua música numa história que é a sua”. Ou seja, através da auto-citação, ele é visitado por ele próprio, recuperando e transformando materiais de obras (suas) anteriores para criar, a partir dos mesmos, novos universos sonoros que criam uma espécie de “vínculos secretos” com as obras anteriores (Teixeira, 2006, p. 170).

Podemos observar que JP considera a existência de dois níveis, dentro do âmbito da auto-citação. O primeiro consiste na auto-citação pura e simples, em que o material recuperado é utilizado de tal forma, que é facilmente relacionado com a sua origem. Para o compositor, este nível de auto-citação pode, muito facilmente, ser descortinado através da audição ou da leitura da partitura. Num segundo nível, temos os materiais provenientes da obra do autor “que são recuperados e transformados”, sendo inseridos num novo contexto com o intuito de alterar a sua “configuração” anterior (Peixinho, 2010, p. 381). Estas transformações são tão elaboradas e intrincadas que “são praticamente indecifráveis para o ouvinte e muito dificilmente analisáveis por um analista” (p. 381).

Peixinho considera pertinente ter ainda em conta a “sugestão”, sendo esta uma “estilização de elementos” pertencentes a um determinado “universo” sonoro. Segundo o compositor, este universo sonoro é adoptado e submetido convenientemente, através do próprio material do compositor e da sua identidade. Após os anos 70, a “sugestão” tornou-se para o compositor, um aspeto mais interessante, do que propriamente a citação pura e simples (p. 381).

Após os anos 70, JP perdeu o seu interesse pelo uso da citação – sobretudo por aquelas citações que continham graus e níveis musicais que pronunciavam uma espécie de “referência difusa” com a sua origem, isto é, citações literais.

Quero deixar bem claro que a minha problemática da citação, hoje, deixou de me interessar tanto, visto que ela podia trazer consigo uma certa contradição

do ponto de vista estético, a qual poderia constituir, digamos assim, um fator de desequilíbrio na própria obra. (2010, p. 379-380)

Manuel Pedro Ferreira refere, no seu artigo *A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção* (2002), a existência de três tipos de citação, fundamentados a partir dos textos do compositor e exibindo novas terminologias. É o caso das citações reais, das citações de evocação e das falsas citações.

As citações reais “podem ser literais (com funções semânticas) ou desenvolvidas, aparecendo integradas ou incrustadas no contexto, justapostas entre si, e podem ainda assumir funções estruturais (de definição do desenrolar da obra)” (2006, p. 243). As citações de evocação são aquelas que aparecem diluídas no contexto. No caso das falsas citações, estas representam a imitação de “um determinado estilo musical, não havendo citação, mas sim, uma intenção de focar determinadas características desse género ou estilo musical” (Borges, 2005, p. 112).

Relativamente a estas terminologias, e comparativamente com as que são encontradas nos textos de JP, decorrentes da entrevista de 1995, podemos considerar algumas equivalências (tal como se apresenta na Tabela 5).

Tabela 5. Tabela de equivalências

<b>Terminologia utilizada por Jorge Peixinho</b>	<b>Terminologia equivalente adotada por M. P. Ferreira</b>
Citação pura e simples	Citação real
Citação complexa	Citação de evocação
Sugestão	Falsa citação

Seguindo este roteiro cronológico da literatura crítica que aborda a problemática da citação em JP, é importante referir o trabalho do compositor e investigador Evgueni Zoudilkine, autor da tese *Evolução da linguagem musical e especificidade das técnicas na música orquestral de Jorge Peixinho* (2004).

Num importante contributo científico dedicado essencialmente à obra orquestral do compositor português, Zoudilkine conclui, “a citação apresenta-se como um objeto através do qual Jorge Peixinho realiza a sua grande admiração pela personalidade e a obra do compositor citado” (2004 p. 251).

Em conformidade com as palavras de JP referentes à sua perda de interesse pela citação pura e simples (entre os anos 60 e 80), Zoudilkine apresenta um conjunto de fórmulas que o compositor utiliza numa das suas últimas obras – *Viagem da Natural Invenção* de 1994:

citação de objetos musicais mais profundos representados pelos elementos expressivos característicos da linguagem musical do compositor citado [Mozart]. Estes elementos apresentam-se associados tanto a determinadas fórmulas rítmicas, harmónicas ou melódicas, como a aspetos técnicos mais gerais. Podem estar relacionados com uma maneira própria de aplicar determinado instrumento na elaboração orquestral, com certas características construtivas dos elementos texturais, com aspetos do percurso tonal ou até com desenhos melódicos característicos da obra citada [Requiem e A Flauta Mágica]. (Zoudilkine, 2004, p. 251)

No livro *Música Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho* (2006), de Cristina Delgado Teixeira, são apresentados extensos dados bibliográficos organizados metodologicamente, baseados nos corpos de textos de JP publicados nos diversos textos nos quais o compositor é mencionado. Com o intuito de caracterizar o seu pensamento estético, é realizada uma reflexão sobre esta base de dados.

É interessante observar que neste trabalho de recolha e de organização de um diversificado conjunto de fontes, a autora dedica uma secção completa do livro à questão da reutilização musical na obra do compositor, parte esta intitulada: *Reimplementação de material: citação, collage, auto-citação, montagem* (Teixeira, 2006, pp. 165-172). Note-se aqui que os quatro termos utilizados neste título foram todos utilizados pelo compositor ao longo da sua carreira, para se referir a qualquer tipo de reutilização de material na sua obra (tanto alheio, como dele próprio).

Teixeira afirma que Peixinho vê a citação como “uma forma de trabalho sobre a memória”, sendo “um caso de reescrita, de intertextualidade musical e uma das características que se salientam na chamada pós-modernidade” (2006, p. 165).

No que se refere ao termo *collage*, este raramente foi utilizado pelo compositor, estando presente unicamente nos seus textos dos anos 60, e também como título de uma obra de 1965. Este termo *collage* representa qualquer “inclusão de elementos de outras culturas (no tempo e no espaço) e a integração de elementos gramaticais e estilísticos de música europeia do passado, bem como a absorção de elementos musicais da ‘cultura de massas’ dos nossos dias, tratando-os como simples materiais componentes” (*in* Teixeira, 2006, p. 168).

Podemos considerar, perante o desaparecimento do termo *collage* nos textos posteriores do compositor, que este se assemelha ao termo utilizado em 1995 – “sugestão” – uma vez que ambos aludem a universos sonoros, e não a uma obra específica.

No caso do termo *montagem*, termo com escasso aparecimento nos textos do autor, este é considerado como qualquer “encontro, ou justaposição, de diferentes estruturas” numa mesma obra. O material selecionado é colocado na obra pelo modo de inserção e “combinado com os outros materiais à sua volta” (p. 170). Deste material selecionado, vai depender a sensação de continuidade ou descontinuidade.

Ao nível da continuidade, esta exige por parte do compositor, um disfarce aplicado ao material, que dissimule as fraturas que os materiais musicais podem assumir entre eles. No caso da descontinuidade, esta deverá surgir como um objeto estranho na obra, ou seja, o compositor deverá realçar as fraturas para destruir a aparente continuidade.

Desta forma, consideramos que uma das características fortes do processo de *montagem* é a utilização de fragmentos, evitando a noção de desenvolvimento do material, como também uma heterogeneidade dos materiais e dos estilos. Como nos explica Teixeira, *montage*:

caracteriza-se pela escolha ou seleção dos objetos ou mensagens pré-existentes, pela sua desconstrução e recomposição em algo novo e diferente, em que é possível perceber diversas ruturas. A recomposição constitui um momento bastante complexo, pois inclui a forma como o material selecionado vai ser tratado, as transformações que vai sofrer, a forma de inserção numa sequência mais vasta e o modo de relacionamento com outros estratos de escrita. (p. 170)

A *montagem* reclama uma diversidade e um choque de estilos numa mesma obra. Esta atitude provém dos inícios da década de 80, uma época na qual se assistiu “a fenómenos culturais extremamente contraditórios e por vezes violentamente antagónicos” (Peixinho, 2010, p. 145).

Após a recolha e análise dos diversos termos referentes a qualquer tipo de reutilização por parte de JP, Teixeira conclui o seu abrangente trabalho de investigação aplicando unicamente o termo “citação”. Para a autora, este termo surge na obra do compositor como “um exercício de desconstrução do material, o qual, sofre processos de recomposição complexos e livres, funcionando como uma referência difusa” (2006, p. 223).

Francisco Monteiro apresentou um estudo no ENIM 2012, composto por dados estatísticos reportando-se à frequência de um conjunto de técnicas/parâmetros usados no vasto repertório de câmara de JP (de 1 a 5 instrumentos). Desta lista de parâmetros, destaca-se a técnicas/parâmetro “ironia/citação” sobre a qual Monteiro explica que se tratam de obras com qualquer tipo de “elementos – gestos – 'históricos', e um entendimento estratificado ao longo da história da música, mas inseridos num contexto diferente, atual” (2012c, p. 7).

O catálogo da obra de JP apresenta, segundo Monteiro, cerca de 173 obras, das quais 95 são consideradas neste estudo como obras de música de câmara. Este número, inclui “revisões, readaptações, transcrições e transformações”, pelo que, excluindo estas situações, restam cerca de 69 obras (p. 1). Segundo este estudo, a “ironia/citação” surge pela primeira vez em 1969, com a obra *Estudo I – Mémoire d'une présence absente* (para piano solo), com uma última entrada por volta de 1990 (cf. Figura 22). Contudo, o investigador refere que a presença do acorde Tristão<sup>113</sup> na obra *Sucessões Simétricas* (para piano solo) de 1961, obriga a uma revisão mais aprofundada, no que respeita à efetiva frequência do fenómeno na obra do autor.

É possível observar uma certa irregularidade gráfica no uso da “ironia/citação”, e uma maior presença da mesma, nos finais dos anos 70 e inícios dos 80. Comparativamente com outros parâmetros também abordados por Monteiro, tais como na lista seguinte:

1. Punctilismo/parasererialismo
2. Sonoridades experimentais/alargadas
3. Aleatório
4. Harmonia tradicional e/ou alargada (pós-tonal)
5. Métrica predominante repetitiva e/ou medida
6. Métrica irregular e muito livre
7. Improvisação
8. Repetição

---

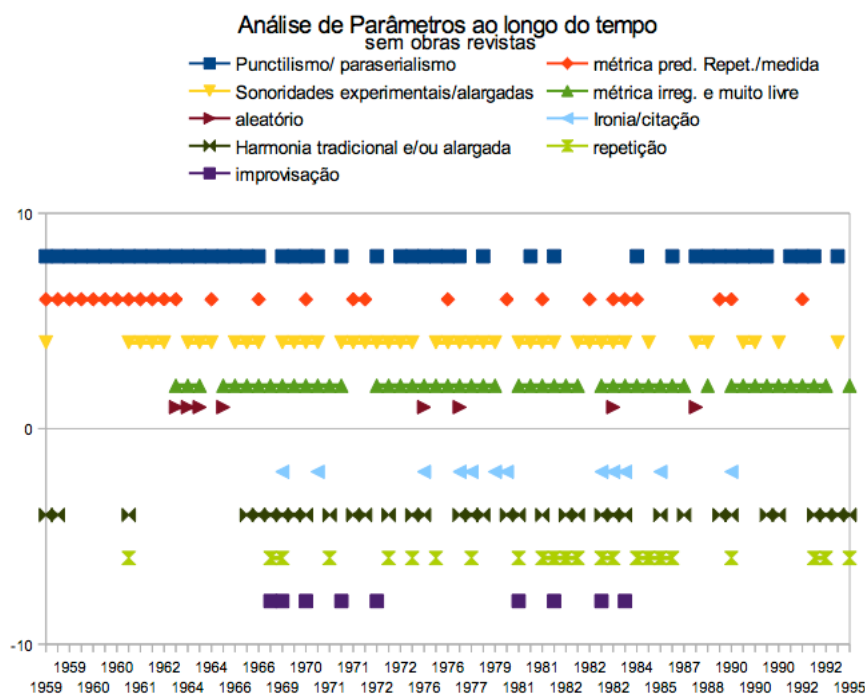
113. O acorde tristão (alcunha bastante recorrente a respeito deste acorde) está inserido na ópera de *Tristão e Isolda* (1865), composta pelo alemão R. Wagner. O acorde é formado por uma 4ª aumentada, 3ª maior e 4ª Perfeita, e surge logo no início logo prelúdio da abertura.

É possível considerar que o parâmetro da “ironia/citação” é muito menos regular e presente do que, por exemplo, o “punctillismo/paraserialismo” ou as “sonoridades experimentais/alargadas”.

Neste conjunto de parâmetros, Monteiro não se ocupa da auto-citação no seu estudo como sendo uma variante da citação, e compreende estas obras como “transformações” (alternando como reorganização completa do material, ou como aumento do mesmo). Técnica que, segundo o próprio JP, ganhou uma maior dimensão e relevo na sua obra, em 1995: “hoje em dia interessa-me mais, [...] por algumas auto-citações (elementos de obras minhas que circulam de obra para obra criando uma espécie de vínculos secretos)” (2010, p. 380).

Podemos, assim, questionar se os espaços desocupados na Figura 22, na categoria da “ironia/citação”, poderão ser facilmente ocupados tendo em conta a técnica da auto-citação”, uma vez que esta (técnica) também se relaciona com a própria história da música de JP e é inserida (também por ele) num contexto criativo diferente.

Concordamos com Monteiro, quando afirma que perante este contributo científico “ressalva-se a necessidade de estudos aprofundados de todas as obras – ainda não efetuados – e à procura de citações e elementos irónicos nas mesmas” (2012c).



**Figura 22.** Análise de Parâmetros ao longo do tempo na obra de câmara de JP – sem obras revistas (Monteiro, 2012c, p. 9)

### 5.3. O PERCURSO DA CITAÇÃO MUSICAL

Como constatado no capítulo anterior, Jorge Peixinho abordou, por diversas vezes, a presença de material pré-existente, reportando-se sempre a algumas das suas obras como exemplos do mesmo. Deste conjunto de obras, destacam-se *Eurídice Reamada* e *As Quatro Estações*, entre as mais repetidas nos seus discursos ao nível da reutilização e, como auto-reutilização, temos as obras *Remake* e os diferentes *Recitativos*. Contudo, existe um grande número de obras mencionadas pontualmente nos seus comunicados, ou, entretanto identificadas por especialistas e/ou investigadores da obra do autor português.

Com o intuito de compreender a dimensão, a frequência e as respetivas variáveis desta prática, e demonstrar a presença, a importância e a dimensão da mesma ao longo do repertório do compositor, foi recolhido um abrangente conjunto de referências, cujas fontes derivam de duas categorias. A primeira destas categorias é alcançada através das referências do próprio autor, sendo posteriormente estabelecidos contactos com textos de terceiros que acrescentam algum contributo a estas mesmas referências. A segunda categoria centra-se em diversos contributos científicos que abordam o assunto de forma direta. Será aqui ainda listado o conjunto de obras que se relacionam, de maneira mais ou menos abrangente, com o fenómeno aqui em estudo.

Para uma adequada referenciação das obras, será aqui utilizada a numeração presente no catálogo elaborado por Cristina Delgado, Jorge Machado e José Machado, e coordenado pelo CESEM, em 2002. Os responsáveis por este catálogo explicam que utilizam “JP 001” a partir da primeira obra de idade adulta do compositor, dado que o número de obras desta fase não excede os três algarismos.

A primeira obra, mencionada pelo próprio Jorge Peixinho, admitindo a presença de material alheio, é a obra terminada em 1968 – *Eurídice Reamada* (JP 034) para coro, solistas vocais e orquestra. Numa entrevista de 1969, o compositor assume que esta é uma obra que contribuiu para “renovar e refrescar” o seu potencial criativo (Peixinho, 2010, p. 252), e na qual utilizou elementos extraídos dos *Orfeus* de Monteverdi e Gluck. *Eurídice Reamada* obteve uma nomeação especial no 20.º Concurso Gulbenkian de Composição, em 1968, e o Prémio de Música Sinfónica da SPA, em 1975. A estreia absoluta da obra foi já na entrada do séc. XXI, no âmbito do *Porto 2001 – Capital da*

*Cultura*<sup>114</sup>. Jorge Peixinho, em entrevista (1969), explica-nos a sua visão sobre a relação do mito de Eurídice com a sua obra:

O título coloquei-o sobre uma estrutura verbal que possui todo o seu peso mítico. Há digamos, dois tipos de ligação com o mito. LIGAÇÃO INDIRECTA, implicada no título, ou a homenagem a uma herança através de uma constante na história da música e simultaneamente, o adjetivo REAMADA dá-lhe uma dinâmica de projeção para o futuro. AMADA seria a vinculação ao passado e o prefixo RE dar-lhe-ia possibilidades de metamorfoses. Considero-a mesmo ligado ao mito de FÉNIX, nascendo das próprias cinzas. LIGAÇÃO DIRECTA: Orfeu, após uma descida aos infernos sobre o modo para reamar Eurídice. (Peixinho, 2010, p. 258)

A carga semântica do título desta obra influenciou toda a estrutura musical, proporcionando, com a introdução de material proveniente de Monteverdi e Gluck, uma meta-relação com o mito de Orfeu (Peixinho, 2010, p. 278). Zoudilkine apresenta um exemplo proveniente do motivo inicial da Ária de *Orfeu* da ópera de Gluck – linha melódica do 1º violino *solo* nos compassos iniciais (cf. Figura 23) reutilizado, em *Eurídice Reamada* (cf. Figura 24). O autor revela, que as referências provenientes do motivo de *Orfeu* de Gluck “focam a repetição de uma nota (neste caso mi bemol) e um salto de 4.<sup>a</sup> perfeita (mi bemol – lá bemol), a que segue o intervalo de 2.<sup>a</sup> menor descendente” (assinalado a azul).



Figura 23. Fragmento do *Orfeu* de Gluck



Figura 24. Fragmento de *Eurídice Reamada* de Jorge Peixinho

114. No Teatro Municipal Rivoli pelo Coro e Orquestra Gulbenkian, com direção de Álvaro Salazar.

No mesmo ano, JP compõe a música de cena da peça de teatro *As quatro estações* (JP 035), de Arnold Wesker, de 1968, que servirá de base para a elaboração da obra *As Quatro Estações* (JP 044 a/b - versões de 1970/72) para trompete, violoncelo, harpa e piano. Nesta obra, o autor assume nas notas de programa utilizar “mais desenvolvidamente os processos de citação”. O compositor anuncia também a presença de materiais reutilizados provenientes das obras de A. Vivaldi, J. Haydn, L. v. Beethoven, R. Strauss, C. Debussy, R. Wagner, A. Berg, bem como das suas próprias obras.

No que se refere ao material proveniente da obra homónima do compositor italiano, JP explica que:

Vivaldi dá-se através de uma espécie de tradução, em termos de transposição dos instrumentos originais (com alteração inclusivamente dos próprios andamentos de base) para os instrumentos que utilizei. Essa música está previamente gravada mas já reinstrumentada, para os instrumentos que constituem o núcleo central da obra. (2010, p. 380)

Zoudilkine mostra-nos um exemplo de citação pura, através do motivo inicial do tema do violino solo e respetivo contraponto, relativo ao 1º andamento do Concerto *A Primavera*, de Vivaldi (cf. Figura 25). Jorge Peixinho coloca os elementos mencionados a integrarem uma linha melódica do violoncelo da secção *Outono* (cf. Figura 26) (2004, p. 245).



**Figura 25.** Fragmento do Concerto *A Primavera* das Quatro Estações, de A. Vivaldi



**Figura 26.** Fragmento de *As Quatro Estações* (Outono), de J. Peixinho

Em 1970, surge a obra *A Idade do Ouro* (JP 042 a e b – versão de 1973), baseando-se, segundo o catálogo organizado por Machado (2002, p. 345), na música para o filme de Paulo Rocha sobre o Museu de Óbidos – *A Pousada das Chagas* (JP 043). Peixinho afirma que *A Idade do Ouro* é a obra “onde o processo da citação surge de forma mais radical” (2010, p. 380). O compositor explica que o ponto de partida da obra é constituído através de “citações que entram em vários níveis, e que se articulam numa espécie de macro-contraponto ou macro-polifonia, digamos assim”. O material utilizado inclui alguns fragmentos do *Quarteto* op. 127 de Beethoven, das *Cinco Canções Sacras* op. 15 de Webern, do *Parsifal* de Wagner e uma canção popular espanhola de Garcia Lorca. Tal como acontece na obra *As Quatro Estações*, “todo este material é transformado, [...], em termos de instrumentação”.

Perceber a estética e os regras internas, artísticas e criativas que o realizador Paulo Rocha solicitou a JP para o filme *Pausada das Chagas*, ajudará a compreender não só a presença do “radicalismo” em relação ao uso da citação, como também o porquê da escolha de algumas referências mencionadas anteriormente. Pedro Boléo Rodrigues, no seu artigo *Contra os Brancos Ouvidos: escutar Jorge Peixinho no Cinema*, publicado em 2012, considera que os realizadores Paulo Rocha e Jorge Peixinho eram, na altura, jovens artistas de vanguarda devido às suas “ideias próprias – e ideias fortes – sobre a arte que procuram criar”. Rodrigues, à procura de compreender a posição que a música de JP ocupa no filme de Rocha, assume que o realizador pretendia que todos os

materiais, incluindo a música, reúnem-se numa teia de correspondências que devem muito às colagens dadaístas e às obras de Rauschenberg, pelas quais Paulo Rocha se interessava muito na época, ao mesmo tempo que crescia o seu interesse pelo teatro japonês. Tudo isso converge numa espécie de happening que deixará muitas ideias para futuro. (2013, p. 528)

Assim sendo, Rodrigues considera que a música de JP, em *A Pousada das Chagas* “não é um fundo musical, nem uma ‘banda sonora’ – é, um parente paradoxo, uma música com o máximo grau de autonomia e independência estética, mas que percebemos subitamente que não pode ser ouvida sem o filme” (2012, p. 62).

Ao nível da presença das diferentes referências sonoras, Rodrigues reconhece que, “se há encontro e colagem, ele é preferencialmente abstrato, e faz-se seguindo o ritmo da montagem visual e do movimento dos planos-sequência ou a intensidade jogo de cores do filme e não ilustrando aquilo que é representado” (2013, p. 527).

Em 1972, Peixinho escreve a obra de câmara *Ma Fin Est Mon Commencement* (JP 052), para ser estreada no mesmo ano no *Festival Internacional de Arte Contemporânea de Royan* – França pelo GMCL<sup>115</sup>. Este título é proveniente de um *rondó* de G. Machaut, ao qual o compositor português pretende prestar homenagem. Segundo o catálogo elaborado por Cristina Delgado, o material da obra de Peixinho é baseado na obra homónima do compositor francês do século XIV<sup>116</sup>.

No mesmo ano, Peixinho termina o seu *Estudo III – Em Si bemol maior* (JP 072), assumindo, em 1970 numa entrevista, que se trata de um estudo sobre Chopin. Nas próprias palavras de JP:

A origem do meu interesse em remanipular Chopin fundamenta-se especialmente em dois aspectos: um prevalentemente semântico, e outro estilístico e formal. [...] A infra-estrutura da forma global do Estudo deverá ainda ser extraída rigorosamente da obra de Chopin. (2010, p. 279)

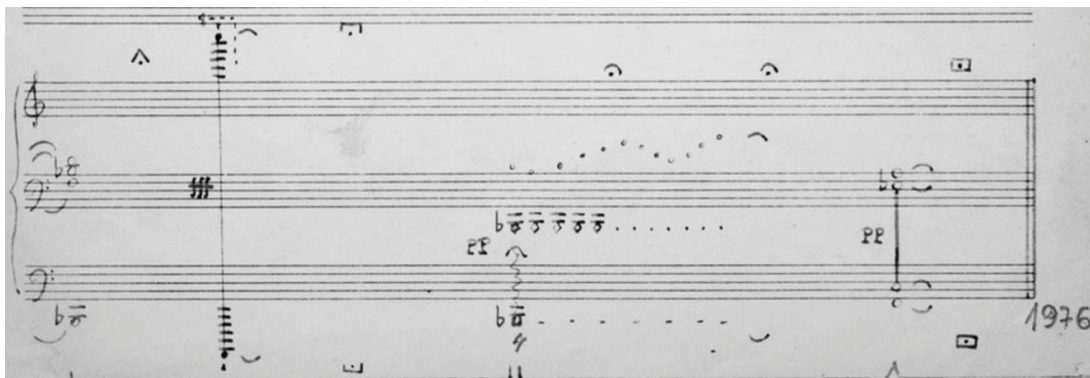
Cândido Lima, em *Jorge Peixinho – uma poética do piano* (Coelho, 2005, notas do CD), explica-nos que *Estudo III* é uma referência ao passado, nomeadamente ao “sistema tonal, [...] aqui, dispersos os acordes-funções, ora submersos, ora emergindo de objectos compósitos. O retorno ao ‘acorde’, não como função, mas como estrutura imutável, como objeto cristalizado, como uma suspensão do tempo”. Lima exemplifica, contrariamente ao afirmado anteriormente, que surge uma clara ‘homenagem à atração

---

115. Parte desta obra foi estreada em Lisboa/Portugal a 28-março-1972.

116. Note-se aqui que, após contacto com os herdeiros e depositários do acervo de manuscritos de Jorge Peixinho, foi-me comunicado que esta partitura se encontra por digitalizar, de forma que não existe via de contacto com a mesma. O contato foi realizado a 08/09/2013 via correio eletrónico. Com a seguinte resposta a 09/09/2013 “A peça não está digitalizada, portanto poderá haver problemas com a partitura.” A 24/10/2013 existiu um contato telefónico, informando-nos que a partitura se encontra incompleta.

tonal’ no final da obra, através de uma exploração dos harmónicos da nota *Sib* grave (produzidos na própria corda do piano) e, de seguida, ouvindo-se o acorde da 7ª da dominante de *Sib* Maior (Fá, Lá, Dó, Mib), aludindo a uma cadência suspensiva (cf. Figura 27).



**Figura 27.** Excerto *Estudo III – Em Si bemol maior* (pág. 5, 4º sistema)

Em 1977 dá-se início a um conjunto de quatro versões da obra *Lov* (JP 046 a/b/c/d). Esta obra, à semelhança de *As quatro Estações* e *A idade de Ouro*, baseia-se na música que serviu de suporte à peça de teatro *Ato sem Palavras* (ou “*Sem palavras*”), de Samuel Beckett, encenada pelo cénico do Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação.

Francisco Monteiro procurou circunstanciar o processo histórico em volta das quatro versões de *Lov*, e identifica no final da “Versão C”, uma longa citação do “Prelúdio à Morte de Isolda” da Ópera *Tristão e Isolda* de R. Wagner. Antes desta citação acontecer, surge uma outra citação de nível textual, proveniente dos “Poemas Esotéricos” de Fernando Pessoa: “o corpo é a sombra das vestes / Que encobrem teu ser profundo”. Para Monteiro, a citação de Wagner em *Lov* procura esclarecer “uma morte simbólica, uma morte para um mundo fútil, e um renascimento que se entabre nas palavras de Pessoa” (2012a, p. 74).

A “versão C” de *Lov* é equivalente a *Lov I – Canção sem palavras* de 1978 por Cristina Delgado Teixeira, representando uma remodelação da primeira versão de 1977. O próprio JP explica, nas notas de programa da obra, que esta “foi totalmente remodelada em 1978 e reporta-se ao seu carácter ‘romântico’, conscientemente assumido e wagnerianamente exacerbado pela inserção de elementos melódicos e harmónicos extraídos de *Tristão e Isolda*, no próprio tecido estrutural da composição”.

A versão JP076 (e) de 1983, tem como título *Lov II*, com a instrumentação flauta, violoncelo, piano, banda magnética e percussão. Segundo Monteiro, no seu artigo *À procura do primeiro Lov*, esta versão “não é mais que a obra *Lov I* com uma nova parte para violoncelo. As restantes partes têm muito poucas alterações” (2012a, p. 71).

Na Figura 28 mostrámos um fragmento de *Lov II* na qual detetámos, no piano, elementos provenientes de Wagner, mas transpostos a Mib Maior (o original está em Si Maior). Os elementos referidos são:

- 1) A linha rítmico-melódica do piano apresenta uma relação direta com a linha rítmico-melódica presente em *Isoldes Liebestod* (cf. Figura 29).
- 2) Usufrii paralelamente das funções harmónicas atribuídas a Wagner.



**Figura 28.** Fragmento de *Lov II* JP076 (e) – pág. 16, 1º sistema



**Figura 29.** Fragmento de *Isoldes Liebestod* (da ópera *Tristan und Isolde*). Arranjo de Louis Winkler (1820–1886)

Em 1981, Peixinho termina a obra camerística *Leves Véus Velam* (JP 088). Segundo o próprio compositor, utiliza “a inclusão estilizada de fragmentos do *Pierrot Lunaire* (1912) de A. Schönberg (1874-1851), assinalando os momentos de

convergência de Fernando Pessoa (1888-1935) e de Albert Giraud (a utilização comum de palavras como ‘lua’, ‘noite’, ‘céu’)” (2002, p.120).

Nos compassos 49 e 50 do fragmento da Figura 30, surge uma clara reutilização *Nacht*<sup>117</sup>, de Schönberg (cf. Figura 31). Nesta situação, Peixinho respeita as alturas provenientes do clarinete baixo em Sib (cc. 4-5), mas divide o gesto em duas partes, sobrepondo-o entre a viola e o contralto. Podemos também considerar que o gesto melódico, presente no contralto, provém da linha melódica vocal de Schönberg, contudo, deste ponto de vista, o material sofre uma transposição de uma 2.<sup>a</sup> menor acima. É possível identificar outros pontos de contacto com a obra Schönberg, nomeadamente a reutilização da métrica por movimento paralelo e por movimento direto, dos níveis de intensidade e de pulsação.

**Figura 30.** Fragmento de *Leves Véus Velam* de J. Peixinho (cc. 46 – 51)

117. Oitavo andamento da obra *Pierrot Lunaire*

**8. Nacht.**  
(Passacaglia)

Baß-Klarinette in B.  
Violoncell.  
Rezitation.  
Klavier.

Gehende ♩ (ca 80)

Gehende ♩ (ca 80)

Gehende ♩ (ca 80)

Finstre, schwarze Rie.senfal - ter tö - tetender

**Figura 31.** Fragmento de *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg / N° 8 *Nacht* (cc. 1 – 5)

No mesmo ano, escreve *Serenata per A.* (JP 091), obra de câmara dedicada ao maestro Aldo Brizzi e ao seu grupo *Antidogma*. Peixinho revela aqui “a ‘recuperação’, filtrada pela memória de elementos musicais pré-existentes, nomeadamente de Stockhausen (*Gruppen*) e de Ravel (*Jeux d’eaux*), suficientemente depurados e longinquamente aludidos” (GMCL, 2010, p. 1).

A primeira peça de *Deux Pièces Meublées* (JP 119) de 1988, pretende assumidamente ser uma “homenagem a Ravel e ao seu universo sonoro”. Evgueni Zoudilkine encontrou um conjunto de reutilizações, através de determinados elementos melódicos, pertencentes aos motivos iniciais dos dois temas da obra de Ravel – *Pavane pour une infante défunte*, para piano (2004, p. 246).

A sua peça *In Folio - para Constança* (JP 135) de 1992, compõe um conjunto de três obras para piano, intitulado *Três Piezas*. No caso de *In Folio*, dedicado a Constança Capdeville, o compositor explica que recorre:

a uma estilização de elementos que a Constança Capdeville reiteradamente escreveu para piano e que foi introduzindo, quase que obsessivamente em várias obras suas (uma espécie de cartão de visita dela própria em relação ao instrumento piano, que eu muitas vezes toquei com o GMCL em obras da autora). Esses elementos, filtrados através do meu próprio material, da minha identidade, constituem uma imersão no universo da Constança Capdeville, logo deixando de ser a minha peça, a minha perspectiva e a minha sensibilidade criadora. (2010, p. 381)

Deste vasto conjunto de obras anteriormente mencionadas, como portadoras de diversos tipos de reutilização de material alheio e do próprio compositor, podemos incluir obras nas quais Jorge Peixinho menciona a existência de qualquer tipo de exploração desta técnica de grande diversidade, ainda que de forma breve nos seus comunicados (Ferreira, 1995, p. 243). É o caso da obra *Elegia* (JP 071) para trombone, viola, piano e percussão de 1976 e, segundo o catálogo, existe ainda uma 1ª versão de 1962, inacabada. *Ulivi aspri e Forti I* para piano e voz de 1982 (JP 082 a) ou *Ulivi aspri e Forti II* versão de câmara de 1984 (JP 082 b), que nas palavras do compositor se trata de uma obra que explora a “tradição histórica do *lied*” (Peixinho, *Notas de Programa*). E ainda, do *Concerto de Outono* (JP 100) para oboé e *ensemble* de 1983, no qual Peixinho afirma apresentar “referências diretas” à música de Witold Lutosławski, Igor Stravinsky, Tomás Marco, e o tango portenho (Moody, 1996, p. 6).

#### 5.4. CONTRIBUTOS NO CAMPO CIENTÍFICO EM TORNO DA CITAÇÃO MUSICAL

Após a morte de Jorge Peixinho em 1995, começaram a emergir diversos estudos, visando a compreensão dos mais diversos processos criativos do compositor, nos quais o fenómeno de citação musical tem sido amplamente discutido. É de destacar a existência de duas teses, nas quais o assunto da citação musical abrange uma ligeira parte do estudo debruçado e apoiado, em torno das palavras do compositor Português. É o caso da tese de doutoramento de Evgueni Zoudilkine, *Evolução da linguagem musical e especificidade das técnicas na música orquestral de Jorge Peixinho* (2004), e a tese de mestrado de Cláudia Vasconcelos Borges, *O estilo composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV* (2005).

Em 2002, o pianista, compositor e investigador, Francisco Monteiro, no seu artigo sobre a obra para piano *Etude I: Mémoire d'une Présence Absente* (JP 037), de 1969, identifica, a  $\frac{3}{4}$  do final da obra, a presença do acorde *Tristão* de R. Wagner. Para Monteiro, este acorde representa uma citação que pretende simbolizar:

uma espécie de “ilha” harmónica e estilística: trata-se de um acorde que, em termos simbólicos e históricos, significa o início de muitas transformações que resultaram no modernismo e na vanguarda e, por outro lado, são o fim da tradição clássica”. (Peixinho, 2002, p. 143)

Monteiro explica-nos que Peixinho tinha uma grande admiração por R. Wagner, “não só pela sua música mas sobretudo pelo contributo histórico que teve”. É o próprio investigador português que relembra as palavras de JP, ao referir-se a Wagner como o “cume na elevação da música ocidental oitocentista, um cume tanto pela beleza da sua obra, como pela sua função histórica” (Peixinho, 2002, p. 143).

Em 1966, JP inicia a criação de um conjunto de obras intituladas *Recitativos*, baseadas, segundo o catálogo, na música original de cena *O Gebo e a Sombra* (JP 027), para harpa e percussão. Este ciclo é composto por um total de quatro obras, todas constituídas por formações distintas, desde o instrumento solo até à formação de câmara mais alargada com fita magnética. São as seguintes:

1. *Recitativo I* (JP 055 – 1972) para harpa. Obra que teve início em 1966 e que foi concluída entre 1971-72. Esta obra é parte integrante em *O Gebo e a Sombra* e é dedicada a Clotilde Rosa, harpista que tocou a parte da harpa em 1966.
2. *Recitativo II – Orpheu* (JP 049 – 1971) uma ação cénica para voz e conjunto instrumental (para soprano, meio-soprano, harpa e percussão), na qual utiliza textos provenientes de *Raúl Brandão e Herberto Hélder*, presentes em *O Gebo e a Sombra*.
3. *Recitativo III* (JP 028 a – 1966 / b – 1969) para harpa, flauta, percussão e tape.
4. *Recitativo IV* (JP 061 a – 1973 / b – 1974 / c – 1974). A versão “c” tem como subtítulo *25 de Abril em Portugal*. Todas as versões estão compostas para um conjunto instrumental desigual. A primeira versão (JP 061a) é para flauta, harpa, percussão, guitarra, viola, vibrafone, celesta, melódica e piano. A segunda versão (JP 061b) é composta por flauta, guitarra, harpa, viola, violoncelo, percussão, vibrafone, piano, melódica e fita magnética. A terceira versão (JP 061c) apresenta a mesma formação que a segunda versão, excetuando a possibilidade de substituir da linha do violoncelo pelo fagote.

Cláudia Borges, na sua tese *O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV*, explica que “o compositor decidiu que iria utilizar para a harpa o mesmo material ao longo das quatro obras, material esse que deriva de uma outra obra que Jorge Peixinho compôs em 1966, ‘*O Gebo e a Sombra*’” (2005, p. 22).

A autora descreve como Peixinho aplica o material da harpa, ao longo das restantes obras:

No Recitativo I a harpa apresenta o material que irá servir de base à composição das restantes obras; no Recitativo II, para além do material da harpa, iremos encontrar uma transformação não só desse material, mas também do conceito de obra apresentado na primeira peça deste ciclo. O material não é apresentado pela mesma ordem, algo comum na música do século XX. Encontramos nesta obra um maior número de elementos aleatórios. O material da harpa é distribuído pela flauta e são acrescentados dois textos. Nesta obra existe um grande movimento em palco, que pode estar relacionado com o conceito de música no espaço, criando uma nova forma de percepção para o ouvinte, uma vez que os músicos não estão parados no palco, mas em movimento, havendo ainda um jogo de luzes, [...]. No Recitativo III encontramos presente toda a obra do Recitativo I, mas numa forma mais alargada. Para além da utilização de mais instrumentos como a flauta e percussão, há também um alargamento da dimensão da obra, onde vamos encontrar secções distintas e contrastantes. Por fim, no Recitativo IV que, tal como os anteriores, também utiliza o mesmo material da harpa, vamos encontrar uma técnica que ainda não havia sido utilizada – a citação. (2005, p. 25)

Conforme o catálogo elaborado por Cristina Delgado, existe uma outra obra que está associada ao ciclo de *Recitativos*, igualmente baseada na música de cena *O gebo e a Sombra*, intitulada de *Récit* (JP 048) para violoncelo solo.

Desta forma, podemos verificar que a auto-citação se encontra presente em todo o ciclo *Recitativo*, desde o momento que o material provém do *Recitativo I*, sendo que este, por sua vez, provém da música escrita para *O Gebo e a Sombra*. Assim, podemos assumir que existem duas formas de auto-citação: “1) a citação de elementos de outras obras suas, e 2) a citação de elementos que foram sendo explorados ao longo deste ciclo” (Borges, 2005, p. 113). Cristina Borges, nos seus estudos dedicados a *Recitativo IV – 25 de Abril em Portugal*, encontra auto-citações provenientes de outras obras de JP, nomeadamente *Voix* e *A Idade de Ouro*.

Apesar deste conjunto de obras ser considerado como um ciclo, a autora afirma que as diferenças estilísticas entre as quatro obras que o constituem, possam ser executadas isoladamente, pois não dependem umas das outras para que sejam compreendidas auditivamente como um todo (2005, p. 22). No âmbito da utilização de material alheio, em *Recitativo IV*, Cristina Borges menciona a presença de citações “não rigorosas” (citações de evocação) da *Gypsy Song* da Suite *Carmen* de Bizet e da *Für Elise* de Beethoven. O próprio JP explica que, em *Recitativo II*, emprega “duas vozes femininas, uma cantando em *Sprechgesang*, recorrendo ao uso de várias técnicas vocais

aplicadas ao texto de Raul Brandão, e a outra cantando o texto de Herberto Helder, de modo a criar uma intertextualidade” (2005, p. 37).

Pode ser considerado como sendo uma “ilha” sonora (cf. Capítulo 5.5.) o facto do acorde inicial na harpa em *Recitativo I e III* (cf.

Figura 32) ser igual ao acorde inicial da 3ª peça, das *Six Pieces for Orchestra* op. 6 de A. Webern (cf.

Figura 33), mas com as notas ordenadas de forma diferente, como apresentado na Tabela 6 (Borges, 2005, p. 27).



Figura 32. Excerto de *Recitativo I* (1.º página / 1.º sistema)

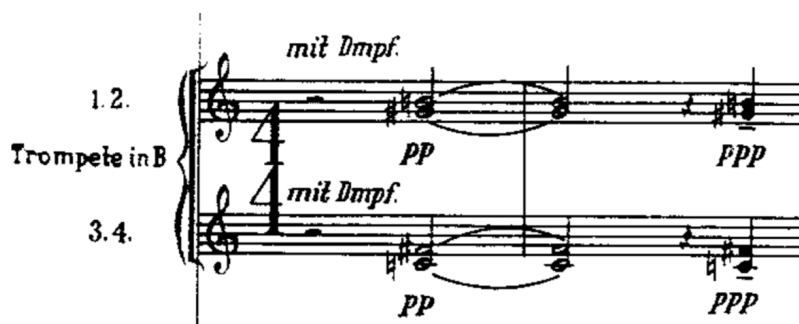


Figura 33. Excerto de *Six Pieces for Orchestra* Op. 6 N.º III de A. Webern (cc. 1 e 2 – secção dos trompetes em Sib)

Tabela 6. Relações intervalares entre o Excerto da Figuras 32 e 33

Obra	Relações intervalar (por meios tons)	Ordem das notas
<i>Recitativo I</i> J. Peixinho	4 – 6 – 5	Fá# - Sib – Mi – Lá
<i>Six Pieces for Orchestra</i> Op. 6 N.º 3 - A. Webern	6 – 5 – 4	Sib – Mi – Fá# – Lá

Um caso particular no catálogo de Peixinho é a obra *Music Box* (JP 089 a/b) para piano e três caixas de música, escrita em 1981 (revista em 1985). Dada a dificuldade, para um pianista, em executar o piano e, em simultâneo, as diferentes caixas de música, ECOOC recomenda que a interpretação seja feita por dois músicos. Assim, um dos intérpretes é inteiramente responsável pelo acionamento das três caixas de música. A ECOOC, na edição crítica da partitura, explica-nos ainda que:

As caixas de música originais não são conhecidas, presumindo-se que se podem utilizar outras. Tendo em vista o carácter performativo, icónico e harmónico desta obra, preferem-se caixas de música tradicionais do século XIX e início do século XX, muito simples de acionar e parar, com automatismos de obras diferentes e bastante conhecidas do público, em tonalidades distintas. (Peixinho, 1985/2013)

Desta forma, podemos considerar que estamos perante aquilo a que Peixinho chama de citação pura e simples. Segundo Francisco Monteiro, editor coordenador da edição da partitura, estas escolhas por parte do compositor, na realização desta obra, presumem um forte sentido irónico em toda a peça (notas da partitura). Na mesma época, mais concretamente em 1984, Peixinho conclui o seu *Estudo IV - Para uma Corda Só* (JP 102), no qual, mais uma vez, as referências surgem em formato puro e simples. Nesta obra, o subtítulo descreve o formato no qual as diversas citações, neste caso de cariz popular, serão executadas e na nota de programa Peixinho expõe a função que estas contêm estruturalmente.

Esta peça tem como ponto de partida a exploração sistemática de estruturas sonoras [texto rasurado] muito diversificadas produzidas sobre uma só corda do piano [texto rasurado] (FÁ Sust. Grave). A forma global é articulada segundo um esquema próximo do rondó, [texto rasurado] no qual as “coplas” correspondem a inserções de 6 melodias populares portuguesas, [texto rasurado] como uma espécie de “reflexão” longínqua da nossa própria memória. (1985/2013)

Desta forma, as seis melodias executadas na corda grave do Fá# são: 1) *Baixa-Minho: Encomendação das Almas*; 2) *Beira-Baixa: Janeiras*; 3) *Trás-os-Montes: Romance*; 4) *Beira-Baixa: Cantiga de Embalar*; 5) *Trás-os-Montes: Canção de Regar*; 6) *Alto-Minho: Tordilha de Aboiar*; encontrando-se assinaladas na partitura, como podemos ver na Figura 34.



**Figura 34.** Fragmento do seu *Estudo IV – Para uma Corda Só* (JP 102)

Ao chegar aos anos 90, Peixinho dá início a um novo ciclo de peças solísticas para diversos instrumentos, denominado “Glosa”. O ciclo é composto para um total de quatro obras: *Glosa I* (JP 126) para piano (a qual também faz parte de um outro ciclo)<sup>118</sup>, *Glosa II* (JP 134) para flauta, *Glosa III* (JP 127) para violino, e *Glosa IV* (JP 128) para violoncelo. As glosas I, III e IV datam de 1990 e a número II, de 1992.

Como nos explicam Rosário Santana e Helena Santana, no artigo *A Repetição variante em Jorge Peixinho*, o termo “glosa” significa a “interpretação de algum texto obscuro, anotação, comentário, observação, desenvolvimento de certo tema expresso em um mote, de modo a que o final de cada estrofe seja um dos versos do mote”. Assim, as autoras consideram que o material que reaparece nas quatro obras, funciona como uma espécie de “comentário e desenvolvimento de certo tema expresso em um mote” (2011, p. 3).

Na ideia de ciclo (*Glosa I*) transparece a reutilização, variação e derivação de materiais, sendo que a sua percepção se encontra manipulada pela especificidade do instrumento, ou combinatória tímbrica construída, pelas suas características físicas e possibilidades técnicas, interpretativas e expressivas. A ideia de ciclo (*Glosas I – IV*) 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. [...] 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. (H. Santanas & R. Santana 2011, p. 9)

118. Deste outro ciclo, fazem parte as obras *Glosa I*, *In Folio – Para Constança* e *Estudo V – Die Reihe-Courante*, intituladas de *Tres Piezas*.

Uma das características deste conjunto de obras consiste na existência (no decorrer da partitura) de breves momentos identificados através de grandes parênteses retos, com a exceção da *Glosa IV*. Considerou-se que estes momentos assinalados representam os “comentários” que unificam o ciclo. Como exemplo, temos o primeiro “comentário” da *Glosa I* (cf. Figura 35) que reaparece na *Glosa IV* (cf. Figura 36).



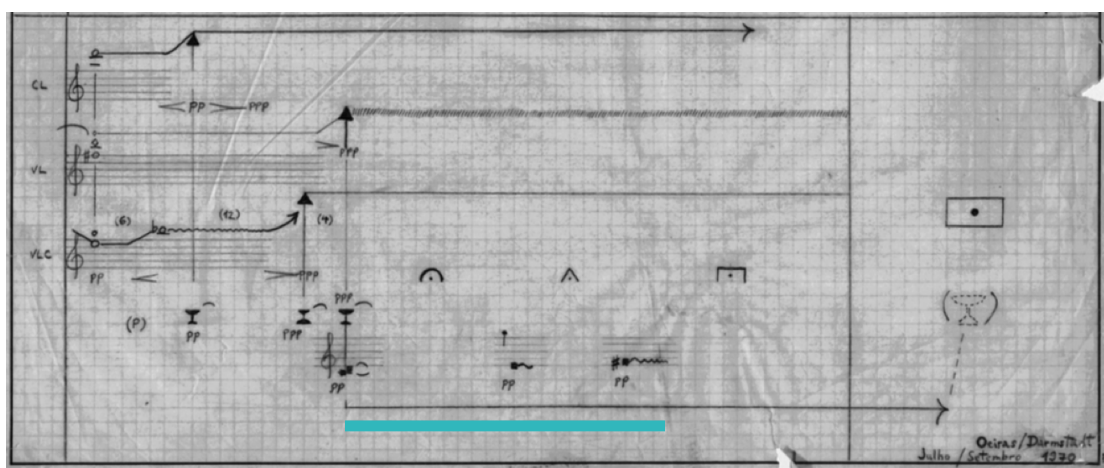
Figura 35. Fragmento de *Glosa I* (1.<sup>a</sup> pág. / 3.<sup>o</sup> sistema)

A musical score fragment for Glosa IV. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes measures 10, 11, 13, and 14. The piano part has dynamics 'pp' and 'pp>'. The bass part has 'sf', 'p', and 'p'. There are markings for 'arco', 'pizz.', and 's/tast.'. The second system includes measures 16, 17, 18, 19, and 21. The piano part has 'pp' and 'pp'. The bass part has 'mf', 'ff', and 'p'. There are also 'arco' and 'pizz.' markings.

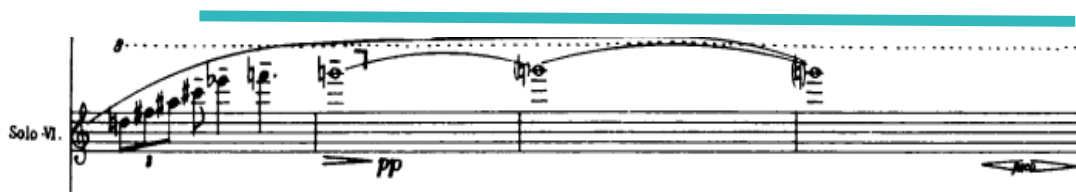
Figura 36. Fragmento de *Glosa IV* (1.<sup>a</sup> pág. / 3.<sup>o</sup> e 4.<sup>o</sup> sistema)

No caso da obra de câmara *CDE* (JP 040), de 1970, e segundo Gilbert Stöck, esta apresenta diversas relações semânticas, nomeadamente no próprio título que representa um tributo à Comissão Democrática Eleitoral (CDE). Para o autor, esta sigla é representada em música pelas notas (Dó, Ré e Mi) e, em diversas ocasiões, é acrescentado um outro tom ao motivo, ou seja, Dó, Ré, Mi e Fá#. Desta forma, perante este conjunto de notas com um âmbito de quarta aumentada, Stöck estabelece uma

ligação com o coral *Es ist Genug* de J. S. Bach, ou com a adaptação do mesmo coral no Concerto para Violino de A. Berg (2010, p. 37). É possível verificar esta ligação através da utilização da mesma sequência de notas, no momento da cadência de ambas as obras. No caso de CDE, temos, no piano, Dó, Ré, Mi e Fá# (cf. Figura 37) e, no violino, o solo do Concerto de Berg: Dó#, Mi, Fá, Sol (cf. Figura 38).



**Figura 37.** CDE de J. Peixinho, pág. 36 /2º sistema (última página)



**Figura 38.** Concerto para Violino de A. Berg (últimos 4 compassos do violino solo)

Nos inícios dos anos 80, surgem quatro obras representativas daquilo que o compositor chama de “falsas citações”. É o caso de: *Mémories... Miroirs – Concerto para Clavicórdio* de 1980 (JP 084); *Warsaw Workshop Waltz* de 1980 (1980); *Ciclo-Valsa I/II* (JP 092 a –1982/b – 1984) e *Red-Sweet Tango* de 1984 (JP 105). No primeiro caso, no *Concerto para Clavicórdio*, Peixinho utiliza a estrutura tradicional de concerto (3 andamentos), e uma escrita que representa a *mémoire* para tecla, característica e representativa “do pianismo do período romântico” (Zoudilkine, 2004, p. 33), entre outros.

Em *Warsaw Workshop Waltz* e em *Ciclo-Valsa*, Peixinho serve-se do constante compasso 3/4 com uma pulsação rítmica que alude às *Walzer* (género musical de

compasso ternário ou binário composto), de origem austríaca e alemã. O compositor explica, que a falsa citação presente em *Warsaw Workshop Waltz* surge envolvida num “sistema no qual as referências estilísticas ao expressionismo histórico aparecem através de uma técnica especial de algumas subtis mutações estilísticas e conceções formais”<sup>119</sup>. Segundo Francisco Monteiro, nas notas da revisão crítica da partitura, o compositor utiliza o material presente em *Warsaw Workshop Waltz*.

No que refere a obra *Ciclo-Valsa*, Peixinho explica que se trata de “uma obra aleatória assente numa estrutura métrica incessantemente ternária (como convém a uma forma musical valsa), sobre a qual se vão sucedendo, sobrepondo e desenvolvendo, elementos melódicos com características distintas” (Peixinho, 1981, Notas de Programa). O compositor coloca o ritmo de valsa executado através do *velofone*<sup>120</sup>, criando uma espécie de “valsa imaginária”. A citação de Peixinho relativa ao uso do *velofone* é bastante elucidativa, quanto a esta particularidade em *Ciclo-Valsa*:

Criei uma espécie de alegoria à própria valsa. De facto, nessa obra recorri à utilização do duplo significado do prefixo “ciclo” (que significa cíclico, o que se repete, mas também significa rodar, tal como a roda da bicicleta). A bicicleta aqui funciona quase como um elemento cénico, mas cujo potencial deriva da sua contextualização enquanto instrumento musical, com todas as virtualidades: o pedal a andar em torno de si mesmo, a utilização da baqueta sobre os aros e, embora com muita parcimónia, o toque da campainha da mesma bicicleta. (2010, p. 385)

Segundo Fátima Juvandes, o ritmo de valsa executado através da roda da bicicleta não se encontra escrito na partitura, embora existam indicações, por parte dos herdeiros do espólio, de que este deve iniciar a partir do momento em que o maestro inicia a marcação do compasso ternário<sup>121</sup>.

No caso da obra *Red-Sweet Tango*, para piano solo, esta visita ao longo de toda a obra particularidades do género musical de origem argentina, o tango. Estas características surgem através do uso da métrica binária e do ritmo sincopado, mais concretamente, o ritmo *habanero* (cf. Figura 39 e Figura 40, assinalado a azul). Cândido Lima refere que:

---

119. Tradução das notas de programa: Francisco Monteiro e Pasquale Sansanelli.

120. Instrumento idealizado por Jorge Peixinho e que consiste numa roda de bicicleta e caixas de música. (Peixinho, 2010, p. 385)

121. Informação recebida e registada telefonicamente, da parte da atual percussionista do GMCL – Fátima Juvandes, realizada a 24-10-2014.

As alusões a “clichés” de Gardel ou Piazzola, dão memória do tango clássico e moderno, um motivo “fetiche” que a cultura da tradução argentina fixou no ouvido ocidental. Tal motivo melódico regressa em toda a peça no meio de alusões a miniaturas de danças de Albéniz, Falla, ou Debussy, e a reminiscências de atmosferas hispânicas. (2005, p. 9)



Figura 39. Ritmo de Tango sincopado – *Habanero*

Figura 40. Excerto de *Red-Sweet Tango* de J. Peixinho (cc. 5 – 8)

Em 1994, Jorge Peixinho escreve a sua obra *A viagem da Natural Invenção* (JP 139), para grande *ensemble*, soprano e baixo. O próprio compositor declarou ter visitado nesta obra o:

universo mozartiano através de duas referências muito dificilmente detestáveis, mas não totalmente indetetáveis. Joguei, portanto, com aquela relação muito ambígua entre o que é a realidade e a expressão dessa realidade; o que é a aparência dessa realidade. Nesse aspeto, fui buscar esses dois elementos, não porque me interessasse que o público quando os ouvisse dissesse: - Olha, cá está o Mozart!, mas por serem elementos relevantes de duas obras fundamentais do último ano da sua vida (1791): “A Flauta Mágica” e o Requiem. (in Zoudilkine, 2004, p. 250)

Esta obra cita elementos estilísticos da obra de Mozart. Este tipo de referências é considerado por Zoudilkine, na sua tese, “citação indireta”, isto é: “o compositor não cita propriamente estes elementos, mas sim as características gerais, por exemplo, desenhos melódicos ou determinadas fórmulas harmónicas e rítmicas” (Zoudilkine, 2004, p. 243). Na sua análise, o compositor e investigador russo apresenta diversos elementos que derivam das duas obras de Mozart e que afetam voluntariamente a obra

de JP, sendo a *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, do 2º ato de *Die Zauberflöte*, o fragmento mais citado em toda a obra (p. 252). Uma forte ligação com a ópera *Die Zauberflöte* de Mozart prende-se com a escolha, por parte de JP, da utilização do *Glockenspiel* com uma função específica de instrumento solista, instrumento que se destaca na obra de Mozart, pela sua utilização invulgar para a época, na Ária nº 20, cantada por *Papageno*. Assim, Zoudilkine considera que JP associa o uso do *Glockenspiel* “ao mundo expressivo da personagem, reproduzindo uma certa imagem de *Papageno*”.

No caso do *Requiem*, Zoudilkine deteta e apresenta alguns momentos na obra de JP, que aludem aos andamentos *Confutatis* e *Lacrimosa*. O autor conclui que todos estes casos de “citação indireta” que interligam com as duas obras de Mozart são aplicados de forma diferente ao longo da obra, não existindo um processo metódico e organizado na sua aplicação.

Em entrevista<sup>122</sup>, Zoudilkine afirma que encontrar estas referências em *A viagem da Natural Invenção* foi unicamente possível, através das pistas deixadas pelo compositor português. Desta forma, realizou-se uma pesquisa que procura validar as próprias palavras de JP. Visto que auditivamente e numa análise pouco aprofundada, dificilmente seriam detetadas as mesmas referências, alusões e/ou influências.

#### 5.4.1. TÍTULOS ALUSIVOS NO REPERTÓRIO MUSICAL

Em algumas das obras mencionadas no capítulo 2.2., é possível constatar que Jorge Peixinho direciona, por vezes, as suas obras para uma determinada referência musical, através do próprio título da obra. Como exemplo, note-se o que acontece com o *Estudo III em Sib Maior* e a semelhança com *Sonata em Sib menor* de F. Liszt, ou ainda em *As Quatro Estações*, onde a ligação imediata com a obra homónima de A. Vivaldi é ainda mais evidente. No entanto, a estas duas obras de Peixinho, outras se podem juntar, por apresentarem um título alusivo a um determinado passado musical.

No caso da obra *Madrigal I* (JP 066), de 1975, nas notas do programa de concerto, o compositor declara que “uma certa analogia com madrigal renascentista,

---

122. Entrevista realizada na Academia de Música de Espinho a 26 de setembro de 2013.

tanto no que respeita ao seu desenvolvimento temporal como ao jogo polifónico interno, explica logicamente a origem do título”.

Desta forma, será aqui listado o repertório de Peixinho que remete para possíveis exemplos de repertório musical, exceto aquele que seja do domínio do repertório musical de tradição ocidental e/ou sem qualquer relação específica com algum estilo, autor ou obra em concreto. Serão ainda filtrados termos como *concerto*, *recitativo* e *elegia* (cf. Tabela 7).

**Tabela 7.** Obras que apresentam títulos alusivos

<b>Obra</b>	<b>Título Alusivo</b>
<i>Evocação Romântica</i> <sup>123</sup>	Alude ao estilismo do Período Romântico
<i>As Quatro Estações</i>	Obra homónima de Vivaldi
<i>Euridice Reamada</i>	<i>Orfeu</i> de Chr. Gluck e C. Monteverdi
<i>Ma Fin Est Mon Commencement</i>	Obra homónima de G. Machaut
<i>Estudo III – Em Sib Maior</i>	<i>Sonata em Si Menor</i> de F. Liszt
<i>Ciclo-Valsa</i>	Género musical austríaco / germânico
<i>Madame Borbolet(r)a</i>	Obra homónima de G. Puccini ( <i>Madame Butterfly</i> )
<i>Red Sweet Tango</i>	Género musical argentino
<i>Fantasia-Impromptu</i>	Obra homónima de F. Chopin ( <i>Fantaisie Impromptu</i> )
<i>Madrigal I</i>	Género musical profano Renascentista
<i>Madrigal II</i>	Género musical profano renascentista
<i>Nocturno</i>	Inúmeros <i>Nocturnos</i> de F. Chopin
<i>Greetings, Lied für H. J. K.</i>	<i>Lied</i> do período romântico

123. Segundo o catálogo de Machado (2002), o título original desta obra era *Evocação romântica*, mas surge catalogada como *Evocação* (JP 006).

#### 5.4.2. OBRAS RETOMADAS NO REPERTÓRIO MUSICAL DO PRÓPRIO COMPOSITOR

Jorge Peixinho, ao longo da sua carreira, compôs, segundo o catálogo oficial do compositor, aproximadamente 173 peças, das quais um conjunto de obras foram retomadas e reutilizadas pelo próprio, através de diversos prismas. No mesmo catálogo, fonte primária neste estudo, encontramos termos como “revisões”, “versões”, “obra resultante”, “reelaborações” e “materiais baseados em” para descrever a prática, representando qualquer tipo de alteração e/ou transformações numa obra pré-existente do próprio compositor.

Este conjunto de termos anteriormente recolhidos do catálogo, o ampliar de novos termos de forma a classificar com maior detalhe os tipos de transformação nas obras de Peixinho, tais como: correções, re-instrumentações, readaptações, transcrições, transformações, adaptações, alterações ligeiras, maior desenvolvimento do material, entre muitas outras (Monteiro, 2002).

Em algumas obras, os diversos tipos de alterações mencionados anteriormente encontram-se inseridos numa mesma obra. É o caso de *Remake* (JP 109), de 1985, na qual se observa uma re-instrumentação da obra para piano *Estudo II* sobre As Quatro Estações (JP 041 b), de 1972. Por sua vez, este estudo surge de uma revisão do *Estudo II* (JP 041 a), de 1970, no qual são visíveis algumas correções ao nível das possibilidades técnicas instrumentais, ou ainda alterações ligeiras ao nível da reelaboração do material, através da filtragem e do aumento que o mesmo sofre na nova versão (*Estudo II* – JP 041 b). No entanto, *Estudo II* de 1970 surge baseado no material presente na obra de câmara *As Quatro Estações* (JP 044 a) de 1970.

A obra *As Quatro Estações* de 1970 anuncia no catálogo oficial do compositor uma versão posterior – *As Quatro Estações* de 1972 (JP 044 b). Estas duas versões, e segundo o catálogo, são compostas baseando-se no material criado para a música de cena para a peça de teatro homónima de Arnold Wesker de 1968. Curiosamente a situação da partitura da peça de teatro é “inexistente” e segundo informação recebida e registada telefonicamente com o detentor do espólio de JP, a versão primeira versão *As Quatro Estações* (JP 044 a) de 1970, também se encontra no estado de “inexistente”, apesar de anunciar a situação de completa no catálogo.

A seleção de um fragmento presente em *Remake* (cf. Figura 41) permite exemplificar a sua relação com as obras anteriormente mencionadas (cf. Figura 43, Figura 44 e Figura 45), sendo de destacar as ligeiras modificações ao nível de

intensidades, gestos, ordem das notas e, no caso particular do *Estudo II*, a alteração de uma nota musical.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Piano part has dynamic markings *p* and *f*, and performance instructions *rit. ... acc. ...* and *rit. . acc. ...*. There are also markings for *8va* and *(1)*.

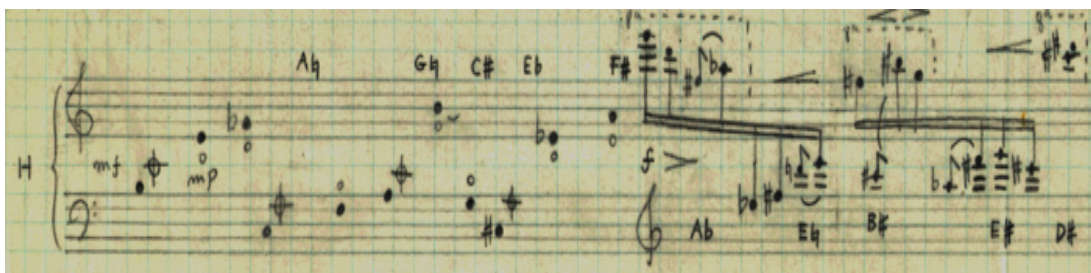
**Figura 41.** *Remake* (JP 109) de 1985

The image shows a musical score for Piano (Pno.). The score is in a grand staff. The Piano part has dynamic markings *p* and *f*, and performance instructions *rit. ... acc. ...* and *rit. . acc. ...*.

**Figura 42.** *Estudo II – Sobre As Quatro Estações* (JP 028 b) de 1972

The image shows a musical score for Piano (Pno.). The score is in a grand staff. The Piano part has dynamic markings *mf* and *f*, and performance instructions *rit. ... acc. ...* and *rit. . acc. ...*. There is also a marking for  $\frac{1}{2}P$ .

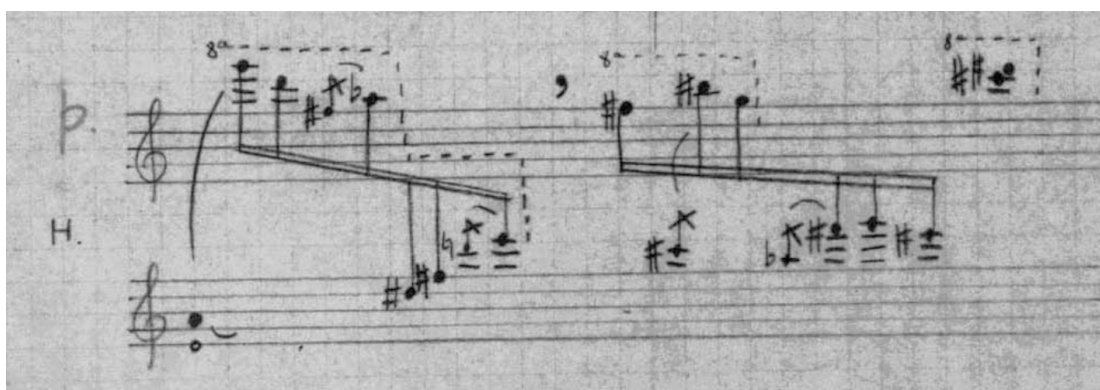
**Figura 43.** *Estudo II* (JP 028 a) de 1970



**Figura 44.** *As Quatro Estações* (JP 044 b) de 1972

Existem, no repertório do compositor, outras obras que apresentam o mesmo fragmento e que estão aparentemente desconexas da trajetória, tratando-se, segundo o próprio, de “vínculos secretos” na sua música.

Seguindo o rasto do fragmento da Figura 44, é possível termo-nos deparado com o mesmo em *Recitativo III*, de 1966 (JP 028 a) (cf. Figura 45). Portanto, podemos considerar que *Remake* surge de uma re-instrumentação do *Estudo Iib* para piano, sendo este baseado nos materiais da peça para teatro *As Quatro Estações*, a qual se baseia, também, em matéria presente em *Recitativo III*.



**Figura 45.** *Recitativo III* (JP 028 a) de 1966 (Harpa)

Um outro exemplo que demonstra os “vínculos secretos” presentes na obra de Peixinho encontra-se num fragmento presente em *Recitativo IV*, apresentado por Cláudia Borges na sua tese de mestrado, e que surge em duas obras anteriores do compositor (cf. Figura 46): *Voix* (registando-se aqui uma reutilização por movimento paralelo e *A idade de Ouro* (na qual apenas o primeiro acorde revela a ausência da nota Ré (cf. Figura 47).

Recitativo IV - fragmento 3

**Figura 46.** *Recitativo IV* de J. Peixinho

Voix - p. 35

A Idade do Ouro

**Figura 47.** *Voix* e *A idade de Ouro* de J. Peixinho

Estas diversas transformações aplicadas a uma obra anterior foram abordadas por Francisco Monteiro, ao nível da obra de câmara até 5 instrumentos. Na sua investigação, Monteiro explica que:

Não parece haver qualquer complexo ou recusa de obras já com décadas, incorporando-as e adaptando-as 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.. (2012c, p. 3)

Assim, identificamos duas categorias abrangentes no que toca à reutilização de obras do próprio e pelo próprio Peixinho, que consistem em separar obras que mantêm uma ligação com uma obra precedente, a *versão* e a obra com “material baseado em” como sinónimo de *auto-citação*. No caso da *versão*, esta pode ser subdividida em dois grupos: 1) versão com fortes ligações e 2) versão com ligeiras ligações. O primeiro caso, com fortes ligações, representa as pequenas alterações e/ou re-instrumentações aplicadas a uma obra anterior. Neste caso, a obra pré-existente mantém-se totalmente ligada à nova versão. É o caso das seis versões de *Sax-Blue* (JP 097 e), escritas entre

1982 e 1984, das cinco versões de *Coral* (JP 062), todas de 1974, ou das quatro versões de *Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...* (JP 009 III), a primeira de 1959 e as três seguintes, de 1980. O segundo caso, com ligações ligeiras, representa um acréscimo significativo a uma obra anterior de material novo, tornando-se a nova obra independente da sua fonte, ou seja, mantendo apenas ligeiras ligações com o passado. Neste caso, a nova obra é desenvolvida a partir do material da obra pré-existente e/ou acrescentando material a este, sendo muitas vezes inserida numa nova re-instrumentação. É o caso da obra *Recitativo III* e a ligação que esta apresenta com *Recitativo I*, do *Estudo IIb* com *Remake* e *Políptico-1960* com *Políptico II*.

No caso das obras baseadas na *auto-citação*, este processo representa uma reutilização dos materiais pré-existentes inseridos num contexto totalmente independente da sua origem. Ou seja, trata-se aqui da criação de novas obras, a partir de materiais baseados numa obra ou obras anteriores, contendo uma nova reorganização e desenvolvimento do material. Neste caso, podemos referenciar as duas versões do *Estudo II*, para piano solo, e a sua ligação com a obra de câmara *As Quatro Estações*, as diferentes versões de *Lov* com a música de cena *Acto sem Palavras*, os diferentes *Recitativos* com a música para *O Gebo e a Sombra*, entre outros. Podemos incluir igualmente a obra de câmara *Llanto por Mariana* (JP 111 a/b), dedicada a F. García Lorca, da qual existem duas versões, ambas de 1986, e que apresenta, segundo o compositor, pontos de contacto com a obra *A Idade do Ouro* de 1973. Refira-se também *Sine Nomine*<sup>124</sup> (JP 115), de 1987, em que se regista uma formação instrumental variável e concebida, através da utilização de elementos pré-existentes extraídos de outras obras do compositor, com o intuito de integrar o material numa obra aberta radical, através de uma improvisação interativa.

A partir das informações fornecidas no catálogo do compositor (Machado, 2002), apresentamos uma lista de obras nas quais Jorge Peixinho retoma uma obra sua, indicando na coluna “tipos de transformação” através dos seguintes 3 tipos de níveis de transformação: “versão”, “revisão” ou “materiais baseados” (cf. Apêndice I). É importante realçar que a expressão “materiais extraídos”, aplicada à obra *Situações 66*, foi considerada sinónimo de “materiais baseados”. Da mesma forma, “reelaboração” em *Elegia* foi entendido como “versão”. É importante realçar que a tabela do Apêndice

---

124. Segundo o catálogo do compositor, é numa primeira fase denominada *Harmónicos III*.

I carece de uma análise mais aprofundada, no que respeita à pesquisa em torno de possíveis ligações secundárias, à semelhança do que acontece com o fragmento do *Recitativo III* da Figura 45, que surge em diversas obras de Peixinho.

#### 5.4.3. MÚSICA PARA AS OBRAS DE CENA

Ao nível da música para as obras de cena, podemos concluir que o material foi retomado e reutilizado das mais diversas maneiras nas obras seguintes do compositor. Assim, atendemos à Tabela 8 que nos apresenta todos os trabalhos realizados no âmbito da música para teatro e cinema.

Jorge Peixinho teve uma produção muito prolífica entre 1964 e 1980, no que diz respeito a trabalhos colaborativos na área do teatro e do cinema. É de destacar o ano de 1966, durante o qual JP realiza a música para *Diário de Um Louco* e ainda para *O Gebo e a Sombra*. Esta área (teatro e cinema) foi, de facto, uma área produtiva que se manteve forte nos seguintes anos com música de cena para *As Quatro Estações*, *A Pousada das Chagas* e *Acto Sem Palavras*. Esta fase prolífica do compositor coincide com o interesse e início do uso da citação na sua obra, mais concretamente em 1968, com a composição de *Eurídice Reameda* (cf. capítulo 5.4).

Outro dado que ressalta da prende-se com o facto de os quatro trabalhos para teatro mencionados anteriormente, e compostos entre 1966 e 1971, serem aqueles que o compositor retoma e reutiliza, de forma a integrar no seu repertório de música de câmara (como por exemplo o conjunto de *Recitativos* e as diferentes versões de *Lov*). Podemos depreender que o facto de as partituras destes quatro trabalhos para teatro se encontrarem numa “situação não definida” ou “inexistente”, pode estar relacionado com o facto de os próprios matérias terem sido utilizados para criar, posteriormente, as diferentes versões de câmara. Desta forma, podemos questionar a possibilidade de as restantes partituras dos trabalhos para teatro se encontrarem no mesmo estado de “situação não definida” e “inexistência”, devido ao facto de estarem incorporadas fisicamente e incognitamente no repertório de Jorge Peixinho. O seu espólio não se encontra disponível na sua totalidade, não permitindo aprofundar uma investigação mais pormenorizada e a um nível que proporcione dados mais concretos sobre esta hipótese (cf. Tabela 8 – quadro sumário sobre as obras anteriormente citadas e seus derivados, e disponibilidade a nível do Catálogo do autor).

**Tabela 8.** Música para Teatro, Cinema de JP e os seus derivados

<p><b>JP 021 – Música para <i>Macbeth</i> (1964)</b> Partitura: Situação não definida</p>
<p><b>JP 026 – Música para <i>Diário de Um Louco</i> (1966)</b> Partitura: Situação não definida</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1966 – Situações 66 (JP 029)</li> </ul>
<p><b>JP 027 – Música para <i>O Gebo e a Sombra</i> (1966)</b> Partitura: Situação não definida</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1966 – <i>Recitativo III</i> (JP 028a)</li> <li>• 1971 – <i>Recitativo II</i> (JP 049)</li> <li>• 1972 – <i>Recitativos I</i> (JP 055) Esteve presente no <i>Gebo e a sombra</i> (JP começou a escrever esta obra em 1966)</li> <li>• 1974 – <i>Recitativos IV</i> (JP 061a/b/c)</li> </ul>
<p><b>JP 035 – Música para <i>As Quatro Estações</i> (1968)</b> Partitura: inexistente</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1970 – <i>As Quatro Estações</i> (JP 044a)</li> <li>• 1972 – <i>As Quatro Estações</i> (JP 044b)</li> <li>• 1970 – <i>Estudo II</i> (JP 041a)</li> <li>• 1972 – <i>Estudo II / Sobre As Quatro Estações</i> (JP 041b) – Versão de JP 041 a</li> <li>• 1985 – <i>Remake</i> (JP 109) – Transcrição de JP 041b</li> </ul>
<p><b>JP 043 – Música para <i>A Pousada das Chagas</i> (1970)</b> Partitura: Situação não definida</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>A idade de Ouro</i> (JP 042 a/b) de 1970 – a partitura de JP 042a está inexistente.</li> </ul>
<p><b>JP 045 – Música para <i>Acto Sem Palavras</i> (1971)</b> Partitura: inexistente</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1977 – <i>Lov</i> (JP 076 a/b/c)</li> <li>• 1977 – <i>Lov</i> (JP 076 b)</li> <li>• 1977 – <i>Lov</i> (JP 076 c)</li> <li>• 1978 – <i>Lov I / Canção sem palavras</i> (JP 076 d)</li> <li>• 1983 – <i>Lov II</i> (JP 076 e)</li> </ul>
<p><b>JP 053 – Música para <i>Brandos Costumes</i> (1972)</b> Partitura: Situação não definida</p>
<p><b>JP 068 – Música para <i>Mariana Pineda</i> (1975)</b> Partitura: Situação não definida</p>
<p><b>JP 073 – Música para <i>Miss Julie</i> (1976)</b> Partitura: inexistente</p>
<p><b>JP 077 – Música para <i>Água e Mármore</i> (1977)</b> Partitura: completa</p>
<p><b>JP 079 – Música para <i>O Prisioneiro</i> (1978)</b> Partitura: inexistente</p>
<p><b>JP 080 – Música para <i>Os três fósforos</i> (1978)</b> Partitura: inexistente</p>
<p><b>JP 085 – Música para <i>As Três Irmãs</i> (1980)</b> Partitura: inexistente</p>

Numa perspetiva mais direcionada para a problemática em causa neste trabalho de investigação, podemos concluir que a produção musical para teatro, entre 1966 e 1971, teve uma forte influência no repertório de câmara do compositor, permitindo que os materiais fossem reutilizados ao longo da sua criação artística, como se de “impressões digitais” do próprio compositor se tratassem (Peixinho, 2010, p. 381). Para além disso, existe uma reutilização de materiais com o intuito de apresentar problemáticas que foram previamente aplicadas e resolvidas em obras “marginais” (p. 308).

## **5.5. ECONOMIA DE MEIOS COMO PROCESSO ARTÍSTICO COMPOSICIONAL DO AUTOR**

Podemos considerar que Jorge Peixinho foi um compositor que possuía uma apreciável administração de meios no seu processo compositivo, consequência do reaproveitamento e reutilização constante ao longo de toda a sua obra. A recolha de obras inseridas dentro deste âmbito, traçada nos Subcapítulos 2.1 e 2.2, faculta-nos dados importantes para a compreensão do grau de importância que a reutilização de material alheio e a auto-reutilização tiveram no percurso criativo do compositor.

Assim, optou-se por, na elaboração da tabela do Apêndice II, considerar apenas as obras pertencentes aos seguintes géneros no catálogo oficial do compositor, e que são as seguintes:

1. Música para “um ou mais pianos”
2. “Instrumento solo”
3. “Dois instrumentos”
4. “Grupo de câmara instrumental”
5. “Voz e instrumento(s)”
6. “Orquestra com ou sem voz”
7. “Música concertante”
8. “Música coral”

Desta forma, não foram incluídas as obras inseridas nos seguintes géneros: “música eletrónica e eletroacústica”, “música para teatro, cinema e multimédia”, “obras coletivas”, “orquestração”.

Neste sentido, não constam na análise do presente estudo as seguintes obras:

1. Orquestração: *Toccata em Dó M* (JP 014)
2. Música eletrónica e eletroacústica: *Sincronia-Objecto* (JP 033 a/b/c); *Elegia a Amílcar Cabral* (JP 058 a/b); *Luíz Vaz 73* (JP 059 a/b); *Electronicolítica* (JP 81); *Canto Germinal* (JP 120); *Floresta Sagrada* (JP 133)
3. Trabalhos colaborativos: *Ensemble* (JP 030); *Musik für ein Haus*<sup>125</sup> (JP 036);  
*In-Con-Sub-Sequência* (JP 063)
4. Música para teatro, cinema e multimédia: Música para *Macbeth* (JP 021); Música para *Diário de um Louco* (JP 026); Música para *O Gebo e a Sombra* (JP 027); Música para *As Quatro Estações* (JP 035); Música para *Nós Não Estamos Alegres* (JP 039); Música para *A Pausada das Chagas* (JP 043); Música para *Acto Sem Palavras* (JP 045); Música para *Almada, Nome de Guerra* (JP 046); Música para *Brandos Costumes* (JP 053); Música para *La Lutte Ne Fait Que Commencer* (JP 067); Música para *Mariana Pineda* (JP 068); Música para *Miss Julie* (JP 073); Música para *O Prisioneiro* (JP 079); Música para *Os três Fósforos* (JP 080); Música para *As três Irmãs* (JP 085).

Consideramos igualmente fora do conjunto de obras em apreciação, todas aquelas que agrupem um conjunto de obras que possibilitam a sua execução autonomamente. É o caso do *Tríptico* (JP 009) e *Two Minimal Pieces*, ambas incorporando peças independentes. No primeiro caso (*Tríptico*), consideram-se três peças: I – *Alba*; II - *...E já que minhas queixas...*; III – *Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...*, e no segundo (*Two Minimal Pieces*), as seguintes obras para piano solo: *Harmónicos II – O jardim das Delícias* (JP 083) e *Ciclo-Valsa* (JP 092). Um caso particular e igualmente filtrado prende-se com a peça *Sequência*, devido a esta ser uma peça autónoma de *Dominó* (JP 019).

No caso das versões e revisões, a tabela respeita a data da primeira entrada no catálogo. No caso de existir alguma versão com a situação da partitura “inexistente”, será dada supremacia à data da versão “completa”.

O catálogo cronológico do compositor possui 142 entradas, mais as respetivas versões e/ou correções, as quais estão identificadas através do mesmo número de catálogo seguido de uma letra. Assim, nestes casos, todas as entradas estão agrupadas com a primeira versão, por exemplo: “JP 000 a/b/c”. Ou seja, das 142 entradas, filtraram-se os seguintes valores:

- 1 Orquestração
- 3 Obras coletivas
- 15 Músicas para teatro, cinema e multimédia
- 6 Músicas no âmbito da eletrónica e eletroacústica (e respetivas versões)

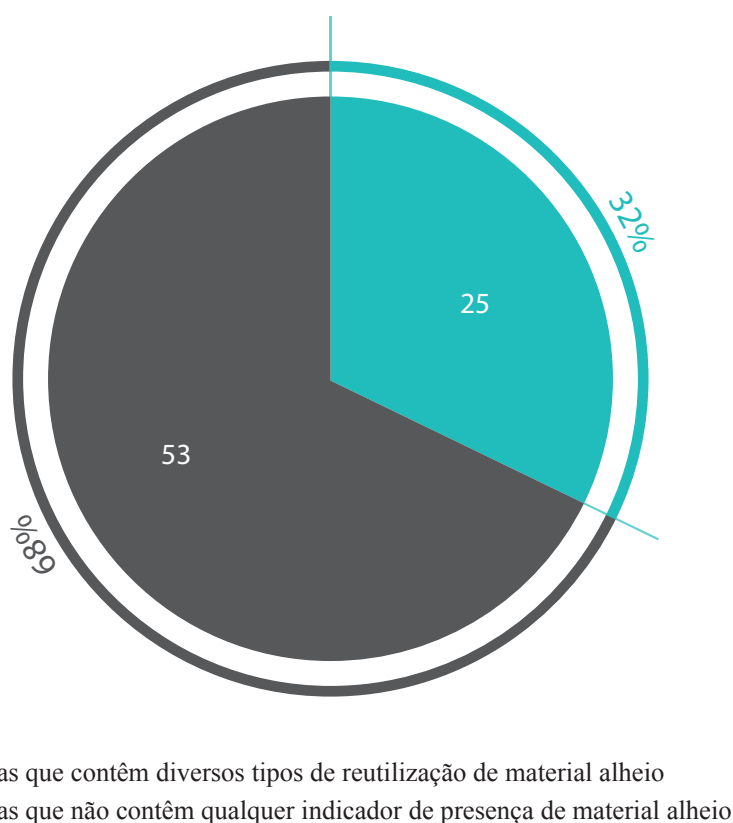
Desta forma, consideramos um total de 117 trabalhos em análise. Todavia, existe um conjunto de obras que se encontram em estado “inexistente” ou “não definida”, não existindo forma de ter acesso às mesmas para procurar informações em torno dos processos de reutilização e auto-reutilização. Assim sendo, não foram incluídas as seguintes obras:

- *Collage* (JP 016 a/b)
- *Políptico II* (JP 022)
- *Ma Fin Est Mon Commencement – Homenagem a Machaut* (JP 052)
- *Quatro Peças para Setembro Vermelho* (JP 054)
- *Morrer em Santiago* (JP 060)
- *Sucessões Simétricas III* (JP 064)
- *Voix-en-Jeux* (JP 075)
- *Harmónicos II – O Jardim das Delícias* (JP 083)
- *Vocalizo* (JP 099)
- *Canzone da Suonare I e II* (JP 101 a/b)
- *Miss Papillon* (JP 107)
- *Quarteto de Saxofones* (JP 108)
- *Maria Fumaça* (JP 112)
- *Aquela Tarde – Epitáfio a Joly Braga Santos* (JP 117)
- *Credo* (JP 118)

A obra *Estudo IV – Para uma corda Só* (JP 102), apesar de no catálogo estar sob a designação de “inexistente”, não integra o grupo de obras filtradas, devido ao facto de o Projeto ECOC ter publicado uma versão da partitura, ainda que a obra se

encontre inacabada. Assim, concluímos com o acesso a 102 obras, mais as respectivas “versões” e “revisões”, estando esta quantidade de obras representadas na tabela do Apêndice II.

Para alcançar um resultado representativo e evidências da presença e importância da reutilização de material alheio na obra do compositor, excluímos todo o repertório até à primeira obra assumida pelo próprio compositor, como sendo a primeira que reutiliza de forma consciente material alheio (*Eurídice Reamada*). Foi assim selecionado todo o repertório entre 1959 – 1967, ou seja, 24 obras. Logo, restaram no total 78 obras, das quais, pelos dados apresentados nos subcapítulos 5.3. e 5.4, 25 delas apresentam indicadores que revelam conterem os mais diversos tipos de reutilização de material alheio (cf. Figura 48).



**Figura 48.** Obras que após 1968 contêm qualquer indicador de reutilização alheio

## 5.6. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

A anterior recolha de pistas visando a compreensão da citação musical, do ponto de vista de Peixinho, permite a elaboração de breves considerações sobre a presença deste fenómeno na obra do compositor.

Em primeiro lugar, verificou-se que este fenómeno (citação musical) esteve presente numa parte considerável da música de JP, após a obra *Eurídice Reamada* de 1968 (cf. Apêndice I).

Em segundo lugar, confirmou-se que o mesmo fenómeno se apresenta de forma irregular na obra do compositor.

Em terceiro lugar, contactou-se que os anos que não revelam evidências de qualquer presença de material alheio incluem: 1971, 1974, 1975, 1978, 1979, 1986, 1987, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993 e 1995. Tal facto remete-nos para as seguintes palavras de Peixinho, proferidas numa entrevista, em 1995: “quero deixar bem claro que a minha problemática da citação, hoje, deixou de me interessar tanto” (2010, p. 379-380). Determinou-se, assim, que a presença deste fenómeno na obra de Peixinho deu-se, em grande parte, entre 1968 e 1985. Porém, se olharmos para a presença do mesmo nos anos que não exprimem qualquer presença de reutilização de material alheio, verificamos, no entanto, a existência de reutilizações próprias (ou seja de auto-citação). Constatou-se também que em apenas quatro dos referidos anos (1975, 1978, 1989 e 1991), não existe qualquer referência por parte do autor (e/ou científica) sobre qualquer tipo de reutilização própria (cf. Tabela 9). Nestes quatro anos, o compositor escreveu: *Madrigal I* de 1975, *Madrigal II* de 1978, *A Capela de Janas* e *Passage Intérieur*, ambas de 1989 e *Mediterrânea* de 1991.

**Tabela 9.** Inexistência de qualquer tipo de referência no âmbito da Reutilização Musical

Ausência de “citação”	Presença de “Auto-citação”	Ausência de “citação”	Presença de “Auto-citação”
1971	✓	1987	✓
1974	✓	1989	
1975		1990	✓
1978		1991	
1979	✓	1993	✓
1986	✓	1995	✓

Em quarto lugar, foi possível constatar que este assunto tem sido explorado no âmbito científico, desde a morte do compositor, destacando-se a tese de doutoramento de Evgueni Zoudilkine e a dissertação de mestrado de Cláudia Vasconcelos Borges, ambas contendo um espaço totalmente dedicado à presença de citação na obra do compositor (cf. Subcapítulo 5.5). Ambas demonstram que analiticamente e interpretativamente, na análise de qualquer obra de Peixinho, deverá existir uma vigilância direcionada para uma eventual existência de qualquer tipo de reutilização, sejam ela própria e/ou alheia, com uma forte “carga semântica” e/ou mera “contrapartida” criativa.

Em quinto lugar ponderou-se sobre o facto de o compositor se desinteressar, a certa altura, pelo uso da “citação literal”, devido às “contradições do ponto de vista estético” que esta provocava numa obra. A presença da citação numa primeira fase (finais dos anos 60), Peixinho por vezes expõe a fonte de forma extremamente evidente, clara e pouco transformada, à procura de criar uma relação lúcida e consciente com o passado musical. Segundo Leung (2008, p. 132):

*When this happens, the shift from one musical context to another can, alone, represent a psychological shift. Such moments of distraction probably may bring into existence two distinct ontological levels – the real and the imagined or remembered world on the part of an implicit protagonist.*

Portanto, este desinteresse pela “distração” que a citação literal fornece naturalmente, faz-nos colocar em consideração a possibilidade de Peixinho ter desenvolvido alguns processos de transformação, aplicados a qualquer material pré-existente, de forma a causar uma desvinculação parcial ou total com a sua fonte (o passado). Ou seja, JP desenvolveu processos de transformação complexa que alcançam a reutilização por movimento contrário, promovendo e resultando numa melhor relação com o restante material com o qual ela convive (o presente).

Ainda dentro deste ponto, verificou-se que, através dos exemplos apresentados por parte da comunidade artística e pela literatura crítica, se está perante processos de extrema variedade. Os mesmos exemplos, maioritariamente, demonstram a ligação com a fonte, sobretudo através daquilo que Peixinho considera serem citações literais, citações alusivas e sugestões. Tal facto, deixa um espaço vazio ao nível de exemplos que contenham “referências dificilmente detetáveis”, através de uma desmontagem do material, de tal ordem que se torna uma referência de difícil identificação. Considera-

se assim que existe uma total ausência de exemplos e respetivos processos que promovam uma reutilização por movimento contrário, ou seja, uma reutilização complexa.

Em sexto lugar, e refletindo sobre o ponto anterior, foi analisada a possibilidade de existirem, periodicamente, processos técnicos para alcançar uma reutilização complexa, na música de Jorge Peixinho. Isto é, processos que sejam aplicados de forma tão medida e autêntica que possam ainda ser agrupados e categorizados, dentro de um conjunto de técnicas personalizadas e/ou particulares. Desta forma, e visando a busca de pistas através da literatura crítica apresentada em todo o Capítulo IV, detectaram-se unicamente três termos que podem apoiar qualquer descoberta futura sobre este assunto. Em síntese, os termos utilizados são:

- Desmontagem, segundo Jorge Peixinho, “Desmontagem do material”;
- Tradução, segundo Jorge Peixinho, “Através de uma espécie de tradução, em termos de transposição dos instrumentos originais”;
- Ilha, segundo Francisco Monteiro: “Uma espécie de “ilha” harmónica e estilística”.

Em sétimo lugar, e visto que Peixinho, durante o seu percurso criativo, demonstrou um interesse crescente pela citação complexa, surge a hipótese de poderem existir mais peças que possuam material pré-existente (alheio e/ou próprio). Ou seja, pode não ter sido revelado a utilização de material pré-existente, em nenhum momento, pelo autor, por diversos fatores, como por exemplo, ter conscientemente preferido ocultar o seu uso ou simplesmente não ter existido oportunidade de o anunciar em entrevistas ou notas de programa, entre outros. Todas as hipóteses colocadas aqui reforçam um estudo aprofundado acerca deste assunto.

Em oitavo lugar, e perante o interesse do compositor em utilizar material alheio através de “referências dificilmente detetáveis”, é aqui colocado em causa o termo citação. Ou seja, considera-se que, apesar de o termo citação ser o mais recorrente nos comunicados do compositor, ele pode não ser aquele que melhor se adequa à situação, devido ao interesse do autor em citar sem qualquer intenção de relacionar o ouvinte com a origem da fonte.

No que se refere à insuficiência e/ou limitação do próprio termo (citação), esta é uma questão que já foi abordada na primeira parte deste trabalho (cf. Capítulos 1 – 3).

É importante acrescentar aqui que o momento no qual o compositor oferece uma explicação mais ampla sobre o assunto é na sua última entrevista. Esta foi orientada no sentido de proporcionar um maior e melhor conhecimento sobre o compositor português e o seu percurso criativo. É de ter em conta que as pistas em torno deste campo são fornecidas aqui num âmbito que não exige considerações profundas sobre o assunto, não pretendendo atingir um qualquer propósito académico ou analítico. Concluímos que Peixinho recorreu a este termo tão comum e popular nos seus comunicados, de forma a proporcionar uma melhor compreensão por parte de um público não especialista sobre o assunto.

Por último, e não menos importante, tomando todas as referências apresentadas no Capítulo V, verificou-se que durante os finais dos anos 60, Jorge Peixinho esteve no cerne de uma tendência que se fez acompanhar por grandes compositores que marcaram a história da música da segunda metade do século XX (cf. Tabela 10). A partir dos anos 60, desinteressado em qualquer continuidade com a tradição musical portuguesa, Peixinho exhibe as suas obras com intenções pioneiras, ao conceber música através de novas ideias vanguardistas, ou seja, aberto a uma cultura europeizada; atitude esta que era comum na nova geração de compositores dos anos 60 e 70, tal como se pode conferir pelas palavras de Francisco Monteiro (2012d, p. 4):

Esta geração dos anos 60 e 70 em Portugal foi, sem dúvida, uma geração mais europeia que nacional. A intenção seria a de sair – libertar-se – dos limites estreitos da sociedade e da cultura portuguesas, conquistar o mundo – pelo menos os festivais europeus de música contemporânea - e não o de reafirmar quaisquer elementos idiossincráticos de uma cultura geograficamente e socialmente periféricas.

Segundo a literatura crítica, Peixinho aludiu, por diversas vezes, a estilos tradicionais do mundo, nomeadamente ao tango, e à valsa, entre outros. Em relação às tradições populares portuguesas, só existe indicação no seu *Estudo IV – para uma corda só*, no qual o compositor coloca um conjunto de canções populares portuguesas executadas através dos harmónicos numa única corda do piano (cf. Figura 34).

**Tabela 10.** Obras que reutilizam material alheio nos anos 60

<b>Ano</b>	<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>
1960	<i>Dialogue</i>	Bernd Alois Zimmermann
1964	<i>Die Soldaten</i>	Bernd Alois Zimmermann
	<i>Collage sur B-A-C-H</i>	Arvo Pärt
1966	<i>Sinfonia N.º 2</i>	Arvo Pärt
	<i>Musique pour les soupers du roi Ubu</i>	Bernd Alois Zimmermann
1967	<i>Hymnen</i>	Karlheinz Stockhausen
	<i>Baroque Variations</i>	Lukas Foss
	<i>Couleurs Croisées</i>	Henri Pousseur
	<i>Etwas ruhiger im Ausdruck</i>	Franco Donatoni
1968	<i>Votre Faust</i>	Henri Pousseur
	<i>Credo</i>	Arvo Pärt
	<i>Heterogéneo e Parafrasis</i>	Luís de Pablo
	<i>Photoptosis</i>	Bernd Alois Zimmermann
	<i>Eurídice Reamada</i>	<b>Jorge Peixinho</b>
	<i>Música para “As Quatro Estações”</i>	<b>Jorge Peixinho</b>
1969	<i>Requiem</i>	Bernd Alois Zimmermann
	<i>Sinfonia</i>	Luciano Berio
	<i>Ludwig van</i>	Mauricio Kagel
	<i>Cheap Imitation</i>	<i>John Cage</i>
	<i>Piagne</i>	Gerardo Gandini
	<i>Estudo I – Mémoire d’une présence absente</i>	<b>Jorge Peixinho</b>

## CAPÍTULO 6

### CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO: QUADRO METODOLÓGICO

Após uma aprofundada revisão bibliográfica que fundamentou e contextualizou o estudo empírico através da elaboração de um quadro geral teórico, procurou-se abranger dois aspetos principais:

1. Colheita da amostra e definição de terminologias contextualizada sobre um conjunto de obras musicais de referência e de relevância para as problemáticas específicas para este trabalho de investigação. Neste contexto, foram abordados genericamente compositores do séc. XX (cf. Capítulo 1 e 2), com especial enfoque no compositor português contemporâneo Jorge Peixinho (cf. Capítulo 5).
2. Definição de conceitos e terminologias através da literatura e síntese dos principais textos e autores sobre a temática em questão, permitindo assim conhecer, clarificar e seleccionar quais os conceitos e terminologias a utilizar (cf. Capítulo 3).
3. Elaboração de uma proposta que partiu de uma reflexão feita em torno do *Estado da Arte* (cf. Capítulo 4).

De seguida, procedeu-se à fundamentação da opção metodológica que orienta a pesquisa, em função da problemática em questão.

#### 6.1. OBJETO DE ESTUDO E MOTIVAÇÃO

Esta tese tem como objetivo principal dar um contributo no âmbito do uso de código musical pré-existente complexo em contextos criativos, propondo uma sistematização na abordagem composicional.

A razão do meu interesse pela criação de uma obra musical usando material alheio, de forma a este não ser relacionado com a sua fonte, começou desde o início dos

meus estudos superiores, no âmbito da composição musical. Esta fase<sup>126</sup> dispôs de uma grande motivação criativa, com conhecimento e contacto básicos com o estado da arte (artística e científica).

Numa segunda fase<sup>127</sup>, comecei por tentar conhecer e aprofundar, do ponto de vista analítico, obras de compositores (sobretudo do séc. XX) que submeteram a sua música a esta problemática, procurarei igualmente seleccionar as obras com as quais me poderia identificar do ponto técnico e estético. Daqui resultou uma grande variedade de opções e perspectivas estéticas, surgindo o primeiro contacto com a música de Jorge Peixinho, no âmbito do uso intertextual na sua obra *As Quatro Estações*. Contudo esta fase não promoveu uma escrita intertextual suficientemente sólida ao nível dos processos técnicos, permitindo por vezes certas discordâncias estéticas, e criando alguma instabilidade na minha própria obra.

A terceira fase foi o despertar do interesse em querer debruçar-me e aprofundar a obra de J. Peixinho, visto este ter sido um pioneiro em Portugal na segunda metade do séc. XX, ao reunir diversas fontes alheias numa mesma obra, ou seja, redes intertextuais. Mas o interesse genuíno pelo compositor prendeu-se com o facto de este identificar nos seus textos o uso de diversas fontes alheias, e, auditivamente estas consistirem num reconhecimento de forma verdadeiramente enigmática.

Para além da qualidade musical de J. Peixinho e da minha própria identificação estética com a escrita do mesmo, a justificação para delimitar o *corpus* analítico a Jorge Peixinho obedece aos seguintes critérios fundamentais:

1. Por ser um compositor português de grande relevância, já falecido.
2. A sua escrita e pensamento musical possuírem características de vanguarda durante grande parte da sua carreira.
3. Existirem ainda poucos estudos científicos acerca da problemática em causa, considerando escassos os que apresentam e desmontam os diversos processos técnicos utilizados pelo compositor neste âmbito.
4. O compositor anunciar nos seus textos algumas pistas na aplicação de material alheio numa mesma obra, através de processos técnicos obscuros e

---

126. Esta fase deu-se enquanto estudante de composição da E.S.M.A.E. entre 2003 e 2007. No âmbito do curso, apenas o 3º andamento da Sinfonia de L. Berio foi abordado como sendo uma obra que utiliza procedimento de citação, embora de forma muito breve.

127. Fase compreendida após o finalizar do curso de composição da E.S.M.A.E. (2007) até cerca de 2010.

enigmáticos, material que não foi ainda tratado e estudado de forma mais aprofundada.

Os textos e a música de Peixinho exteriorizam a presença de uma técnica reflectida e aperfeiçoada ao nível do uso de material alheio, isto é, não criando qualquer espécie de relação com a sua fonte. Estabelecendo assim contacto directo com aquilo que no Capítulo 4 é denominado por Reutilização por Movimento Contrário.

Desta forma, procurar perceber como o compositor interagiu com o material através de técnicas e/ou sistemas arquitectónicos de forma intrincada e pouco explícita musicalmente atraiu-me, e levou à realização deste estudo, com o intuito de alcançar como objectivo último a aplicação personalizada desta problemática na minha obra.

### *6.1.1. PROBLEMÁTICA DE ESTUDO, QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO E OBJECTIVOS*

---

**A natureza de um problema de investigação consiste na produção do conhecimento de realidade social, de um determinado contexto ou processo, e que é expresso na questão: o que é que não sabemos e queremos saber?**

*(Afonso, 2005, p. 53)*

---

Toda a primeira parte deste trabalho permite-nos reconhecer que existiram ao longo da história da música vários modos e perspectivas de articular material pré-existente. Por sua vez, esta prática promoveu junto da comunidade científica um variado número de perspectivas e propostas com o intuito de entrelaçar, uniformizar e categorizar integralmente as diferentes práticas do uso de material musical pré-existente alheio e/ou próprio.

Em suma, conclui-se que da matéria exposta na primeira parte deste estudo, a existência de uma pluralidade de técnicas e abordagens composicionais com o uso de material pré-existente não só lhe concede um papel complexo, mas, principalmente e recapitulando o pensamento de Peter Szendy, apresenta uma discussão epistemológica e musicológica de grande atualidade (cf. Capítulo 1.1).

Assim sendo, e a partir da revisão bibliográfica prévia, foi possível ao investigador refletir, elaborar, aplicar e promover a sua proposta taxonómica original – de Reutilização Musical (cf. Capítulo 4).

Partido do princípio que todas as obras musicais dialogam com o seu passado de forma consciente ou inconscientemente por parte do criador, somos colocados perante a questão orientadora à qual a presente investigação pretende dar resposta:

*Como pode o compositor aplicar material alheio e diversificado numa mesma composição original de forma consciente, de maneira a que este se torne irreconhecível e não cause desequilíbrio ou instabilidade na própria obra?*

Esta questão de investigação foi despoletada pelas palavras de Jorge Peixinho em 1995, onde este anuncia em entrevista o seu desinteresse pelo uso da citação, após o frequente uso durante os anos 70, pois e como afirma “a problemática da citação [...] deixou de me interessar tanto, visto que ela podia trazer consigo uma certa contradição do ponto de vista estético, a qual poderia constituir, digamos assim, um factor de desequilíbrio na própria obra”.

Creio que a pesquisa da resposta à pergunta colocada deverá obter-se através de um aprofundamento científico sobre a obra de um determinado autor, originando-se a partir daqui um conjunto de questões de investigação que consubstanciam este projeto, e às quais se pretende dar resposta:

**Questão 1:** Quais e como se caracterizam os processos técnicos que Jorge Peixinho aplica na sua obra, provenientes de material reutilizado de forma a tornar-se irreconhecível?

**Questão 2:** Onde se encontram aplicadas as reutilizações complexas nas obras de Jorge Peixinho que integram este corpus analítico?

**Questão 3:** Quais são os principais processos técnicos no âmbito da reutilização musical encontradas nas obras Jorge Peixinho que integram este corpus analítico?

**Questão 4:** Existe alguma sistematização ou caracterização por parte de Jorge Peixinho que apoie a aplicabilidade das técnicas de reutilização?

**Questão 5:** Existe por parte de Jorge Peixinho alguma tendência operativa na seleção do material reutilizado?

Aprender novas formas de reutilizar material alheio e congregar numa mesma obra diversas fontes, desde que estas não permitam criar demasiados problemas de carácter estético de desestabilização da obra, é a finalidade desta tese. Tendo em conta as intenções do investigador, os objectivos específicos que nos propusemos alcançar com este estudo de cariz empírico são:

1. Contribuir para uma clarificação e identificação de conceitos de Citação Musical através da elaboração de uma proposta taxonómica e terminológica.
2. Aplicar e avaliar a taxonomia de Reutilização Musical proposta no Capítulo 4 na obra de J. Peixinho e Nuno Peixoto de Pinho.
3. Análise de um conjunto de obras de J. Peixinho com especial enfoque em mostrar, esclarecer e revelar tecnicamente como o material alheio foi reutilizado de forma complexa pelo compositor.
4. Utilizar e desenvolver sistemas de reutilização musical complexos identificados na obra de J. Peixinho.
5. Criar um conjunto de obras originais da autoria do investigador/artista/criador que se apoiem sobre a proposta de reutilização musical.
6. Divulgação e publicação da obra artística e científica em eventos nacionais e internacionais de carácter performativo e formativo (conferências e concertos);
7. Contribuir ao nível da edição e correção das partituras do compositor.

O impacto pretendido neste estudo é incluir a música de Jorge Peixinho no mesmo patamar de conhecimento intertextual aprofundado que outros compositores contemporâneos da segunda metade do séc. XX atingiram, diminuindo assim a ausência de conhecimento desta temática na Música Portuguesa. Os resultados pretendidos visam novas abordagens intertextuais da música de J. Peixinho, definindo essas mesmas práticas e incluindo-as como pertencentes às já existentes, de forma a alcançar e potenciar o crescimento da aplicação de novas técnicas na música de autoria original.

## 6.2. JUSTIFICAÇÃO DO *CORPUS* ANALÍTICO

Para este estudo foi selecionado um *corpus* analítico de duas obras de Jorge Peixinho, as quais passo a elencar:

1. *Estudo II* (JP 041 b)
2. *Estudo III – Em Si bemol maior* (JP 072)

A justificação na escolha destas duas obras ultrapassa a qualidade musical e qualquer gosto pessoal, podemos identificar a importância das mesmas, através dos seguintes pontos:

1. Todas as obras pertencem ao período criativo dos anos 70, fase em que o compositor anuncia uma forte presença de material alheio na sua obra.
2. Todas as obras contêm fontes primárias e/ou pistas que permitem um ponto de partida (mesmo que hipotético) à procura de material alheio. Estas obras estão inclusive gravadas em suporte áudio.
3. Duas das obras são para piano solo.
4. Todas as obras propiciam, ao nível do código musical, indicadores visuais (sensação de traços estilísticos) que poderão conduzir à descodificação da mesma, mesmo nunca antes mencionados pelo compositor.

Existem ainda interesses individuais e afinidades eletivas que justificam a escolha das peças. O *Estudo II* apresenta interesse pois cumpre a função de encontrar e identificar o paralelismo que existe entre a primeira versão do *Estudo II* (JP 041 a), com o subtítulo: “*Sobre as Quatro Estações*” e a obra *As Quatro Estações*. Por último, o *Estudo III* foi uma peça na qual o compositor previa a sua existência numa entrevista de 1970, ou seja, 6 anos antes de a ter finalizado (1976), podendo apresentar traços de evolução técnica utilizados nas duas outras obras. Estas obras para piano incluem técnicas expandidas de bastante relevância na Música Portuguesa.

As obras para piano de Jorge Peixinho se inserem em uma linha absolutamente inédita em Portugal e, sob outra égide, plena originalidade, no quesito textura, no plano internacional. [...] possuidor de recursos técnico-pianísticos muito pessoais, Jorge Peixinho obtém ideias advindas dos inúmeros contactos com a vanguarda, sobretudo germânica, Darmstadt preponderando, transformando-as à sua maneira. (Martins, 2011, p. 29)

### 6.3. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

Tendo em conta a natureza do contexto, a problemática, as questões de estudo e os objectivos enunciados, optou-se por uma perspectiva não convencional da investigação, na procura de novos territórios do avanço do conhecimento científico através da implementação de novo conhecimento refletindo sobre acerca da própria prática artística (*Practice-Based Research*) (Hasar, et al., 2009). Nesse sentido, este projeto procurou incluir o artista e o cientista no percurso analítico, utilizando uma direção metodológica que se apoia na observação como participante, na qual o próprio observador participa e reflecte igualmente sobre a sua atividade.

O percurso metodológico procurou cruzar o conhecimento alcançado através de dois níveis. Por um lado, o processo analítico (teórico) com o pensamento criativo composicional (prático). No caso do conhecimento teórico, este foi alcançado ao examinar um conjunto de obras de Jorge Peixinho, nas quais a problemática em causa se encontra em evidência. Ao nível prático, procurou analisar e sintetizar o conhecimento teórico obtido no campo analítico, facultando e inspirando uma proposta de uma prática original, direcionada para a questão orientadora deste estudo.

O estudo pretende assim obter resultados a nível teórico (análise musical), que se interliguem com a prática composicional, através da elaboração de um conjunto de obras originais da autoria do investigador/artista/criador, através do uso de código musical diversificado e pré-existente numa mesma obra.

#### 6.3.1. PROPOSTA DE MODELO DE ANÁLISE MUSICAL APLICADA À OBRA DE JORGE PEIXINHO

Podemos considerar a análise musical como “factor indispensável na concepção da interpretação musical” (Yansen, 2006), visto que esta contribui para um maior entendimento e percepção da obra, resultando, dessa forma, numa interpretação consciente. Edward Laufer, afirma que “a análise começa não como um fim em si mesma, mas como um significado para um rico e claro entendimento da música, essencial para a performance” (1981, p. 159).

Tanto Yansen como Laufer, realçam a importância da análise musical direcionada para a interpretação, por isso é importante sublinhar que esta proposta de

análise, tem como objectivo principal direccionar-se para a área da composição musical, mais concretamente, de forma a alicerçar a utilização de eventuais ferramentas, propondo inspirar e orientar o compositor na sua criação futura. Este objectivo será alcançado através de uma descodificação (análise musical) do código musical na obra de Peixinho, tendo como objectivo entender a problemática em causa (processos de reutilização) ao mostrar uma possível compreensão técnica sobre o processo como este código foi utilizado pelo compositor.

Nesta proposta de análise, o código musical abrange, em conjunto ou separadamente, os diferentes parâmetros musicais: ritmo, melodia, harmonia, textura, intensidade, articulação, registo, etc. Parâmetros que representam um todo (a obra musical), partindo de uma analogia com o pensamento de Pierre Schaeffer, para quem, “os sons são resultados das combinações puramente teóricas de parâmetros sonoros (frequência, amplitude, duração), os quais são elementos que não podem ser responsáveis isoladamente pelo efeito do todo” (Apel, 1974, p. 561).

O objectivo desta análise pretende, mais concretamente, evidenciar três pontos. Em primeiro lugar, mostrar e situar as técnicas recolhidas no Capítulo V, as quais recordamos aqui:

- a) Desmontagem
- b) Tradução
- c) Ilha

Podendo dar resposta às seguintes questões:

- a) “Como o fez?”
- b) “Onde está?”

Em segundo lugar, examinar a presença de outras possíveis técnicas e/ou variações das anteriormente mencionadas. Em terceiro e último lugar, accionar e relacionar a proposta apresentada no Capítulo 4, através dos processos técnicos de reutilização musical encontrados na obra de Jorge Peixinho.

Por uma questão organizativa, as análises musicais são formatadas seguindo os seguintes tópicos:

1. Identificação e contextualização da obra.

2. Análise micro estrutural e apresentação fragmentada da obra, com a intenção de apresentar hipoteticamente a existência de material pré-existente (a este nível é abordado segundo os mais diversos parâmetros musicais, tais como, parâmetros harmónicos, rítmicos e/ou melódicos, dinâmicas, texturas, timbres, entre outros).
3. Análise comparativa/intertextual, procurando estabelecer a ligação por meio da comparação do código musical (fragmento) com o material pré-existente alheio ou do próprio. Neste caso, é formulada uma hipótese, que tem como procedimento a fusão de vários elementos de textura musical (para além dos já citados, considerando ainda os gestos e as frases musicais), validando uma delimitação desta hipótese em apreço.
4. Justificação, pretende descrever processualmente quais os procedimentos técnicos aplicados ao fragmento.
5. Identificação da Categoria, no âmbito da taxonomia proposta: pretende ordenar os fragmentos, segundo os quatro níveis de reutilização propostos no Capítulo 4 (reutilização por movimento paralelo, direto, oblíquo e contrário).

Partindo dos processos de reutilização musical, e em jeito de síntese, serão estabelecidos ordenadamente, no âmbito da análise, os seguintes passos:

1. Fragmento: identificação do momento na obra de Peixinho.
2. Hipótese: relacionamento com o código pré-existente.
3. Processo: identificação e explicação do processo(s) técnico(s).
4. Categoria: apresentação dos níveis de transformação, estabelecendo o relacionamento com a proposta taxonómica (cf. Capítulo 8).

Para os tópicos anteriormente mencionados foram utilizados, além da estrutura textual, o uso de tabelas, gráficos e fragmentos das partituras. No final de cada análise, seguem-se considerações gerais sobre a obra e uma síntese que aponta as conclusões obtidas.

Podemos considerar ainda, que qualquer inserção intertextual identificada na obra de Peixinho, contribui para um conhecimento da sua obra mais aprofundado, permitindo assim uma interpretação musical mais consciente. Desta forma, as

conclusões obtidas no trabalho analítico poderão auxiliar igualmente o trabalho interpretativo, como mencionado por Yansen e Laufer no início deste capítulo.

### *6.3.2. AS OBRAS DE NUNO PEIXOTO DE PINHO: REFLEXÃO METODOLÓGICA POSSÍVEL*

A metodologia a utilizar na análise das obras de Nuno Peixoto de Pinho, como anunciado no Subcapítulo 6.1.3., inclui a observação do investigador como participante, e não só como observador. Assim sendo, o objeto e a natureza da questão de investigação apresentadas no Capítulo 9 pretende incluir o artista, e não só o investigador.

Os objetivos do Capítulo 9 incluem uma reflexão sobre o processo de composição de um conjunto de obras elaboradas a partir da reutilização de material alheio. Neste sentido, procedeu-se à inclusão das partituras completas das obras e de um CD áudio e/ou audiovisual de algumas das obras. Serão ainda incluídas e referidas as evidências artísticas e científicas sobre a obra criativa, nomeadamente as partituras editadas do autor, e ainda, artigos científicos com arbitragem. Por último, será descrita a participação de algumas destas obras em concursos de composição, assim como o elencar de diversos Prémios atribuídos e apresentações em concerto.

Este conjunto de obras foi composto pelo autor entre 2011 e 2015, durante o decorrer do curso de doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes da U.C.P. Todas as obras criadas durante este percurso reutilizaram obras de outros autores, como material composicional. Diversos são os autores utilizados neste conjunto de obras, abarcando diversos estilos e épocas musicais. Todo o material alheio (pré-existente) foi aplicado das mais distintas maneiras na obra do autor, pretendendo ter diferentes funções em cada caso.

Algumas das obras têm um carácter de esboço, isto é, são peças que representam uma simples aplicação de um determinado processo técnico no âmbito do modelo de reutilização musical, entendido como sendo um mero exercício de aplicação de técnica composicional.

Outras obras, foram consideradas como potenciais produtos de amadurecimento de um determinado processo técnico, no âmbito do modelo de reutilização musical.

Noutros casos, ainda, foi possível obter um produto final baseado numa primeira versão composicional, assumida e convicta.

Todos os processos de reutilização musical, aplicados nestas obras, foram previamente arquitetadas. Assim, esta reflexão será abordada através de uma apresentação e descrição dos processos técnicos de reutilização musical aplicados nas diferentes obras. Será tido em conta o processo inicial e as suas consequências, assim como as problemáticas abordadas durante o processo composicional. As descrições dos diversos processos de reutilização procuram explicar a função das decisões tomadas durante a elaboração dos sistemas e ao largo da composição, incluindo a escolha e utilização do material alheio.

As opções no âmbito da reutilização musical aplicadas na composição foram influenciadas pelo trabalho realizado à volta da obra de Peixinho. Esta influência é revelada através da forma como são elaborados os diversos sistemas e também como são aplicados na obra.

Só um conjunto de peças serão selecionadas para serem abordadas contendo uma breve contextualização da obra, seguida da apresentação do material alheio reutilizado e qual a abordagem e elaboração técnica do compositor aplicada ao mesmo, e como esta foi influenciada por Peixinho. Finalmente, será levada a cabo uma observação detalhada do processo aplicado na obra de Peixoto, abordado de forma minuciosa, bem como as variáveis que o processo exigiu durante a sua aplicação.

Na parte final desta reflexão, serão identificados os diferentes tipos de reutilização musical com base no modelo proposto no Capítulo 4, realçando uma possível identificação de futuras problemáticas para posterior resolução, no âmbito do modelo proposto, assim como também recolher um conjunto de processos técnicos que personalizem e solidifiquem um sistema composicional original na música de Nuno Peixoto de Pinho.

## CAPÍTULO 7

### PROCEDIMENTOS TÉCNICO-COMPOSICIONAIS DE REUTILIZAÇÃO MUSICAL EM 2 OBRAS DE JORGE PEIXINHO

#### 7.1. ESTUDO II (JP 041B)

##### 7.1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO E PERCURSO DA OBRA

A obra para piano solo, *Estudo II – sobre As Quatro Estações* (JP 041 b) foi recomposta e estreada em 1972. A obra apresenta uma duração aproximada de 7 minutos e pertence a um conjunto de 5 estudos para piano (cf. partitura original no Anexo II<sup>128</sup>).

Peixinho declara nas notas de programa da obra:

Dedicada ao compositor brasileiro Gilberto Mendes, esta peça foi composta numa primeira versão em 1970 e depois completamente remodelada e reescrita em 1972, durante a minha estadia na Bélgica. Baseia-se fundamentalmente em materiais extraídos da obra “As Quatro Estações”. Nela procurei uma integração mais íntima entre o instrumento e instrumentista, através da utilização da voz de vários processos sonoros de mediação entre um e outro. Foi gravada em 1<sup>a</sup>. Audição na RTB em Liège. (Peixinho, 1972)

Como o próprio compositor indica, a primeira versão do *Estudo II*, foi composta dois anos antes, e o mesmo encontra-se catalogado, sendo a referência JP 041 a. Atendendo às palavras de Peixinho, esta investigação procurou em ambas as versões do *Estudo II* os “materiais extraídos” da obra de câmara – *As Quatro Estações*.

Foi possível verificar que existe um vasto conjunto de gestos musicais (na interpretação do conceito de gesto musical, o qual tem vindo a ser desenvolvido e aplicado, ao longo deste trabalho) extraídos dessa obra de câmara. No entanto, é bem mais patente no caso da primeira versão, na qual a título de exemplo, na página de “módulos de parêntesis” do piano (cf. Figura 49), verificámos que alguns dos pontos presentes nas estações do *Inverno*, da *Primavera*, do *Verão* e do *Outono*, se encontram

---

128. Partitura acessível em [www.mic.pt](http://www.mic.pt) (acedido em 21-05-2011)

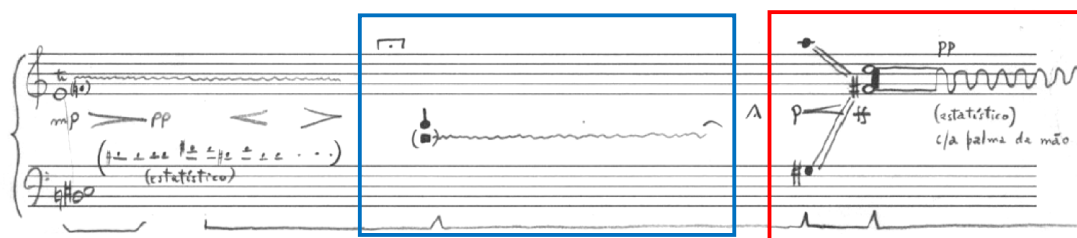
na primeira versão do *Estudo II*. Em grande parte dos casos, a reutilização surge de forma direta, raramente por movimentação paralela.

Um exemplo de reutilização por movimento direto é identificável se observarmos o gesto musical que se encontra na primavera, no ponto três da obra de câmara (cf. Figura 49, a vermelho), assim como o gesto do *Estudo II a*, situado na parte final do segundo sistema da página 5 (cf. Figura 50, a vermelho). Apesar de existir uma aproximação acentuada com a fonte, neste caso específico é possível verificar que Peixinho não reutiliza todas as notas presentes neste fragmento, alterando também a indicação de pedal.

O gesto que antecede o exemplo anterior no *Estudo II a*, também ele se encontra na mesma página, mas agora na secção do outono (cf. Figura 49 e Figura 50, a azul). Neste caso, não podemos considerar que a reutilização seja direta, mas sim por movimento paralelo, visto que aqui o gesto (ou fragmento) é exatamente o mesmo.

The image shows a handwritten musical score on a grid background, titled "Modelos para Parêntesis" for Piano. The score is organized into four seasonal sections: INVERNO, VERÃO, PRIMAVERA, and OUTONO. Each section contains numbered musical examples (1-7) with various notations and performance instructions. A red box highlights a specific musical fragment in the PRIMAVERA section, and a blue box highlights a fragment in the OUTONO section.

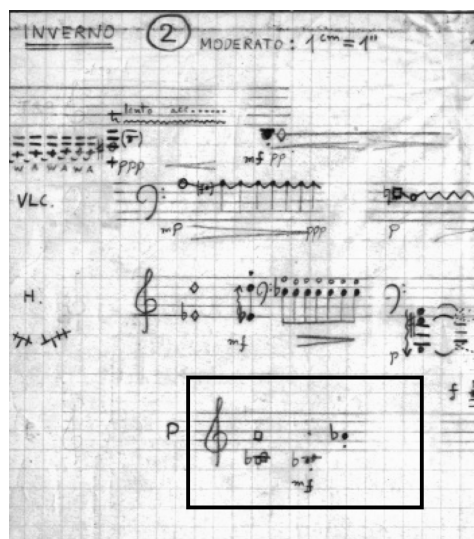
Figura 49. Modelos para Parêntesis do Piano na obra *As Quatro Estações* de J. Peixinho



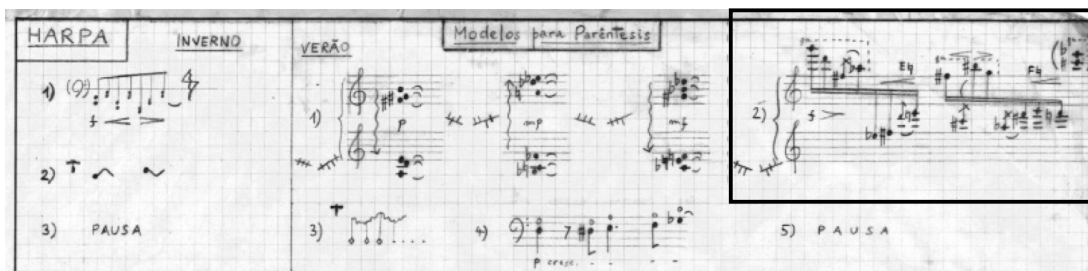
**Figura 50.** Segundo sistema da página 5 do *Estudo IIa* de J. Peixinho

Se direcionarmos a nossa atenção para a segunda versão do *Estudo II* e para a obra de câmara (*As Quatro Estações*), identificamos unicamente um momento reutilizado por movimento paralelo, identificado na Figura 51 e que aparece a meio do primeiro sistema da 2ª página (cf, Figura 54). Este gesto será abordado mais detalhadamente na explicação da **hipótese 8**.

Ao nível de reutilizações por movimento direto, existem vários exemplos na partitura. Um momento que se torna curioso devido ao facto de circular em várias obras do compositor (como já mencionado no Subcapítulo 5.5.2) é o caso do gesto da Harpa no 2º ponto do *Verão* (cf. Figura 52). Este fragmento aparece no *Estudo II b*, a meio do terceiro sistema da 3ª página. As semelhanças são claras, mas para além de a fonte pertencer a um instrumento diferente, Peixinho altera também a ordem das notas.



**Figura 51.** Fragmento da Página 2 da obra *As Quatro Estações* de J. Peixinho

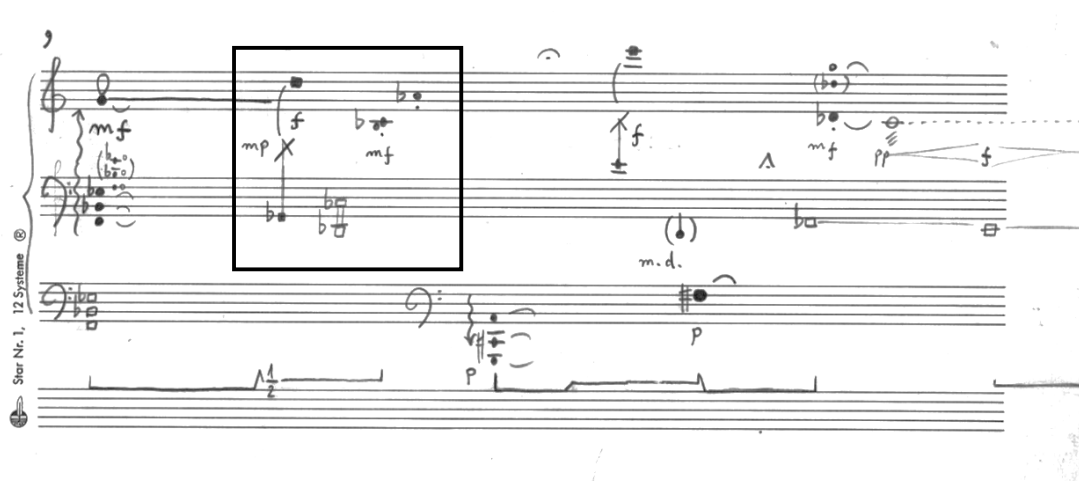


**Figura 52.** Modelos para Parêntesis da Harpa na obra *As Quatro Estações* de J. Peixinho

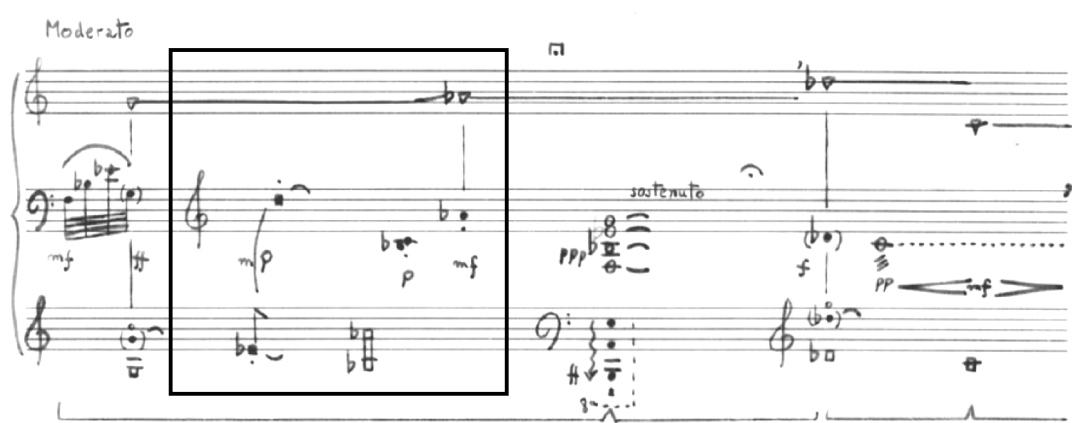
### 7.1.2. A PRIMEIRA VERSÃO E A ABSORÇÃO OU EXCLUSÃO DO MATERIAL MUSICAL

Se compararmos o material musical presente na primeira versão do estudo com a segunda, constatamos que existem cinco casos a ter em conta para entendermos as palavras de Peixinho, segundo as quais a segunda versão representa uma remodelação da primeira.

O primeiro caso é a reutilização paralela, no qual em ambas as obras o material surge exatamente igual. Se confrontarmos a Figura 53 e Figura 54, é claro que o fragmento, que se encontra assinalado a verde, é exatamente igual (com exceção de uma ligeira indicação de dinâmica). É de observar que reutilizações por movimento paralelo são raras ao longo da obra. A este exemplo podemos acrescentar apenas mais dois momentos.

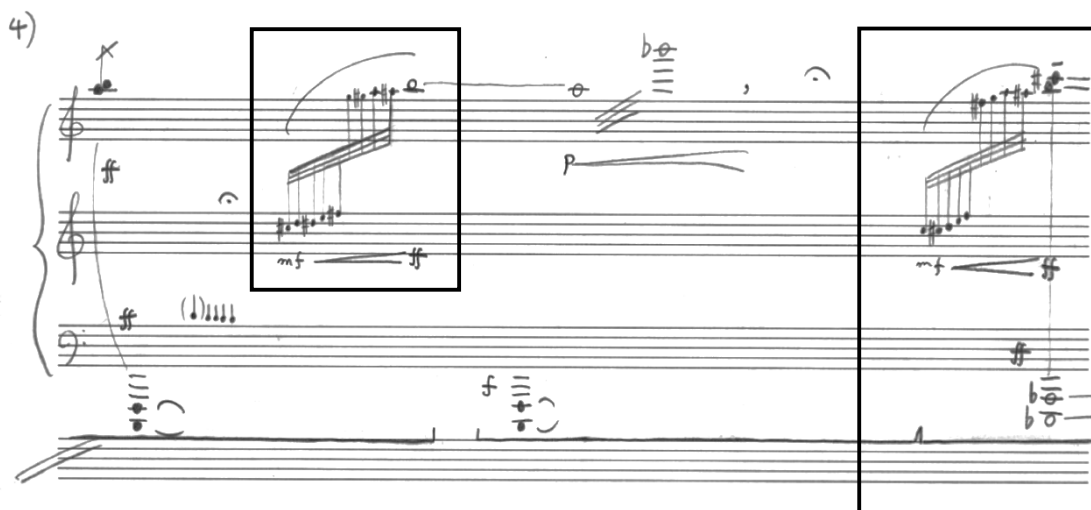


**Figura 53.** 4º sistema da página 1 da primeira versão do *Estudo II* de J. Peixinho



**Figura 54.** 1º sistema da página 2 da segunda versão do *Estudo II* de J. Peixoto

No segundo caso, verifica-se a presença de material reutilizado, apresentando alterações ora ligeiras (movimento direto), ora significativas (movimento contrário). Isto acontece principalmente ao nível do emprego de determinadas notas. O emprego dessas notas revela gestos que apresentam fortes ligações, mas as alturas dessas mesmas não são respeitadas. Segue-se um exemplo revelador desta ocorrência, o qual está assinalado na Figura 55 e Figura 56.



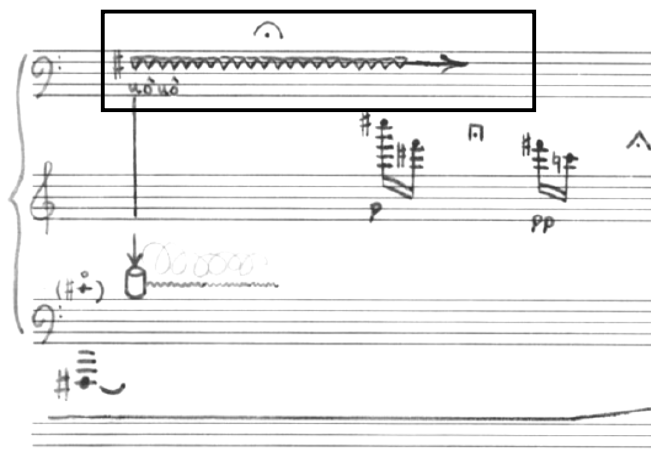
**Figura 55.** 1º sistema da página 4 da primeira versão do *Estudo II* de J. Peixoto

The image displays two systems of musical notation for piano. The top system consists of a treble clef staff with a piano (p) dynamic marking. A section of the melody is enclosed in a rectangular box and marked with piano-piano (pp). To the right of this box, there is a crescendo hairpin and a forte (ff) dynamic marking. Below the staff, there are markings for the first pedal (1º Ped.) and a mezzo-forte crescendo (mf cresc.). The bottom system consists of a bass clef staff. A section of the accompaniment is enclosed in a rectangular box and marked with piano (p). Above this box, there are dynamic markings including piano (p) and forte (ff). The notation includes various rhythmic and articulation symbols.

**Figura 56.** 2º e 3º sistema da página 4 da segunda versão do *Estudo II* de J. Peixinho

No terceiro caso, trata-se do material que não é unicamente reutilizado, mas que também é desenvolvido e explorado. Como exemplo, podemos constatar logo no início da primeira versão uma nota Fá# no registo subgrave, que só aparece uma única vez ao longo de toda a obra. Na segunda versão esta nota surge também no início, mas agora reaparece por diversas vezes durante toda a obra. Se tivermos em conta apenas os dois primeiros sistemas da segunda versão, esta nota surge um total de 6 vezes. Para além disso, Peixinho altera por completo o gesto e respetivo timbre desta nota. Isto é, na primeira versão o pianista deverá utilizar uma baqueta para percutir a corda da nota de imediato, e na segunda versão este deverá tocar a nota na tecla e logo de seguida utilizar um copo para aflorar na corda da nota, alcançando assim o harmónico escrito.

O quarto caso é representado pelo material que se encontra na segunda versão, mas que não acontece na primeira, tratando-se, portanto, de material novo. Estes momentos são escassos ao longo da obra, podemos, porém, entender o uso da voz do intérprete como sendo um recurso novo que não se encontra na primeira versão, como é o caso do exemplo assinalado na Figura 57, e que será abordado na **hipótese 14**.



**Figura 57.** Fragmento do 1º sistema da página 4 da primeira versão do *Estudo II* de J. Peixinho

O quinto e último caso poderia ser assinalado, uma vez que grande parte de material da primeira versão foi excluída da segunda. É importante salientar o facto de todos os momentos que careciam de um certo *alea*<sup>129</sup> presente na primeira versão, não terem sido contemplados na segunda versão. Por exemplo, se observamos na Figura 58, todos os fragmentos que se encontram assinalados, não foram contemplados na reescritura da obra.

129. *Alea* ou processos aleatórios. “Este termo caracteriza um fenómeno no qual o compositor recorre à colaboração criativa do intérprete, confiando-lhe algumas tarefas. É um tipo de composição que utiliza o acaso como um elemento integrante da estrutura musical, concebendo a estrutura como um labirinto de possibilidades, um esquema das potencialidades contidas nos materiais” (Teixeira, 2006, p. 155).

**Figura 58.** 1º e 2º sistema da página 3 da primeira versão do *Estudo II* de J. Peixinho

Dos cinco casos apresentados atrás, três deles (mais concretamente os três primeiros) demonstram que as obras prévias são tidas em conta na elaboração da segunda versão do *Estudo II*. Os casos nos quais a presença de material é novo na segunda versão, ou que foram desenvolvidos e/ou modificados a partir de fragmentos pré-existentis, desperta nesta investigação o interesse em saber se também estes materiais derivam de material alheio, visto que nesta fase composicional o compositor denuncia nos seus comunicados este mesmo interesse.

### 7.1.3. O ESTUDO II, NUMA PERSPETIVA INVESTIGATIVA À PROCURA DE MATERIAL MUSICAL ALHEIO

Nesta investigação partiu-se do pressuposto que a segunda versão contém material alheio que é merecedor de atenção, de forma a entender (e justificar) as suas origens, nomeadamente os eventuais processos de transformação dos

materiais/elementos musicais. Encontrar a(s) obra(s) que hipoteticamente tenham sido reutilizadas na elaboração da segunda versão, revelou-se um processo moroso e árduo, visto não existir praticamente nenhum indicativo que auxilie a identificação de qualquer tipo de pista(s). Mesmo assim, defendemos que Peixinho explora potenciais técnicas de reutilização de material por movimento contrário apoiado na obra *Douze Notations* (1945) de Pierre Boulez (1925). A seleção desta obra deveu-se a várias circunstâncias que relacionaram superficialmente as duas obras numa primeira fase, tais como: a) os intervalos de quartas e de meios-tons estão constantemente presentes; b) o discurso musical apresenta um carácter fragmentário; c) a abordagem de novas possibilidades técnicas na exploração do sistema dodecafónico, parece revelar uma visão muito livre do mesmo.

A convicção da hipotética reutilização por parte de Peixinho da obra de Boulez, aconteceu com a investigação mais aprofundada em volta destas duas obras, alcançando resultados que podem ser validados, e que serão descritos posteriormente no subcapítulo 7.1.6.

É importante realçar que as *Douze Notations* foram escritas durante um *workshop* quando Boulez tinha 20 anos, mas só foram revistas em 1980 e editadas em 1985. Ou seja, a publicação da partitura acontece após 13 anos da recriação do *Estudo II*. Este facto pode colocar desde logo alguma dúvida sobre a forma hipotética (ou real) como Jorge Peixinho terá tido conhecimento e acesso à partitura da obra antes de 1972. Nesse sentido, procurou-se pôr em articulação um conjunto de fatores que justificam que Peixinho poderia ter tido acesso à partitura de antes de *Douze Notations*, antes de esta ser editada e publicada. É um facto que Peixinho teve contacto por diversas vezes com Pierre Boulez durante a década dos 60. Estas ligações entre os dois compositores surgiram numa primeira fase durante os cursos de Darmstadt (1960) e, posteriormente, em Basileia (1962).

Surge assim a possibilidade de Boulez, em alguma destas ocasiões, ter fornecido a partitura ao compositor Português. Em modo especulativo, podemos ainda acrescentar que Boulez pode ter facultado a partitura a Peixinho, visto este também ser pianista e existir o interesse por parte do compositor francês de divulgar o seu trabalho a alguém que é um vanguardista com atividade, apresentando regularmente nova música em palco.

Até ao momento, não foi possível encontrar literatura crítica, alicerçada em obras musicológicas ou publicações em periódicos à época, testemunhos, entrevistas,

ou outros, que fundamentem de modo mais sustentado a validação desta reutilização de material musical baseada no conhecimento prévio da partitura, por parte do autor. No entanto, a hipótese que verdadeiramente fortalece o facto de Peixinho ter tido acesso à partitura de Boulez é terem sido encontradas fortes relações entre as duas obras, no âmbito da análise do material musical, à procura de processos de reutilização. É o caso da inclusão de fragmentos que respeitam uma ordem de alturas/intervalos, ou ainda, a presença da mesma série dodecafónica ou parte da mesma, os mesmos gestos sonoros, entre outras coincidências e complementaridades a detetar.

#### 7.1.4. A ESTRUTURA FORMAL DO ESTUDO II (B)

Consideramos que os principais pontos de seccionamento do *Estudo II* se encontram identificados na partitura pelo próprio compositor, através do uso de barras duplas. Estão divididos em três secções:

1. Secção inicial: do início da página 1, até ao meio do segundo sistema da página 2.
2. Secção intermédia: da parte final do segundo sistema da página 2, até ao início do quarto sistema da página 3.
3. Secção final: da parte final do quarto sistema da página 3, até ao final da página 5.

A primeira secção revela um carácter introdutório através da apresentação do material temático da obra, com fragmentos descontínuos. A segunda é fortemente contrastante ao nível de registo, textura e gestos musicais, em comparação com a primeira secção. Peixinho explora aqui ocorrências, as quais não foram abordadas ou pouco desenvolvidas, na primeira secção. É exemplo disto a presença do registo agudo do piano de forma regular ao longo da secção, como também a existência de linhas melódicas muito mais longas, e, sobretudo, a forte presença de valores rítmicos mais rápidos. A terceira e última secção é uma reexposição ampliada e variada da primeira. Sendo assim, concluímos que o *Estudo II* contem a forma estrutural e clássica, A – B – A'.

Nesta obra verifica-se também uma atividade frequente ao nível das alterações de andamentos, e que ajudam a clarificar a estrutura formal da obra. A primeira secção obedece à seguinte ordem: *Molto lento*, *Lento*, *Rapido* e *Moderato*. No início da segunda secção não está assinalada qualquer indicação de tempo, mas surge uma utilização de valores rítmicos mais rápidos. Assim sendo, interpretamos que está implícita uma intenção de velocidade mais acelerada. Ainda na segunda secção, surge a indicação de *Lento* e, por último, *Rapido*. Na terceira secção, surge no início novamente a indicação de *Molto lento* e, posteriormente, as indicações de *rápido* e *lento*.

Como podemos verificar na Tabela 11, existe uma distribuição equilibrada nas diversas secções. No caso das secções I e III, ambas começam com a mesma indicação de tempo, e contêm uma maior predominância de tempos lentos. No caso da secção II, esta contraria as outras duas, através da predominância de tempos rápidos. Podemos assim concluir, que também ao nível das indicações de tempo, as secções I e III estão interligadas e a secção II se encontra em oposição a estas duas.

Outra característica que se verifica entre a Secção I e III, é o facto de estas conterem as mesmas indicações de tempo (com exceção da indicação de *Moderato*), mas através de uma ordem diferente.

Se verificarmos verticalmente as indicações de tempo das três secções, existe um padrão no qual uma das indicações de tempo se repete, e uma que só surge uma vez, e que contrasta com a que se repete. Por exemplo, na segunda lista, temos duas vezes a indicação de *Lento* e uma de *Rapido*.

**Tabela 11.** Ordem das indicações de tempo no *Estudo II b*

<b>Secção I</b>	<i>Molto lento</i>	<i>Lento</i>	<i>Rapido</i>	<i>Moderato</i>
<b>Secção II</b>	“Rápido”	<i>Lento</i>	<i>Rapido</i>	
<b>Secção III</b>	<i>Molto lento</i>	<i>Rápido</i>	<i>Lento</i>	

#### 7.1.5. CARACTERIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DOS MOTIVOS MUSICAIS NO ESTUDO II

Numa primeira abordagem à partitura, parece tratar-se de uma obra estruturada através de uma espécie de sucessão de pequenas secções episódicas sequenciadas, e, aparentemente, contrastantes entre elas. No entanto, após uma análise mais

aprofundada, verifica-se que as mesmas secções episódicas apresentam diversos motivos<sup>130</sup> musicais, que acabam por unificar e estabelecer uma articulação entre as diferentes pequenas secções da obra, contribuindo para a sua unidade formal.

É durante os quatro primeiros sistemas da 1ª página que são apresentados os diversos motivos que serão desenvolvidos ao longo de toda obra. Materiais estes, que se encontram elaborados através de diversos componentes fortemente caracterizados e diferenciados quer pelas entidades intervalares e texturais, quer pela apresentação das diferentes unidades temporais e de intensidades da obra. São assim identificáveis os seguintes motivos:

- **Motivo A:** trata-se de um registo fixo. Nota F $\sharp$  na região subgrave em *ff*, e, logo de seguida, com a exploração dos harmónicos na respetiva nota. Estes harmónicos são realizados através do aflorar do nó da corda (no ponto do harmónico desejado), utilizando um copo de cristal ou de vidro com o bordo muito fino.
- **Motivo B:** melodia através do uso da voz do intérprete, composta predominante pelo intervalo de meio-tom.
- **Motivo C:** trilos em ambas as mãos por meio-tom em movimento contrário, alcançados por *glissandi* com as mãos abertas, também em movimento contrário.
- **Motivo D:** agregado sonoro disposto na vertical e arpejado, composto predominante pelo intervalo de quarta perfeita.

#### 7.1.6. ANÁLISE À PROCURA DE REFERÊNCIAS INTERSTICIAIS

Conforme abordado na metodologia (cf. Subcapítulo 6.3.1), optou-se por incluir de seguida quadros descritivos de análise musical. Estes quadros (em número de 17) situam, identificam e relacionam o material presente entre a obra de Peixinho e a obra *Douze Notations* de Pierre Boulez, composta por um total de 12 peças. Cumprem igualmente as mesmas funções sobre a identificação da presença do *Prelúdio* da Ópera

---

130. A “mais pequena unidade musical (com harmonia, ritmo, métrica, etc.); importante pela sua unidade, a sua capacidade de reproduzir e desenvolver, a sua oposição a outros motivos.” (Monteiro, in Machado, 2002, p. 136).

*Tristão e Isolda* de R. Wagner, da *Sinfonia N.º 9* de L. v. Beethoven, além de reutilização de elementos de autoria do próprio J. Peixinho.

A Tabela 12 apresenta a matriz com base na série dodecafônica que será referenciada ao longo da análise das referências encontradas.

**Tabela 12.** Matriz da série dodecafônica das *Douze Notations* de Pierre Boulez

	I <sub>0</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>3</sub>	
O <sub>0</sub>	Láb	Sib	Mib	Ré	Lá	Mi	Dó	Fá	Dó#	Sol	Fá#	Si	R <sub>0</sub>
O <sub>10</sub>	Fá#	Láb	Dó#	Dó	Sol	Ré	Sib	Mib	Si	Fá	Mi	Lá	R <sub>10</sub>
O <sub>5</sub>	Dó#	Mib	Láb	Sol	Ré	Lá	Fá	Sib	Fá#	Dó	Si	Mi	R <sub>5</sub>
O <sub>6</sub>	Ré	Mi	Lá	Láb	Mib	Sib	Fá#	Si	Sol	Dó#	Dó	Fá	R <sub>6</sub>
O <sub>11</sub>	Sol	Lá	Ré	Dó#	Láb	Mib	Si	Mi	Dó	Fá#	Fá	Sib	R <sub>11</sub>
O <sub>4</sub>	Dó	Ré	Sol	Fá#	Dó#	Láb	Mi	Lá	Fá	Si	Sib	Mib	R <sub>4</sub>
O <sub>8</sub>	Mi	Fá#	Si	Sib	Fá	Dó	Láb	Dó#	Lá	Mib	Ré	Sol	R <sub>8</sub>
O <sub>3</sub>	Si	Dó#	Fá#	Fá	Dó	Sol	Mib	Láb	Mi	Sib	Lá	Ré	R <sub>3</sub>
O <sub>7</sub>	Mib	Fá	Sib	Lá	Mi	Si	Sol	Dó	Láb	Ré	Dó#	Fá#	R <sub>7</sub>
O <sub>1</sub>	Lá	Si	Mi	Mib	Sib	Fá	Dó#	Fá#	Ré	Láb	Sol	Dó	R <sub>1</sub>
O <sub>2</sub>	Sib	Dó	Fá	Mi	Si	Fá#	Ré	Sol	Mib	Lá	Láb	Dó#	R <sub>2</sub>
O <sub>9</sub>	Fá	Sol	Dó	Si	Fá#	Dó#	Lá	Ré	Sib	Mi	Mib	Láb	R <sub>9</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>3</sub>	

Conforme afirmado em cima, um total de 17 hipóteses operatórias são apresentadas de forma ordenada em relação à sua localização na obra. Apresenta-se de seguida o quadro referente à **hipótese 1**.

### Hipótese 1

Fragmento	Elaboração do Motivo A
Fonte original	Peça N° 1 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez
Material musical	Células rítmicas e componentes expressivos de interpretação

Através da peça N° 1 das *Douze Notations* é possível identificar materiais que se relacionam com a elaboração do motivo A do *Estudo II* (cf. Figura 59).



**Figura 59.** Motivo A do *Estudo II* de J. Peixinho

Assim, consideramos como **hipótese 1.1** a origem da nota Fá# subgrave. No compasso três do fragmento do compositor francês, existe uma correspondência paralela, tanto ao nível de altura como ao do registo com motivo A (cf. Figura 60, a vermelho). Para além desta ligação, podemos identificar uma inversão de valores ao nível de dinâmica, isto é, o Fá# em Boulez tem indicado uma intensidade de *pp*, e no *Estudo II* surge *ff* (cf. Figura 60, amarelo).

Como **hipótese 1.2** consideramos a relação figurada entre o gesto do motivo A, mais concretamente no uso do copo, com o gesto do compasso 7 na peça de Boulez (cf. Figura 61, azul). Em ambos os casos, é executada uma nota no registo grave, exigindo a permanência do pedal. No entanto em Boulez, de seguida à nota grave, continua a execução de um agregado sonoro e, em Peixinho, este agregado é substituído pelo gesto do aflorar do copo. Gesto que cria assim uma sonoridade extremamente rica, com reminiscências tímbricas da música do compositor francês.

**1.**

**pierre boulez**  
(\*1925)

Fantasque - Modéré

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in treble clef and the second in bass clef. The first system includes a melodic line with a triplet and a bass line with a steady rhythm. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (ff) subito. Pedal instructions include 'Péd.', 'strictement', 'sans pédale', and 'Péd.'. A red circle highlights a specific note in the bass staff, and a blue box highlights a section of the bass staff in the second system.

Figura 60. Peça 1 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (cc. 1 - 8)

### Hipótese 2

Fragmento 1º e 2º Sistema da 1ª página – Desenvolvimento do **motivo A**

Fonte original Peça Nº 1 das *Douze Notations* de Pierre Boulez

Material musical Células rítmicas e componentes expressivos de interpretação

The image shows a fragment of musical notation for a piano solo. It is in bass clef and features a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo (f) and pianissimo (pp). Pedal instructions include 'Péd.'. A red box highlights a section of the bass staff, a yellow box highlights another section, and a blue box highlights a section with a dynamic change to pp.

Figura 61. Peça Nº 1 das *12 Notations* para Piano Solo de Pierre Boulez (cc. 5 - 7)

No âmbito da **hipótese 2.1**, é de observar o desenvolvimento do motivo A nos dois primeiros sistemas, e a sua relação simbólica do compasso 5 ao 7 da primeira peça (cf. Figura 62). Identificamos em Boulez um total de 6 notas Sol no registo grave, isto é, o mesmo número de notas Fá# nos dois primeiros sistemas do *Estudo II* (cf. Figura 62, a amarelo).

**Figura 62.** 1º e 2º sistema do *Estudo II* de J. Peixinho

Uma característica presente em ambas as obras, é o facto de estas notas repetidas se encontrarem separadas em três partes diferentes, como nos demonstra a Tabela 13. Ora no caso de Boulez, as notas estão separadas por uma pausa de maior duração (pausa de semínima) e, no caso de Peixinho, este aproveita o momento para incorporar novos motivos na sua obra. No caso das pausas de colcheia em Boulez, estas são equiparadas com as fermatas no *Estudo II*.

Ainda tendo em conta a Tabela 13, podemos identificar que Peixinho não só respeita o mesmo número de ataques e divisões de grupos, como também permuta os últimos dois conjuntos.

**Tabela 13.** Distribuição das notas repetidas

<b>J. Peixinho</b>		
Número de notas Fá# subgrave (nos dois primeiros sistemas)	<b>3X – 1X – 2X</b>	
<b>P. Boulez</b>		
	c.5	c.6 c.7
Número de notas Sol grave (entre os cc. 5 -7)	<b>3X – 2X – 1X</b>	

Como mencionado anteriormente, no lugar das pausas de semínima na obra de Boulez, Peixinho apresenta dois novos motivos, o **B** e o **C**. Assim sendo, a primeira pausa de semínima em Boulez, é representada pelo motivo **B** em simultâneo com um *pizzicato* sobre a corda do piano. A segunda pausa de semínima está representada pelo motivo **C**, através de um *glissando* com as mãos abertas em movimento contrário direcionando para o registo médio do piano.

Quanto às alturas dos harmónicos, identificamos uma relação com a *Notation I* e assim fundamentamos a **hipótese 2.2**. Os harmónicos pretendidos aparecem na seguinte ordem: Lá# (4.º harm.), Fá# (3.º harm.), Mi (7.º harm.), Dó# (5.º harm.), Dó# (5.º harm.) e Lá# (4.º harm.) (cf. Figura 62, a roxo). Logo no início da peça de Boulez, o compositor apresenta a série dodecafónica das *12 Notations*, da qual Peixinho utiliza as 4 notas que se encontram no centro desta série, através de uma transposição de meio-tom acima, ou seja,  $T_1$  (cf. Figura 63, a preto e a Figura 64).

Fantasque - Modéré

Péd. X strictement sans pédale

**Figura 63.** Peça Nº 1 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (cc. 1 – 2)

## 12 Notations | Série dodecafônica original

The image shows a musical score for the original dodecaphonic series of 12 Notations. The top staff displays the original series of 12 notes: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Below this, a bracket labeled T1 indicates a transposition of the series. The transposed series is shown in the lower staves, with dashed lines connecting the notes of the original series to their transposed counterparts. The transposition is by one octave down, resulting in the notes: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G.

Figura 64. Série dodecafônica das 12 Notations

Na Figura 64 podemos também observar a ordem da aparição das notas em Peixinho, visualizando uma organização na sua apresentação. Tudo indica que esta transposição por  $T_1$  é estabelecida pela nota fundamental dos harmônicos, isto é, para que estas notas sejam possíveis de obter como parciais harmônicos da nota já estabelecida como motivo **A**, o Fá#.

Existe ainda uma pequena exceção nesta transposição por  $T_1$ . É o caso da nota Mi em Boulez que se mantém em Peixinho e não é transposta para Fá natural. Mais uma vez, trata-se aqui de uma adaptação que o processo técnico do instrumento exige, ou seja, é mais fácil encontrar no piano o harmônico de 7ª menor (nota Mi) do que alcançar uma 7ª maior (Mi#/Fá). No entanto, a nota Fá, a qual proporciona uma relação de 8.ª diminuta e respeita na íntegra os intervalos provenientes de série de Boulez e respetiva transposição, surge em forma de “*pizz.* + voz” logo de seguida através do motivo **B**.

Tal como aconteceu anteriormente com os valores de intensidade na **Hipótese 1.1**, surge aqui o mesmo processo de inversão. O motivo **B** (nota Fá) apresenta o nível de dinâmica invertida, em relação com a dinâmica ao qual as alturas usadas por Peixinho e pertencentes aos compassos 1 e 2 em Boulez estão inseridas, ou seja, o *mp* converte-se em *mf*.

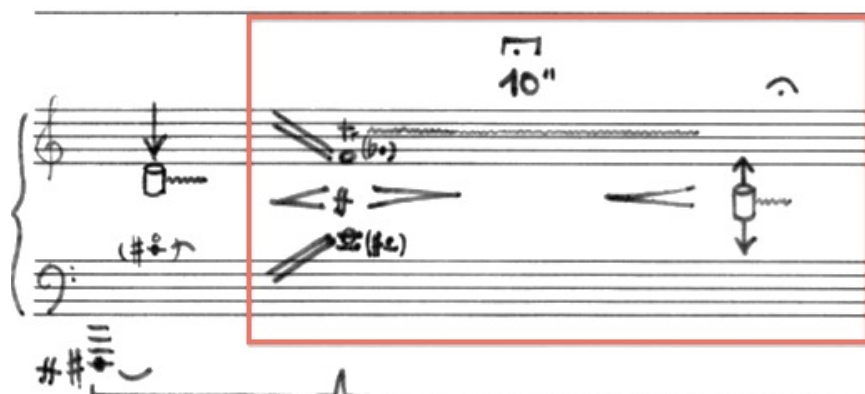
Em jeito de síntese e porque estamos perante um processo de encaixe complexo ao nível da conceção do material musical, apresentamos a Figura 65, de forma a simplificar a perceção dos dois primeiros sistema do *Estudo II*.

The image displays a musical score for 'Fantasque - Modéré' in two systems. The first system is in treble clef, marked 'mp' and 'modérément', with dynamics 'pp' and 'ff subito'. The second system is in bass clef, marked 'f' and 'pp'. Annotations include 'Ped.' (pedal) and 'sans pédale' (without pedal). A diagram labeled 'T<sub>1</sub>' uses dashed orange lines to connect notes between the two systems. A lower section, marked 'Molto lento', shows two systems with 'Motivo B' and 'Motivo C' highlighted in green boxes. Colored arrows (red, blue, green) trace relationships between notes in the upper systems and the motives in the lower section.

Figura 65. Síntese da Hipótese 2

### Hipótese 3

Fragmento	Elaboração do <b>Motivo C</b>
Fonte original	Peça N° 2 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez
Material musical	Recurso a elementos gestuais e organização intervalar



**Figura 66.** 2ª sistema da 1ª página do *Estudo II* de J. Peixinho

O elemento **C** dá início através de dois *glissandi* em simultâneo e em movimento contrário com as duas mãos abertas. Se observarmos o início da segunda *Notation*, este apresenta logo um *glissando* ascendente (cf, Figura 67, a vermelho). Se observarmos por completo a 2ª *Notation* em termos deste processo técnico, constatamos no início a presença de um *glissando* ascendente e, na parte final da peça, um *glissando* descendente. Podemos assim considerar que a existência dos dois movimentos que surgem separadamente em Boulez são aplicados por Peixinho, em simultâneo no *Estudo II* (cf. Figura 68). Ao nível da intensidade, observa-se a presença da reutilização paralela atribuído ao *glissando* descendente (penúltimo compasso) de Boulez. Isto é, ambos os fragmentos apresentam um crescendo para *ff*.



Figura 67. 1º compasso da Peça Nº 2 das *Douze Notations* de Pierre Boulez

Figura 68. Peça Nº 2 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (cc. 8 - 12)

Após o *glissando* em Boulez no início da obra, surgem de seguida dois conjuntos de *tremolos* no compasso 3. *Tremolos* compostos por dois conjuntos densos a nível intervalar (Fá# – Sol – Sol# – Lá) e (Dó# – Ré – Ré# – Mi). Este processo técnico (*tremolos*) é incorporado no motivo C, e também acontece logo após a finalização dos *glissandi*. Para além disso, e mais concretamente ao nível das alturas, é de constatar a mesma relação intervalar, mas transposto uma 3ª menor descendente na obra de Peixinho, ou seja, Ré#, Mi, Fá, Solb. No entanto, Peixinho não obedece à alternância das notas no *tremolo* e à sua direccionalidade como ocorre em Boulez. Isto é, não é feita através de *tremolos* em movimento paralelo de 2ªs maiores, mas sim por 2ªs menores, em movimento contrário (cf. Figura 69, a vermelho).



Figura 69. Peça Nº 2 das *12 Notations* de Pierre Boulez

#### Hipótese 4

Fragmento	3º Sistema e início do 4º da 1ª página – Desenvolvimento do <b>Motivo C</b>
Fonte original	Peça 2 das <i>Douze Notations</i> de Pierre Boulez
Material musical	Recurso a elementos gestuais e organização intervalar

Verificou-se que ao longo do 3º sistema da primeira página surge novamente o motivo C, mas desta vez desenvolvido e expandido. Este motivo reaparece aqui com o mesmo conjunto de notas que o caracterizou, mas ligeiramente variado a nível de durações. Isto é, o gesto agora é repetido 5 vezes seguidas, e cada um deverá ter uma duração aproximada de 5 segundos. Assim sendo, a soma da duração estipulada para cada um dos cinco gestos resulta na mesma duração que Peixinho indicou, quando surgiu pela primeira vez o motivo C, ou seja, 10 segundos (cf. Figura 70, a azul).



Figura 70. 3º e 4º sistema do *Estudo II* de J. Peixinho

Logo no início do último sistema da primeira página do *Estudo II*, surge uma prolongação do motivo C, ou seja, dois trilos em simultâneo também por meio-tom, mas agora por movimento paralelo e sem *glissando* no início do gesto (cf. Figura 71, a vermelho). Este movimento paralelo em trilos apresenta o seguinte conjunto intervalar (Dó – Réb, Sol – Lá<sup>b</sup>).

Verificou-se que este movimento de quintas perfeitas paralelas provem das primeiras quatro notas da série utilizada na segunda peça de Boulez, e que surgem na pauta inferior do compasso 4 (cf. Figura 71, a vermelho e Figura 72), isto é, logo após o gesto abordado na **hipótese 3**.



Figura 71. Peça Nº 2 das *12 Notations* de Pierre Boulez (cc. 4 -7)

12 Notations | Série dodecafônica da 2ª peça

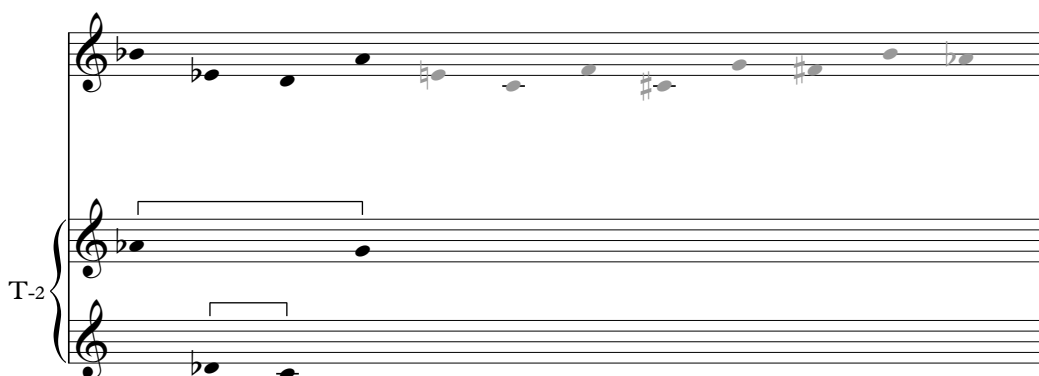


Figura 72. Série dodecafônica da Peça 2 das 12 Notations

Assim, observa-se aqui uma transposição à 2.<sup>a</sup> maior descendente, na qual podemos considerar que esta transposição é inspirada pelas notas presentes no mesmo compasso, mas no registo agudo, Sol - Lá<sup>b</sup> (cf. Figura 71, a verde).

Como já aconteceu na **hipótese 1**, existe também neste fragmento uma inversão ao nível de intensidade. Temos portanto no compasso 4 da segunda *Notations* uma indicação de ***ff*** que é invertida na obra de Peixinho para ***pp*** (cf. Figura 70 e Figura 71, a amarelo).

Curiosamente, na obra de Boulez, as notas Sol e Lá<sup>b</sup> do compasso 4 surgem repetidas de forma acentuada e em *staccato*, prolongando-se até ao compasso 10. Estas duas notas surgem em simultâneo um total de 21 vezes, criando uma aproximação com o valor de duração de 20 segundos, que Peixinho indicou no início do último sistema da primeira página. Uma segunda hipótese para a origem desta indicação temporal, é a mesma derivar da soma de todos os tempos temporais apresentados anteriormente. Ou seja, a soma de todos os valores indicados junto do motivo **C**, totalizam um total de 20 segundos.

### Hipótese 5

Fragmento	Parte central do 4º Sistema da 1ª Página – <b>Motivo D</b>
Fonte original	Série dodecafônica das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Elaboração e organização de agregados sonoros



**Figura 73.** Parte central do 4º Sistema da 1ª Página do *Estudo II* de J. Peixinho

No centro do último sistema da primeira página, temos o aparecimento do motivo **D**, através de dois agregados sonoros arpejados (cf. Figura 73). Ao nível das alturas, este contem o total cromático distribuído através de dois agregados sonoros, composto por seis notas cada, totalmente simétricos e transpostos à 4ª aumentada (cf. Tabela 14).

**Tabela 14.** Dois agregados sonoros do 4º Sistema da 1ª página

Agregado sonoro	Ordem apresentada do grave para o agudo	Conjunto ordenado por 4ªs perfeitas
1º	Mi Lá Ré Fá# Sol Si	Fá# Si Mi Lá Ré Sol
2º	Lá# Ré# Sol# Dó Réb Fá	Dó Fá Lá# Ré# Sol# Réb

Como se pode observar na Tabela 14, os dois agregados apresentam uma forte relação intervalar por 4ªs perfeitas, mas se tivermos em consideração a série dodecafónica utilizada nas *Douze Notations*, verificamos que existe uma ligação na construção dos dois agregados utilizados por Peixinho e pela série de Boulez. Na Tabela 15 apresenta-se a série dodecafónica ao qual agregado sonoro as notas se encontram atribuídas (a azul, o 1º agregado e a roxo, o 2º agregado). Desta forma comprovamos que Peixinho criou uma distribuição simétrica (permutação) pelos agregados sonoros de três em três notas da série dodecafónica.

**Tabela 15.** Série Dodecafónica das *Douze Notations* de Pierre Boulez

Láb	Si <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Ré	Lá	Mi	Dó	Fá	Dó#	Sol	Fá#	Si
-----	-----------------	-----------------	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	----

## Hipótese 6

Fragmento	Último gesto do 4º Sistema da 1ª Página
Fonte original	Série dodecafônica da Peça Nº 3 das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Organização e distribuição das notas



**Figura 74.** Último gesto do 4º Sistema da 1ª Página do *Estudo II* de J. Peixinho

O gesto do final da primeira página (cf. Figura 74) apresenta o total cromático distribuído pelas seis articulações em notas dobrada (díades). Após a utilização da série dodecafônica na primeira *Notation* verificada na **Hipótese 5**, Peixinho recorre logo de seguida à série da terceira peça deste ciclo para elaborar o gesto. Esta série dodecafônica aparece melodicamente em Boulez nos três primeiros compassos da peça, com a seguinte série dodecafônica: Mib - Ré - Lá - Mi - Dó - Fá - Dó# - Sol - Fá# - Si - Sol# - Sib (cf. Figura 75). Ao dividirmos a série de Boulez ao meio (6 + 6 notas), à semelhança da forma como surge na obra do compositor francês através da ligadura de expressão, é possível elaborar e fundamentar a configuração da reutilização desta série de alturas por Peixinho. O compositor português através das notas dobradas, estabelece que uma nota deriva do primeiro conjunto de seis notas, agrupada com outra do segundo (cf. Tabela 16).



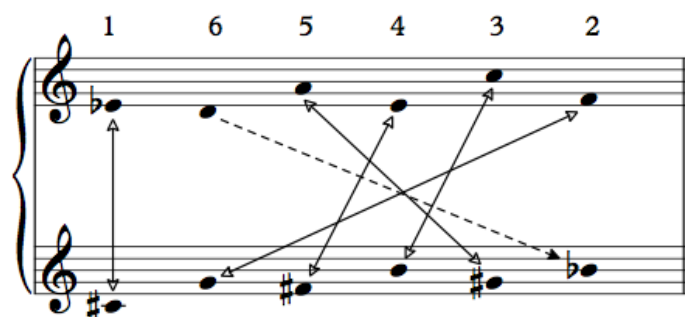
**Figura 75.** Peça Nº III das *Douze Notations* de Pierre Boulez (cc. 1 -3)

**Tabela 16.** Distribuição e disposição da Série Dodecafónica pelo gesto da Hipótese 4

Mib	Ré	Lá	Mi	Dó	Fá	Dó#	Sol	Fá#	Si	Láb	Sib
1	6	5	4	3	2	1	2	4	3	5	6

Se ordenarmos as seis articulações em Peixinho por ordem crescente (como enumerados na Figura 74), resulta na disposição apresentada na Tabela 16. Assim, verificamos que a ordem do primeiro conjunto de alturas apresenta uma rotação circular ao colocar a primeira nota no final do conjunto e lido de forma retrogradada linear, ou seja, na seguinte ordem: 1 – 6 – 5 – 4 – 3 – 2.

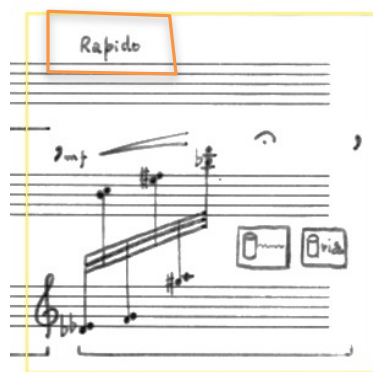
No caso da sobreposição das notas provenientes do segundo conjunto de notas, não se verifica a mesma linearidade presente no primeiro. Aqui, o gesto inicia-se com as duas primeiras notas destes dois conjuntos (Mib – Dó#). O agrupar das notas do segundo conjunto ao primeiro é feita por Peixinho, através do uso exclusivo intervalar de segundas menores e maiores. Existe no entanto uma exceção, a última articulação, a qual apresenta uma 3ª maior. Se observarmos a Figura 76, podemos concluir que o Sib é a nota que sobra, após agrupar preferencialmente todas as notas anteriores do segundo grupo por segundas menores e maiores, com as do primeiro grupo.



**Figura 76.** Relações intervalares de 2ªs maiores e menores, com a exceção do último conjunto (3ª maior)

### Hipótese 7

Fragmento	Último gesto da 1ª Página e o 1º do início da 2ª Página
Fonte original	Compassos 7 e 8 da Peça Nº V das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Organização de alturas, células rítmicas e componentes expressivos de interpretação.



**Figura 77.** Último gesto da 1ª página 2ª página do *Estudo II* de J. Peixinho



**Figura 78.** Primeiro gesto da 2ª página do *Estudo II* de J. Peixinho

Como anteriormente observado na hipótese 7, a ordem das notas do último gesto da 1ª página derivam da série dodecafônica da 3ª peça de Boulez (cf. Figura 77). Logo de seguida a este gesto, um movimento também em fusas composto pelas notas Fá – Sib – Mib – Sol, mantém a relação com a mesma peça de Boulez. Após apresentar a série dodecafônica no compasso 1 e 2 (na pauta superior), as três primeiras notas do compasso 3 são as mesmas que temos no fragmento da obra de Peixinho, e também a mesma indicação de dinâmica, *mf* (cf. Figura 79).



**Figura 79.** Peça Nº 3 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (cc. 1 – 4)

No entanto, ao nível dos elementos texturais destes dois fragmentos (Figura 77 e Figura 78), verifica-se uma reutilização direta com a *Notation* N° 5, mais concretamente os compassos 7 e 8. Isto é, constata-se que o compasso 7 em Boulez apresenta fortes características com a Figura 77, ambas com movimento sonoro ascendente e com um total de seis articulações (cf. Figura 80, a vermelho).

**Figura 80.** Peça N° 5 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (cc. 5 – 8)

Existe também uma ligação ao nível do pedal, visto que tanto em Boulez como em Peixinho este é acionado no início do gesto e é deixado de forma a suste a sua ressonância. Podemos ainda ter em conta a indicação de *rapide* no compasso 8 em Boulez (Figura 80, a laranja) que surge também no *Estudo II*, mas atribuído ao fragmento da Figura 77, a laranja.

Logo de seguida, as duas apogiaturas indicadas a azul na Figura 80 estão diretamente relacionadas com a textura da Figura 78. O fragmento de Peixinho contém também duas vezes este processo técnico -apogiaturas-, as quais respeitam o mesmo número de notas para cada um deles, isto é, a primeira apogiatura é composta por três notas e a segunda, por uma nota.

É importante realçar que a primeira apogiatura em Peixinho é observada aqui através das três primeiras notas em fusas, tornando-se no equivalente à apogiatura em Boulez. Assim, a nota Sol também em fusa (entre parêntesis e em harmónico), tem equivalência com a nota Dó# do compasso 8, em Boulez. No entanto, a **hipótese 7** não justifica a presença da nota Sol, uma vez que esta será explicada através no subcapítulo 7.1.7.

### Hipótese 8

Fragmento	A partir da parte central do 1º Sistema da 2ª página
Fonte original	<i>Prelúdio de Tristão e Isolda</i> de R. Wagner
Material musical	Organização de alturas, células rítmicas e elementos texturais

**Figura 81.** 1º Sistema da 2ª Página do *Estudo II* de J. Peixinho

Na parte central do 1º sistema da 2ª página surge uma reutilização direta do início do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda* de R. Wagner (1813-1883). Apresenta-se no *Estudo II* através de uma transposição por tradução, na qual a nota Dó (assinalado com o número 1 na Figura 81) é observada na partitura original como se estivesse escrita na clave de Fá, ou seja, o Lá converte-se num Dó. Assim sendo, estamos perante uma reutilização por transposição à 3ª menor acima.

Como apresentado na Figura 81 e Figura 82, os números indicam a ordem pela qual as notas são equivalentes, verificando que as últimas duas não obedecem à ordem que aparece no original.

**Lento e languido**

**Figura 82.** Prelúdio da Ópera *Tristão e Isolda* de R. Wagner (cc. 1-3)

Ao nível das características rítmicas e texturais, Peixinho reutiliza o gesto da *anacruse* em Wagner e a terceira e quarta nota que surgem em separado em Wagner, também são respeitadas por Peixinho, ao escrever que o agregado sonoro da mão direita e esquerda seja executado em simultâneo, mas com o da mão esquerda em arpejo de forma descendente, de forma a quarta nota seja executada logo de seguida (como acontece no *Prelúdio* da ópera de Wagner).

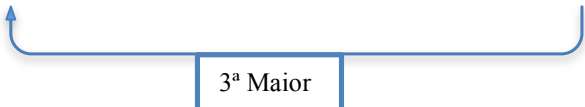
### Hipótese 9

Fragmento	Agregado sonoro (Motivo <b>D</b> ) do 1º Sistema da 2ª página
Fonte original	Série Dodecafónica das <i>Douze Notations</i> - I <sub>3</sub>
Material musical	Organização intervalar na construção do agregado sonoro

O motivo **D** composto por um agregado sonoro que substitui o acorde Tristão na reutilização já abordada na **hipótese 8**, é encaixado e formado pelas 7 primeiras notas da série dodecafónica utilizadas nas *Douze Notations*, de forma ordenada. Mais concretamente com a inversão da série transposta uma terceira menor acima.

**Tabela 17.** Série dodecafónica das *Douze Notations* por I<sub>3</sub>.

<b>Si</b>	<b>Lá</b>	<b>Mi</b>	<b>Fá</b>	<b>Si<sup>b</sup></b>	<b>Mi<sup>b</sup></b>	<b>Sol</b>	Ré	Fá#	Dó	Ré <sup>b</sup>	Lá <sup>b</sup>
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------------------	-----------------------	------------	----	-----	----	-----------------	-----------------



Entendemos que a série é tida em conta até à nota Sol, pela existência intervalar entre a primeira nota da série (Si) e o Sol, as quais apresentam um intervalo de 3ª maior ascendente. A importância deste intervalo tem origem na linha melódica Wagneriana já abordada na **hipótese 8**.

**Hipótese 10**

Fragmento	Agregado sonoro (Motivo <b>D</b> ) na parte central do 3º Sistema da 2ª página
Fonte original	Série Dodecafónica das <i>Douze Notations</i> - R <sub>10</sub>
Material musical	Organização intervalar na construção do agregado sonoro



**Figura 83.** Parte central do 3º Sistema da 2ª página do *Estudo II* de J. Peixinho

O agregado sonoro exposto na Figura 83 é composto por um conjunto de notas derivadas da série dodecafónica das *Douze Notations*, mais concretamente o R<sub>10</sub> (cf. Tabela 18). Este agregado sonoro utiliza unicamente 8 notas desta série, e a sua leitura (permutação) é feita de forma não linear e sequenciada. A ordem das notas utilizada por Peixinho está representada na Tabela 18, e apesar de a série ser reutilizada de forma não linear, podemos detetar a presença de duas razões que validam a utilização desta série. A primeira é a evidência das 8 notas estarem divididas em 4 conjuntos de 2 notas cada um. Em segundo lugar, o facto de dois grupos serem lidos da esquerda para a direita e os outros dois, em movimento retrógrado.

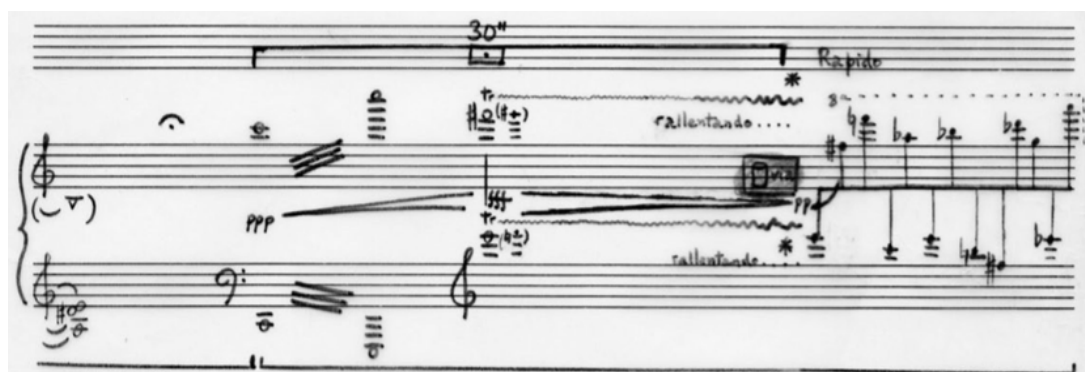
É de ter em conta que a leitura destes 4 conjuntos, de duas notas cada, são lidos de forma a obter unicamente intervalos de 4ª, isto é, três dos conjuntos estão compostos pelo intervalo de 4ª perfeita e um de 4ª aumentada. Assim sendo, justifica-se, por exemplo, o porquê do agregado sonoro começar com a nota Mi e não com o Lá.

**Tabela 18.** Série dodecafónica das *Douze Notations* por R<sub>10</sub>

Fá#	Láb	Dó#	Dó	Sol	Ré	Si $\flat$	Mi $\flat$	Si	Fá	Mi	Lá
										1	2
				4	3						
						5	6				
								8	7		

### Hipótese 11

Fragmento	Parte central do 2º Sistema da 3ª Página
Fonte original	Peça Nº 6 das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Estrutura e relações intervalares



**Figura 84.** 2º Sistema da 3ª Página do *Estudo II* de J. Peixoto



A partir deste sistema surgem varias hipóteses que se relacionam com a 6ª peça das *Douze Notations*. Assim sendo, é de considerar a **hipótese 11.1**, a interpretação da indicação aproximada de “30 segundos”. Esta indicação acontece durante a presença de dois gestos sequenciados, o primeiro e como podemos verificar na Figura 84, temos um duplo trémulo em movimento invertido composto unicamente pela nota Dó<sup>131</sup> em 4 oitavas diferentes, e o segundo pela presença do motivo C, mas agora através do seguinte conjunto de notas: Mi, Fá, Fá#, Sol#. Portanto, se consultarmos a duração desta

131. Na partitura a nota no registo subgrave é um Mi e não um Dó. Nesta investigação, a nota escrita é tida como um erro na partitura, visto que este gesto aparece nos esboços da obra e na obra *Remake* (versão de câmara do *Estudo II*) como sendo uma nota Dó.

*Notation* através de diferentes interpretações, verificamos que esta contém num modo geral uma duração também aproximada de 30 segundos. Por exemplo, no CD editado pela *Deutsche Grammophon* com a obra integral de Pierre Boulez, consta este conjunto de peças gravado pelo pianista Pierre-Laurent Aimard, faixa com a duração total de 29 segundos (2013, CD 1).

Podemos reforçar a presença desta *Notation* neste fragmento através da **hipótese 11.2**, a qual contempla as indicações de dinâmica presentes neste fragmento no *Estudo II*. Na obra de Peixinho, o fragmento inicia-se com um crescendo a partir de um *ppp* até alcançar um *fff*, o qual posteriormente diminui para *pp*. Assim, identificamos a mesma lógica nesta *Notation* através da indicação presente na Figura 85. Isto é, Boulez dá a possibilidade que a sua peça contenha duas *nuances* de dinâmicas possíveis. Se tivermos em conta a primeira *nuance*, esta estabelece contacto com as indicações de dinâmicas presentes neste fragmento. Para além disso, a nível estrutural é também importante ter em conta que o atingir de *fff*, em Peixinho, se encontra no centro do fragmento, e o alcançar do *ff* em Boulez deve acontecer no compasso 6, ou seja, também a meio da peça.

\*) Pour cette pièce, deux nuances possibles:

partir *pp* pour arriver *ff* à la fin de la 6<sup>e</sup> mesure  et decresc. jusqu'à la fin *pp*  
partir *ff* pour arriver *pp* à la fin de la 6<sup>e</sup> mesure  et cresc. jusqu'à la fin *ff*

**Figura 85.** Indicação das duas *nuances* possíveis na Peça Nº 6 das *Douze Notations* de Pierre Boulez

Como **hipótese 11.3**, contemplamos a presença das alturas neste fragmento. Assim sendo, e como mencionado na **hipótese 11.1**, este fragmento apresenta dois gestos. O primeiro apresenta unicamente a nota Dó em 4 oitavas. Para justificar a presença destas 4 notas, é importante ter em conta que a *Notation 6* é composta nos primeiros seis compassos da obra por um cânone à oitava (mais concretamente duas oitavas). O início da pauta superior é repetida duas oitavas abaixo, logo após o surgimento das duas primeiras notas. Assim, se tivermos em conta as duas primeiras notas de cada sistema, constatam-se a presença das notas Mi e Dó. Se observarmos a primeira nota, como através do processo de tradução, estamos perante uma nota [Dó]

na clave de Sol. Passando então a ter na pauta superior [Dó] e Dó, e à distância de duas oitavas inferiores, as mesmas duas notas.



**Figura 86.** Peça N° 6 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (c. 1)

No que respeita às notas que compõem os dois trilos (motivo **D**), provém também da Peça N° 6 de Boulez, mais concretamente da segunda parte. É o caso das notas do trilo inferior (Mi, Fá), as quais se encontram precisamente na segunda nota, tanto na voz inferior como superior do compasso 7 (cf. Figura 87, a azul). Na senda do fragmento de Peixinho, é o momento neste compasso onde deve ser alcançado o nível máximo de intensidade sonora (cf, Figura 84 e Figura 87, a vermelho). Este momento na obra de Boulez representa na voz inferior o fim do cânone à oitava, o qual continuava desde o início da peça.

No caso das notas Fá# e Sol#, não foi encontrada qualquer relação que justificasse uma hipótese, apenas é de ter em conta que a última nota da peça na pauta superior desta peça de Boulez é um Fá#, a qual não apresenta qualquer ligação com a nota Sol#.



**Figura 87.** Parte central da Peça 6 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (fragmento do cc. 6 e 7)

Assim, estas três hipóteses apresentadas anteriormente, justificam a reutilização de material por parte de Peixinho proveniente da sexta peça de Boulez. Outro dado a ter em conta, é o facto de todo fragmento abordado na **hipótese 11** e a 6ª peça de Boulez se encontrarem a meio da obra. Isto é, no caso da obra de Boulez é a 6ª peça de um total de 12 e em Peixinho a obra contém 5 páginas. Este fragmento encontra-se precisamente a meio, ou seja, no segundo sistema da 3ª página. Podemos considerar também a seguinte divisão: o *Estudo II* contém um total de 17 sistemas e este fragmento acontece no número 9 (8 + 1 + 8).

### Hipótese 12

Fragmento	Parte final do 2º Sistema e início do 3º da 3ª Página
Fonte original	Peça Nº 6 das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Elementos texturais e relações rítmicas e intervalares

**Figura 88.** Parte final do 2º Sistema e início do 3º da 3ª Página do *Estudo II* de J. Peixinho

Se na **hipótese 11** observarmos que diversos elementos/características provêm da *Notation 6* de Boulez, o fragmento que insere a **hipótese 12** é também relacionado com a mesma peça. Assim, a **hipótese 12.1** surge da forte ligação que existe através do indicador de tempo: *Rapide/Rápido*, sendo este o elemento que levantou suspeitas na continuação do uso do material da *Notation 6* (cf. Figura 88).

Se uma das características mais marcantes e singulares da *Notation 6* de Boulez é conter valores ritmos velozes, quase mecânico, o mesmo acontece na peça de Peixinho, sendo também ele, o fragmento mais rápido em toda a obra. No entanto, Peixinho apresenta valores rítmicos rápidos mas irregulares, contrariando assim a relação com o material Bouleziano.



**Figura 89.** Peça N° 6 das *Douze Notations* de Pierre Boulez

(cc. 1, 2 e metade do 3 – sistema superior)

Como **hipótese 12.2**, verificamos uma forte ligação ao nível das relações texturais. Isto acontece se tivermos em conta o número de notas por compasso nos três primeiros compassos da obra de Boulez e respetivos conjuntos, através das divisões irregulares de semicolcheias do fragmento em questão. Assim sendo, como podemos observar na Figura 89, constata-se a existência de um total de 13 notas no primeiro compasso, 9 no segundo e 13 no terceiro. No interior de cada compasso, é de referir uma divisão de dois conjuntos por compasso, como podemos observar na Tabela 19.

**Tabela 19.** Número de notas por compasso e conjuntos na parte final do 2º Sistema e início da 3ª da 3ª Página

Compasso	Total de notas		
	Por compasso	1º Conjunto	2º Conjunto
1	13	6	7
2	9	4	5
3	13	6	7

Se contabilizarmos no fragmento de Peixinho o número de notas por cada conjunto (divisão estabelecida pela união das hastes na figuração apresentada), excluindo unicamente as apogiaturas, verificamos que este fragmento respeita as mesmas divisões e números de notas presentes nos três primeiros compassos da peça de Boulez. Temos então a Figura 90, a qual faz uma proposta sobre as relações do conjunto A em J. Peixinho e sobre os dois conjuntos no primeiro compasso de Boulez. Verificou-se que em ambos os casos existe um total de 13 notas, com a mesma divisão interna (7 + 6). O mesmo acontece com os restantes grupos, isto é, temos 9 notas no grupeto B, respeitando também o mesmo número de ataques presentes no compasso 2.

No grupeto C contabilizamos 6 notas, de forma semelhante ao 1º conjunto do compasso 3 e no último conjunto, um total de 7 notas, análogo ao 2º conjunto do 3º compasso.

J. Peixinho

P. Boulez

**Figura 90.** Conjunto A de J. Peixinho e o 1º e 2º conjunto de Pierre Boulez

A **hipótese 12.3** justifica a ordem das notas através de um sistema composicional, que se relaciona também ele com os três primeiros compassos da 6ª peça. Um sistema composicional provavelmente inédito no meio composicional, possibilita uma ordem alterada da nota em função do original, e também que esta seja filtrada, ou até repetida. O número de possibilidades é em número infinito, e que aumenta enormemente a cada acréscimo de uma nova unidade nos objetos escolhidos.

O sistema consiste em elegermos qualquer série de alturas, agrupadas através de conjuntos regulares ou irregulares. No caso do fragmento em causa, Peixinho optou por uma série de 35 notas agrupadas por seis conjuntos irregulares, o que equivale à divisão das hastes das semicolcheias nos três primeiros compassos da 6ª peça de Boulez, são eles:

- Compasso 1: 6 notas (conjunto A); 7 notas (conjunto B)
- Compasso 2: 4 notas (conjunto C); 5 notas (conjunto D)
- Compasso 3: 6 notas (conjunto E), 7 notas (conjunto F)

Após a seleção da primeira nota, e neste caso Peixinho optou pela primeira nota da peça (Mi), esta proporciona as coordenadas para localizar e selecionar a segunda nota através da localização da primeira, e assim sucessivamente. Isto é, a nota Mi encontra-se na posição 1, lida da esquerda para a direita do conjunto A (que contem 6 notas), ao qual o compositor pode de seguida optar por 4 opções, aplicadas ao mesmo conjunto ou a um novo: (a1) uma nota que se encontre na posição 1 de um conjunto, lido da esquerda para a direita; (a2) uma nota que se encontre na posição 1 de um conjunto, lido da direita para a esquerda; (b1) uma nota que se encontre na posição 6 de um conjunto, lido da esquerda para a direita; (b2) uma nota que se encontre na posição 6 de um conjunto, lido da direita para a esquerda.

Neste caso, Peixinho optou pela opção a2 aplicada ao mesmo conjunto, ou seja o A, resultando na nota Fá#. Esta segunda nota permite eleger uma outra nota que se encontre numa posição 6 ou numa posição 1, e neste caso, selecionou a posição 1, lida da direita para a esquerda. Portanto Peixinho repete a opção anterior (a2), mas desta vez aplicada ao conjunto B, isto é, uma nota Fá. Esta terceira nota encontra-se no conjunto B na posição 7, da esquerda para a direita e na posição 1, da direita para a esquerda, ou seja, Peixinho optou por selecionar a primeira opção aplicada ao conjunto A, da direita para a esquerda. Aqui verifica-se a flexibilidade na aplicação do processo por parte de Peixinho, visto que o conjunto A só contem 6 notas e a posição procurada é a número 7. Assim sendo, após a contagem total do conjunto, o compositor volta na direção oposta e obtém uma nota Dó. Esta variante apresenta uma espécie de leitura circular dos conjuntos, e só surge uma única vez durante todo o fragmento abordado na **hipótese 12**.

Existe ainda uma outra variante no modo de leitura, a qual representa uma espécie de leitura contínua de conjuntos, ao iniciar a contagem a partir de um conjunto, e continuando a sua contagem para o próximo conjunto. É o caso da seleção da 14ª nota. A nota anterior encontra-se no conjunto E na 1ª e 6ª posições. Peixinho seleciona a 6ª posição a partir do conjunto C, que só contem 4 notas; assim, ao continuar a sua contagem para o conjunto seguinte, temos a segunda nota do conjunto D, ou seja, a nota Dó#. À semelhança da variante anterior, esta só surge também uma única vez neste fragmento.

Este sistema é aplicado por Peixinho, de forma a obter um total de 40 notas presentes neste fragmento. É de considerar que este sistema se aproxima das regras do

jogo tradicional, Dominó<sup>132</sup>. Isto é, este jogo contém peças compostas por duas pontas, cada uma com um número que de seguida devemos encaixar a peça, junto de outra que contenha o mesmo número. Esta ação é análoga ao sistema anteriormente apresentado.

Na Figura 91, apresentamos o fragmento de Boulez e as respetiva ordem das notas em Peixinho, presentes na hipótese 13. Tendo em conta as duas variações anteriormente abordadas, a primeira indicada a azul (leitura circular) e a segunda a vermelho (leitura contínua). Na mesma figura, surgem duas vezes o número 39 e assinalado entre parêntesis, representando assim a díade que marca o final do fragmento, no qual ambos as notas (39) derivam da posição da nota nº 38 lida da esquerda para a direita, e vice-versa.

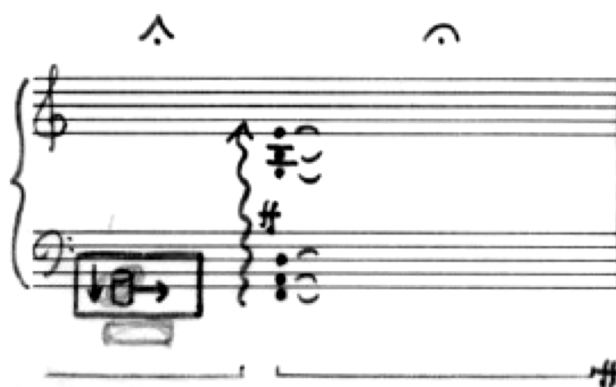
1 4 11 2 8 5 16 12 3 7 19 21 35 10 (39) 18 23 13 20 17 29  
 6 15 9 26 24 22 25 14 32 27  
 30 36 28 34 38 37  
 31 (39)  
 33

**Figura 91.** Ordem das notas na Hipótese 12 através do processo Dominó aplicado ao fragmento de Boulez

### Hipótese 13

Fragmento	Agregado sonoro (Motivo <b>D</b> ) no início do 4º sistema da 3ª página
Fonte original	Série Dodecafónica das <i>Douze Notations</i> – O <sub>5</sub> e O <sub>7</sub>
Material musical	Organização intervalar na construção do agregado sonoro

132. Jogo de 28 peças retangulares com duas faces (ou pontas) cada uma das peças. Cada fase contém um número que vai de 0 a 6 e estão indicados por pontos. Tradicionalmente, as peças devem ser colocadas lado a lado, junto de números iguais. Contudo, existe uma diversidade indeterminada de maneiras de jogar.



**Figura 92.** Início do 4º sistema da 3ª página do *Estudo II* de J. Peixinho

Este fragmento (Figura 92) composto por um agregado sonoro arpejado ascendentemente em *ff* (motivo **D**), contem seis notas e encontra-se escrito por dois conjuntos intervalares simétricos, isto é (Fá, Lá, Ré) e (Sol, Si, Mi). Para além da transposição à distância de uma 2ª maior, estes conjuntos apresentam uma ligação triádica com o sistema tonal, através dos acordes de Ré menor e Mi menor na primeira inversão. Se observarmos a matriz dodecafónica pertencente à série utilizada por Boulez nas *Douze Notations*, verificamos a presença destes dois conjuntos na série  $O_5$  e na  $O_7$  (cf. Tabela 20).

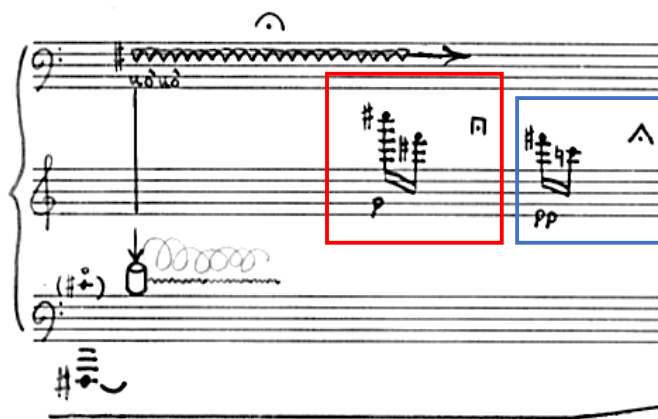
**Tabela 20.** Série dodecafónica das *Douze Notations* por  $O_5$  e  $O_7$

$O_5$	Dó#	Ré#	Sol#	Sol	Ré	Lá	Fá	Sib	Fá#	Dó	Si	Mi	$R_5$
-------	-----	-----	------	-----	----	----	----	-----	-----	----	----	----	-------

$O_7$	Re#	Fá	Sib	Lá	Mi	Si	Sol	Dó	Láb	Ré	Dó#	Fá#	$R_7$
-------	-----	----	-----	----	----	----	-----	----	-----	----	-----	-----	-------

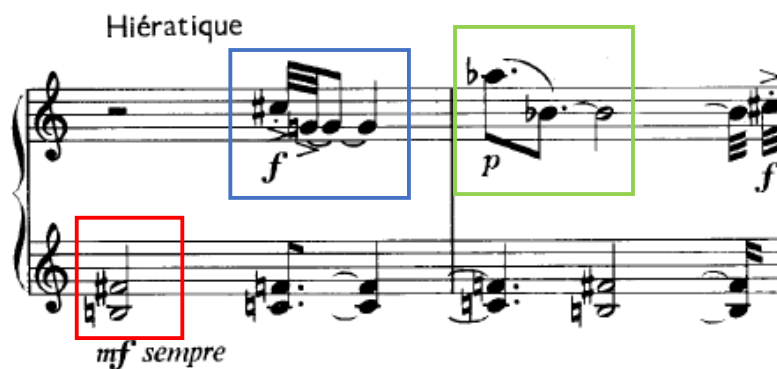
#### Hipótese 14

Fragmento	Início do 1º Sistema da 4ª Página do <i>Estudo II</i>
Fonte original	1º Andamento da <i>Sinfonia Nº 9</i> de L.van Beethoven (cc. 1 – 5)
Material musical	Relações intervalares, células rítmicas e elementos texturais



**Figura 93.** Início do 1º Sistema da 4ª Página do *Estudo II* de J. Peixinho

O fragmento apresenta dois breves gestos melódicos descendentes no registo agudo sobre a nota pedal de Fá# e separados por *fermatas*, ou seja, um intervalo de 5ª perfeita (Dó#, Fá#) e outro de 4ª A (Fá#, Dó), o primeiro assinalado a vermelho e o segundo a azul, na Figura 93. Estas relações intervalares são possíveis de se encontrar logo no início da 7ª peça de Boulez. Como podemos observar na Figura 94, na mão esquerda está patente o intervalo de 5ª P (azul), e na mão direita, o intervalo de 4º A (vermelho).



**Figura 94.** Peça Nº 7 das *Douze Notations* de Pierre Boulez (cc. 1 e 2)

Para além das relações intervalares, pode ainda existir uma ligação entre ambas as peças, se tivermos em consideração apenas a pauta superior nos dois primeiros compassos da 7ª peça. Assinalado a azul e a verde na Figura 94, podemos observar o facto de serem dois conjuntos intervalares descendentes, que ao nível de intensidade apresentam uma redução da mesma, do primeiro momento para o segundo, como tinha acontecido no *Estudo II*.

Defende-se igualmente neste estudo analítico, que o referido fragmento de Peixinho apresenta fortes ligações com o início da *Sinfonia N° 9* de Beethoven (cf. Figura 95). Ao comparar a obra do compositor alemão com o fragmento em causa, ambos apresentam as seguintes ligações: dois conjuntos melódicos descendentes separados por pausa/fermata, a última nota do primeiro conjunto é repetida no início do segundo conjunto (a vermelho), e, em ambos os casos, estes conjuntos estão sobrepostos sobre um elemento sonoro em forma de pedal. No caso de Peixinho temos um Fá# e, em Beethoven, através de intervalo de 5ª P (Lá, Mi). Uma característica que fortalece a reutilização do fragmento do compositor alemão, é o facto de na obra de Peixinho o intérprete dever executar vocalmente “uôuô”, antes e durante a execução dos dois conjuntos. Pode-se por isso afirmar que a presença deste elemento parece simular ou substituir o efeito musical do *tremolo* das cordas, também presente no início da obra de Beethoven (a azul).

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 9, measures 1-5. The score is arranged in five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. A red box highlights a melodic phrase in Violino I, and a blue box highlights a tremolo pattern in the Violoncello and Contrabasso. Dynamics include *pp* and *sempre*. The text "sotto voce" is written below the Violino I staff.

Figura 95. 1º Andamento da *Sintonia N° 9* de L. v. Beethoven (c. 1 - 5)

### Hipótese 15

Fragmento	Parte final do 1º sistema e início do 2º da página 4
Fonte original	Peça N° 4 das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Relações intervalares

Uma das características da Peça N° 4 de Boulez é a textura e o conjunto de notas presentes na mão esquerda. Estas são repetidas em todos os compassos durante toda a

peça, ou seja, num total de 12 vezes. O conjunto é composto por 5 meios-tons, com um âmbito de 4.<sup>a</sup> perfeita (cf. Figura 96, a vermelho).

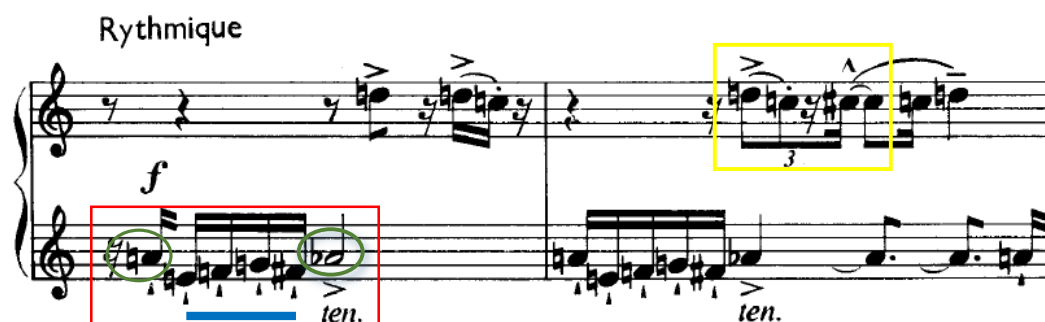


Figura 96. Peça 4 das *Douze Notations* (cc. 1 e 2)

Se tivermos em conta as notas que estão presentes nas extremidades deste conjunto observamos a nota Lá e Lá<sup>b</sup>. Estas duas notas são equiparáveis ao choque que existe entre o Fá<sup>#</sup> e o Fá natural em Peixinho (cf. Figura 96 e Figura 97, a verde).

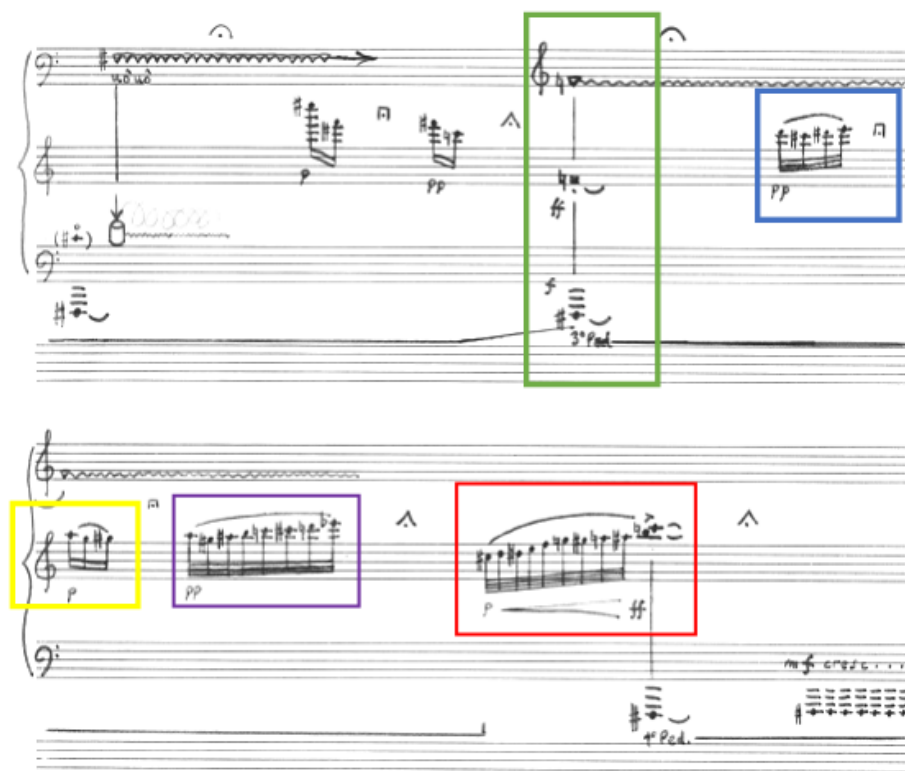


Figura 97. 1.<sup>o</sup> e 2.<sup>o</sup> Sistema da 4.<sup>a</sup> página do *Estudo II* de J. Peixinho

Assim sendo, as notas que sobram e que se encontram no núcleo do fragmento na peça de Boulez, ou seja, Mi, Fá, Sol e Fá#, surgem no gesto de 4 notas em semicolcheias, o qual se encontra assinalado a azul na Figura 96 e Figura 97, mais concretamente em forma de retrogradado invertido, a partir da nota Mi.

A Figura 98 apresenta as relações entre os dois fragmentos anteriormente abordados e ordenados.

The figure consists of three musical notations. On the left, under the heading 'P. Boulez', there is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It shows a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A dashed arrow points from the notes G4, F4, E4, D4 in Boulez's notation to the notes G4, F4, E4, D4 in Peixinho's notation. Below this, under the heading 'J. Peixinho', there is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It shows a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A bracket underlines the notes G4, F4, E4, D4. To the right, under the heading 'Os dois conjuntos ordenados', there is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

**Figura 98.** Relações intervalares presentes na Hipótese 15

No caso do primeiro conjunto do segundo sistema em Peixinho observamos as notas: Lá, Sol e Sol# (cf. Figura 97, a amarelo), que representam as mesmas notas que Boulez apresenta na mão direita, no segundo compasso: Ré, Dó e Dó# (cf. Figura 96, a amarelo). Jorge Peixinho neste caso opta por transpor para uma 4ª P superior.

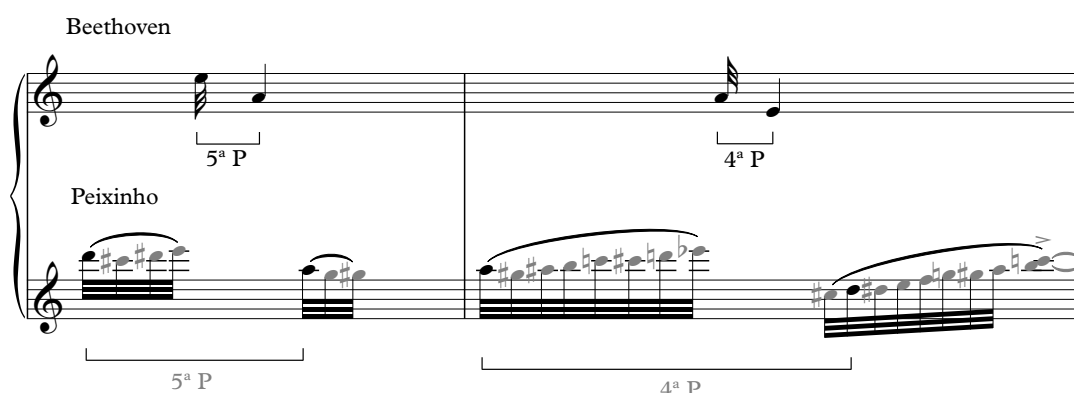
No conjunto que surge logo de seguida no fragmento de Peixinho (cf. Figura 97, a roxo), composto por um total de oito notas e no qual apresenta um total cromático entre a nota Sol# e Mib. Este número de notas é o mesmo que se encontra no primeiro compasso desta *Notation*.

Por último, Peixinho utiliza uma linha ascendente com fortes características cromáticas com um total de 11 notas (cf. Figura 97, a vermelho). Esta linha que parte da nota Dó# até alcançar as notas Si e Dó em simultâneo (choque de 2ª menor) está também ela presente na peça N° 4 de Boulez, a partir do c. 10, através da chegada das notas Si e Sib (cf. Figura 99, a vermelho). É de destacar que à semelhança do que aconteceu anteriormente, neste compasso existe também um total de 11 notas, tal como a linha ascendente cromática em Peixinho.



**Figura 99.** Peça 4 das *Douze Notations* (c. 10)

É surpreendente existirem em cada uma destas pequenas células rítmico-melódicas diferentes níveis de transposição, em relação com o material presente na obra de Boulez. Consideramos que os níveis de transposição são impostos pela relação intervalar proveniente do motivo melódico do 1º andamento da *Sinfonia N° 9* de Beethoven (Figura 95, a vermelho), criando a seguinte relação apresentada na Figura 100.



**Figura 100.** Relações intervalares entre o motivo de Beethoven e o *Estudo II* de J. Peixinho

### Hipótese 16

Fragmento	Início do 1º Sistema da Página 5
Fonte original	Peça N° 8 das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Relações intervalares



Figura 101. 1º Sistema da 5ª página do *Estudo II* de J. Peixinho

A hipótese 16 verifica que o fragmento assinalado a vermelho na Figura 101, apesar de conter uma forte ligação com o material abordado na hipótese 15, através da presença do motivo A (nota Fá# no registro subgrave) e linha com fortes características cromáticas ascendentes (cf. Figura 101, a vermelho), possui a mesma relação intervalar com o derradeiro agregado sonoro da 8ª Peça das *Douze Notations* (cf. Figura 102, a vermelho). Isto é, tanto em Boulez como em Peixinho temos o seguinte conjunto ordenado apresentado na Tabela 21, mas à distância de uma transposição de 3ª M descendente.

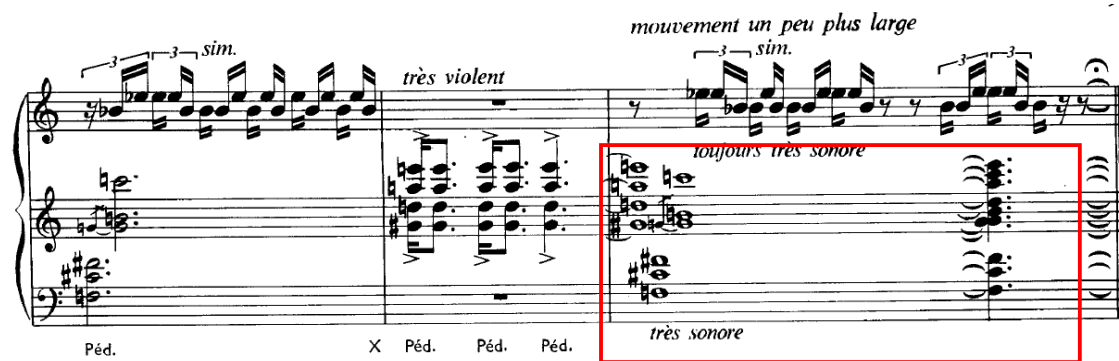


Figura 102. Peça N° 8 das *Douze Notations* (cc. 10-12)

Tabela 21. Conjuntos ordenados presentes na Hipótese 16

<b>Boulez</b>	Mi*	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Si	Dó	Dó#	Ré
<b>Peixinho</b>	Dó	Dó#	Ré	Ré#	Mi	Fá	Sol	Sol#	Lá	Lá#
							1 Tom			

\* O conjunto foi ordenado pela nota mais aguda do agregado sonoro

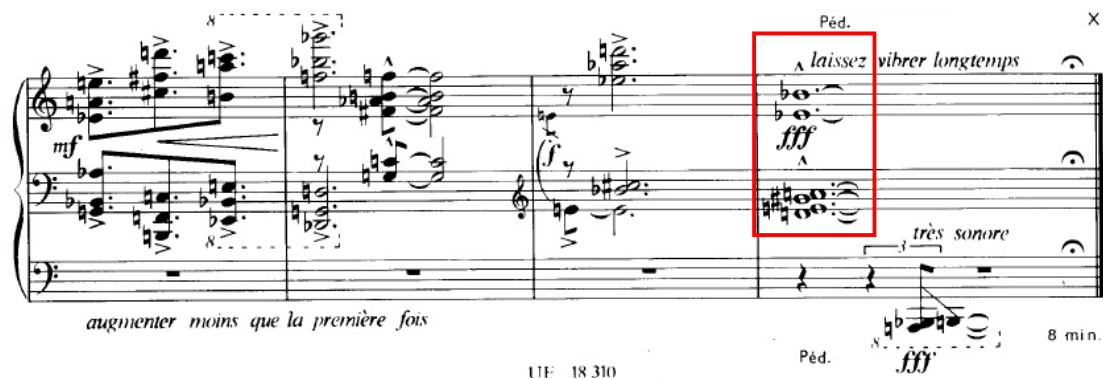
### Hipótese 17

Fragmento	2º e 3º Sistema da pág. 5
Fonte original	Peça N° 12 das <i>Douze Notations</i>
Material musical	Elementos texturais e relações rítmicas e intervalares

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked 'Lento'. The second system has a blue box highlighting a specific passage in the right hand and a red box highlighting a passage in the left hand. The red box contains a dynamic marking 'p' and a chord with notes Bb and Eb.

**Figura 103.** 2º e 3º sistema da pág. 5 do *Estudo II* de J. Peixinho

Ao observarmos a parte final da obra, verificamos que é edificado gradualmente ao longo dos últimos dois sistemas da obra um agregado sonoro (cf. Figura 103), e que em comparação com o último compasso da última peça das *Douze Notations*, este apresenta também um agregado sonoro com características semelhantes (cf. Figura 104, a vermelho). Em ambas as peças, existe um agregado sonoro composto por dois conjuntos de segundas, e no registo agudo, uma nota acentuada (no caso de Boulez este contem duas notas – *Mib* e *Sib*).



**Figura 104.** Peça 12 das *Douze Notations* (cc. 9-12)

No entanto, e apesar das semelhanças da textura, as notas derivam de outro fragmento musical da mesma peça, sendo estas mais concretamente identificáveis no início desta peça, como nos indica a Figura 105 (a vermelho). Este conjunto de 6 alturas na peça de Boulez faz integrar também a última nota da peça de Peixinho, ou seja, a nota Dó assinalada a azul na Figura 103.



**Figura 105.** Peça Nº 12 das *Douze Notations* (cc. 1-3)

### 7.1.7. O REAPARECIMENTO DOS QUATRO MOTIVOS COM FUNÇÃO DE DESENVOLVIMENTO

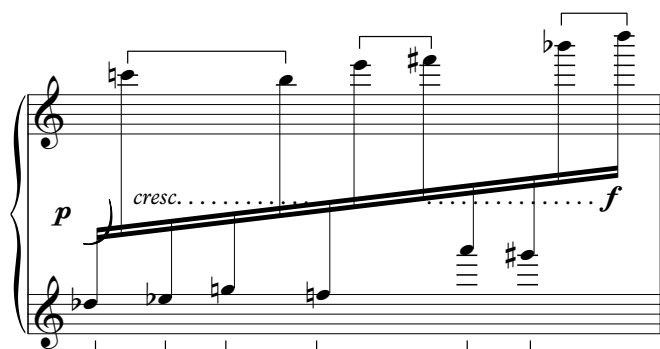
O pouco material presente no *Estudo II* que não foi relacionado com as *Douze Notations* de Boulez no Subcapítulo 7.1.6, apresenta uma das seguintes correspondências:

- 1) O reaparecimento variado do material, gerado através do material reutilizado da obra do compositor francês, isto é, fragmentos que derivam

do material resultante da reutilização por parte de Peixinho aplicados à obra de Boulez.

- 2) O desenvolvimento da textura intervalar através do intervalo de 2ª menor, ou seja, é a predominância deste intervalo direta ou indiretamente que gera o desenvolvimento melódico em alguns fragmentos da peça.

Como exemplos do primeiro ponto, é a relação entre o fragmento da Figura 77 com a Figura 106. Peixinho aplica neste fragmento primário uma variação ao gerar uma leitura linear de 12 notas (dodecafônico) aplicada a um fragmento que se encontrava inicialmente composto por 6 conjuntos de díades. Podemos também observar que as primeiras 6 notas não respeitam a ordem do fragmento original, ao contrário das últimas 6 (cf. Figura 106).



**Figura 106.** Parte final do 3º sistema da 3ª página do *Estudo II* de J. Peixinho

Outro momento na qual o material reaparece de forma linear é o material presente no início da página 2 para ser cantado pelo pianista (cf. Figura 81). Aqui temos as seguintes notas, Sol - Lá<sup>b</sup> - Ré<sup>b</sup> – Dó, sendo estas as mesmas que se encontram no 4º sistema da 1ª página e já foram abordadas na **hipótese 4**.

Como exemplo do segundo ponto, verificamos que o intervalo de 2ª menor é o gerador de um espesso conjunto de fragmentos ao longo da obra de Peixinho. Se se observarem os diversos grupetos de notas que surgem no 2º e 3º sistema da página 5, pode-se verificar que estes contêm uma relação direta ou indireta (só o segundo grupeto apresenta uma ligação direta) com o intervalo anteriormente mencionado.

Pode-se também observar o relacionamento das notas através do intervalo de 2ª menor (na Figura 107); verificamos que unicamente as notas Sol# e Si não contêm

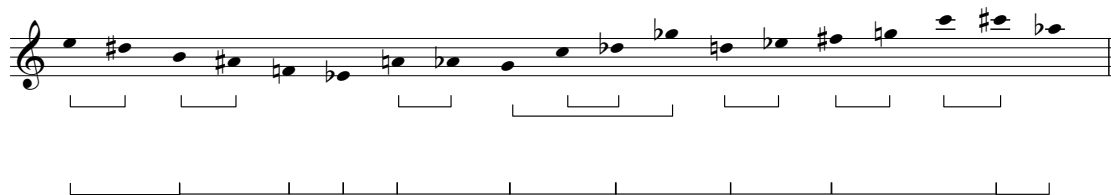
qualquer relação vizinha com o intervalo. Se estabelecermos uma ligação com duas estruturas harmónicas tonais, como é o caso do acorde de 7<sup>a</sup> da Sensível e 7<sup>a</sup> da Dominante, constatamos as respetivas ligações assinaladas na mesma figura. É de ter em conta que esta relação indireta com a harmonia funcional na parte final da obra apresenta uma pertinência, visto serem dois acordes que habitam frequentemente as partes cadenciais no âmbito do sistema tonal.

Estes dois acordes com fortes ligações tonais representam no caso do acorde de Lá# 7<sup>a</sup> da Sensível (Lá#, Dó, Mi, Sol#), uma resolução tradicional para a tonalidade de Si Maior e no caso de Sol 7<sup>a</sup> da Dominante (Sol, Si, Ré, Fá), este tende a resolver para a tonalidade de nota Do Maior/Menor. Assim, é de constatar mais uma vez uma ligação por 2<sup>a</sup> menor, isto é, precisamente duas tonalidades que se encontram à distância de 2<sup>a</sup> menor (Si – Dó). Por sua vez, estas duas notas apresentam uma função tonal de Sensível – Tónica em Dó maior. Se considerarmos verificar a última nota da peça, é de referir a nota Dó como fecho da obra.

The figure shows a musical staff with a treble clef. The melody consists of several notes with accidentals. Brackets below the staff group the notes into pairs, indicating intervals of a second minor. Below the staff, two horizontal lines with tick marks represent the intervals: (Lá# - Dó# - Mi - Sol#) and (Sol - Si - Ré - Fá).

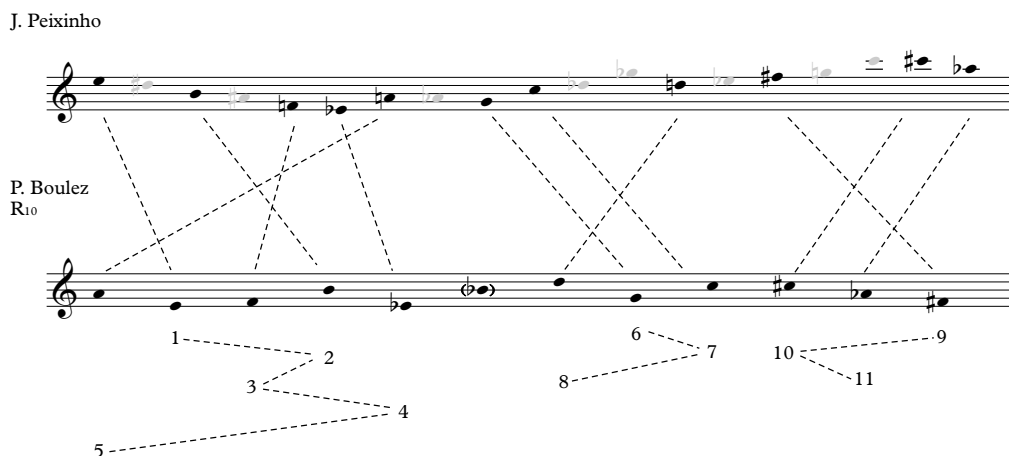
**Figura 107.** Grupetos presentes no 2<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> sistema da 5<sup>a</sup> página do *Estudo II* de J. Peixinho

Outro exemplo no qual o intervalo de 2<sup>a</sup> menor surge como gerador do desenvolvimento melódico, é o último gesto da página 2, composto por um grupeto com um total de 19 notas e com a ausência da nota Si<sup>b</sup>. Como podemos verificar na Figura 108, existe um vasto número de ligações diretas de 2<sup>a</sup> menor e apenas um caso na qual a relação de 2<sup>a</sup> menor é indireta. Existem três notas que não apresentam qualquer relação vizinha com o intervalo de 2<sup>a</sup> menor, são elas a nota Fá, Mi<sup>b</sup> e Lá<sup>b</sup>.



**Figura 108.** Grupeto de 19 notas presente na parte final do 3º sistema da 2ª página do *Estudo II* de J. Peixinho

Se se tiver em conta apenas a primeira nota de cada grupeto e se incluir as notas anteriormente mencionadas, respeitando a ordem de aparecimento das mesmas, existe uma relação indireta com a série dodecafónica utilizada para a elaboração do agregado sonoro, que se encontra antes deste grupeto de notas e abordada na **hipótese 10** (cf. Figura 109).



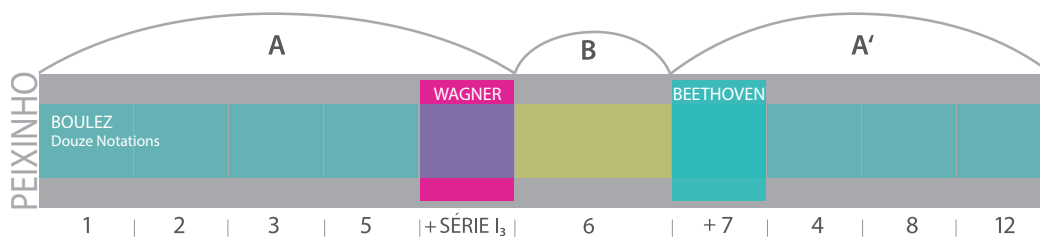
**Figura 109.** Relação do Grupeto de 19 notas com a série dodecafónica  $R_{10}$  de Pierre Boulez

É importante realçar que o último conjunto de 2ª menor (Dó – Dó#) é o único repetido, e como a nota Dó já se encontra na série, considerou-se deste conjunto a segunda nota (Dó#), e não a primeira (Dó).

### 7.1.8. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Ao considerarmos a sequência das diversas fontes reutilizadas por Peixinho ao longo do *Estudo II* podemos identificar que existe a seguinte relação, apresentada na

Figura 110. Verificamos assim que no caso da obra de Boulez surge um total de 8 peças utilizadas (para além dos diferentes usos que Peixinho deu à matriz da série dodecafónica). Destas oito peças, Peixinho utiliza as sete primeiras e depois no final da obra utiliza a última das *Douze Notations*.



**Figura 110.** Sequência de material reutilizado por J. Peixinho (com autores)

No caso dos dois compositores alemães, estes surgem incorporados através do material presente na obra de Boulez. Desta forma, enquanto que os elementos musicais de Wagner e Beethoven surgem justapostos com as peças de Boulez, o mesmo acontece com este último, ao ser também ele ligado aos quatro motivos da obra. Estes motivos derivam das obras precedentes de Peixinho, mais concretamente, da primeira versão do *Estudo II* e *As Quatro Estações*. O gráfico indica o facto de Peixinho terminar a secção A com Wagner e regressar mais tarde a ela, através de Beethoven, estabelecendo uma espécie de simetria e equilíbrio estrutural da obra.

Outra conclusão importante de todo este percurso analítico e de reflexão, que propõe um indicativo de alguma simbologia presente nesta peça, é o facto de a obra estar baseada em quatro motivos e reutilizar material de quatro compositores (incluindo o próprio Peixinho), através de uma obra que apresenta como subtítulo “As Quatro Estações”. O número quatro está aqui em grande apogeu e afirmação.

## 7.2. ESTUDO III – EM SIB MAIOR (JP 072)

### 7.2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO E PERCURSO DA OBRA

A obra para piano solo, *Estudo III – em Sib Maior* (JP 072) foi composta e estreada em 1976, no Montijo (cf. partitura original no Anexo III<sup>133</sup>). A obra apresenta uma duração de 6 minutos, aproximadamente, e pertence a um conjunto de 5 estudos para piano. Peixinho declara em 1970 numa entrevista, ou seja, seis anos antes do terminar a obra, que iria escrever um estudo à volta de Chopin. Nas próprias palavras do compositor, explica que:

A origem do meu interesse em remanipular Chopin fundamenta-se especialmente em dois aspectos: um prevalentemente semântico, e outro estilístico e formal. O aspecto semântico está ligado à “recuperação” em termos actuais de elementos e perspectivas musicais de um dos compositores mais conhecidos e amados do grande público. As reminiscências estilísticas deverão funcionar como ponto de referência cultural e como elemento de “banalidade”, integráveis embora numa nova ordenação sintáctica. Estas considerações entroncam já no aspecto estilístico e formal, mas sempre acrescentarei que essa obra será também um estudo e uma pesquisa sobre as possibilidades de orientação múltipla de uma forma no tempo; a cada momento, pois, o discurso musical irá defrontar múltiplas hipóteses de orientação estilística. A infraestrutura da forma global do *Estudo* deverá ainda ser extraída rigorosamente da obra de Chopin. (2010, p. 279)

A obra foi gravada por Miguel Borges Coelho em 2005 onde, nas notas do CD realizadas por Cândido Lima, declara que a obra se trata de uma referência ao passado, nomeadamente ao “sistema tonal, [...] aqui, dispersos os acordes-funções, ora submersos, ora emergindo de objetos compósitos. O retorno ao ‘acorde’, não como função, mas como estrutura imutável, como objeto cristalizado, como uma suspensão do tempo”.

O *Estudo III* é um exemplo bastante ilustrativo da evolução na linguagem e das técnicas, no âmbito reutilização musical de Peixinho, ao pertencer a uma fase na qual a obra do compositor já apresenta algum amadurecimento ao nível da apropriação de material alheio.

---

133. Partitura acessível em [www.mic.pt](http://www.mic.pt) (acedido em 21-maio-2011)

Assim sendo, a análise debruçou-se sobre as pistas deixadas por Peixinho e Lima. Entre elas destacamos duas que consideramos interessantes e que serão desenvolvidas mais detalhadamente.

A primeira ideia refere-se à presença de reutilização por movimento direto ao nível de aspetos semânticos evidentes nas obras de F. Chopin e que consideramos notável nesta obra. Contudo, o compositor não reutiliza o código da textura musical presente na sua totalidade na partitura de Chopin, mas sim através de características explícitas nas partituras do compositor polaco. Isto é, o *Estudo III* recupera Chopin através de desenhos rítmicos ou melódicos, de determinadas fórmulas rítmicas ou gestuais, ou qualquer outro código musical considerado por Peixinho de utilidade para habitar na sua obra, e conferir-lhe sentido (do ponto de vista semântico), segundo a sua perspetiva pessoal compositiva.

A segunda ideia diz respeito à utilização dos princípios harmónicos ligados ao sistema tonal, de extrema relevância para a compreensão das notas/alturas presentes nesta obra. Estes princípios verificaram-se através de uma reutilização por movimento oblíquo, na qual o compositor português não reutiliza propriamente uma fonte abstrata (partitura), mas sim um determinado arquétipo estilístico, também presente na obra chopiniana. Ou seja, este segundo aspeto não é exclusivo de Chopin, mas sim reutilizado por todo o universo contemporâneo que o compositor polaco frequentava.

Estes dois aspetos, anteriormente expostos e atentamente observados no *Estudo III*, através de uma aplicação complexa dos mesmos, alcançam na obra uma descaracterização sonora em relação com a sua fonte, neste caso, da semântica chopiniana e do estilismo harmónico-romântico.

### 7.2.2. ANÁLISE DOS ASPETOS SEMÂNTICOS CHOPINIANOS DAS REFERÊNCIAS INTERSTICIAIS NO ESTUDO III

Conforme afirmado na metodologia (cf. Capítulo 6), optou-se por incluir de seguida quadros descritivos de análise musical. Estes quadros (em número de 11) situam, identificam, e relacionam o material presente entre a obra de Peixinho e as diferentes obras de Chopin.

Apresenta-se de seguida o quadro referente à **hipótese 1**.

## Hipótese 1

Fragmento	Parte final do 3º sistema da primeira página e 1º da segunda
Fonte original	<i>Nocturno Op. 9 N.º 1</i>
Material musical	Células rítmicas e componentes expressivos de interpretação

Atendendo à primeira indicação metronómica no *Estudo III*, esta estabelece contacto direto com o *Nocturno Op. 9 N.º 1*. Isto é, ambas as peças apresentam a mesma indicação de tempo, semínima a 116. É importante reter que no caso de Peixinho, este indica na partitura valores aproximados (semínima entre 108 e 116), no entanto existem outros elementos que estabelecem contacto com este *Nocturno* de Chopin. É o caso da célula ao qual a indicação metronómica está indicada. Este grupeto contém 6 notas, igual ao que acontece com a anacruse do *Nocturno* (cf. Figura 111 e Figura 112 a azul). Para além deste elemento, podemos acrescentar uma ligação ao nível da indicação de intensidade, no qual ambas as peças apresentam intensidade (dinâmica) *p* e com um crescendo.

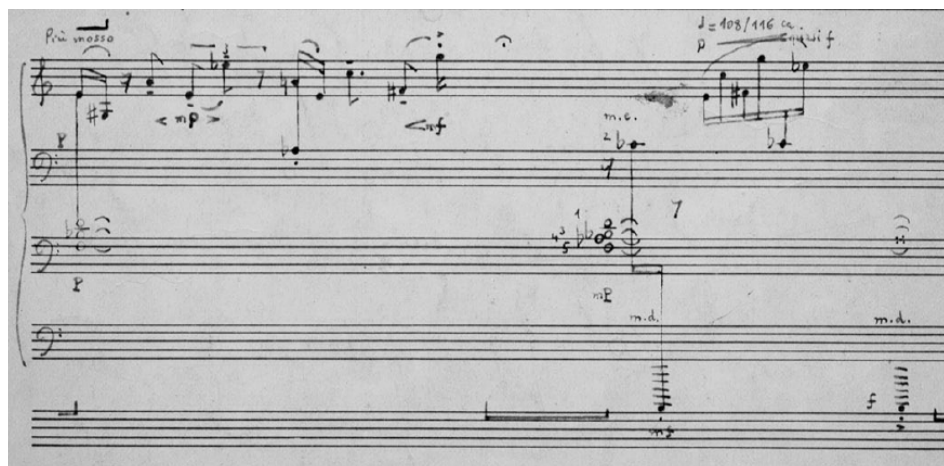


Figura 111. 3º Sistema da 1ª Página do *Estudo III* de J. Peixinho

**Nocturnes.**

The image shows the first page of the musical score for Chopin's Nocturne Op. 9, No. 1. The score is written for piano and includes a piano introduction. Key features include:
 

- Tempo:** Larghetto (♩ = 116).
- Dynamic:** p espress.
- Tempo Marking:** Chopin, Op. 9, N.º 1.
- Performance Instructions:** simile, stacc., legatissimo, f: p, f: appassionato.
- Annotations:** Several colored boxes highlight specific musical elements: a blue box around the initial melodic phrase, a yellow box around an 11-note cluster, a green box around a 22-note tremolo, and a black box around a 9-note cluster.

**Figura 112.** 1ª Página do *Nocturne Op. 9, N.º 1*

Logo de seguida surge no *Estudo III* uma célula que contém 11 notas igual à próxima quiáltera no *Nocturno* (cf. Figura 113 e Figura 112 a amarelo). Curiosamente, logo de seguida a este grupeto de 11 notas em Chopin, chega uma outra quiáltera de 22 notas, a qual, de forma figurada, surge representada no *Estudo III* através de um longo trémulo. Este trémulo no *Estudo III* contém um âmbito de 4ª perfeita e parece respeitar o mesmo âmbito entre a primeira nota da quiáltera de 22 notas (Fá) e o clímax desse mesmo gesto (Sib), como podemos observar a verde na Figura 113 e Figura 112.

A próxima célula no *Estudo III* (cf. Figura 113 e Figura 112 a preto), contém de seguida uma célula com um total de 9 notas (tendo em conta que o *cluster* representa apenas duas notas e não o total cromático que o processo técnico lhe exige). Esta célula representa a quiáltera indicada a preto na Figura 112, que está composta por um total de 9 notas. Uma outra semelhança entre estas duas figurações é o início do gesto conter um intervalo de 2ª menor ascendente, que em Chopin surge como apogiatura.

Perante este conjunto de elementos no *Estudo III* que se interligam musicalmente com o *Nocturno Op. 9 N.º1*, consideramos que existem fortes evidências para esta se converter na **hipótese 1** do nosso estudo. A **hipótese 1** sai sobretudo reforçada, uma vez que a sequência de gestos no *Estudo III* respeita a mesma ordem, presente na obra de Chopin.



**Figura 113.** 1º Sistema da 2ª Página do *Estudo III* de J. Peixinho

Consideramos que as relações intervalares do baixo e a primeira nota dos grupetos melódicos, também se encontram alicerçadas e justapostas com o *Nocturno* de Chopin. É o caso do intervalo de 5ª Perfeita entre o baixo e a primeira nota do grupeto, a azul na Figura 111 (Lá – Mi), como a 8ª perfeita entre a última nota desta figura com a primeira nota da Figura 113 (Lá – Lá). Podemos igualmente observar os mesmos intervalos no *Nocturno* de Chopin através da 5ª perfeita no 1º tempo do 1º compasso (Sib – Fá) e o de 8ª perfeita no 2º tempo do 2º compasso (Sib – Sib), ou seja, também estes intervalos juntos das quíalteras, como acontece no *Estudo III*.

J. Peixinho

F. Chopin

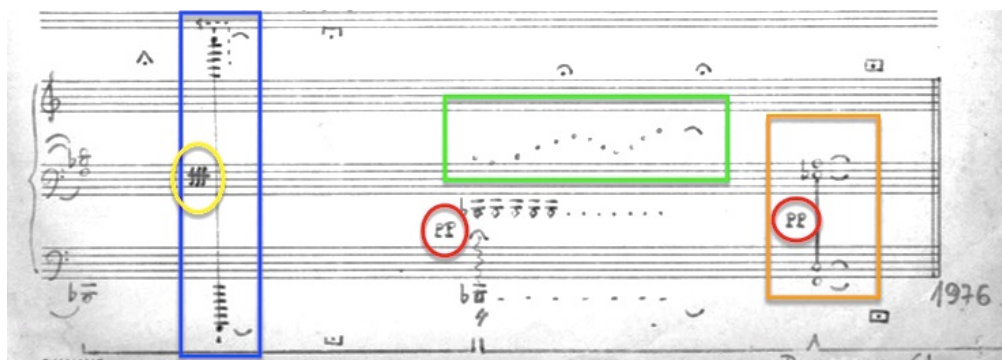
**Figura 114.** Relações intervalares presentes na Hipótese 1

## Hipótese 2

Fragmento	Último sistema da página 5 (Cadência)
Fonte original	<i>Nocturno Op. 9 N°3</i> – últimos dois compassos
Material musical	Textura e componentes expressivos de interpretação.

A textura do último sistema da peça de Peixinho (cf. Figura 115) apresenta correspondência direta em relação à presença de material derivado da cadência final do *Nocturno Op. 9 N° 3* (cf. Figura 116). Observando os dois casos, podemos identificar que Peixinho adaptou o movimento cadência no *Nocturno* em retrógrado. Isto é, o último gesto<sup>134</sup> da peça de Chopin possui um intervalo de âmbito alargado de terceira com intensidade *ppp* (cf. Figura 115 a azul e amarelo) e que em Peixinho esse mesmo gesto surge no início do sistema, composto por um intervalo alargado e também de terceira, mas com inversão do valor de intensidade, ou seja, em vez de *ppp*, transforma-se em *fff* (cf. Figura 116 a azul e amarelo).

134. Entendemos aqui por gesto, um elemento de textura musical, que propõe uma alusão ao movimento do ponto de vista da interpretação musical.



**Figura 115.** Último Sistema da Página 5 do *Estudo III* de J. Peixinho

De seguida, surge na obra de Peixinho um gesto sobre as cordas do piano, com base numa fundamental da “tónica da peça”, no qual o desenho do mesmo gesto se assemelha integralmente ao movimento do arpejo na peça de Chopin (cf. Figura 115 e Figura 116 a verde). Para finalizar este fragmento, identificamos o acorde de 7<sup>a</sup> da Dominante na obra de Peixinho, e essa mesma textura cria uma ligação direta com a presença do acorde no início do penúltimo compasso do *nocturno* (cf. Figura 115 e Figura 116 a laranja). Podemos ainda reter que estes dois últimos momentos assinalados a laranja e a verde nas duas figuras, apresentam o mesmo grau de intensidade, isto é, *pp*.



**Figura 116.** Últimos três compassos do *Nocturno Op. 9 n°3* de F. Chopin

### Hipótese 3

Fragmento	1º Sistema da página 4, parte intermédia (célula no Registro subgrave)
Fonte original	<i>Nocturno Op. 9 N°1</i> – compasso 25
Material musical	Relações intervalares

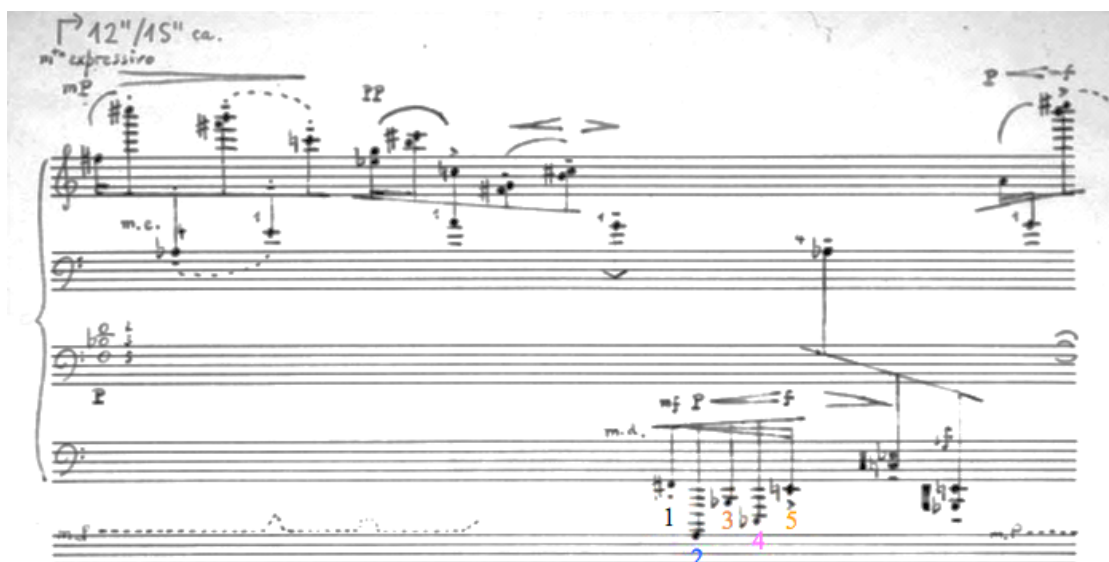


Figura 117. 1º Sistema da Página 4 do *Estudo III* de J. Peixinho

No já mencionado *Nocturno* Op, 9 nº1, podemos verificar um conjunto de 5 notas que surgem pela mesma ordem no *Estudo III* (cf. Figura 117 e Figura 118). Esta ordem é respeitada por Peixinho, mas através de uma leitura alternada entre o sistema inferior e o superior da partitura. Ou seja, esta recolha intercalada de notas entre os dois sistemas permite excluir algumas notas que estão presentes no fragmento do *Nocturno* (mais concretamente no c. 28), proporcionando através de um processo simples, uma transformação natural em relação à sua fonte original.



Figura 118. 1º Compasso 24 e 25 do *Nocturno Op. 9 Nº1* de F. Chopin

Para além disso, é de ter em conta que ao longo da obra, a pauta mais grave da partitura expõe repetidamente um mesmo conjunto de notas de forma gradual. No início do *Estudo III* está presente apenas a nota Sib e, posteriormente, é apresentada a nota Lá. Após surgirem estas duas notas, ambas são utilizadas tanto de forma independente como em conjunto. A meio da segunda página junta-se um Réb ao Sib e Lá, mais

concretamente no início do 3º sistema. Estas três notas, a partir daqui, são repetidas alternadamente através de pequenos grupetos até ao final da 3ª página. É no início da 4ª página que surge a chegada do grupeto singular da obra com a presença de 5 notas e abordado como **Hipótese 4**. Assim, podemos considerar que existe um objetivo por parte do compositor em alcançar o fragmento reutilizado e original de Chopin (conjunto de 5 notas observado na **Hipótese 3**) de forma gradual. Para além disso, a ordem em que as notas vão surgindo ao longo o *Estudo III*, estabelece uma relação direta com a série de *Fibonacci*, ou seja, temos uma sequência de 1, 1, 2, 3, 5 como podemos observar na Tabela 22.

**Tabela 22.** Relação do *Estudo III* de J. Peixinho com a série de *Fibonacci*

Série <i>Fibonacci</i>	Notas utilizadas na pauta mais grave da partitura	A partir da:
1	Sib	1ª Página - 1ª Sistema
1	Lá	1ª Página - 2º Sistema (início)
2	Lá, Sib	1ª Página - 2º Sistema (parte final)
3	Réb, Lá, Sib	2º Página - 3º Sistema
5	Fá#, Sib, Lá, Réb, Mi	4ª Página – 1º Sistema

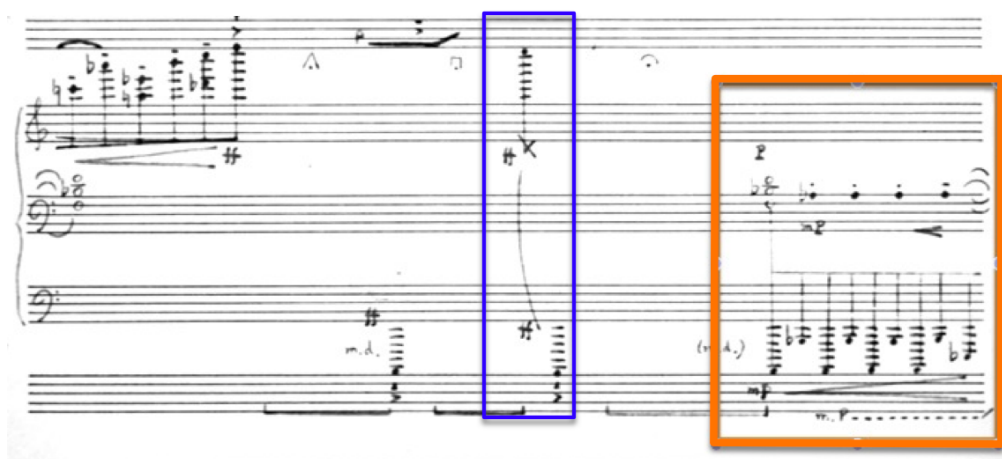
O compositor, após alcançar as 5 notas no início da 4ª página, volta a utilizar unicamente as três notas que anteriormente surgiram gradualmente, manifestando a mesma ordem de aparição: Sib, Lá e, por último, a chegada à nota Réb.

#### **Hipótese 4**

Fragmento	Parte final do último sistema da página 4
Fonte original	<i>Nocturno Op. 9 N.º1</i> – cc. 84-85
Material musical	Textura e componentes expressivos de interpretação

Consideramos como hipótese o último gesto da 4ª página e a forma como se relaciona com a cadência do *Nocturno Op. 9 n.º1* (cf. Figura 119 e Figura 120). O seu relacionamento é através da presença do mesmo número de componentes expressivos de interpretação e texturais. Ou seja, se tivermos em conta a Figura 120 a laranja, verificamos que existem cinco acordes, dos quais os três acordes do meio se encontram em *staccato*. Se compararmos com o fragmento na obra de Peixinho, identificamos o

mesmo número de *staccatos* na nota Lá $\flat$  e também eles se encontram no meio da textura. Neste caso propriamente dito, a textura inicia-se com um acorde e finaliza com a nota Lá $\flat$  em *tenuto* e respetiva indicação de ressonância do gesto, ou sendo semelhante ao primeiro acorde do fragmento do *Nocturno*, com a presença da *fermata* exigida no último acorde da cadência.



**Figura 119.** Último Sistema da Página 4 do *Estudo III* de J. Peixinho

Podemos verificar também que ambos os fragmentos são precedidos por um intervalo de 5<sup>a</sup> perfeita, no caso do *Estudo III* temos uma relação intervalar descendente entre Mi e Lá bastante aberta ao nível de âmbito intervalar (cf. Figura 119 a azul) e no *Nocturno* o mesmo intervalo com as notas Mi $\flat$  e Lá $\flat$ , mas através de uma posição intervalar fechada e a exclusão da nota Sol $\flat$  (cf. Figura 120 a azul).

**Figura 120.** Últimos três compassos do *Nocturno Op. 9 N° 1* de F. Chopin

A aplicação de uma 5ª perfeita alargada que abrange o registo subagudo e o subgrave do piano no *Estudo III*, pode hipoteticamente ter sido influenciado pelo movimento também descendente presente na Figura 120, que dá início no registo agudo (a vermelho picotado) e finaliza no registo grave, com a fundamental dos últimos acordes da peça (Sib). É importante ter em consideração, que ambos os fragmentos apresentam a mesma indicação de dinâmica, ou seja, *ff*.

### Hipótese 5

Fragmento	Relação intervalar presente em toda a obra e a parte final do 2º sistema da 1ª página.
Fonte original	<i>Prelúdio N° 18 Op. 28</i>
Material musical	Relações intervalares

**Hipótese 5.1:** O *Estudo III* ao longo dos cinco primeiros sistemas da obra no registo mais grave da pauta, é restrito à alternância entre duas notas, o Sib e o Lá. Claramente aludindo ao subtítulo da obra como também, a uma das relações mais capitais/primárias e de excelência do sistema tonal, a relação de sensível-tónica (S-T). Mas neste caso, Peixinho coloca estas duas notas à distância de 9ª menor. Como hipótese para a presença desta relação intervalar e tão presente ao longo da obra, temos o breve *Prelúdio Op. 28 N° 18* em Fá menor de Chopin, designado por Hans von Bülow (1830-1894) como o *Prelúdio “Suicídio”* (Nico, 2008). Na peça de Chopin, surge o intervalo de 9ª menor logo no início da peça e no registo grave à semelhança do *Estudo III* (cf. Figura 121 a vermelho).

Figura 121. Prelúdio N° 18 Op. 28 (cc . 1 - 6)

Mas parece existirem mais relações entre o *Prelúdio 18* e o *Estudo III*, que podem reforçar e fortalecer a existência da mesma. Como **Hipótese 5.2**, ao observarmos harmonicamente a peça de Chopin (cf. Figura 121), verificamos o primeiro aparecimento do intervalo de 9ª menor (acontece no segundo tempo do primeiro compasso), através da presença do acorde de Sétima da Dominante com 9 menor de Fá menor, e com uma apogiatura da nota Fá para Mi natural, ou seja, um retardo 4 – 3 (a verde).

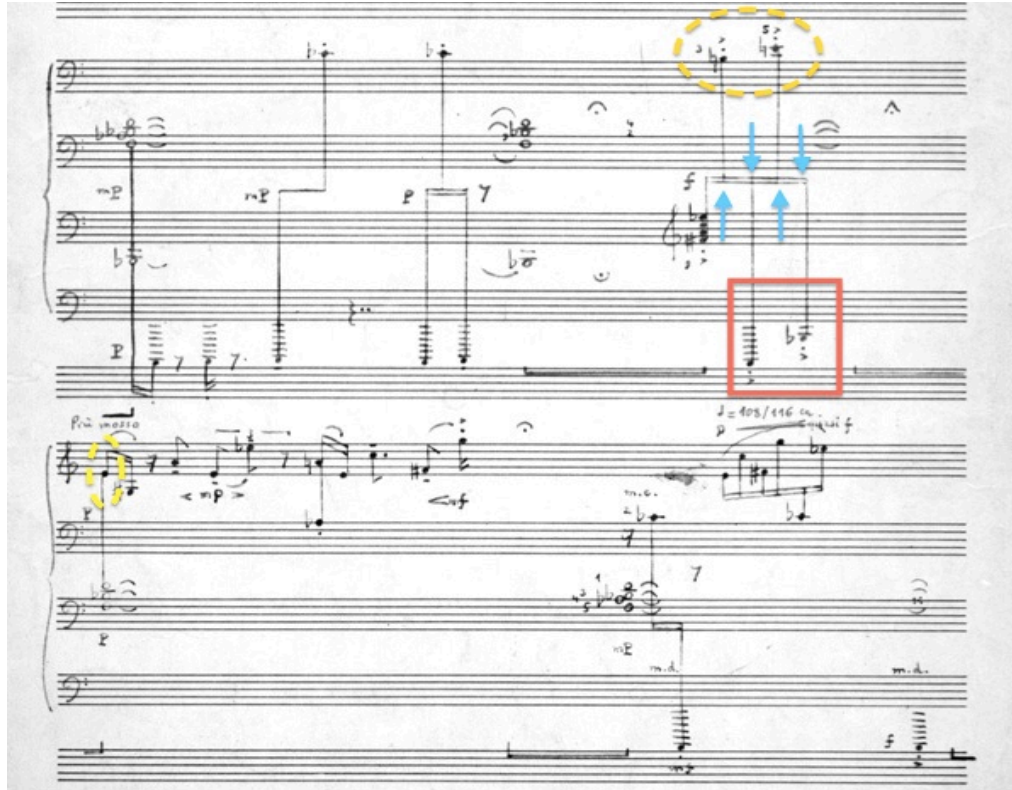
Deparamo-nos no final do 2º sistema do *Estudo III* com o seguinte conjunto de notas: Lá – Sib – Si – Mi (cf. Figura 123 a azul), mas ao considerarmos o pentagrama superior que se encontra em clave de Fá (a laranja picotado), uma tradução para a Clave de Sol, o conjunto transforma-se em Lá – Sib – (Sol) – (Dó). Portanto, ao observarmos ordenadamente os dois conjuntos, verificamos que contêm a mesma relação intervalar, mas utilizando diferentes tipos de transposições (Figura 122).

The figure consists of two musical staves. The top staff is for F. Chopin, showing a piano accompaniment with a 9th minor interval and a 4-3 retardation. The bottom staff is for J. Peixinho, showing a piano accompaniment with a 4th perfect interval and a 6th major interval. A dashed line connects the 9th minor interval in Chopin's score to the 9th minor interval in Peixinho's score, indicating a relationship between them.

**Figura 122.** Síntese da Hipótese 5.2

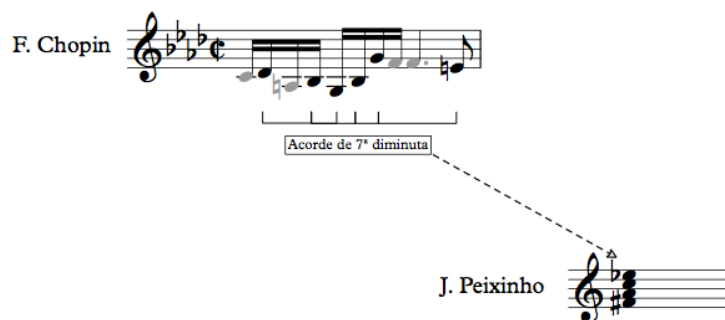
Podemos ainda recordar que a transposição das notas da região grave na peça de Peixinho (Lá – Sib), possa ter sido derivada de uma leitura ao nível da tradução para clave de Sol da nota Dó em Chopin, ou seja converte-se numa nota Lá na obra de Peixinho (não tendo em conta a armação de clave da peça) e a transposição da nota Si para Sol, através da nota filtrada em Chopin.

Se tivermos ainda em conta no *Nocturno* a resolução da nota retardo (Mi - última nota do 1º compasso e assinalado a verde na Figura 121), esta também surge no início do próximo gesto do *Estudo III* (cf. Figura 123 a amarelo picotado), através da mesma da nota.



**Figura 123.** 2º e 3º Sistema da 1ª Página do *Estudo III* de J. Peixinho

Se incluirmos o acorde de Sétima Diminuta (Fá#, Lá, Dó, Mib) que se encontra no início do fragmento em análise na obra de Peixinho e tivermos em conta apenas as notas estruturais do pentagrama na clave de Sol do primeiro compasso do prelúdio, chegamos também ao mesmo acorde, mas com a fundamental em Mi (cf. Figura 124).



**Figura 124.** Notas estruturais do pentagrama na clave de Sol do primeiro compasso e a sua relação com o acorde de Fá# 7ª Diminuta

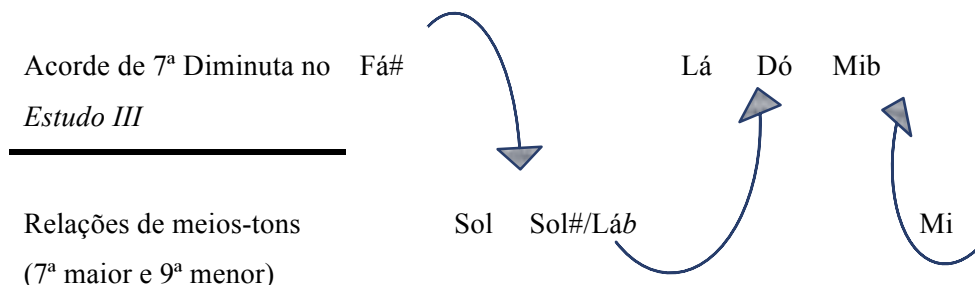
**Hipótese 5.3:** Atendendo ao fragmento da Figura 125 podemos verificar (a azul picotado) a existência do mesmo acorde de Sétima Diminuta do fragmento anteriormente analisado (Fá#, Lá, Dó, Mib) aplicado na horizontal, tal como acontece no 1º compasso do *Prelúdio 17*. E se uma das características da mão direita deste primeiro compasso do prelúdio é a ornamentação por meios-tons ascendentes e descendentes, no *Estudo III* e apenas com exceção da nota Dó, é atribuído a cada uma das notas do acorde de Sétima Diminuta um intervalo de 9ª menor (indicado a vermelho) e, num dos casos, encontra-se o intervalo invertido de forma a criar uma 7ª maior (a amarelo).



**Figura 125.** Primeira Parte do 3º Sistema da Primeira Página do *Estudo III* de J. Peixinho

A Tabela a seguir apresenta a forma como se relacionam e movimentam os meios tons para o acorde de 7ª Diminuta, presente na Figura 125.

**Tabela 23.** Relações intervalares presentes na Figura 125



**Hipótese 5.4:** Tendo sido já abordado na **Hipótese 1**, de seguida podemos comprovar na Figura 126 (a azul), que o acorde de 7ª Diminuta se mantém presente e que o mesmo cria a mesma relação intervalar à volta de 9ªs menores e 7ªs maiores (a laranja e vermelho). À semelhança do fragmento da Figura 125 é possível considerar a existência de três conjuntos de segundas menores – Mi $\flat$  – Mi; Dó $\flat$  – Dó; Fá# – Sol.

**Figura 126.** 3º Sistema da 1ª Página do *Estudo III* de J. Peixinho

Se juntarmos o total de conjuntos encontrados nestes dois fragmentos anteriormente analisados (Figura 125 e Figura 126), verificamos um total de sete conjuntos de 2ªs menores. Ao olharmos para os compassos 7 e 8 da peça de Chopin (cf. Figura 127), o mesmo contem sete conjuntos de 2ªs menores (a azul, laranja e vermelho). Identificamos ainda que em ambas as peças, os fragmentos em causa, iniciam com as mesmas notas Sol# e Lá (cf. Figura 125 a vermelho / Figura 127 a azul) e que existe uma relação de 7ª menor (Mi e Mi $\flat$ ) no 8 compasso em Chopin (a roxo) que foi respeitada pelo compositor Português (cf. Figura 125 a amarelo).



Figura 127. Compassos 7 e 8 do *Prelúdio N° 18 Op. 28* de F. Chopin

### Hipótese 6

Fragmento	Ritmo da mão direita do 3º sistema, primeira página
Fonte original	<i>Segunda Sonata em Sib menor Op. 35</i>
Material musical	1º Tema do 1º andamento – fraseio com articulação a dois e depois a três, alternadamente



Figura 128. *Segunda Sonata em Sib menor Op. 35* (cc. 1 – 11)

No terceiro sistema da primeira página do *Estudo III* e já abordadas na **H. 5.3**, podemos observar, ao nível da figuração rítmica, que existem breves sugestões/ligações com as células apresentadas no primeiro tema do 1º andamento da *Segunda Sonata em Sib menor Op. 35*, de Chopin (cf. Figura 128). Mais concretamente, e como podemos

observar no exemplo, o primeiro tema da sonata surge no compasso 9 na mão direita e está composto ritmicamente através do fraseio com articulação a dois e depois a três, alternadamente separados por pausas. Como verificámos na Figura 129, o processo análogo acontece no fragmento aqui em análise, no qual Peixinho desenvolve uma ligação com o apoio agógico, presente no fraseio e textura musical chopiniana.

**Figura 129.** Descaracterização do 1º Tema do 1º Andamento da Segunda Sonata em *Sib menor Op. 35* no *Estudo III* de J. Peixinho

É de ter em consideração de forma a reforçar esta hipótese, que ambos se encontram numa dinâmica *p* e na obra de Chopin existe a indicação de *doppio movimento* (o andamento torna-se no dobro). No *Estudo III* está presente a indicação de *Più mosso* (em andamento mais rápido), ou seja, em ambos os casos existe uma indicação de alteração e aceleração do tempo. Outro elemento a ter em consideração, é o fator do número do conjunto de notas separadas por pausa em Chopin, e o número de notas separados pelas tercinas em Peixinho, contradizendo assim a fonte original.

Peixinho alcança assim uma descaracterização da fonte original, devido às alterações aplicadas aos diversos códigos musicais presentes em Chopin.

É ainda de ter em conta que ambos os fragmentos aqui abordados são antecedidos por um gesto em *f*, mais concretamente, no caso de Chopin a peça antes de surgir a alteração de andamento (*doppio movimento*), apresenta um acorde com longa duração (ressonância). Em Peixinho o fragmento analisado na **hipótese 5.2** (cf. Figura 123) está composto por um pequeno grupeto em *f*, sendo que também ele fica em ressonância através da execução do pedal.

### Hipótese 7

Fragmento	3º e 4º Sistema da 3ª página
Fonte original	<i>Nocturno Op. 9 N.º 2</i> (compassos 32 – 34)
Material musical	Textura e componentes expressivos de interpretação

Ao observar o 3º e 4º sistema da 3ª página, deparamo-nos com um conjunto de elementos que estabelecem ligações entre estes dois momentos musicais.

Como primeiro elemento, observamos o *tremolo* no registo agudo com a nota Lá na peça de Peixinho, que provem de uma interpretação da figuração cromática e melismática presente no compasso 37 (cf. Figura 130 e Figura 131 a vermelho). Podemos também considerar, que existe uma forte aproximação, ao nível dos valores de intensidade e dinâmica (assinalado a verde).

Outro elemento presente em ambos os fragmentos é o acorde de SibM7. No caso do fragmento de Chopin, este surge em arpejo e, em Peixinho, em formato de bloco sonoro e sobreposto com o *tremolo* (assinalado a amarelo).

Como terceiro elemento, assinala-se a presença de um *cluster* no segundo pentagrama, com um âmbito equivalente a uma 3ª maior (Lá# - Ré). Este âmbito relaciona-se com a soma dos sons utilizados no fragmento de Chopin, isto é, subentende o âmbito de terceira maior presente na figuração melismática do *Nocturno* entre as notas Lá<sup>b</sup> e Dó (assinalado a vermelho).

O quarto elemento em comum com o *Nocturno* é o gesto que surge de seguida ao *tremolo* na obra de Peixinho, linha melódica que se apresenta através das seguintes notas: Lá, Sol, Dó, Mi possuindo uma redução de valores rítmicos (de *tremolo* para colcheias). No caso do *Nocturno*, acontece esta mesma redução rítmica, e uma alusão através da direccionalidade dos movimentos intervalares, aproximando-se assim do *Estudo III* (assinalado a azul). É de ter em conta, que ambos os gestos, ao nível dos intervalos, se iniciam com uma 2ª maior descendente.

Figura 130. 3º e 4º Sistema da 3ª página do *Estudo III* de J. Peixinho

Figura 131. *Nocturno Op. 9 N° 2* (compassos 32 – 34) de F. Chopin

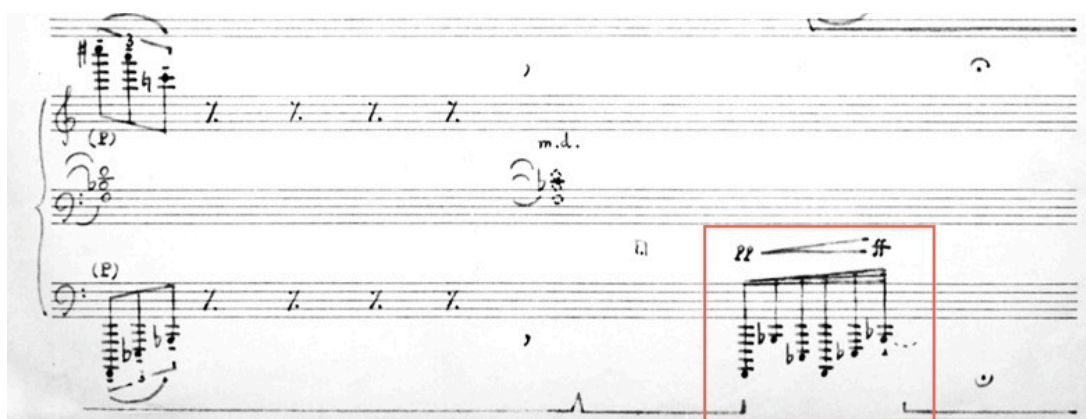
Consideramos como quinto elemento o surgimento da tercina como figuração rítmica e a sua repetição (indicado a preto em ambas as partituras). No caso de Peixinho,

esta figuração repete 8 vezes e não 4 como acontece em Chopin, ou seja, o dobro de repetições e o mesmo número de tempos até ao final da obra do *Nocturno*.

### Hipótese 8

Fragmento	Parte Final do 4º Sistema da 3ª página
Fonte original	<i>Ballade N° 1 Op. 23</i>
Material musical	Elementos rítmicos no compasso 253 – 254

Na Figura 132 temos assinalado a vermelho um gesto rítmico em *accelerando* no registo subgrave, apresentando uma correspondência direta com a célula rítmica presente na *coda* da *Ballade N° 1 Op. 23* de Chopin (cf. Figura 133 a vermelho). Ambas são compostas por um conjunto de seis notas. Podemos ainda evidenciar que ambos os fragmentos apresentam a ausência de pedal no início do gesto frásico e finalizam com a última nota de forma curta em Chopin, em articulação *staccato* e no caso do Peixinho, em *spiccato*.



**Figura 132.** Parte Final do 4º Sistema da 3ª página do *Estude III* de J. Peixinho



**Figura 133.** Compasso 250 – 254 da *Ballade N°1 Op. 23* de F. Chopin

É de ter também em consideração, que o início deste gesto no estudo de Peixinho se dá através de uma prolongação da ressonância do acorde de Sib (ausência de qualquer tipo de articulação), e de seguida a uma *fermata*. No caso da *Ballade*, podemos considerar que, tanto a ressonância do acorde como a *fermata*, equivalem ao acorde de Sol menor com valor rítmico de mínima e, de seguida, uma pausa de colcheia.

A repetição dos acordes de Sol menor em *p pesante* na *Ballade*, pode ter sido tomada em conta na obra de Peixinho, ao observarmos que o início deste sistema apresenta indicada a dinâmica *p* através da repetição de um gesto.

### Hipótese 9

Fragmento	Parte central – 2º sistema da 3ª página
Fonte original	4ª Andamento da <i>Sonata N.º 3 Op. 53</i> em Si Maior
Material musical	Textura e elementos de articulação na zona cadencial

O fragmento no meio do 2º sistema da 3ª página (cf. Figura 134 a vermelho) apresenta na mão direita um conjunto de 4 blocos sonoros, no qual estabelece contacto com a Sonata N.º 3 de Chopin, mais concretamente na cadência do 4º andamento (cf. Figura 135 a vermelho). No fragmento da *Sonata* existem também 4 acordes, contudo com uma direcionalidade em movimento retrogrado, em relação com o fragmento original. Isto é, na obra de Peixinho é de observar a seguinte movimentação de agregados sonoros: desce – sobe – sobe – sobe e em Chopin temos: sobe – sobe – sobe – desce.

Figura 134. 2º Sistema da 3ª Página do *Estudo III* de J. Peixinho

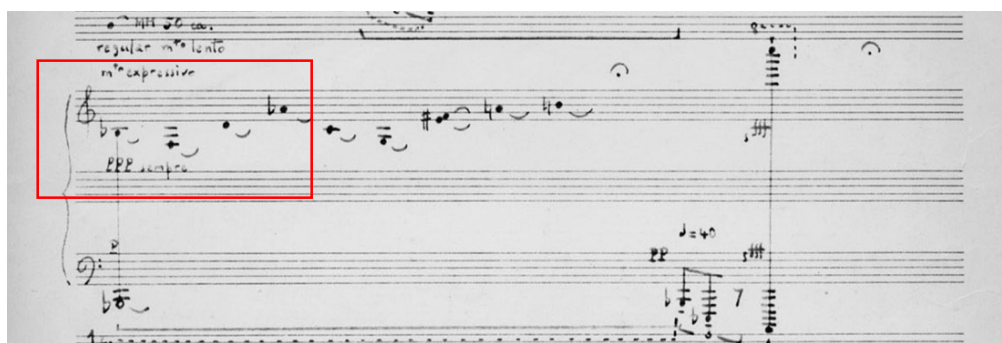


**Figura 135.** Cadência do 4º Andamento da *Sonata N° 3 Op. 53* em Si Maior de F. Chopin

### Hipótese 10

Fragmento	Início do 2º Sistema da página 5
Fonte original	<i>Nocturne Op.27 N° 2</i>
Material musical	Componentes expressivos de interpretação entre os cc. 2 e 3

Como hipótese 10, observamos o início do 2º sistema da página 5, no qual Peixinho indica que cada nota que esteja na pauta superior deverá ter uma duração de aproximadamente 50 pulsações por segundo, e ainda ser acompanhada das seguintes indicações de “muito lento” e “muito expressivo”. Ao nível das alturas, verificamos nas primeiras 4 notas a entidade SibM7, através da seguinte direccionalidade: desce – sobe – sobe – sobe (cf. Figura 136).



**Figura 136.** 2º Sistema da 5ª Página do *Estudo III* de J. Peixinho

Tendo em conta os elementos anteriormente expostos, verificamos que o *Nocturno Op. 27 N° 2* apresenta traços que se relacionam com o *Estudo III*. Isto é, ambos têm a mesma indicação metronómica, e as indicações de *Lento sostenuto* e *espressivo* relacionam-se diretamente com os sinais presentes no *Estudo III*. Ao nível

das alturas, verificamos na Figura 137 (assinalado a vermelho) que apresenta a mesma direccionalidade que o anterior fragmento observado de Peixinho, ou seja, desce – sobe – sobe – sobe.



Figura 137. *Nocturno Op. 27 N° 2* de F. Chopin (cc. 1-5)

### Hipótese 11

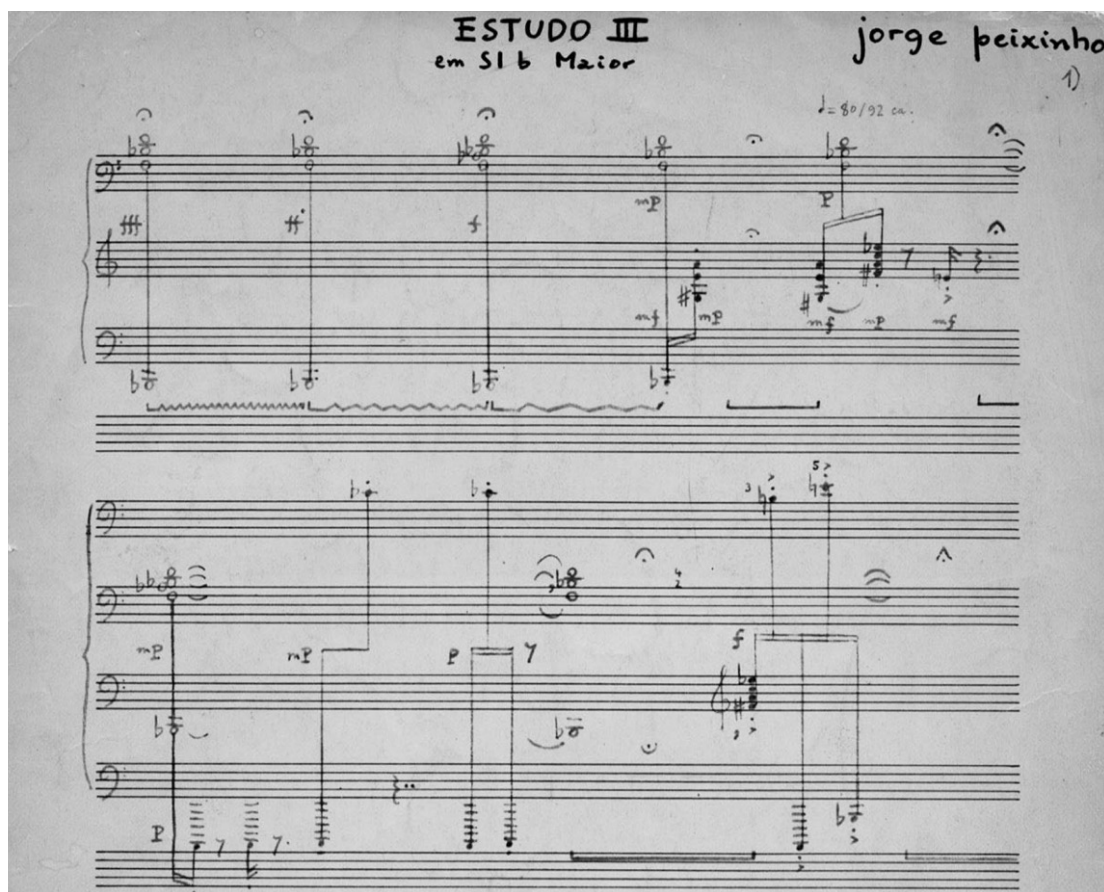
Fragmento	Início do <i>Estudo III</i>
Fonte original	<i>Sonata em Si menor</i> (S. 178) de F. Liszt
Material musical	Notas, textura e elementos expressivos de interpretação nos primeiros dois compassos da obra

Apesar de Peixinho nunca ter relacionado o seu *Estudo III* com qualquer outro autor para além de Chopin, ao estabelecermos uma relação entre o subtítulo da obra (*Em Si bemol maior*) com a *Sonata em Si menor* (S. 178) de F. Liszt, deparamo-nos com o facto de os inícios de ambas as obras apresentarem uma ligeira aproximação, tanto ao nível do gesto como dos contornos intervalares.

Assim sendo, verificamos que as três notas Sol oitavadas na obra Liszt estão simbolizadas, no *Estudo N.º III*, através do acorde de Sib Maior com *fermata* (cf. Figura 138).

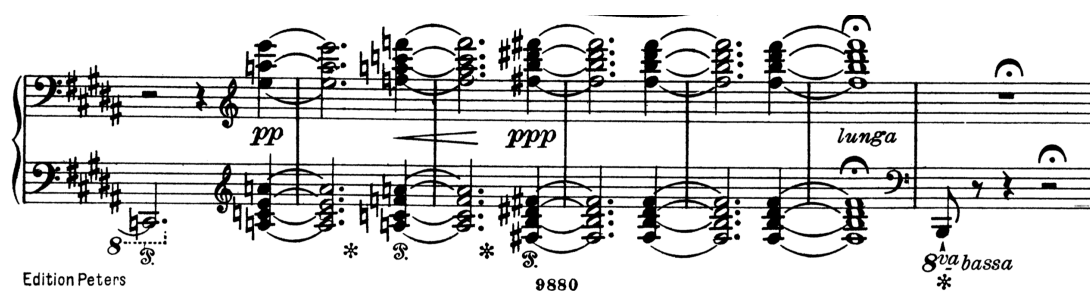


Figura 138. Fragmentos do *Sonata – Em Si menor* (cc. 1 - 5)



**Figura 139.** 1º e 2º Sistema da 1ª Página do *Estudo III – Em Si bemol maior*

No entanto, existe ao nível da textura, uma relação entre os últimos compassos da obra de Liszt e o primeiro sistema do *Estudo III*. Relação que é possível verificar na Figura 139 e Figura 140, no qual ambas as peças contêm 5 acordes com durações longas e finalizam o sistema com uma nota em *staccato* (**Hipótese 11.2.**).



**Figura 140.** Fragmentos do *Sonata – Em Si menor* (os últimos 7 compassos da obra)

Existe ainda a seguinte relação, no *Estudo III* o terceiro acorde, com o aparecimento da nota Lá $\flat$ , converte-se num acorde de 7.<sup>a</sup> Dominante, através do mesmo intervalo de 7.<sup>a</sup> menor com o aparecimento do Fá na obra de Liszt.

É de ter em conta que a nota que dá início à obra de Liszt (Sol) é filtrada, na obra de Peixinho, até à conclusão do primeiro gesto do 3.<sup>o</sup> sistema da 1.<sup>a</sup> página, através das notas Fá# – Sol com um salto de 9.<sup>a</sup> menor, que deixa mais uma vez no ar a sensação de sensível-tónica (cf. Figura 125). Podemos considerar que o aparecimento destas duas notas surge de forma a encerrar esta secção e, curiosamente, este primeiro Sol da peça, surge também com indicação de nota curta, numa formulação idêntica às primeiras notas da obra de Liszt.

É possível depararmo-nos, na obra de Peixinho, na pauta superior do 2.<sup>o</sup> sistema da Figura 139, a nota Dób repetida duas vezes e de seguida um Si. Não podemos esquecer, que um dos princípios tonais fortemente valorizados e respeitados pelos compositores do sistema tonal consiste no princípio das relações intervalares reais e triádicos, ou seja, exige que o compositor escreva sempre a nota em função da sua relação tonal, e não de forma enarmónica, mesmo que esta proporcione uma escrita complexa ao nível de acidentes. Para além da existência deste princípio fortemente presente na música tonal, podemos estar mais uma vez perante a técnica de tradução. Esta tradução aparece aqui a respeitar as notas em movimento descendente em clave de Fá nos compasso 2 e 3 da *Sonata* (Fá – Mib – Ré – ...), numa leitura em clave de Sol, ou seja: (Ré, Dób, Si, ...). Portanto, se verificarmos o trajeto da nota Dób no *Estudo III*, podemos observar as mesmas notas a partir da indicação de Semínima 80/92 (cf. Figura 139). Ou seja, Ré – Dób – Dób – Si – (Mi). Neste caso, o Mi provém também da tradução da nota Sol que se encontra em ressonância desde o compasso 2 em Liszt (cf. Figura 141).

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Original', is in bass clef with a key signature of one sharp (F major) and a common time signature. It shows a sequence of notes: a quarter note F4, a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bottom staff, labeled 'Tradução', is in treble clef with the same key signature and time signature. It shows a sequence of notes: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. A red arrow points from the 'Tradução' staff back to the 'Original' staff, indicating the relationship between the two versions.

**Figura 141.** Original e respetiva tradução das notas utilizadas por Peixinho nos dois primeiros sistemas da 1.<sup>a</sup> página do *Estudo III*

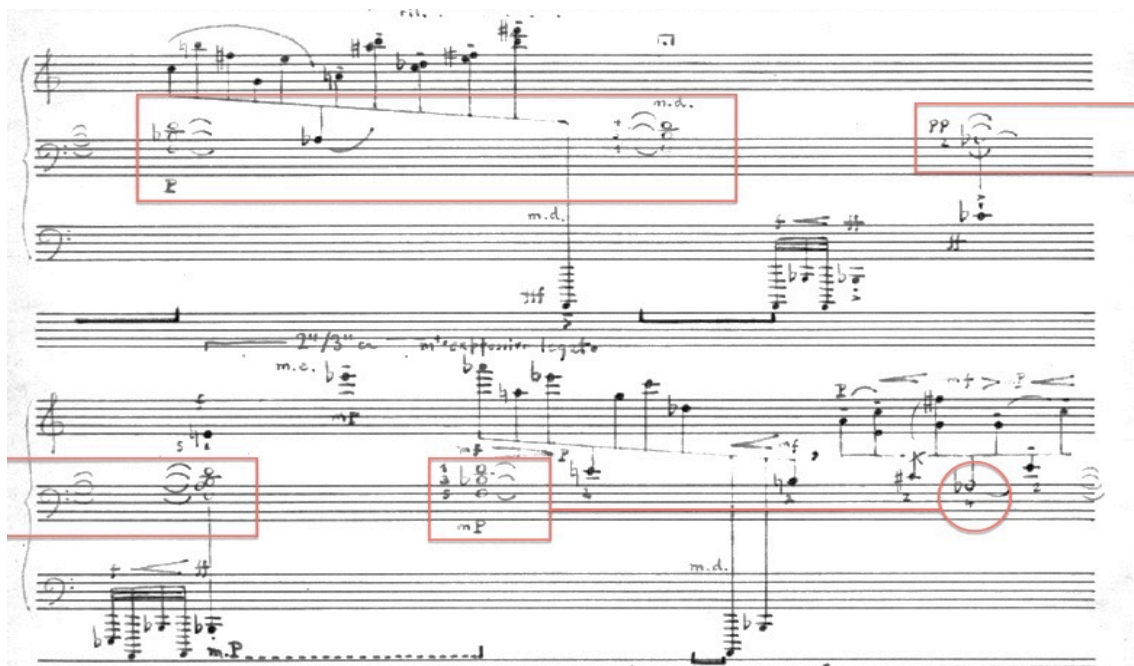
### 7.2.3. *ESTRUTURAS E ENCADEAMENTOS HARMÓNICOS (FICTÍCIOS) ORGANIZADOS COM BASE NO SISTEMA TONAL*

O *Estudo III* caracteriza-se pela oscilação em toda a obra de figuras aparentemente autónomas e contrastantes, através dos vários registos sonoros do piano e de uma grande variedade de alterações metronómicas.

Verifica-se na partitura o uso de acordes, células que variam na duração e número de notas, *clusters*, notas de curta duração e, na parte final da peça, o uso de harmónicos. Todos estes elementos surgem ao longo da obra, acompanhados e intercalados abundantemente por uma grande variedade de *fermatas*, as quais funcionam como separadores dos diversos gestos identificáveis na obra.

Nesta obra as *fermatas* têm uma função fulcral e podem ser abordadas sob duas perspetivas. Em primeiro lugar, como separadoras dos diversos e diversificados gestos sonoros; em segundo lugar, como responsáveis por possibilitar a escuta das eventuais ressonâncias dos mesmos gestos, ao longo da obra.

Outro elemento forte que caracteriza o *Estudo III* é a omnipresença do acorde de Si bemol maior, com ou sem sétima menor, i.e. a nota Lá<sup>b</sup> (cf. Figura 142, a vermelho). Este acorde está presente em toda a obra, com exceção da 4ª página do 2º sistema, e cria uma correspondência com o subtítulo da obra – *Em Sib Maior*. Mas a utilização do acorde SibM ou SibM7, estabelece fortes relações com o universo sonoro tonal, criando assim a ideia de “ilha” harmónica estilística. A presença desta estrutura harmónica suscitou um interesse em detetar outras estruturas harmónicas, que permitissem entender e justificar as notas na partitura.



**Figura 142.** 2º e 3º sistema da 2ª página do *Estudo III* de J. Peixinho

Para além de procurar a forma como o *Estudo III* se relaciona com a obra de Chopin, esta análise procurou relacionar também as notas empregues ao longo da obra. Podemos constatar que Peixinho utiliza uma variedade de tríades habitualmente presentes numa peça musical, tendo o sistema tonal como base. Na sua escrita musical, o compositor aplica um vasto leque de tipologias de acordes, desde as harmonias de três sons (acordes Perfeitos Maiores, Perfeitos Menores e Diminutos), como também de quatro sons (Sétima da Dominante, Sétima da Sensível e Sétima Diminuta).

Podemos observar, na Figura 143, os diversos acordes triádicos representados através de cores diferentes. Detetamos na mão esquerda, o acorde omnipresente de SibM7 (a vermelho), e, na mão direita, a sobreposição dos seguintes acordes: Fá#M, com a presença da terceira do acorde no sistema anterior (última nota da página 3) e escrito como Sib (azul); DóM (amarelo); Dóm (preto); Dó# 7ª da sensível (laranja); Fá#dim (roxo). De seguida na mão direita, surge um pequeno motivo no registo subgrave com a presença dos acordes Fá#m7, em simultâneo com Fá#M7 (rosa).

*muito espressivo*

(Sib)

*mp*

*pp*

m.e.

*p*

*f p < f*

(Fá#m7 + Fá#M7)

**Figura 143.** 1ª Parte do 1º Sistema da 4ª Página do *Estudo III* de J. Peixinho

O Apêndice III apresenta as estruturas harmónicas tonais encontradas no *Estudo III*. Desta forma, podemos caracterizar o uso das estruturas por Peixinho, da seguinte forma:

1. Acordes embutidos na mesma célula, isto é, estruturas harmónicas que se encontram dispostas horizontalmente e encaixadas entre os diferentes acordes. Na Figura 144, consideramos o caso do acorde de SibM7 (assinalado a vermelho), seguido do acorde de DóM interligado com o acorde de Si7sus4. Existe por vezes uma disposição das notas do acorde de forma desordenada, por exemplo na parte final do 3º sistema da Pág. 3.

regular mº lento

mº expressivo

*ppp*

**Figura 144.** 2º sistema da 5ª página do *Estudo III* de J. Peixinho

2. É recorrente a interligação de acordes homónimos. Como podemos observar na Figura 143, a presença do acorde de DóM está interligado com Dóm, e o acorde de Fá#m7 com o Fá#M7.
3. Existem notas da estrutura harmónica que se completam, através da próxima célula ou da anterior, numa espécie de retardo ou antecipação harmónica. Podemos considerar esta característica como um elemento unificador entre as diferentes células ao longo da obra, e como exemplo observamos a Figura 125 a azul picotado, assinalando a existência das notas Fá# e Dó# que se completa através da última nota do sistema anterior (no final da página 3), isto é, com a nota Sib (subentendida com Lá#), gerando assim o acorde de Fá#M (Fá# - Lá# - Dó#).
4. A presença pontual de *clusters* através de diferentes tipos de âmbito, 2ª maior, 3ª menor, 4ª perfeita, 4ª aumentada e 7ª maior. Ao longo da obra existe uma maior presença do *cluster*, com âmbito de 4ª aumentada.

Para além das hipóteses à volta das reutilizações da obra de Chopin abordadas no subcapítulo 7.3.2, a análise ao constatar a vasta presença de estruturas triádicas no *Estudo III*, detetou fortes ligações com as relações harmónicas tonais reiteradas da sintaxe musical chopinianas.

Como já mencionado, uma grande parte da obra está inserida no universo sonoro tonal através do uso de harmonias triádicas. Contudo, no *Estudo III* as relações harmónicas tonais não são aplicadas por Peixinho de forma tradicional. Ou seja, Peixinho, através dos modelos frequentemente utilizados no repertório de Chopin, aplica um processo transformativo complexo, o qual proporciona grande parte do material ao nível das alturas do *Estudo III*.

A presença deste processo transformativo acontece da seguinte forma: o compositor estabelece correspondência direta entre as fundamentais dos acordes sonoros triádicos com as relações tonais. Isto é, ao longo de toda a obra, e tendo em conta as relações enarmónicas, Peixinho utiliza, como mencionado anteriormente, as diferentes tipologias de acordes tonais, através das seguintes fundamentais: Sib, Si [Dób], Dó, Dó# [Réb], Fá#, Sol# [Láb], Lá. O número de notas é idêntico a qualquer escala no modo maior, ou seja, sete notas. Se estabelecermos ligação/correspondência direta entre as notas utilizadas por Peixinho e os diferentes graus tonais presentes numa escala do modo maior, vamos obter a correspondência apresentada na Tabela 24.

**Tabela 24.** Funções tonais e a sua correspondência direta no *Estudo III* de J. Peixinho

Escala de Sib Maior	Sib	Dó	Ré	Mib	Fá	Sol	Lá
Funções Tonais	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fundamentais das triádicas no <i>Estudo III</i>	Sib	Si	Dó	Réb	Fá#	Sol#	Lá

Podemos constatar na anterior Tabela que, entre a Escala de Sib Maior e as fundamentais das harmonias utilizadas no *Estudo III*, existe uma ligação. Ambas as escalas começam e terminam com a mesma nota, Sib e Lá, e estas duas notas representam dois graus imprescindíveis para o sistema tonal, a tónica e a sua sensível. As restantes notas contêm as transposições apresentadas na Tabela 25.

**Tabela 25.** Transposição entre a Escala de Sib Maior e as fundamentais triádicas no *Estudo III*

Escala de Sib Maior	Sib	Dó	Ré	Mib	Fá	Sol	Lá
Transposição e direção	–	½Tom (desc.)	1Tom (desc.)	1Tom (desc.)	½Tom (asc.)	½Tom (asc.)	–
Fundamentais das triádicas no <i>Estudo III</i>	Sib	Si	Dó	Réb	Fá#	Sol#	Lá

Se tivermos em conta a anterior Tabela, constatamos unicamente a presença de transposições de meios-tons e de tons inteiros em ambas as direções (ascendente e descendente). As primeiras três transposições movimentam-se descendente, e as últimas duas de forma ascendente, proporcionando assim um salto intervalar de 4ª perfeita na escala entre a nota Dó# [Réb] e Fá#.

Se olharmos para a ordem dos acordes triádicos presentes no *Estudo III* e equipararmos com as funções e relações tonais tradicionais apresentadas na Tabela 26, podemos identificar encadeamentos que fazem parte da, já mencionada, sintaxe musical chopiniana. Não importa a tipologia do acorde, se é diminuto, maior ou menor e com ou sem sétima, a relação estabelecida é apenas a partir da fundamental da estrutura triádica. Portanto, consideramos como o grau da tónica qualquer acorde que contenha a nota Sib como fundamental, subdominante a nota Réb, dominante do Fá#, e assim

sucessivamente. Assim, podemos considerar que o processo por Peixinho aplicado na obra, estabelece uma espécie de relação fictícia com as relações tonais tradicionais.

**Tabela 26.** Equivalências das fundamentais harmônicas no *Estudo III* com as funções tonais tradicionais no início do 1º Sistema, 4ª página

1º e 2º Pentagrama	Fá#M	DóM	Dóm	Dó#m7	Fá#dim	Dó#dim.7
	V	III	IV	V	IV	
3º e 4º Pentagrama	SibM (SibM7)					Fá#M7
						Fá#m7
	I					V

No início da obra (cf. Figura 145) observamos como fundamentais dos acordes o Sib (a verde), depois surge o Fá# (a amarelo), e de seguida o regresso ao Sib, estabelecendo assim correspondência direta com o encadeamento harmónico de tónica – Dominante – Tónica (I – V – I).

Para além da ligação do *Estudo III* com as funções e respetivos encadeamentos tonais, podemos considerar dois elementos, também eles fortemente presentes na obra de Chopin. O primeiro é a função do intervalo de 3ª diminuta que equivale a uma 6ª aumentada, e o segundo é a presença de pequenos momentos composto por linhas cromáticas. Como podemos observar no segundo sistema da primeira página a vermelho (cf. Figura 145), o intervalo de 3ª diminuta (Lá – Dób) e no final do mesmo sistema a azul, um pequeno movimento cromático desordenado (Si, Lá, Sib).

No caso do intervalo de 3ª diminuta, este volta a surgir sempre através das notas Lá e Dób, mais concretamente no 3º sistema da 1ª página (gesto central) e no 3º sistema da 5ª página (último gesto). Ao nível dos pequenos movimentos cromáticos, estes estão presentes no início do 2º sistema da 2ª página (Láb, Lá, Lá#, Si, Dó, Réb) e 3º sistema da 2ª página (Lá – Sib - Si). Curiosamente, estes dois elementos surgem em toda a obra apenas três vezes e a primeira vez que surgem, como anteriormente referido, aparecem próximos uns dos outros (Figura 145 a vermelho e a azul). Nas restantes vezes, estes dois elementos encontram-se separados um do outro.

**Figura 145.** Os primeiros dois sistemas da 1ª página do Estudo III de J. Peixinho

Desta forma, o intervalo de 3ª diminuta foi interpretado como se se tratasse do acorde tradicional de 6ª Aumentada.

São bem visíveis, ao longo de toda a obra, estas relações das fundamentais dos acordes com os encadeamentos harmónicos tonais. Por exemplo, se observarmos a parte final da obra e a respetiva cadência (cf. Figura 115), podemos concluir que existe uma ligação paralela com a cadência suspensiva, visto que existe a execução de uma fundamental de Si $\flat$  que deverá produzir um conjunto de harmónicos na corda do mesmo, e logo de seguida, um acorde com o Fá como fundamental, através da estrutura harmónica de 7ª da dominante.

É importante ter em conta que este último acorde (FáM7) tem a função real de 7ª da Dominante na tonalidade de Si $\flat$ M que, curiosamente, nunca surgiu ao longo da obra como estrutura harmónica. Esta função de dominante foi substituída até ao momento da cadência, pelas diversas estruturas harmónicas triádicas com a fundamental de Fá#. Assim, podemos considerar que Peixinho abandona a relação fictícia apresentada ao longo de toda a obra (fundamental de Fá# como dominante de Si $\flat$ ), ao querer finalizar a mesma. Esta relação real e convencional com o sistema tonal entre a

Tónica e a 7<sup>a</sup> da Dominante de SibM (I – V7) provoca uma sensação da (também ela tradicional) cadência suspensiva (I – V7).

Em jeito de conclusão, na Tabela 27 apresentam-se as correspondências diretas com as já mencionadas relações harmónicas presentes nos dois últimos sistemas da obra (Cf. Figura 115).

**Tabela 27.** Correspondência harmónica com as relações tonais tradicionais

Lá	SibM7	3 <sup>a</sup> Dim.	Lá	Sib (harmónicos)	FáM7
VII	I	6 <sup>a</sup> Aum.	VII	I	V7 (Cadência Suspensiva)
Correspondências harmónicas de J. Peixinho				Relação Harmónica Real	

Podemos concluir também que, do início ao fim da obra, ao nível das relações intervalares, a 2<sup>a</sup> menor constitui um intervalo basilar. Tanto a 2<sup>a</sup> menor como os seus derivados, isto é, a 7<sup>a</sup> maior e a 9<sup>a</sup> menor, surgem no percurso do *Estudo III*, por vezes sobrepostos ou através de linhas melódicas. Como exemplo, na Figura 146 podemos observar a presença dos intervalos de 2<sup>o</sup> menor identificados a amarelo, a 7<sup>a</sup> maior a vermelho e a 9<sup>a</sup> menor a azul.



**Figura 146.** 2<sup>o</sup> Sistema da 2<sup>a</sup> página do *Estudo III* de J. Peixinho

Ousamos afirmar que Peixinho alcança no *Estudo III* uma atmosfera sonora cromática subordinada a um pensamento harmónico triádico tonal (acordes) através de relações harmónicas fictícias, ao estabelecer uma relação com os encadeamentos harmónicos tonais. Assim, Peixinho alcança ao nível das alturas, e mais uma vez, contacto com a sintaxe musical de um compositor perene – Chopin.

## CAPÍTULO 8

### CARACTERIZAÇÃO DOS DIFERENTES PROCESSOS DE REUTILIZAÇÃO NA OBRA DE JORGE PEIXINHO

Esta identificação e caracterização dos diferentes tipos de reutilização musical será aqui realizada e sustentada, em alguns casos, tendo em consideração o léxico de Peixinho exposto por Cândido Lima. Esta opção metodológica para caracterização dos diferentes processos de reutilização constituiu uma possibilidade credível, uma vez que grande parte destas expressões (ou léxico) contribuem eficazmente para uma descrição ao nível dos processos técnicos utilizados pelo compositor.

Segundo Lima, o léxico foi elaborado a partir de expressões recolhidas dos escritos e de um contacto pessoal de muitos anos, e diz ainda serem “expressões abundantes e evidentes ainda quando se não encontre paralelo na realidade da partitura, ou demasiado evidente. Este vocabulário abrange, naturalmente, a obra para piano” (1996, pp. 2-3). Assim, a Tabela 28 apresenta o conjunto de termos recolhidas por Lima e respeita a divisão apresentada por este, sem qualquer justificação aparente ou manifesta.

**Tabela 28.** Léxico de J. Peixinho por Cândido Lima

---

- Bem definido
- Bem caracterizado
- Pontos nucleares
- Vetores fundamentais
- Aspectos relevantes
- Características estruturais

---

- Pesquisa particular
- Uma nova conceção de ...
- Cunho particular e inconfundível
- Aspectos bem peculiares
- Como outras obras marcantes na minha produção criadora

---

- 
- Mais complexa
  - Extremamente complexo
  - Múltiplas transformações
  - Múltiplas variantes
  - Parâmetros sonoros
  - Reiteraões, polarizaões
  - Processos vários de relações, permutações, rotaões, transposiões
- 
- Enfoque
  - Matriz
  - Residual
  - Intersticial
  - Paradigmático, emblemático, semântico
- 

Os processos técnicos que necessitem de uma expressão que não conste na Tabela 28 serão consideradas palavras, títulos, termos, que se aproximem de algum modo do universo de Peixinho. Ao longo do texto, todos os termos presentes na Tabela 28 serão, a partir de agora, assinalados a itálico. Caso seja um termo que não da autoria de Peixinho, será assinalado a negrito.

Do que ficou descrito do Capítulo 7, conclui-se que o *Estudo II (b)* e *Estudo III* apresentam, em ambos os casos, uma narrativa constantemente apoiada num desenvolvimento do material motivico muito subtil e nas interações e flutuaões entre opostos. Estes aspetos surgem alicerçados através das organizaões harmónicas, melódicas e de tempo, desenhadas e alcançadas por meio de uma múltipla diversidade de processos técnicos, no qual todo o material alheio parece surgir incrustado e aplicado, também ele subtilmente, à narrativa da obra. Portanto, uma espécie de forma mosaico, “onde vocabulários de gestos e harmonias actuam uns sobre os outros em redes de desenvolvimento formal e motivico/textural” (MacKay, 2002, p. 158).

Os dois estudos, ao nível do uso de material alheio, em comparação com o *Estudo I: Mémoire d'une Présence Absente* através das diferentes técnicas e princípios estéticos apresentados por Monteiro na sua análise a esta obra, assemelham-se. Isto é, através do uso de infraestruturas “históricas”, de agregados sonoros quase diatónicos, ou utilização de séries e algumas das suas propriedades composicionais e sonoras, tal como aparecem na vanguarda dos anos 50, e ainda a presença da obra *Tristão e Isolda*

(2002, p. 142). Mas no caso da obra de Wagner, esta só se verificou no *Estudo II (Hipótese 8)*.

Ainda no caso particular do segundo estudo, verificou-se que os quatro motivos (**Hipótese 1, 2, 3, 5**) são exemplos de auto-reutilização, visto que os mesmos derivam da música para teatro *As Quatro Estações* (1968). Constatou-se ainda na análise, que todos os motivos absorvidos da obra do próprio autor surgem alterados no *Estudo II (b)*, em alguns casos de forma ligeira, e noutros casos, significativamente. As alterações foram realizadas através de incrustações de elementos provenientes da obra de Boulez, que substituíram as de origem. Este facto inviabiliza a presença de qualquer reutilização por movimento paralelo nestas duas obras. O uso destes quatro motivos, totalmente contrastantes entre eles, e à procura de uma escrita pianística complexa, em termos tímbricos e com recursos de grande destreza, encontram-se presentes ao longo da obra. Estando inseridos num desenvolvimento proveniente do material alheio através das diversas justaposições dos motivos. É o caso do reaparecimento da nota Fá# no registo subgrave logo no início da Secção A', encrustado com o uso da voz em “uôuô”, ou seja, o motivo **A** está emparelhado com a variação do motivo **B**, simulando o início da *Sinfonia N.º 9* de Beethoven (cf. Figura 147).



**Figura 147.** Justaposição do motivo A e B (*Estudo II(b)*, 4.º sistema da 3.ª página)

Um outro exemplo é o gesto vocal que se encontra ao longo do primeiro sistema da 2.ª página, mais concretamente na voz, que contem as alturas provenientes do desenvolvido do motivo **C** e derivadas da *Notation II* de Boulez, mas aqui encrustadas ao processo técnico que compõe o motivo **B** (o uso voz) (cf. Figura 148 e Figura 149).



**Figura 148.** Desenvolvimento do motivo C (Estudo II(b), 4º sistema da 1ª página)



**Figura 149.** Juxtaposição do motivo B desenvolvido e motivo C (Estudo II(b), 1º sistema da 2ª página)

A função do intervalo (ou unidade intervalar, como por exemplo, a 2ª menor e a 4ª aumentada, no *Estudo II*), pretender instituir uma relação prática com o material alheio, é um aspeto a realçar, e que se verifica nestes dois estudos. Tratar-se de uma espécie de elemento unificador que determina, por exemplo, os níveis de *transposição* a serem aplicados e/ou o número de notas de uma série dodecafónica que deve ser utilizada na nova obra, entre outros. Portanto, o intervalo contém a função primária e capital para que todo o material alheio seja encrustado a uma espécie de mosaico musical de forma eloquente, inserido a partir de uma teia intervalar aparentemente preestabelecida e predeterminada pelo compositor. Desta forma, o material reutilizado (alheio) nos dois Estudos, tem o cargo de servir a nova obra, e não o seu contrário.

Como exemplo, temos a **Hipótese 7** do *Estudo II(b)*, no qual, o gesto contém a estrutura da série dodecafónica presente na 3ª *Notation* de Boulez, mas o processo técnico aplicado por Peixinho à mesma, visa alcançar o maior número de díades compostas por intervalos de 2ª menor e 2ª maior.

Consideramos também que o papel do intervalo em algumas das hipóteses, é também o responsável por orientar e determinar a seleção do material/fragmento alheio. Como se fosse o indicador que gera ao compositor o interesse em reutilizá-lo. Isto é, a

escolha do fragmento de material alheio em algumas das hipóteses, parecem terem sido selecionadas através da presença de relações intervalares pretendidas para a obra à qual serão anexadas.

Numa tentativa de aferir o olhar do próprio Peixinho nos dois *Estudos*, o compositor parece criar um *enfoque* nos momentos mais *peculiares* e representativos da obra alheia. Este *enfoque* parece exigir ao compositor uma *pesquisa particular* prévia, à procura de *pontos nucleares* que contêm *aspetos relevantes* presentes no material alheio.

Tendo em conta todas as hipóteses abordadas no Capítulo 7, constatamos que a seleção de material é proveniente, em grande parte, ora do(s) primeiro(s) compasso(s), ou do(s) último(s) compasso(s) da obra e no caso das *Douze Notations*, também do centro da peça (mais concretamente o sexto e/ou sétimo compasso).

**Tabela 29.** *Estudo II* e as zonas de seleção aplicadas ao material alheio a partir das hipóteses do Subcapítulo 7.1.6

Primeiro(s) compasso(s)	Último(s) compasso(s)	Parte central
Hipóteses		
2	3	1
3	16	2
6	17	7
8		11
11		
12		
14		
15		
17		

**Tabela 30.** *Estudo III* e as zonas de seleção aplicadas ao material alheio a partir das hipóteses do Subcapítulo 7.2.2

Primeiro(s) compasso(s)	Último(s) compasso(s)
Hipóteses	
1	2
5	4
10	7
11	(8)
	9

Como podemos constatar ao confrontar as Tabelas anteriores, no caso do *Estudo II*, existe uma maior predominância do material presente nos primeiros compassos. No entanto, no *Estudo III* o *enfoque* contem uma distribuição mais equilibrada. É de destacar que a Hipótese 8 (assinalada entre parênteses na Tabela 30), se deve ao facto do material reutilizado não estar realmente nos últimos compassos, mas situar-se antes na parte final da obra.

### 8.1. REUTILIZAÇÃO POR MOVIMENTO DIRETO E OBLÍQUO

Dos conjuntos de hipóteses ao nível do material alheio, verificou-se que a grande maioria são efetivamente as fontes que auditivamente não são perceptíveis, e analiticamente, de complexa identificação. Isto acontece devido ao facto de as mesmas apresentarem processos técnicos transformativos, que provocam um seguro distanciamento entre a fonte e o novo. Por parte do compositor existe uma clara vontade de reutilizar, sem que este seja identificável (relação por movimento contrário).

Os raros momentos nos quais a fonte pode ser identificável, para além de raros, Peixinho coloca-os no discurso musical de forma despida e singela, ou seja, mostrando fortes e diversos elementos no espaço temporal do discurso musical, que possibilite a sua relação intertextual.

No caso do *Estudo II (b)* identificamos dois casos, sendo que ambos se encontram situados em *pontos nucleares* na estrutura da obra. O primeiro surge com o

aparecimento do excerto de autoria de Wagner no final da secção A, no qual o intervalo de sexta menor, seguido de um agregado sonoro em bloco, denunciam o início do *Preludio* da ópera do mesmo autor (**Hipótese 8**). No mesmo Estudo, o outro momento de iguais características, surge no início da secção A', com o aparecimento de um motivo Beethoveniano, totalmente desprovido de qualquer outro elemento que perturbe esta ligação com o compositor alemão (**Hipótese 14**).

Consideramos que o fator denunciante, para além de não conter *múltiplas transformações e/ou transformações complexas*, é a presença de um conjunto de elementos que privilegiam uma relação direta com as fontes. No caso das duas hipóteses anteriormente mencionadas, existe o facto de respeitar a direccionalidade melódica (relação intervalar aproximada), a linha textural e o ritmo, os quais se aproximam ligeiramente à fonte. Assim, a reutilização por movimento direto, subsiste através de *vectores fundamentais* do repertório *mainstream*, mostrando o *cunho* particular e *inconfundível* do mesmo.

Ainda no caso do *Estudo III* constatamos uma organização intervalar apoiada sobre um sistema harmónico, que surge através das *características estruturais e emblemáticas* presentes no sistema tonal tradicional. Isto é, Peixinho estabelece uma espécie de *tradução* harmónica, através de relações fictícias e coerentes, presentes no sistema tonal (cf. Capítulo 7.2.3). Esta *nova conceção* de sistema é uma espécie de equivalência, *bem definida e caracterizada*, apropriando-se de *vectores fundamentais e aspetos relevantes* no sistema tonal.

Consideramos assim que Peixinho parte da semântica que se encontra na base de qualquer obra do compositor polaco (o sistema tonal tradicional), mas não exclusivamente deste. Ou seja, estamos perante um processo de reutilização por movimento oblíquo, devido à descaracterização de um sistema estilisticamente emblemático.

No caso do *Estudo II*, verificamos a reutilização oblíqua através do uso da *matriz* da qual deriva a série dodecafónica presente nas Douze Notations. Neste caso, a *matriz* tem o mesmo cariz semântico que as funções tonais têm na obra de Chopin, e é abordada por diversas vezes ao longo da obra. As séries tidas em conta aqui são todas aquelas que se encontram na *matriz*, e não se verificam a sua presença em nenhuma das *Douze Notations*. Mais concretamente, nas **hipóteses 4, 5, 9, 10 e 13**.

Também é de considerar como reutilização oblíqua, o emprego ao longo do *Estudo III* entidades harmónicas tonais, em blocos verticais isolados, apelidados de

*ilhas*. São elas os acordes maiores, 7<sup>a</sup> da dominante e 7<sup>a</sup> diminuta, e como já anunciado anteriormente, vão surgindo através de uma relação tonal fictícia. Existem diversos momentos nos quais o compositor aplica o acorde em bloco, de forma que a entidade harmónica seja clara e estabeleça contacto com o universo sonoro de Chopin. Este acontece não através do repertório concreto de Chopin, mas devido à carga semântica que o bloco harmónico traz consigo, em comparação com a heterogeneidade dos restantes materiais.

Em ambas as obras, verificamos a presença de relações estilísticas (carga semântica), como é o caso da noção de cadências de cariz tonal. No caso do *Estudo II*, no final da secção A, o movimento melódico de Réb – Dó, proporciona uma espécie de cadência frígia (**Hipótese 8**) e, no final da obra, e como abordado na **Hipótese 17**, é de constatar a função de sensível-tónica. No terceiro *Estudo*, o último acorde é Fám7 que proporciona a sensação de cadência suspensiva em relação com o subtítulo da peça – *Em Sib Maior* (acorde que ao longo da peça surge como *ilha*, ora com sétima menor ora sem ela).

É também de considerar a forma estrutural presente no *Estudo II*, como sendo uma reutilização oblíqua. Isto é, o fato de Jorge Peixinho aplicar a forma ternária, mais concretamente A-B-A', estabelece um forte contacto com uma estrutura ancestral.

Na produção criativa de Peixinho, estes momentos de reutilização por movimento direto e oblíquo convertem-se assim, mais do que numa espécie de “citação, presença exclusiva da ‘memória’, há antes sugestões temáticas [reutilização direta] e estilísticas [reutilização oblíqua], deformadas já pelo ‘espelho’ [o compositor]” (Seabra, 2002, p. 120).

## 8.2. REUTILIZAÇÃO POR MOVIMENTO CONTRÁRIO – RECICLAGEM

No caso das restantes hipóteses presentes nos dois estudos, Peixinho utiliza um conjunto de processos que possibilitam um afastamento do material alheio de forma consistente e determinante, alcançando assim, uma reutilização por movimento contrário. Em alguns casos, os processos técnicos que se identificam e são objeto de levantamento na análise, tornaram-se recorrentes ao longo da obra e presentes nos dois *Estudos*. Em outros casos, alguns processos técnicos surgiram de forma pontual, apenas uma ou duas vezes durante a obra. Todos estes processos manifestaram ser *bem*

*definidos*, aplicados a partir de *aspetos relevantes* da obra alheia. Aspetos esses que impõem ao compositor, e posteriormente ao analista, uma *pesquisa particular*, à procura de aspetos bem peculiares na obra alheia.

Com o intuito de alcançar uma reutilização por movimento contrário, o sistema composicional comporta processos que exigem uma *desmontagem* por parte do compositor, com o objetivo de elaborar *uma nova conceção de...*, obtendo na nova obra um original *cunho particular e inconfundível*. Assim sendo, o compositor alcança uma total descaracterização da fonte (reciclagem).

Tecnicamente existem processos, comparativamente entre eles, uns mais complexos do que outros, e ainda alguns, de *extrema complexidade*. O nível de complexidade deve-se, por vezes, às múltiplas *transformações e múltiplas variantes* aplicadas aos diversos *parâmetros sonoros*. Existem casos nos quais Peixinho justapõe e/ou cruza entidades alheias de diferentes origens, aumentando assim, o grau de complexidade. Nestes casos, consideramos que se trata de uma espécie de **encaixe**<sup>135</sup> ou seja, trata-se da justaposição de elementos de diversas fontes em simultâneo. É o caso das **Hipóteses 2, 3, 9 e 17** do *Estudo II*.

A todo o material reutilizado e entendido por movimento contrário, ou seja, reciclado, Peixinho, verificamos também que o compositor aplica um conjunto de *vários processos de relações*, nomeadamente *permutações, rotações e transposições*. Processos estes que permitem um distanciamento com a fonte e que, em alguns casos, se verificam agrupados no mesmo material alheio, ou seja, contêm *múltiplas transformações* sobre o mesmo material. É o caso das **Hipóteses 2, 8 e 10** do *Estudo II*, na qual é aplicado em simultâneo os processos de permutação e transposição à série dodecafónica de Boulez

Dentro daqueles *processos de relações* que surgiram uma ou duas vezes ao longo da obra, temos aquele que apelidamos de **dominó** (*Estudo II – Hipótese 12*). Este termo surge devido às semelhanças que este processo contém com a disposição do jogo propriamente dito, e, devido ao facto de Peixinho anos antes, ter criado uma obra intitulada de *Dominó* (1964). Temos também a **disposição ordenada** de conjuntos que se encontram na fonte de forma desordenada. Isto é, ordenação é aqui entendida como

---

135. Técnica narrativa segundo a qual uma ação secundária se introduz na ação principal.

a colocação das notas no formato escala, como aconteceu no caso da **Hipótese 15 e 16** do *Estudo II*.

Um processo técnico também presente ambas as obras é o designado por *tradução*. Mais concretamente, surge no *Estudo II* nas **Hipóteses 8 e 11**, e no *Estudo III* nas **Hipótese 5 e 11**.

Outra característica possível de se verificar e frequente nos dois Estudos, é a extração de *características estruturais bem definidas*, ao extrair *pontos nucleares* e *aspectos relevantes* do fragmento ou peça em causa, ou seja, é uma espécie de *resume*. Como exemplo, temos no *Estudo II* as **Hipóteses 11, 14, 16 e 17**. No *Estudo III* verificamos a presença deste processo na **Hipóteses 1, 2, 4 e 7**.

Ao nível das dinâmicas, um processo que surge em ambos os *Estudos*, é aquilo a que chamamos de **inversão de valores de intensidade/dinâmica**. Este processo representa somente a inversão do valor de intensidade que se encontra no fragmento a ser reutilizado (cf. Tabela 31). Verificou-se a presença deste processo no *Estudo II* nas **Hipóteses 1 e 4** e na **Hipótese 2** do *Estudo III*. Nesta última hipótese, constatou-se que existe mais do que uma inversão de valor de intensidade aplicada ao fragmento reutilizado.

**Tabela 31.** Inversão de valores de dinâmica

Original	<i>fff</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>
Inversão	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>

### 8.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Não parece existir preocupação com a evocação da memória da fonte aplicada na obra de J. Peixinho de forma imprecisa e transformada, mas sim com a precisão e a adaptação do alheio dentro da linha sonora em curso (discurso musical). O material alheio em Peixinho não é nítido, e pouco se importa com a autenticidade da fonte. Esta é uma forte característica que convive com a relação entre o verdadeiro e o falso, arriscando (em alguns casos) a veracidade das hipóteses anunciadas nesta investigação, apesar de fundamentadas e justificadas.

Uma outra característica a ter em conta é a presença constante de fragmentos de origens alheias presente nos dois *Estudos*, e o facto de os mesmos revelarem ou dispensarem características técnicas, de uma forma imprevisível. Seria por isso possível afirmar que a **descaracterização** da fonte foi concebida através de uma improvisação do compositor ao piano (do compositor intérprete), inserindo elementos musicais alheios, transformados por uma perspectiva rapsódica e improvisada. As diversas transformações utilizadas poderiam ter sido fruto da memória do próprio compositor em relação à música do *passado*, procurando não estabelecer contacto direto com qualquer elemento simbólico, isto é, com a partitura. É como se Peixinho aplicasse na sua obra os reflexos das memórias musicais do passado na forma de recordação, acatando e estimando as falhas e imperfeições que a mesma memória proporciona.

Certo é que Peixinho procurou uma **descaracterização** da fonte através de uma *desmontagem* ou **desmaterialização**, fazendo uso daquela que parece ser a sua principal tendência em todos os processos de reutilização: uma leitura distorcida do material alheio, e, por vezes, do estilo composicional. Com o intuito que esse material pré-existente seja aplicado de forma subcutânea na sua obra, tornando-se imprecisa a sua identificação (numa relação com o *passado*), mas sendo natural a sua presença no novo. Esta **descaracterização** é por vezes muito profunda, uma vez que o compositor extrai apenas um ou dois elementos musicais presentes no material alheio. Elementos estes, que quando submetidos a um ou mais *processos de relações*, alcançam um maior afastamento por oposição à fonte alheia.

Outra característica que promove uma maior **descaracterização** do material reutilizado, deve-se ao facto de o compositor fazer uso constante de breves fragmentos de diversas peças, como se tivesse interesse apenas pelos *pontos nucleares* inseridos

nestas microestruturas das obras seleccionadas, através de um pensamento intersticial. Estes fragmentos são alterados e integrados num novo espaço, no qual se vão relacionar de forma distinta no sistema global da nova obra. Surge aqui uma função *intersticial*, isto é, os elementos seleccionados e posteriormente alterados contêm a função de preencher os pequenos espaços vazios na estrutura (provavelmente) pré-estabelecida da obra.

Se tivermos em conta as hipóteses nas quais consideramos uma reutilização por movimento direto, observa-se que estes exemplos contêm uma ampliação temporal significativa do fragmento abordado. Este alargamento é simultaneamente formado por motivos rítmicos marcantes e por uma direccionalidade melódica aproximada, estabelecendo desta maneira um nível inferior de **descaracterização**.

Peixinho contamina assim a pureza de qualquer pressuposto teórico intransigente, chegando mesmo a misturar o passado tonal com o atonal, o elemento simbólico com o estilístico, procurando sempre que o seu discurso musical seja entendido como original, permitindo por vezes ao ouvinte com um forte conhecimento musical erudito, subtis presenças semânticas.

Em jeito de conclusão, podemos concordar com as palavras de Gilberto Mendes, que afirma:

embora ferrenho adepto da estética da Escola de Darmstadt, de Boulez a Stockhausen, Jorge Peixinho teve o dom de saber escapar da aridez construtivista desse momento, sem dúvida importantíssimo, da música do século XX, de saber temperar as suas preocupações morfológicas com um toque de sensualismo, de leveza voluptuosa com que arredondava as arestas de suas armações estruturais (Teixeira, 2006, p. 65).

## 3ª PARTE



## CAPÍTULO 9

### *CONCILIABULUS* E MODOS DE LEITURA NA OBRA DE NUNO PEIXOTO DE PINHO

Este último capítulo é dedicado à apresentação de alguns dos trabalhos artísticos que produzi ao longo desta investigação. O Apêndice IV é composto por uma lista de obras do autor, desenvolvidas durante o âmbito desta tese. Todos os trabalhos inseridos na lista envolvem reutilização de material alheio, e do mais heterogêneo possível. Estas obras são resultado do processo de identificação e de transformação dos modelos estudados, centrando o seu domínio nos sistemas identificados e aplicados em situações pontuais ou na totalidade das obras de Peixinho.

Foram selecionadas 4 obras da minha produção, consideradas como as mais pertinentes e reveladoras para apresentar alguns dos diversos processos composicionais explorados nesta tese. Será elaborada uma breve contextualização da cada uma das peças musicais, indicando a(s) obra(s) reutilizadas e qual o papel desta(s) na minha obra. Seguir-se-á uma demonstração dos diversos sistemas aplicados ao material alheio, e de que forma este é submetido no novo, ou seja, numa perspetiva puramente técnica e que será denominada de *modos de leitura* (Bernardes & *et al.*, 2012, p. 267).

Sempre que um processo de reutilização seja apresentado, será relacionado com outras obras. Serão incluídos alguns exemplos de forma a esclarecer a ação descrita e, sobretudo, tida em consideração a proposta de modelo de reutilização musical. Em apêndice a este documento, encontram-se as partituras das diversas obras e, na grande maioria dos casos, a respetiva gravação no apêndice XI.

As obras selecionadas abrangem os 4 anos desta investigação. São as seguintes:

- *Llock* (2012)
- *Dialogismos I* (2012)
- *Twinkle Twinkle Little Star* (2013)
- *...URB to B...* (2013)

## 9.1. LLOCK (2012)

Esta obra é o resultado de uma encomenda do *Baltar Cassola Guitar Duo*, com o intuito de a integrar no programa do projeto de concerto *Espelhos* (realizado em diversas cidades em Portugal, Espanha, França e Itália), e, posteriormente, a edição em CD (Cf. partitura no Apêndice V e áudio no Apêndice XI). O título deriva do nome do pintor americano, fortemente ligado à corrente expressionista abstrato, Jackson Pollock (1912-1956), ou seja, Po(Llock). Nesta obra pretendo explorar e homenagear a sua forma de pintar, através do seu processo técnico dominante conhecido por *dripping*. Esta peça explora técnicas comparáveis ao ato da pintura, através do deixar pingar da tinta sobre as suas telas colocadas no chão, não utilizando o cavalete nem os pincéis tradicionais. Uma das características da pintura de Pollock, é o facto de não perceberem a presença do toque do pincel na tela (cf. Figura 150).



**Figura 150.** Jackson Pollock (in Grundfor, 2014)

A construção do duo de guitarra, tendo presente o processo *dripping*, procurou construir uma obra na qual a participação do compositor fosse meramente a de deixar cair pequenos fragmentos musicais pré-existentes da mesma forma que Pollock deixava cair as gotas sobre a tela. Esta ação aparentemente aleatória, teve como material a ser recolhido a obra para guitarra solo de Jorge Peixinho, *L'oiseau lyre* (JP 094) de 1982.

Ao igual que Pollock, o artista não toca na tela, sendo que o este gesto está simbolicamente representado na obra através da reutilização por movimento paralelo de todos os parâmetros (com exceção das indicações de tempo e de expressão), deixados cair numa única página em branco. Neste sentido, os fragmentos inseridos na página em branco (como se de uma espécie de tela se tratasse), são derivados da partitura original do próprio Peixinho e que está disponível no site “www.mic.pt”.

Jorge Peixinho, para além da riqueza de gestos e variedades tímbricas que a obra de guitarra contem, foi escolhido uma vez que o nome do compositor português incluiu as mesmas iniciais que o pintor americano, ou seja, JP. A recolha do material da obra de Peixinho deriva da organização de alturas inseridas numa outra obra, *Für Aline* (1975) de Arvo Pärt (1935).

O *modo de leitura* aplicado em *Llock* representa um sistema de seleção que recolheu fragmentos de Peixinho, nas quais se incluem as notas que vão surgindo sequencialmente na obra de Pärt. Isto é, o primeiro compasso de *Für Aline* são duas notas Si em simultâneo, à distância de duas oitavas, nas quais este gesto resulta em *Llock* na *Intro*, e o duo deverá tocar os mesmos fragmentos também em simultâneo. Gestos esses que contêm todos a nota Si dentro de cada fragmento. Como podemos observar na Figura 151, temos um total de três fragmentos, dos quais os três têm inseridos no início ou no meio do gesto a nota Si.



Figura 151. *Intro* da obra *Llock*

Logo após a *Intro*, as duas guitarras desempenham funções diferentes, a primeira executa fragmentos de Peixinho que abarcam a ordem sequencial das notas presentes no primeiro sistema (linha melódica) de *Für Aline*, com algumas exceções. Como podemos observar na Figura 152, os dois primeiros fragmentos (compasso 2) contêm o modelo de *tradução* e, no terceiro compasso, a ordem sequencial é permutada.

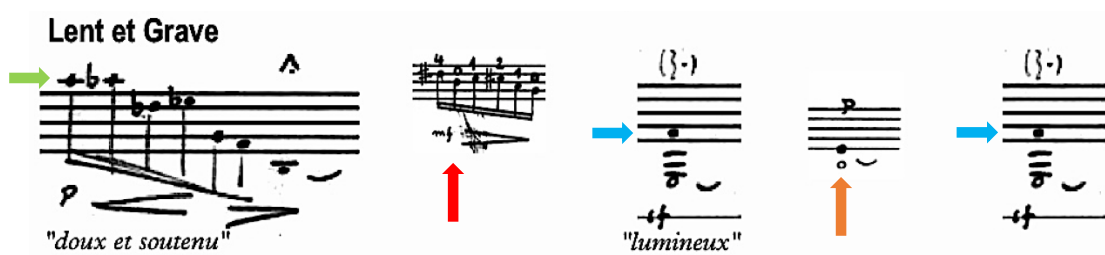


Figura 152. Modo de Leitura aplicado em Llock

No caso da segunda guitarra, esta executa o segundo sistema onde se encontra o processo original do compositor estónio, ao qual apelidou de *tintinnabuli* (sininhos). Este processo representa um acompanhamento da linha melodia (que se encontra no 1º sistema), e que nesta obra representa unicamente as notas do acorde de Si menor (apenas contém uma exceção, a nota Dó no compasso 11).

É também aqui estabelecida uma regra, de forma a selecionar os fragmentos na obra de Peixinho. Neste caso, a 1ª guitarra executa breves apontamentos livremente nas secções A, B, C e D. No caso da 2ª guitarra, esta inclui gestos maioritariamente compostos por harmónicos e sons percussivos sobre o tampo da guitarra, também ele nas secções A, B, C e D, que deverão estar em contante execução, ou seja, sem qualquer tipo de interrupção (cf. Figura 153, Figura 154 e Figura 155).

Esta separação ao nível dos processos técnicos da guitarra, que ao longo da obra de Peixinho surgem misturados, é uma espécie de ordenação tímbrica e técnica. Pretende ainda simbolizar metaforicamente o gotejar de Pollock sobre a tela, através da 1ª guitarra, composta por grupetos com forte direccionalidade melódica, alternando em movimento ascendente e descendente, representando os “violentos traços”. No caso da 2ª guitarra, as pequenas e delicadas gotas poderiam estar metaforicamente aqui representadas através dos harmónicos da guitarra, como podemos observar nas seguintes figuras.



**Figura 153.** Jackson Pollock, Number 7 de 1951 (Zlotowitz, 2015)



**Figura 154.** *Llock* – 1ª Guitarra (Secção A)

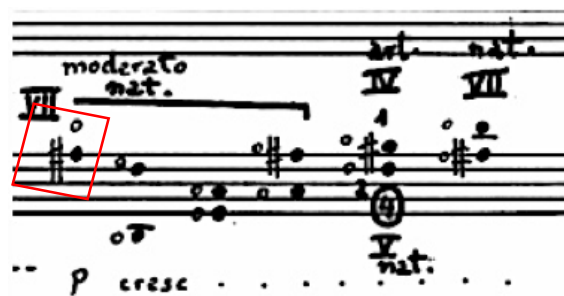


Figura 155. *Llock* – 2ª Guitarra (secção A)

Existe também a indicação para a 2ª guitarra de executar uma leitura livre na ordem de execução dos respetivos harmónicos, não tendo que respeitar a ordem sequencial presente no fragmento. Como exemplo, temos a Figura 156 com algumas das diferentes possibilidades de leitura do mesmo, aplicado ao primeiro fragmento da secção A (2ª guitarra).

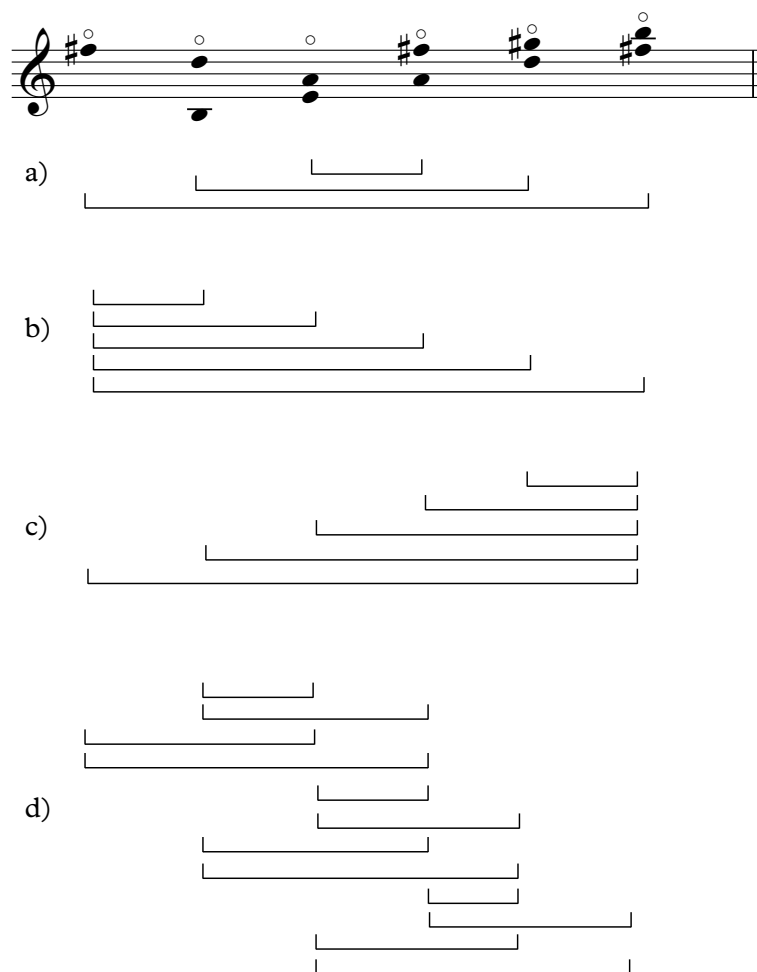
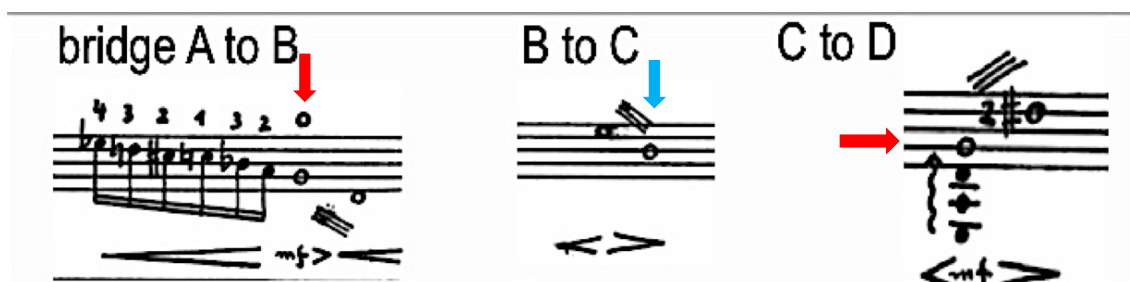


Figura 156. Possibilidades de leitura aplicada aos fragmentos na 2ª Guitarra em *Llock*

Com o processo técnico de *tremolo*, aludindo assim à ressonância do piano (com pedal direito contínuo), entre cada secção é inserida uma ponte, na qual a semelhança da *intro*, se representa a ressonância das notas Si ao longo da obra de Pärt.

Como podemos ver na Figura 157, os três fragmentos contêm a nota Si, sendo que o primeiro e terceiro fragmentos foram filtrados através do processo de *tradução*, enquanto que o segundo fragmento é tido em conta de forma tradicional.



**Figura 157.** As pontes na obra *Llock* (a vermelho, notas que contêm o processo de tradução)

*Llock* contém ainda uma outra relação intertextual consciente, através da aplicabilidade sequencial das indicações de expressividade e de tempo, presentes no 1º livro de Prelúdios para piano de Debussy nos diferentes fragmentos da 1ª guitarra do duo.

É uma obra que exige um forte processo de autodescoberta a nível interpretativo. Segundo o Baltar Cassola Guitar Duo, composto pelos guitarristas Eduardo Baltar e Tiago Cassola, afirmam em conversa informal, que:

[Eduardo] – Num concerto ESPELHOS composto por música barroca e contemporânea, a peça *LLOCK* representa para mim um momento de grande espaço e liberdade, onde sobressaem de uma forma bastante sublinhada os momentos de vinculação com o Tiago. O carácter aberto da obra pede uma escuta activa e atenta do colega e a interacção com o público cria texturas, momentos de expectativa e de distensão sempre diferentes.

[Tiago] – Poderei acrescentar que a peça tem gozado de sucesso elevado nas nossas atuações, sendo mesmo por vezes pedida como peça de *encore*, o que para uma peça do séc XXI não deixa de ser louvável. A sua arquitetura será a grande responsável pelo êxito da mesma junto do público, tendo em conta a ausência de campos tonais habituais do grande público [...]. Nos concertos em Itália, França ou Portugal tem sido de longe das peças mais bem amadas.

A obra pode variar entre os 6 e os 8 minutos. É também de destacar a aparente contradição que existe na partitura da peça, ao observarmos a proporção que a segunda

guitarra ocupa na “tela”, que é muito menor do que a primeira guitarra. É a segunda que, todavia, executa o papel mais presente e constante ao longo de toda a obra, convertendo-se assim na textura mais profunda e de segundo plano. Num plano metafórico e simbólico evocativo das “pequenas gotas” nos quadros de Pollock, nos quais a técnica *dripping* está presente.

Na tentativa de perceber de que forma os fragmentos de *L’oiseau lyre* reutilizados em *Llock*, estão eventualmente relacionados com a sua fonte, em conversa informal com o guitarrista português Pedro Rodrigues sobre questões de interpretação musical, o qual interpreta regularmente *L’oiseau lyre*, este afirma que: “Metamorfose de *L’oiseau lyre* de Jorge Peixinho? Bela obra e bem tocada. [...] eu ouvi ao vivo antes de ver a partitura, quando ouvi havia algumas coisas que lembravam Peixinho, mas não associei diretamente. Associei quando vi a partitura.”

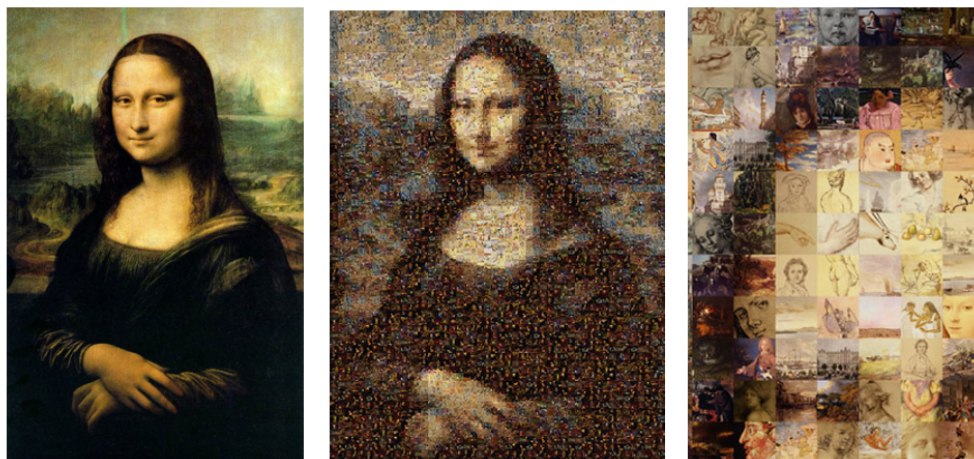
## 9.2. DIALOGISMOS I (2012)

*Dialogismos I* para saxofone alto e eletrônica é uma obra composta a convite do saxofonista Gilberto Bernardes (cf. partitura no Apêndice VI e áudio no Apêndice XI). O título da obra é dado com a intenção de homenagear o filósofo Russo do início do Séc. XX, Mikhail Bakhtin. Este autor é o responsável pelo surgimento da terminologia “dialogismos”, a qual defende que toda a obra é o resultado de uma criação coletiva, ou seja, é construída com base num diálogo entre diversos autores, os quais acabam por influenciar ou condicionar o resultado da nova obra (Cf. Capítulo 2).

Com base neste conceito, que se relaciona diretamente com outras terminologias, como por exemplo, “Intertextualidade” ou até “Citação”, criei um ciclo de peças intituladas de *Dialogismos*, sendo o objetivo principal, criar uma obra totalmente construída com base na utilização de um vasto e diversificado número de compositores totalmente dependentes e interligados entre eles próprios, como se fossem mosaicos de citações. Podendo percebermos claramente no decorrer da obra ou transformá-los, ou então, tornando-os totalmente irreconhecíveis.

Ao longo desta investigação, compôs um total de 3 peças intituladas de *Dialogismos*. A primeira será aqui abordada para saxofone alto e eletrônica – *Dialogismos I*, da qual existe uma versão para dois saxofones e eletrônica – *Dialogismos I(b)*. No caso das restantes obras deste ciclo, podemos obter mais informações no Apêndice IV.

Esta base conceptual, ou seja, o intuito de reunir um vasto conjunto de compositores numa só obra como se fossem mosaicos, estabelece contato direto com o trabalho de Robert Silvers. Este desenvolveu nos anos noventa um algoritmo que cria automaticamente uma *photomosaic* (fotomosaico). Ou seja, obtém uma imagem criada através de fotos mais pequenas que no seu todo, contribuem para a percepção de uma imagem global (cf. Figura 158).



**Figura 158.** *Photomosaic* de Robert Silvers

Em *Dialogismos I*, a estrutura e os fragmentos alheios (mosaicos) são obtidos através de três métodos diferentes, e nomeados após a terminologia de Burkholder: (1) *modeling*, processo que utiliza como modelo a estrutura e/ou os métodos composicionais de uma obra pré-existente; (2) *collage*, captura um conjunto de fragmentos musicais, normalmente denominado de “cortar/colar”; (3) *patchwork*, que consiste em dois ou mais fragmentos musicais interligados ou enleados de forma a criar uma unidade musical.

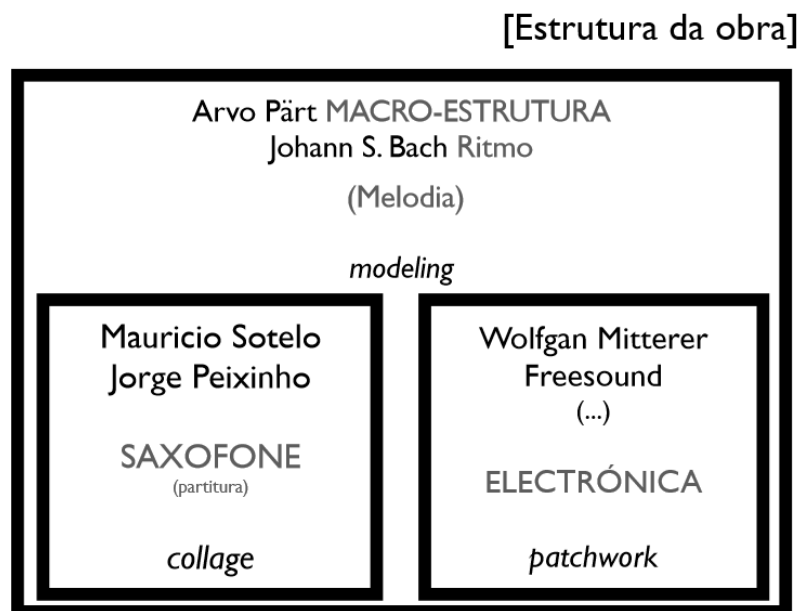
No caso concreto de *Dialogismos I*, o primeiro método (*modeling*), selecionei Arvo Pärt (1935-) e J. S. Bach (1685-1750) como compositores modelos. Mais especificamente, no âmbito da macro-estrutura, é aplicado a peça para piano solo "Für Alina" de Arvo Pärt como modelo; enquanto ao nível da estrutura rítmica, esta provem da primeira *Suíte* para violoncelo de J. S. Bach. O conteúdo melódico de *Dialogismos I* é retirado da obra de ambos os compositores (Pärt e Bach).

O segundo método é usado exclusivamente na escrita instrumental e conta com a *collage* de curtos fragmentos dos seguintes compositores: Jorge Peixinho (1940-1995) e Mauricio Sotelo (1961-). Estes fragmentos são utilizados na íntegra, como se de um “corta e cola” se tratasse.

O terceiro método, isto é, *patchwork*, contou com a colaboração de Gilberto Bernardes (1983-), de forma a construir uma ferramenta informática que me possibilitasse a realização deste processo de forma eficaz e útil. Esta ferramenta foi utilizada apenas na elaboração da electrónica, e explora a ideia de extração de parâmetros de diferentes fragmentos, através do software *earGram*. Por outras palavras,

o software acolhe diferentes fragmentos alheios, dos quais pode utilizar de cada um deles, unicamente um determinado parâmetro musical, fornecendo *samplers* que partilham parâmetros musicais com pelo menos 2 ou mais amostras que foram utilizadas como modelos para alcançar uma nova entidade sonora. Por exemplo, podemos utilizar a estrutura de um ritmo de um ficheiro MIDI, a sequência melódica extraída de um ficheiro áudio e o seu respetivo timbre, proporcionando um *sampler* novo. Assim, este *sampler* resultante, representa uma nova entidade com a sua própria identidade moldada a partir de elementos que poderiam entrar em conflito, e cujo *software* é capaz de os relacionar facilmente. O material alheio utilizado no âmbito da eletrónica é diversificado, destacando a obra de compositores como Wolfgang Mitterer (1958-) e ainda *samplers* provenientes do banco de sons *freesound*<sup>136</sup>.

O maior desafio foi criar um diálogo coerente entre compositores divergentes, especialmente desde que o material utilizado provém de diferentes estilos e momentos históricos. Para resolver este inconveniente, é atribuído a cada um dos referidos compositores em *Dialogismos I* um nível hierárquico diferente tal como apresentado na Figura 159 e descrito nos parágrafos que se seguem.



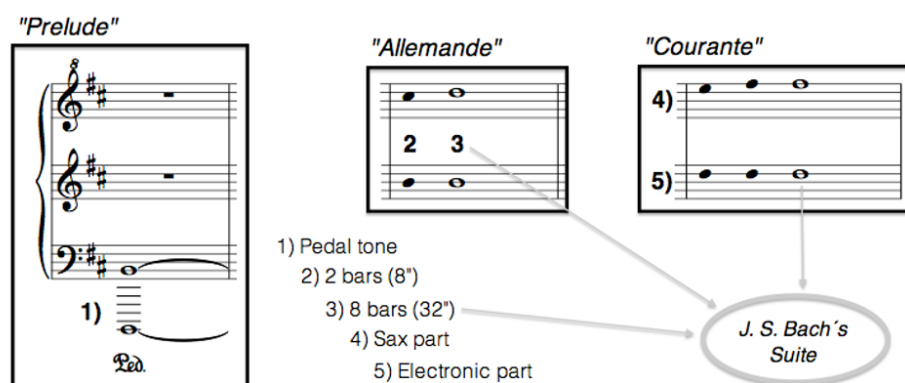
**Figura 159.** Níveis hierárquicos em *Dialogismos I*, técnicas de composição e a macroestrutura da peça.

136. [www.freesound.org](http://www.freesound.org) [acedido a 21-05-2015]

*Dialogismos I* tem 6 andamentos, nos quais a parte eletrônica é pré-gravada e está inteiramente baseada em métodos de composições *off-line*. A sincronização entre os componentes da eletrônica e o saxofone durante os andamentos, é alcançada por um alinhamento com indicações de valores relativos na partitura do saxofone, com referência à unidade de tempo, que neste caso é de um segundo, ou seja, 60 batimentos por minuto (*bpm*).

*Für Aline* de Arvo Pärt representa o alicerce (modelo) da macroestrutura de *Dialogismos I*. Não só define a duração dos andamentos (macroestrutura) e suas secções (microestrutura), como também restringe o conteúdo melódico do trabalho. Do segundo ao sétimo compasso de *Für Aline* indicam os dados melódicos inseridos no software, a duração de cada andamento e a divisão das suas respectivas microestruturas em *Dialogismos I*.

O conteúdo rítmico presente na partitura de Arvo Pärt, nomeadamente os dois únicos tipos de *headnotes*, existentes na peça, simbolizam durações diferentes (cf. Figura 160), que são aqui referidas como notas *curtas* e *longas*. Estas são as responsáveis por estabelecer a duração das várias secções de cada andamento de *Dialogismos I*, proporcionando assim, a microestrutura, a macroestrutura e o comprimento total da peça. As notas *curtas* correspondem a dois compassos (8 segundos), e as notas longas a 8 compassos (32 segundos). Durações que foram escolhidas de forma arbitrária através da duração de cada compasso, ou seja, representam simbolicamente uma metade de uma “nota curta”, isto é, 4 segundos.



**Figura 160.** Esquema que representa o material extraído de *Für Aline* de Arvo Pärt, que concebeu a macroestrutura e microestrutura dos três primeiros movimentos de *Dialogismos I*. (fonte: Bernardes *et al.*, 2012, p. 265)

As alturas (notas musicais) que se encontram inseridas em cada compasso de *Für Aline*, tem também elas uma influência seminal sobre a organização das mesmas em *Dialogismos I*. Influência que surge através da divisão dos sistemas de *Für Aline*, na qual é atribuído a parte superior à partitura do saxofone, e a parte inferior para a parte eletrónica, conforme ilustrado na Figura 160.

O método utilizado para elaborar a partitura de saxofone foi a da colagem de fragmentos pré-existentes. Embora possa parecer à primeira vista uma estratégia muito elementar, a seleção e montagem de material segue um plano metuculoso com base num diálogo entre as fontes para um discurso natural. As fontes nas quais se baseia a parte de saxofone correspondem às duas seguintes obras-primas do repertório para este instrumento: *Argo* de Mauricio Sotelo e *Sax-Blue* de Jorge Peixinho.

Fragmentos de comprimento variável em ambas as peças foram usadas para montar a partitura de saxofone depois de um esquema que, mais uma vez, e como mencionado anteriormente, depende de *Für Aline* de Arvo Pärt. Esta última peça restringe a seleção do material através de uma espécie de “*band-pass filter with a cutoff frequency and bandwidth*” (Bernardes, *et al.*, 2012, p. 266). Seleção que passou primeiro por uma fragmentação de materiais aplicados às obras de Sotelo e Peixinho, facultando dezenas de possibilidades. No entanto, os critérios de seleção, foram feitos manualmente e basearam-se na seleção de fragmentos, que iniciam apenas com as notas que constituem o modo Si eólio, isto é: Si, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá. Como exemplo, e tendo em conta a Figura 160, o andamento *Prelude* para a parte do saxofone foram selecionados do material alheio unicamente fragmentos que contenham a nota Dó# ou Ré, no início do gesto (cf. Figura 161). Fragmentos que foram escolhidos arbitrariamente independente do comprimento do fragmento, variando entre células curtas a frases musicais.

The image shows two musical staves from the piece *Dialogismos I, Prelude*. The top staff begins at 12.0'' and concludes at 21.0'', with a circled first measure and a '3' above the staff. It is marked with 'dolcissima lontananza' and 'ppp', and includes 'poco accel.' and 'poco rall.' markings. The bottom staff begins at 24.0'' and concludes at 31.0'', with a circled first measure and a '5' above the staff. It is marked with 'p', 'ppp', 'pp', 'ppp', and 'mp', and also includes 'poco accel.' and 'poco rall.' markings. Both staves feature '7' time signature indicators and repeat signs ('3x' and '6x').

Figura 161. Excerto de *Dialogismos I, Prelude* (cc. 3-6)

Mesmo que o modo de seleção se tenha baseado exclusivamente a partir da altura como principal indicador, os fragmentos reutilizados são aplicados em *Dialogismos I*, utilizando uma grande parte da informação que estes contêm na partitura original. Por outras palavras, eles usam a mesma dinâmica, articulação e outras qualidades de timbre, simbolicamente representadas nas suas fontes. Como se tratasse de uma utilização sem qualquer tipo de alteração, ou seja, ao nível da parte do saxofone, estamos praticamente perante uma reutilização paralela total. A denominação “total” só não é aqui considerada, pelos fragmentos reutilizados não conterem a indicação da unidade de tempo presente na sua fonte. Por exemplo, o compasso 5 do fragmento da Figura 161, é de 36 *bpm* na obra pré-existente (*Argo* de Sotelo) e em *Dialogismos I* de 60 *bpm*.

O instrumento escolhido para esta peça, ou seja, o saxofone alto, é um instrumento transpositor, o que significa que a altura escrita na partitura é diferente do tom que soa realmente. Neste caso, por exemplo, um Lá<sub>3</sub> soará um Fá#<sub>2</sub>. Desta forma, mesmo que o método de colagem, pretenda representar uma reutilização por movimento paralelo no âmbito abstrato (partitura), o resultado sonoro por parte do saxofone não respeitará nem as sequências contidas nos fragmentos, nem as alturas que indicaram numa primeira fase a escolha do fragmento. Assim, estamos perante um processo transformativo, que produz uma mutação natural, derivado da natureza do instrumento

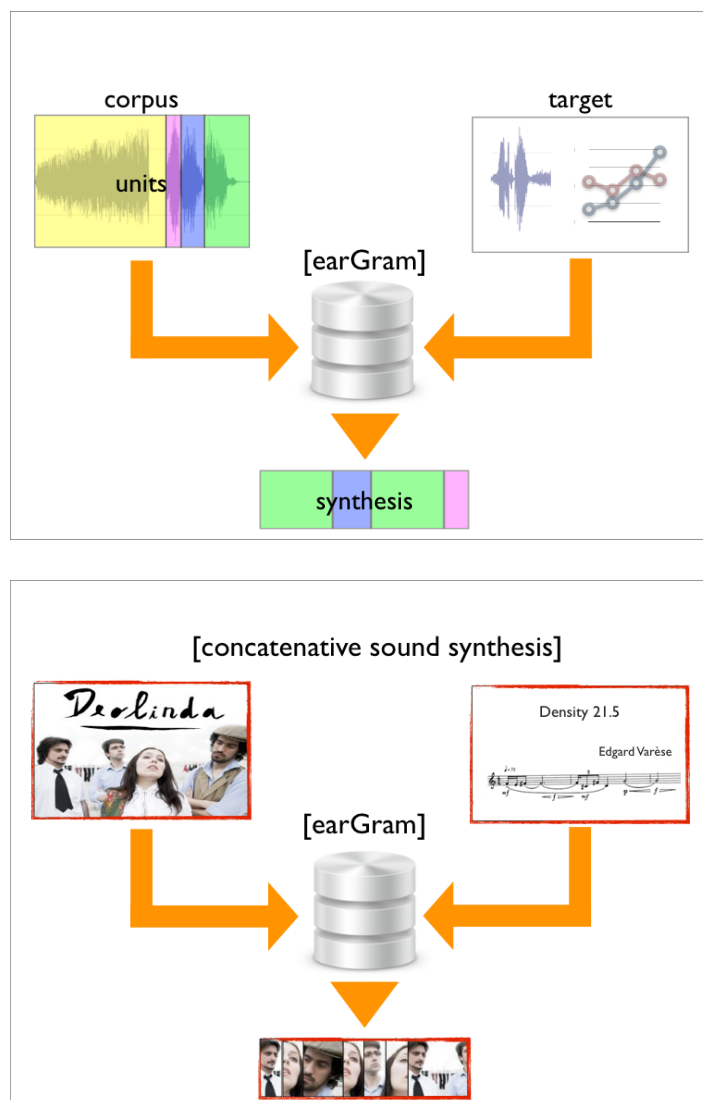
em causa. Em suma, o material de alturas proveniente de *Für Aline* é respeitado em termos de notação musical e não em termos do resultado sonoro.

Os seis andamentos que compõem *Dialogismos I* são nomeados a partir da *Suite I* do J. Sebastian Bach para Violoncelo solo, que também têm um papel decisivo na criação da eletrónica, nomeadamente durante as notas longas que são compostas por 8 compassos (o procedimento é representado no esquema na Figura 160, e será detalhado mais à frente).

A realização da parte de eletrónica em *Dialogismos I* ocorreu numa fase preliminar do trabalho (*off-line*) e abrange três estratégias criativas: (1) composição algorítmica assistida por computador e (2) processamento de áudio, ambos através do *earGram*, e, (3) edição de áudio com o uso do *software* comercial *Logic*.

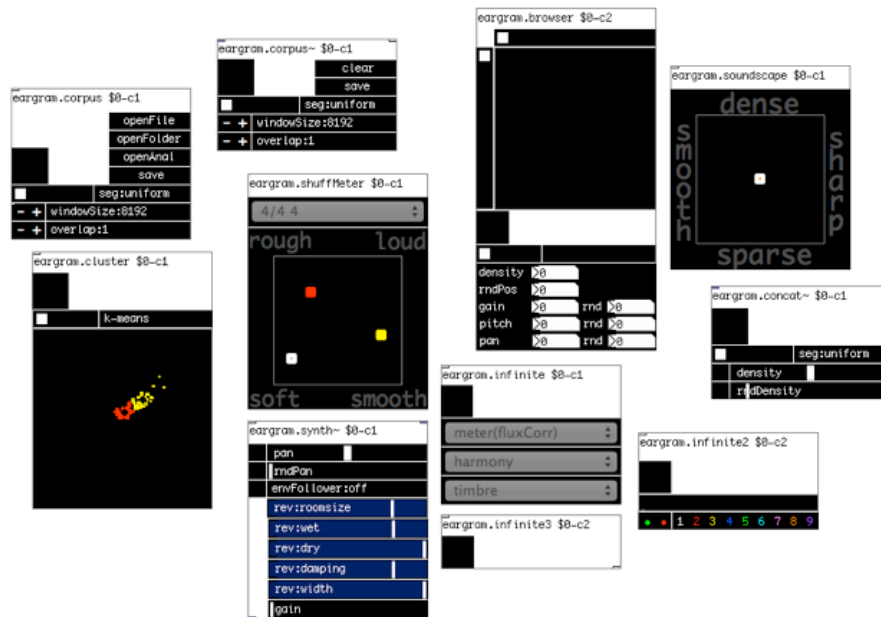
Um dos problemas centrais para a realização de música eletrónica, foi a necessidade de fragmentação do material alheio, para acolher e reorganizar grandes quantidades de áudio pré-gravado de forma a realizar uma estrutura de fácil utilização. A fim de resolver e facilitar este processo contamos com um sistema de *resynthesis* que combina a análise de áudio em tempo real e *concatenative sound synthesis* (CSS), também denominado de construção de mosaico musical (Schwarz, 2005).

CSS explora a mesma técnica de Robert Silvers (*photomosaic*), mas neste caso no domínio de som. Contém a capacidade de analisar e fragmentar um determinado ficheiro áudio (*corpus*), criando um conjunto de unidades (*units*) de áudio para posteriormente as segmentar/concatenar de forma diferente. A segmentação das diferentes unidades é ditada através de um *target* (ficheiro áudio ou MIDI). Por outras palavras, *earGram* elabora um banco de dados, composto por um grande número de pequenos *samplers*, emulando posteriormente uma outra entidade (*target*), com as amostras mais próximas em termos de características de timbre ou altura presente no banco de dados (cf. Figura 162).



**Figura 162.** *earGram* e os seus diferentes níveis de hierarquias

*O software earGram* é desenvolvido por Gilberto Bernardes no ambiente de programação *Pure Data* em tempo real por CSS. *EarGram* contém um sistema complexo que está composto por um conjunto de módulos que compõem a sua workstation (cf. Figura 163). Uma descrição exaustiva do software não é incluída aqui, embora o interessado possa encontrar informações mais detalhadas na tese de doutoramento de Bernardes, “*Music by Selection: Content-based Algorithmic-assisted Audio Composition*” (2014).



**Figura 163.** earGram – Workstation composto por um conjunto de módulos

O *software* acolheu um conjunto de três *modos de leitura* pré-estabelecidos pelo compositor. O primeiro módulo é a utilização exclusiva e total do ritmo de um determinado ficheiro MIDI (*target*), que neste caso concreto, foi aplicado em exclusivo aos diversos andamentos da *Suite I* de Bach. Articulações rítmicas que se fizeram acompanhar por um conjunto de *samplers (units)*, que quando acionadas apenas executam as notas presentes nos diferentes compassos de *Für Aline* de Arvo Pärt.

O segundo *modo de leitura* utiliza também os ficheiros MIDI da *Suite* de Bach, mas neste caso, não só respeita o ritmo, como também as respetivas notas musicais (*target*), sendo estas totalmente substituídas pelos *samplers (units)*.

Finalmente, a terceira leitura utiliza o mesmo procedimento como o segundo modo, mas só certas notas e ritmos foram executados, isto é, o ritmo só é acionado quando aquele momento contem uma nota que esteja presente no compasso em causa de *Für Aline*. Uma das características deste modo, é criar momentos de silêncio ao longo da emulação do *target*.

Os *corpus* utilizados em *Dialogismos I* para sintetizar o *target* foram baseados em várias *samplers* do banco de dados *on-line Freesound*, e na maioria das faixas que compõem o CD *Sopop - Believe It or Not* de Wolfgang Mitterer (2008), entre outros.

Esta técnica foi utilizada com sucesso na produção e desempenho da peça, e permitiu uma rápida experimentação de diferentes estruturas (*target*) e *corpus* que

seriam impossíveis quando realizados manualmente dentro dos constrangimentos de tempo da escrita da peça. De tal forma que a abordagem, aqui descrita, não só foi aplicada em *Dialogismos I*, como também em *Dialogismos II* (2012), *Your Feet* (2012), *Conciliabulu* (2014), (cf. Apêndice IV e XI).

Concluimos que a abordagem que mistura fragmentos pré-existentes, através do uso de diferentes parâmetros musicais de duas ou mais fontes, consegue criar uma entidade nova e única. Sobretudo pelo facto de estes parâmetros surgirem como que embutidos de forma hierárquica numa nova peça, estabelecendo uma distância e/ou distorção com a sua fonte.

### 9.3. TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR (2013)

Esta obra é o resultado da minha participação na *call for scores* “*Variations on the Theme of Twinkle Twinkle Little Star for Piano – International Edition 2012*”. Era solicitado aos participantes, a composição de uma página de música para piano como máximo, utilizando o *Twinkle Twinkle Little Star* como tema, e incluindo uma dificuldade técnica de nível intermédio (Cf. partitura no Apêndice VII e áudio no Apêndice XI).

O processo de construção presente nesta miniatura baseia-se numa harmonização do tema *Twinkle Twinkle Little Star* (cf. Figura 164), composta numa primeira fase por reutilizações por movimento paralelo, extraídas dos seis livros *Mikrokosmos* para piano solo de B. Bartók (1881-1945). O tema popular representa uma espécie de *cantus firmus*, e também o ponto unificador entre os diferentes fragmentos extraídos da obra de Bartók.

The image shows a musical score for the traditional melody of "Twinkle Twinkle Little Star". It is written in treble clef with a common time signature (C). The melody is presented in three staves, with lyrics underneath. The first staff contains the first line of the song, the second staff contains the second line, and the third staff contains the third line. The lyrics are: "Twin-kle, twin-kle, lit - tle star, how I won - der what you are! Up a - bove the world so high, like a dia - mond in the sky. Twin-kle, twin-kle, lit - tle star, how I won - der what you are!".

**Figura 164.** Melodia tradicional *Twinkle Twinkle Little Star*

Os diversos fragmentos foram selecionados e concatenados através da relação de nota melódica semelhante, entre o tema tradicional (*target*) e as inúmeras miniaturas da autoria de Bártok (*corpus*).

Este *modo de leitura* (de acordo com o conceito deste modo explicado na página inicial deste capítulo) traz consigo a extração de códigos musicais, tais como, valores rítmicos, melódicos, harmónicos, de intensidade e articulação que a nota mais aguda comporta nos fragmentos das miniaturas para piano. Abandona-se assim o parâmetro

de tempo contido nos mesmos. Este abandono de tempo pode ser considerado uma espécie de sistema de transformação natural, no qual o fragmento pré-existente foi incorporado (agora numa nova atmosfera), isto é, inserido num nível temporal, e até estrutural, diferente àquela existente na sua origem.

As durações dos fragmentos contêm no mínimo uma semínima e no máximo uma mínima, ou seja, o valor rítmico mais curto e mais longo, presente no tema popular. Desta forma, a miniatura parte com material presente na miniatura nº 140 (sexto livro), mais concretamente o primeiro tempo do c. 14 (cf. Figura 165). Este fragmento (*unit*) foi escolhido, porque no sexto livro de *Mikrokosmos*, é a primeira nota Dó<sub>5</sub> a surgir. Percorrendo de seguida de forma regular pelas restantes miniaturas e livros, como podemos observar na Figura 166, é possível relacionar os diferentes fragmentos de Bartók sequenciados através do tema.

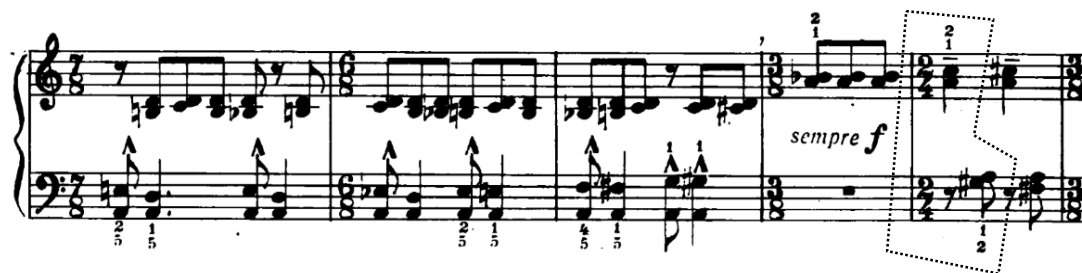


Figura 165. *Mikrokosmos* N° 140, cc. 10-14

Como mencionado anteriormente, numa primeira fase o processo compositivo desta obra tinha o intuito de utilizar o código musical através de reutilizações paralelas. No entanto, existem raras situações nas quais foram aplicados processos que alteraram o código original. Um exemplo destas alterações é o caso do compasso 3, no segundo tempo, no qual é aplicado o processo de *tradução* na pauta inferior (cf. Figura 166). Originalmente (Bartók) considera-se o conjunto (Lá<sub>3</sub>, Ré#<sub>4</sub>, Mi<sub>4</sub>) que através da tradução para clave de sol estas notas se convertem em [Fá<sub>5</sub>, Si#<sub>5</sub>, Dó<sub>6</sub>] na miniatura (assinalado a vermelho). Desta forma, e devido ao fator enarmonia entre as notas Si# e Dó, resulta naturalmente um conjunto de duas notas (cf. Apêndice VII, 3º compasso).

The diagram illustrates the reuse of the melody 'Twinkle Twinkle Little Star' (fragment) in the piece 'MIKROKOSMOS'. The main score is in 4/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of ♩ = 96 and the instruction 'cantabile'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 14, with dynamics ranging from *mf* to *sf*. The second system contains measures 14 through 22, with dynamics ranging from *mf* to *sf*. Dashed lines connect specific notes in the main score to enlarged excerpts from other works:

- Measure 14 is linked to 'Nº 140, c. 14'.
- Measure 15 is linked to 'Nº 143, c. 34'.
- Measure 16 is linked to 'Nº 144, c. 7'.
- Measure 17 is linked to 'Nº 144, c. 9'.
- Measure 18 is linked to 'Nº 146, c. 41'.
- Measure 19 is linked to 'Nº 146, c. 22'.

The enlarged excerpts show various musical contexts, including different instruments (piano, violin, flute) and dynamics. The first excerpt (Nº 140) shows a piano accompaniment. The second (Nº 143) shows a violin melody. The third (Nº 144) shows a flute melody. The fourth (Nº 146) shows a piano accompaniment. The fifth (Nº 146) shows a violin melody. The sixth (Nº 146) shows a piano accompaniment.

Figura 166. Modo de Leitura na Miniatura *Twinkle Twinkle Little Star*

Ao respeitar os fragmentos Bartókianos melodicamente, alguns contêm neles alterações melódicas que modificam o tema tradicional, provocando uma espécie de desfocagem natural. Como exemplo, podemos observar a Figura 167, na qual as notas representam uma variação das notas que se encontram na Figura 168.

**Figura 167.** *Twinkle Twinkle Little Star* (cc. 14-16)

**Figura 168.** Fragmento melódico *Twinkle Twinkle Little Star*

A indicação de tempo da obra (*moderato* – semínima a 96) representa a indicação metronómica mais reiterada ao longo dos seis livros que integram o ciclo para piano *Mikrokosmos*, e também presente na primeira miniatura (de num total de 153).

Pretendi assim homenagear cabalmente o compositor húngaro, e enaltecer o seu importante legado pedagógico pianístico, presente na obra *Mikrokosmos*, através da miniatura baseada no tema *Twinkle Twinkle Little Star*.

#### 9.4. ...URB TO B... (2013)

A obra composta é uma encomenda da formação portuguesa *Talea et alia*, formada pelos percussionistas Rui Sul Gomes e Nuno Aroso, para ser estreada numa tournée no Brasil, em janeiro de 2014. Nasce desta forma uma motivação acrescida em criar uma obra que esteja inteiramente relacionada e inspirada a partir de características sonoras portuguesas. Assim sendo, decidi empreender o projeto, mais concretamente através de uma representação da cidade do Porto. Para tal, o *software URB* torna-se no objeto que faculta os dados necessários para a elaboração de *...Urb to B...* possibilitando desta forma a transformação do "som" urbano para a Música (cf. partitura no Apêndice VIII e áudio [protótipo] no Apêndice XI).

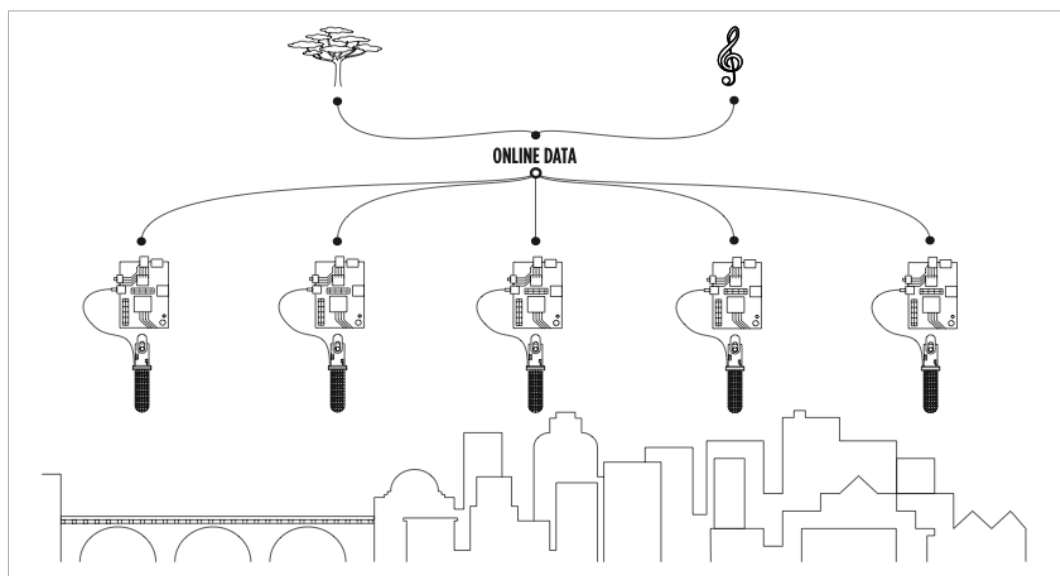
*URB* é um sistema da autoria de José Alberto Gomes (1983) para análise automatizada, que armazena permanentemente os dados obtidos através da paisagem sonora urbana, baseado em *hardware* e *software* económico e *open source*. O próprio Gomes, explica que:

*URB* é um sistema para análise e armazenamento de ambiente sonoro urbano. *URB* apresenta-se como um complemento aos tradicionais mapas sonoros, permitindo o acesso directo às características sonoras de qualquer momento desde o arranque de funcionamento do sistema. Possibilitando o estudo evolução do ambiente sonoro e as diferenças entre momentos específicos, e facilitando abordagens artísticas a essa informação. (*Futureplaces*, n.d.)

A sua análise é feita por meio da captura do ambiente sonoro em tempo real. Os resultados da sua análise proporcionam dados sobre 12 elementos (ou descritores) diferentes do som<sup>137</sup>. Existem no total, quatro pontos de escuta pela cidade de Porto, são eles: Casa da Música, Oliveira Monteiro/Rua da Boavista, Sá da Bandeira/Mercado do Bolhão e Largo do Carvalhido (cf. Figura 169).

---

137. Descritos detalhadamente no artigo *URB: Sound Analysis and Storage Project* de José Alberto Gomes e Diogo Tudela (2013).



**Figura 169.** Sistema *URB* (Gomes, *et al.* 2014, p. 99)

Este *software* permite o acesso direto e livre dos seus resultados analíticos em qualquer momento que o utilizador escolha no calendário, possibilitando entender especificamente a evolução sonora em diferentes horas do dia, da semana, etc., como também utilizar os seus dados para serem aplicados noutra tipo de abordagens artísticas (Gomes, *et al.*, 2014, p. 264). Isto é, segundo Gomes, o *software* foi desenvolvido para ser utilizado, não só por ambientalistas, mas também por artistas com intenções criativas.

Toda o material sonoro/musical usado na obra é resultado da extração de dados fornecidos pelo *software URB*. Esta ferramenta é utilizada tanto ao nível da estrutura da obra, como também no fornecimento de alturas (notas musicais) e figurações rítmicas. É perante esta configuração que pretendi capturar as particularidades de cada ponto de escuta, que por sua vez vão caracterizar e descrever as diferentes fases do dia da cidade do Porto. Portanto, o processo de reutilização destinada nesta obra, não é aplicada ao repertório musical através do objeto abstrato (partitura), mas sim, por meio de uma conversão de dados recolhidos, que tem em conta a natureza dos mesmos. Exigindo, portanto, um processo intelectual que atue como interface, permitindo que este integre no código musical, como se de uma espécie de tradução se tratasse.

Ao nível da estrutura da obra, o compositor utiliza apenas dados pertencem a três pontos de escuta (dos quatro possíveis no *Software URB*), Casa da Música, Oliveira Monteiro/Rua da Boavista e Sá da Bandeira/Mercado do Bolhão. Temos a seguinte estrutura:

Secção A – Casa da Música: c.1 – 22

*Ponte I*: c. 23 – 24

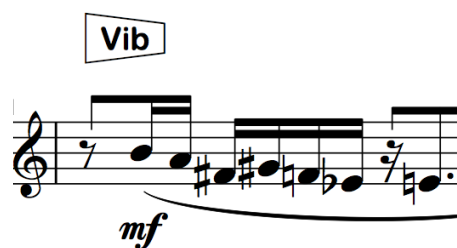
Secção B – Oliveira Monteiro/Rua da Boavista: c. 25 – 100

*Ponte II*: c. 101 – 106

*Desenvolvimento* 107 – 128

Secção C – Oliveira Monteiro/Rua da Boavista: c. 129 - 150 (fim)

O ponto de escuta Sá da Bandeira/Mercado do Bolhão, participa em ...*Urb to B...* de forma muito breve, comparativamente com os outros dois utilizados. Providencia em toda a obra unicamente um motivo no vibrafone, o qual é repetido várias vezes, como podemos verificar nos compassos 38, 60, 84 e 127 (cf. Figura 170).



Neste grupo, consideramos ainda “valores correctos” frequências com um âmbito arredondado de 1Hz superior e inferior às frequências pertencentes à escala cromática. Desta forma, valores de 329.052Hz passam a ser equivalentes à nota  $Mi_3$  (329.6). Outros exemplos deste processo:  $83.2682 = Mi_1$  (82.4);  $92.2924 = Fá\#_1$  (92.5);  $104.436 = Sol\#_1$  (103.8).

Em segundo lugar, os “valores incorrectos” são aqueles que não cabem no âmbito dos valores corretos. Por exemplo: 90.4796Hz, 94,9886Hz, 95.5805Hz etc. Esta categoria terá a função de identificar qual o valor da duração de um determinado “valor correto”. Assim sendo, quantos mais “valores incorrectos” estiverem associados no seguimento de um determinado “valor correto”, maior será a duração rítmica dessa nota. De seguida, alguns exemplos:

219.621Hz = $Lá_2$ (220Hz)	ataque
214.381Hz = “valor incorrecto”	
234.848Hz = “valor incorrecto”	
235.523Hz = “valor incorrecto”	fim da nota
220.003Hz = $Lá_2$ (220Hz)	ataque
221.799Hz = “valor incorrecto”	
242.159Hz = “valor incorrecto”	
289.992Hz = “valor incorrecto”	fim da nota
292.947Hz = $Ré_3$ (293.7Hz)	ataque
304.007Hz = “valor incorrecto”	
308.547Hz = “valor incorrecto”	
326.367 Hz = “valor incorrecto”	fim da nota

Se o valor determinado para cada unidade do *Unix Time* representa uma semicolcheia, então os valores apresentados anteriormente equivalem à seguinte figuração rítmica musical: ♪ ♪ ♪, com as respectivas alturas de  $Lá_2$ ,  $Lá_2$  e  $Ré_3$ . O exemplo anteriormente apresentado foi extraído do ponto de escuta da Casa da Música com o seguinte *Index Time*: 1376118294 (2013-08-10 07h04:54)

Na obra *...Urb to B...* o valor estipulado em toda a obra para cada nova entrada de análise / *Unix Time* é de 250 ms. Assim sendo, o valor de ritmo mais curto fornecido por este *modo de leitura* será a semicolcheia. De seguida, e respeitando o *modo de*

*leitura* aplicado na obra ...*Urb to B*... a tabela com os valores que representam a célula rítmica e melódica da Figura 170.

**Tabela 32.** Os valores da célula rítmica e melódica da Figura 170 (Gomes, *et. al.*, 2014, p.267)

Soundscape pitch from URB analysis	Reading Mode process to chromatic scale	Reading Mode process to rhythm
493.128Hz	= B3 (493.9Hz)	attack time
440.73Hz	=A3 (440Hz)	attack time
369.36Hz	=F#3 (370Hz)	attack time
414.962Hz	=G#3 (415.3Hz)	attack time
349.419Hz	=F3 (349.2Hz)	attack time
310.825Hz	=D#3 (311.1Hz)	attack time
417.578	“incorrect value”	
330.471Hz	=E3 (329.6Hz)	attack time
308.012Hz	“incorrect value”	
298.537Hz	“incorrect value”	
462.87Hz	“incorrect value”	
235.322Hz	“incorrect value”	
330.471Hz	=E3 (329.6Hz)	attack time
358.298Hz	“incorrect value”	

Após estabelecer este algoritmo foi necessário elaborar uma versão do *URB*, de forma a interpretar o respectivo *modo de leitura* e permitir que este comunicasse com um sequenciador MIDI, possibilitando a transformação das tabelas presentes no *URB* para notação musical de forma automática (cf. Figura 171).

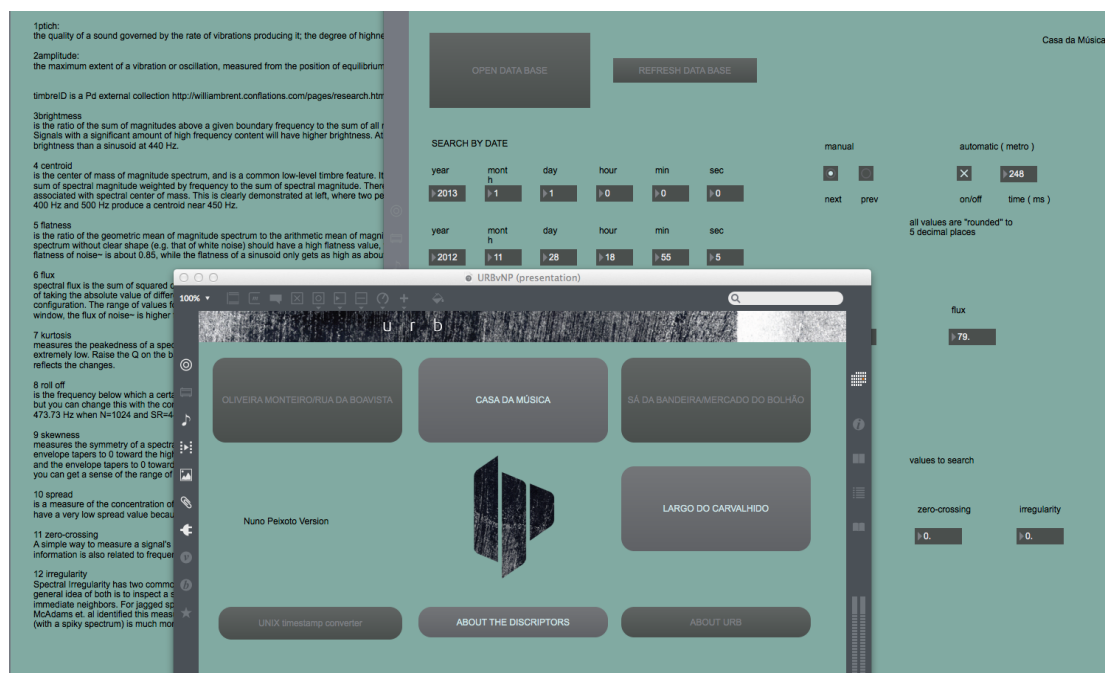


Figura 171. Ambiente de trabalho do Software *URB* (versão Nuno Peixoto)

*URB* em junção com o *modo de leitura* aplicado à obra é uma ferramenta capaz de proporcionar ao compositor material sonoro portador de um discurso musical e natural. Verificou-se esta naturalidade, uma vez que se respeitou inteiramente o ritmo e o "contraponto livre" a duas vozes existente entre os dois índices da tabela (descritores do som), previamente escolhidos pelo mesmo.

Devido a questões técnicas instrumentais (sobretudo ao nível do tímpano), apenas tive de ajustar algumas alturas apresentadas pelo *software*, de forma a possibilitar a execução das mesmas no instrumento destinado.

## CONCLUSÕES GERAIS

Tratando-se de uma proposta de modelo (invenção) aplicado a um determinado autor (Peixinho) e posteriormente observado e refletido no âmbito do criador-cientista (Peixoto), faço minhas as palavras de Nunes, segundo as quais “só invento enquanto não descubro que a minha invenção é simplesmente uma nova descoberta. Isto é, como poderia eu reconhecê-la se ela não estivesse já em mim?” (2011, p. 41). Neste sentido, consideramos que a análise à obra de Peixinho serviu de pretexto para confirmar que o modelo proposto nesta tese não é apenas uma invenção, mas sim, uma descoberta.

Não ousamos dissecar analiticamente os dois *Estudos* de Jorge Peixinho. Antes pelo contrário, pretendemos oferecer um contributo estritamente focado na problemática do intertexto na obra do autor. Uma análise baseada numa proposta de modelo teórico original, serviu de observação, reflexão e inspiração, para a elaboração dos objetos musicais originais.

A nossa proposta analítica não visou condensar todos os outros modelos abordados no Capítulo 2, ou outros que existam paralelamente a estes, e outros que não tenham sido contemplados nesta investigação. E muito menos, a intenção de desmentir qualquer perspectiva analítica dos compositores, como é o caso de Peixinho e o frequente emprego do termo “citação”.

Esta proposta analítica visou focar a problemática circunscrevendo-se em exclusivo ao plano do *métier* criativo, o momento no qual os parâmetros musicais preexistentes são observados e recolhidos da obra alheia, e na forma como estes são aplicados na nova obra, pelo compositor. Rejeitando assim, propostas analíticas que apontam para previsibilidades, enquadráveis num molde prévio, ou posteriormente, catalogáveis, como é o caso da paródia, da alusão, da ironia, do plágio, etc., sem que estas sejam detetáveis e contemplem o plano técnico por inteiro. Ou seja, é um modelo analítico que não abrange a noção que promova qualquer ligação com a perceção auditiva, muitas vezes aplicada à forma global da obra, mas sim, dedicada à forma como o alheio se encontra tecnicamente absorvido no novo.

Uma das vantagens deste modelo é ser suportado na identificação de eventos factuais, o que não impede à *posteriori*, o uso de classificações como *collage*, citação, alusão, ou qualquer outra terminologia (por exemplo, aquelas que se encontram presentes na tabela de Burkholder). Assim sendo, não se espera que o modelo de

reutilização proporcione ao ouvinte a capacidade de identificar os diversos tipos de relações intertextuais, que vão acontecendo ao longo de uma determinada obra. Até porque, se tivermos em conta as palavras de Emmanuel Nunes, “só posso aprender aquilo que reconheço. E só reconheço aquilo que é inato em mim (2011, p. 41)”. E o compositor nem sempre tem a capacidade de saber o que cada um dos ouvintes são capazes de reconhecer. Por isso, é da inteira responsabilidade do compositor refletir sobre as pistas que irá proporcionar ao ouvinte, para que este possa “aprender” de forma a mais tarde poder “reconhecer”. A ausência de qualquer indício deixado por parte do compositor, poderá porventura criar no ouvinte um “reconhecimento” natural e “inato”, ao considerar que “é parecido com...”, “soa a...”, “é plágio de”, etc.

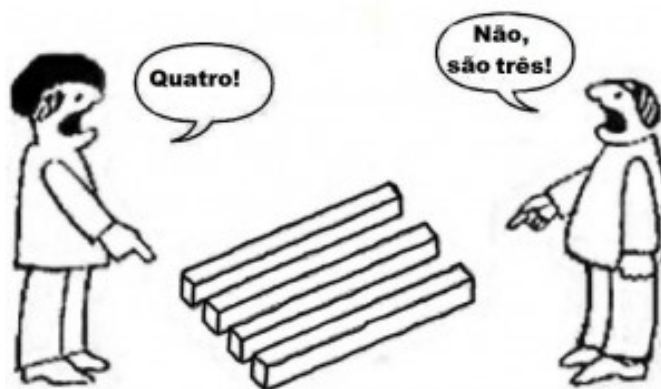
Do ponto de vista processual, todo o material alheio pode assistir a obra alheia, ou ser assistido pelo material a incluir na nova obra. Se a intenção do compositor é assistir a obra alheia, então ele tornar-se-á testemunha implacável do alheio, e deverá pronunciar indícios que interliguem com o original, para que este não seja considerado plágio. Caso contrário, deverá poder encarar o momento sempre único de criação como uma oferta incondicional à consagração do original.

O modelo proposto revelou-se também capaz de fracionar o infinito, através do uso das diferentes tipologias de reutilização musical. É um facto, que três dos quatro tipos de reutilização musical contêm neles mesmos, as únicas possibilidades que existem em qualquer momento de criatividade composicional, mesmo quando se trata de material dito original. Qualquer objeto musical pode ser repetido (paralelo), variado (direto), ou contrastante (contrário). No plano da análise, estas três tipologias exigem a presença de uma observação detalhada, isto é, uma comparação entre um objeto considerado modelo e a forma como esse se encontra refletido no novo.

A quarta tipologia, a reutilização por movimento oblíquo, tem uma perspetiva muito mais ampla. Esta não se encontra relacionada com uma obra em concreto, mas antes, com o repertório de um determinado compositor ou conjunto de compositores. A sua relação é feita através de vestígios estilísticos de diversa origem, e não através da unidade, a obra musical.

Porém, no âmbito da análise, devemos considerar que qualquer hipótese fundamentada através deste modelo procura uma fundamentação analítica comparativa entre duas realidades (princípio Bakhtiniano de Dialogismo), mesmo que estas não tenham estado presentes factualmente no ato da criação.

Perspetivas que não signifiquem que não estejam presentes numa análise mais profunda, mesmo quando não autenticadas pelo compositor (cf. Figura 172). Portanto, há que reconhecer, que uma das limitações deste modelo é não ser capaz de identificar, se o intertexto identificado pelo investigador aconteceu de forma implícita ou explícita, consciente ou inconsciente, suposta ou efetiva.



**Figura 172.** “É uma questão de perspetiva” (in Santana, 2014)

Como nos declarou Francisco Monteiro<sup>138</sup>, todo o discurso do compositor em relação ao uso de material alheio, pode ser considerado como:

não tanto fiável: eles não dizem tudo, eles não podem (ou não querem) dizer tudo, eles omitem! E mentem!  
O caso de Emmanuel Nunes, penso que é um caso claro de omissão deliberada! Há múltiplos "subtextos" das suas peças que requerem revelação... e ele não se abriu nada, que eu saiba.  
Compete aos analistas esse trabalho (inglório, por vezes divinatório, especulativo).

Concluimos que este modelo incentiva a especulação intertextual, desde que devidamente fundamentada e relacionada. Este modelo torna-se inclusivamente um estímulo significativo para o investigador, pois como mencionado previamente, só se procura (inventa) aquilo que se encontra ainda por descobrir dentro do próprio eu, alcançando assim, uma nova descoberta.

---

138. Conversa informal via correio eletrónico no dia 13-outubro-2014.

Este modelo potencia também aquilo que Monteiro caracteriza como intérprete e “ouvinte muito bem informado”. Monteiro explica, que existe ainda outra questão pertinente a ter em conta, em qualquer relação intertextual hipotética:

Os compositores podem não controlar as suas próprias citações, citarem "ingenuamente", referirem coisas que são próximas mas não exactamente controladas. Porque hoje os compositores ouvem muito mais que noutros tempos. Deixam-se influenciar por coisas que vão da pimbalhice<sup>139</sup> ao Machaut. Quer queiram quer não queiram, porque não são surdos. E, ao contrário dos estruturalistas mais convictos, penso que os compositores não controlam tudo, embora por vezes achem que sim; e outros nem sequer querem controlar tudo.

Há pouco tempo achei uma citação de uma melodia de "Brasil" (música popular brasileira) numa peça de Peixinho... não sei se será consciente...afinal as melodias já têm uma sedimentação histórica e expressiva para lá da sua própria existência enquanto criação.

Consideramos que o primeiro objetivo desta investigação foi alcançado através da proposta que contribui para uma clarificação e identificação de conceitos, frequentemente relacionados como qualquer relação intertextual. Proposta que contém um modelo taxonómico e terminológico utilizado ao longo desta tese, e que potencia uma alternativa analítica.

Nunes afirma que “cada compositor forja a sua maneira de aprender e, mesmo então, é ao forjar que ele se torna forjador. Muito cedo, [Peixinho], aprende e inventa, a sua maneira de aprender. As suas maneiras” em torno do seu interesse pelo uso de material alheio (Nunes, 2011, p. 77).

O segundo e terceiro objetivos desta tese abrangeram uma análise do *Estudo II(b)* e *III* para piano solo de J. Peixinho, com o intuito de mostrar, esclarecer e revelar tecnicamente as “maneiras” do compositor. Análise baseada no modelo de Reutilização Musical, o qual pretendeu simultaneamente aplicar e avaliar a proposta de taxonomia do modelo.

Desde este ponto de vista, ao atravessar a análise apresentada no Capítulo 7, foi possível observar que Peixinho aplica o material alheio na sua obra, não através de uma aleatoriedade, mas antes de forma cuidada e minuciosa. A análise demonstrou uma

---

139. Carácter informal e depreciativo usado para o estilo de música Pimba. “Pimba”: relativo à música de melodia fácil ou pouco elaborada, com estruturas musicais básicas e letras superficiais ou de cariz brejeiro. Que revela mau gosto ou fraca qualidade. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <https://www.priberam.pt/DLPO/pimba> [accedido a 06-12-2015].

preocupação genuína por parte do compositor, tendo em conta as estritas leis que atuam, sob a superfície da nova obra, com o intuito de gerar resultados originais e, por consequência, complexos. Para Peixinho, a função de “compor [com material pré-existente] é servir, e não ser servido” (Nunes, 2011, p. 42).

A deformação prévia do material verificou-se particularmente através de uma constante desmaterialização. A sua identificação, só foi possível nesta investigação, através da presença de variáveis encobertas e/ou condições nas quais se verificaram ligações fictícias, mas suscetíveis de existirem na sua forma mais pura ou original. Podemos assim afirmar que Peixinho explora o âmbito entre o nítido e o difuso, o determinado e o indefinido, o emotivo e o sóbrio, o igual e o desigual. A sua estética, no âmbito do uso da citação (termo animosamente utilizado por Peixinho), é essa.

Demonstra também que Peixinho “só chega à *ideia* da música através da própria música” (Nunes, 2011, p. 77). Partindo de uma conciliação das diferentes opções técnicas de reutilização com o projeto estético musical, acaba por conseguir que a técnica criada sirva as suas próprias escolhas musicais, a nível estético. Processo este que, segundo Nunes, é “difícil [de] conciliar a escolha técnica e o projeto estético, porque se é mais ou menos tentado a favorecer um em detrimento do outro”.

Consideramos que reutilizar material alheio sob a perspetiva de Peixinho, “não é para quem quer” (Nunes, 2011). Requer observação, escuta minuciosa e um grau de parcialidade que remete para o alcance de um novo eu, como se fora uma nova identidade, um objeto singular. Contém algum grau de irreverência essencial - uma dúvida - no qual o alheio é aplicado ao novo.

É de considerar que o elemento musical que mais gerou denúncias do material alheio em ambos os *Estudos*, mesmo quando disfarçado por Peixinho, foi sem dúvida a componente rítmica, devido à forma como esta se encontrava no âmbito textural. Consideramos, no entanto, que o uso frequente de ritmos não mensuráveis e oscilantes, proporcionando um certo grau de liberdade e aleatoriedade na hora da interpretação<sup>140</sup>, representa um dos traços na obra do compositor, para que o mesmo material seja facilmente, e de forma natural, disfarçado no tempo.

Um outro traço é a hipótese colocada no Capítulo 8.3, a qual afirma uma forte possibilidade de que o material alheio foi transformado a partir de uma leitura distorcida

---

140. Forte característica indeterminista em música, que configura um certo grau de determinação que é estabelecido pelo compositor no momento da criação (Rodrigues, 2007).

da partitura, diretamente ao piano. Isto é, na modalidade de uma espécie de improvisação do compositor-intérprete.

Martins afirma que “um compositor faz as suas escolhas, tem os seus eleitos e traços de ascendentes ou coevos podem ser encontrados objetiva ou subjetivamente.” (Nunes, 2011, p. 62). Não podíamos estar mais de acordo com esta afirmação e com o modo de Peixinho selecionar e aplicar o alheio na sua obra. Ele parte dos seus “eleitos”, com o intuito de alcançar um afastamento firme dos mesmos, permitindo um certo grau de subjetividade na sua perceção. Este afastamento consumado a nível técnico é infinito e indivisível.

É de considerar que é a seleção deste número infinito de possibilidade técnicas, que representam o grau de exigência que irá fazer a diferença entre uma simples imitação, uma deformação ou a criação de algo original. Alinhando junto do pensamento de T. S. Eliot<sup>141</sup> ao afirmar que *immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least different* (in Howard, 1995).

Durante a realização desta tese de doutoramento na Universidade Católica Portuguesa, em parceria com a *Musik Akademie Basel*, existiram diversas oportunidades do exterior que, paralelamente, proporcionaram o desenvolvimento de um conjunto de trabalhos artísticos diversificados, concretizando assim, o quinto objetivo (criação de um conjunto de obras originais da autoria do investigador/artista/criador que se apoiem sobre a proposta de reutilização musical).

Todas estas obras tiveram como ponto de partida a problemática em questão, ao partilharem o mesmo objetivo: aplicar material alheio e diversificado numa mesma composição original de forma consciente, de maneira a que este se torne irreconhecível e não cause desequilíbrio ou instabilidade na própria obra (questão orientadora à qual a presente investigação pretendeu dar resposta).

As quatro obras apresentadas e refletidas no Capítulo 9, pretendem servir para aprender e inventar, de forma a alcançar as “maneiras” de Peixoto, enquanto compositor. Aplicam e demonstram um crescimento contínuo e um desenvolvimento/solidificação das diferentes técnicas e aproximações idiomáticas, que se relacionam

---

141. Poeta modernista, dramaturgo e crítico literário inglês nascido nos Estados Unidos. Prémio Nobel de Literatura de 1948.

direta ou indiretamente com as mesmas observadas na obra de Peixinho, em análise. Alcançamos, portanto, a concretização do quarto objetivo: “utilizar e desenvolver sistemas de reutilização musical complexos identificados na obra de J. Peixinho”.

A análise da obra de Peixinho constituiu um fator fundamental para alcançar uma profunda exploração e inspiração, que promoveu uma sistematização no âmbito do uso de material pré-existente, de forma refletida e consistente, do ponto de vista do compositor. Anteriormente a esta investigação, não me foi possível efetuar qualquer reflexão no âmbito da musicologia histórica sobre o fenômeno em causa, não tendo realizado qualquer experiência analítica aprofundada sobre a matéria. Vinha demonstrando um gosto genuíno pela utilização de quando em vez de material alheio, tendo efetuado algumas experiências ao nível do *métier* entre 2003 e 2010. Considero que esta atitude de autoscopia tem sido e continua a ser imensamente útil e profícua, e de grande potencial para futuros trabalhos criativos e exploratórios.

Peixinho foi o responsável por proporcionar ao autor-investigador, a ocasião de pôr em prática sugestões que contradizem o próprio pensamento (ou até o processo técnico) do mesmo compositor. Atitude considerada fundamental para estabelecer aquilo que é pretendido, pensamento artístico singular, mas influenciado por justificados e inevitáveis epígonos. Ou seja, os modelos encontrados em Peixinho promoveram o desenvolvimento de algumas marcas, “Digamos que tem um valor de continuidade histórica e de memória, mas não um valor estilístico” (Nunes, 2011, p. 468).

É de considerar que toda a invenção técnica desenvolvida neste trabalho, que *à posteriori* se tornou sistemática e consistente, não é outra coisa do que uma descoberta de um reconhecimento inconsciente (invenção), que partiu de uma revisão bibliográfica, após um confronto alicerçado com a obra de Peixinho.

Esta sistematização engloba um conjunto de possibilidades técnicas e pontos de vista, antes nunca abordados e utilizados na minha obra. Processos que contemplam interesse para serem aplicados e desenvolvidos em trabalhos futuros, visto esta investigação continuar a manter-se como interesse criativo e exploratório na minha linguagem musical enquanto compositor.

Das obras compostas entre 2011 e 2015, são de realçar três compostas no último ano, *OU*, *Lop[o]* e *Nash-Du ReDuffff* (cf. Apêndices IV e XI), que contêm uma reflexão e um conhecimento mais aprofundados acerca dos processos técnicos extraídos e identificados em Peixinho. Verifica-se que esta investigação proporcionou a elaboração

e solidificação de marcas técnicas na minha obra, algumas delas apresentadas no Capítulo 9, como também o desenvolvimento de outras, e que não foram possíveis de expor nesta investigação.

Conclui-se uma preferência por obras com densidades sonoras mais cromáticas, sobretudo aquelas nas quais em curto espaço de tempo, se pode verificar o total cromático. Interesse esse, ainda mais evidenciado e exponenciado, quando aplicado o sistema composicional que utilizamos na última fase criativa deste trabalho.

Numa perspetiva de gosto e estética pessoal, assumo que é necessário que o sistema aplicado a qualquer tipo de material alheio, contenha nele próprio uma espécie de desfragmentação linguística, de forma que não possibilite qualquer desequilíbrio na própria obra. Do conjunto de obras criadas dentro do âmbito desta tese, podemos constatar que algumas destas foram entendidas como contendo um certo grau de instabilidade, provocado pelos processos técnicos aplicados às mesmas. Tais como a *Ave Maria* (2011), *A Valsa do Charme* (2011) e o *Prelúdio – Uma Lágrima Vagabunda* (2015).

Em jeito de reflexão, a instabilidade encontrada nestas três obras poderia decorrer dos processos aplicados, os quais teriam unicamente contemplado transformações ao nível das alturas. Desta forma, os parâmetros estruturais e rítmicos foram reutilizados por movimento paralelo ou direto, proporcionando uma aproximação com a fonte, renunciando à desfragmentação linguística pretendida.

As possibilidades de reutilização são inúmeras, mesmo quando se procura alcançar uma sistematização, com o intuito de a reduzir (a reutilização) a um conjunto de processos técnicos. Esta redução representa as “maneiras” do compositor que se encontram inteiramente à disposição da memória. Este aspeto é o responsável por proporcionar um alargamento das técnicas do compositor.

Consideramos, portanto, que a memória se torna no coração, órgão sensível e vital, revelando as suas emoções, e contendo a função de optar pela abundância de opções possíveis, com o intuito de alterar a sua memória, exigindo por parte deste um certo “delírio” (Nunes, 2011).

O jogo de reconhecimento (memória) entre o passado e a sua presença no novo, estabelece uma certa expectativa de escuta. Institui no compositor um certo sentimento de verdade imediata no novo texto, mas considerada como uma verdade, quase ligeira ou dissimulada. Uma verdade perceptível pelo compositor e da qual este não está seguro, que alguma vez venha a ser percecionada pelo ouvinte.

O compositor-investigador considera que a extração de elementos do outro, constitui um obstáculo considerável, avesso a um diálogo realmente criativo entre os diferentes territórios da arte. Visto que qualquer tentativa de afastamento de algo, representa a aproximação ligeira ou acentuada a outra coisa qualquer. Estabelecendo assim, naturalmente uma comunicação com um novo território artístico, consciente ou inconscientemente pelo compositor. Aspeto que deverá ser fortemente tido em conta no ato de reutilizar.

Como nos recorda Emmanuel Nunes, Antonin Artaud considera que “cada vez mais imagino que para o criar eficaz é necessário ter em conta o delírio, e sim, organizá-lo” (2011, p. 80).

A organização de algumas das matérias resultantes dos sistemas abordados no Capítulo 9, foram rejeitados durante o processo de composição das peças, por não conterem particularidades musicais que fossem conjugar interesse e/ou sentido às mesmas. Ou seja, a arte de desmaterializar materiais alheios, nunca se assemelhará a justapor unicamente os encontros alcançados através de dados estatísticos, num simples emprego de um determinado processo técnico. Perante este fenómeno, consideramos que para alcançar objetos competentes para integrarem de forma convincente e proveitosa uma obra, é necessário ter em conta um certo entusiasmo e fantasia, para posteriormente, ordená-los no tempo.

Concluimos que compor tendo como base reutilizar material alheio, é “tão divertido como um baile de máscaras. Mas, depois da Terça-feira gorda vem a Quarta-feira de cinzas...” (2011, p. 82). Isto é, o valor e o sucesso de uma obra, que se insere neste âmbito, exige numa primeira fase um certo delírio, mas posteriormente à sua desmaterialização, deverá o autor compreender a riqueza dos sentidos e o novo papel que o material reutilizado contem na sua obra. Mesmo com carácter opcional, o compositor providencia o necessário ao ouvinte para percecionar qualquer intertexto de forma natural. O mesmo deverá existir, quando o intuito é disfarçar qualquer memória do passado presente na obra, ao converter-se numa nova verdade.

Finalmente, e não menos importante, esta investigação proporcionou uma evolução e definição mais clara acerca do uso do material alheio. Sendo este um fator essencial, após alguns anos, como mencionado anteriormente, uma vez que este princípio se verificava na minha linguagem musical. Este estudo facultou-me a aquisição de um desenvolvimento mais detalhado a nível histórico e musicológico da presença e do emprego deste fenómeno, sobretudo na Música da segunda metade do

século XX, e como este é observado e tratado nas outras artes e humanidades, nomeadamente, na literatura.

Fator fundamental que enriqueceu o conhecimento enquanto o investigador-compositor, mas também o pedagogo, e aplicado desde 2013 até ao presente ano, a lecionar por convite as disciplinas, “Teorias e Sistemas” e “Seminário Curricular” no curso de Composição da ESMAE do Instituto Politécnico do Porto, no qual um dos conteúdos programáticos leccionados foi o uso da *Citação Musical*. Colmatando uma prática composicional de séculos tem sido, na minha opinião, um pouco esquecida ou abordada de forma muito superficial no Ensino Superior em Portugal. Esta oportunidade proporcionou ao investigador-pedagogo a aplicação prática do seu modelo de Reutilização Musical inserido no âmbito académico universitário, com o intuito de inculcar aos alunos, conhecimentos em torno da escrita musical, partindo de material alheio. São de sublinhar os momentos de reflexão e crítica em torno do assunto, originando um desenvolvimento de processos técnicos originais e pessoais, nos processos ensino-aprendizagem dos estudantes de Música.

De forma a alcançar o sexto objetivo (divulgação e publicação da obra artística e científica), vimos algumas das obras participarem em concursos de composição musical nacionais e internacionais, as quais estão elencadas de seguida, devido ao facto de terem sido premiadas, ou então, selecionados no âmbito das *call for scores*:

- *Twinkle Twinkle Little Star*: selecionado para participar na edição internacional do álbum e CD áudio “*Variations on the Theme of Twinkle Twinkle Little Star for Piano*” (Hong Kong – 2013).
- *Conciliabulu*: o 2º lugar na Categoria A (música de câmara) no 1º Concurso Internacional de Composição GMCL/Jorge Peixinho <sup>142</sup> (2014). Partitura editada pela *Ava Musical Editions* (cf. Apêndice XI).
- *Nan Chna*: consta no álbum *Kanjeng Lor* do *Ensemble de Gamelão Casa da Música* (2014)

---

142. O Primeiro lugar não foi atribuído nesta categoria. O júri foi constituído por: Ivan Fedele (Presidente do Juri), Aldo Brizzi, Christopher Bochmann, Clotilde Rosa, Gerhard Staebler, Helmut Flammer, Jean-Sebastien Béreau, João Madureira e Jorge Sá Machado.

- ...*And why does my skeleton pursue me if my soul has fallen away?*: selecionado para participar no concerto *Fifteen-Minutes-of-Fame: Yumi Suehiro* promovido pelo *Vox Novus* (Nova Iorque – 2014).
- *Ou*: obteve o 1º lugar do 2º Concurso de Composição da Academia de Flauta de Verão<sup>143</sup> (2015). Com edição da partitura prevista para o primeiro trimestre de 2016 pela *Scherzo Editions* (cf. Apêndice XI).
- *Llock*: consta no álbum *Espelhos do Baltar Cassola Guitar Duo* (lançamento previsto para 2016).
- *Moderé* (3ª peça das *Valses nobles et sentimentales* de M. Ravel): participação no CD dos *Mudançãensemble* (lançamento previsto para 2016).

A nível científico, participação em 2012 no *6th International Conference on Digital Arts*, com o artigo *The Creative Process Behind Dialogismos I: Theoretical and Technical Considerations*, em coautoria com G. Bernardes, Sofia Lourenço, Carlos Guedes, Bruce Pennycook e Erik Oña.

Em 2014, participa no *xCoAx* com o artigo: *Composing with Soundscapes: An Approach based on eaw data reinterpretation* em coautoria com José Alberto Gomes, Filipe Lopes, Gustavo Costa, Rui Dias e Álvaro Barbosa.

Como sétimo e último objetivo, com o intuito de contribuir para a edição e correção das partituras do Jorge Peixinho, o investigador participou no projeto “Jorge Peixinho: Edição Crítica das Obras de Câmara”. O projeto foi desenvolvido pelo CESEM e tem como editor coordenador Francisco Monteiro, tendo participado como editor principal na obra *Remake* (cf. Apêndice XI) e copista e editor principal da obra *Estudo II(a)*. Esta última partitura está prevista para divulgação em 2016 (cf. Apêndice XI)<sup>144</sup>.

Como conclusão final, hoje considero que percepciono alguns processos de uma maneira mais livre e com um horizonte mais vasto. Ou seja, esta tese representou para mim, uma forte reflexão acerca de um fenómeno criativo que me abriu horizontes e me continua a despertar interesse, sobretudo pela sua infinita possibilidade de uso,

---

143. O júri foi constituído por: Ivan Moody (Presidente do júri), Katharine Rawdon, Ana Raquel Lima, Stephanie Wagner e João Vidinha.

144. As partituras originais destas duas obras estão acessíveis no site [www.mic.pt](http://www.mic.pt) e na presente tese no Anexo IV – *Remake* e Anexo V – *Estudo II(a)*.

obrigando o compositor a um nível de criatividade e sensibilidade elevadas. Por outras palavras, naquilo que Peixinho considera ser “uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor” (2002).

## OBJETIVOS FUTUROS

Descrevemos de seguida alguns pontos que se encontram previstos para um futuro mais próximo e/ou a longo prazo.

Pretendo analisar a obra de câmara *As Quatro Estações* (JP 044). Esta obra, que segundo Peixinho denuncia ter sido aquela à qual aplicou um maior número de “citações” musicais alheias. Penso que neste momento os processos técnicos identificados nesta tese podem proporcionar uma ferramenta, que facilitará a análise desta obra.

A prossecução da edição de obras de J. Peixinho, com especial interesse na obra de câmara *As Quatro Estações*. Também a identificação de outras obras de Jorge Peixinho, que possam conter material alheio e que o mesmo não tenha sido revelado pelo próprio.

Aplicar o modelo de Reutilização Musical à obra de outros compositores, à procura de solidificar a proposta e resolver eventuais questões que não surgiram durante esta tese, assim como refletir o modelo no âmbito concreto (áudio/*sampler*), isto é, inserindo-o no horizonte da música electrónica.

Através de *softwares*, como *Max-MSP* e *PWGL*, desenvolver *patches* que assistam as necessidades técnicas do compositor, no âmbito dos diferentes modos de leitura desenvolvidos nesta tese. Enquanto compositor, gostaria de apresentar a obra *Nasch-du Reduff* em concerto.

O perseverante objetivo de continuar a divulgar pelas escolas do Ensino Superior em Portugal e no estrangeiro a problemática da intertextualidade em Música, inculcando o modelo de Reutilização Musical, com o intuito de colmatar a quase ausência da temática sobre o fenómeno em causa, dentro do âmbito de ensino-aprendizagem. Pois, e como diria Luigi Nono, estas “contaminações” (ou seja, o material citado) desempenham, um papel decisivo tanto no plano do desenvolvimento estrutural da composição (citação de um processo), como na reutilização do material sonoro (citação de material de construção), no sentido da procura “de um processo composicional que

se torna especialmente significativo para ele e que, por isso, ele *cita* no sentido indicado: citação como contaminação de toda a concepção e estrutura da obra” (Nono, *in* Carvalho 2007, p. 238).



## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W. (1973). *Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Afonso, N. (2005). *Investigação naturalista em educação – Um guia prático e crítico*. Porto: Edições ASA.
- Anderson, P. (1999). *As origens da pós-modernidade*, Penchel, M. (Trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Andrés, L. S. de (2005). El concepto del tiempo en el pensamiento de Josep Soler y Bernd Alois Zimmermann. In *Estudio comparativo de las óperas Edipo y Yocasta y Die Soldaten*. In *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Abril- Septiembre, pp. 201-239). Bogotá. Acedido a 21-11-2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023446003>
- Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music* (2ª Ed.). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Azeredo, J. C. (2008). *Fundamentos de gramática do português* (4ª Ed.). Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Azevedo, M. (1999). Música Hoje: Bernd Alois Zimmermann (Ficha de Programa de RDP - Antena 2). Acedido a 21-05-2012. Disponível em: <http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2016/00031815.pdf>
- Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons: Uma panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Balász, I. (1987). “Il giovane Prometeo”. I “peccati” di Nono contra il serialismo ortodosso nel período darsmstadtiano. In *Restagno* (pp. 230-430).
- Bakhtin, M. (1986) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Lahud M., & Viera, Y. F. (Trad.). São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, M. (1988). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec.
- Barbosa, L. P., & Barrenechea, L. (2003). A intertextualidade musical como fenômeno. In *Revista de Performance Musical* (vol. 8, pp. 125-136). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG.
- Barreto, J. L. (2009). *Jorge Peixinho: Integral para Piano Solo*. Artigos Meloteca.
- Barros, D. L. P. de; Fiorin, J. L. (Org.) (1999). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edup.
- Barthes, R. (1993). *Elementos de semiologia*. Editora Cultrix.

- Barthes, R. (1993/2004). *Inéditos*. São Paulo: Martins.
- Barrow, S., & Dalton, P. (2004). *The Rough Guide to Reggae* (3ª Ed.). Londres: Rough Guides Ltd.
- Bauman, R e Briggs, C. G. (1995). intertextuality and social power. In Blount, B. G. (Ed.), *Langage, culture and society*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.
- Beaugrande, R. de; Dressler, W. U. (1981). *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Berger, A. M. B. (2005). *Medieval music and the art of memory*. Univ of California Press.
- Berio, L. (1968). *Sinfonia: pour huit voix solo et orchestre* [Note de programme]. Acedido a 14 09 2011. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6881>
- Berio, L. (1981). *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Civilização Brasileira.
- Bernardes, G.; Pinho, N. P.; Lourenço, S.; & Guedes, C. (2012). The Creative Process Behind Dialogismos I : Theoretical and Technical Considerations. In *Artech 2012 Proceedings of 6th International Conference on Digital Arts*.
- Bernardo, A. (2013). *A Música de Câmara com Piano Produzida em Portugal: a Diversidade de Influências na Geração Nascida entre 1960/1970 e o seu reflexo na Interpretação* [Tese de Doutoramento]. Música e Musicologia (Interpretação), Universidade de Évora.
- Beyst, S. (2005). *John Cage's Europeras: a Light and Soundscape as Musical Manifesto*. 2005. Acedido a 21-05-2012. Disponível em: <http://d-sites.net/english/cage.htm>
- Bicknell, J. (2001). The problem of reference in music quotation: a phenomenological approach. In *The journal of aesthetics and art criticism* (Vol. 59, Nº 2, pp.185-191). Malden: American society for aesthetics.
- Bohdan, P. (1977). Bruckner-Mahler. In *Muzyka w muzyce* (1980, pp. 99-109).
- Borges, C. (2005). *O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV* (Tese de Mestrado em Música e Artes do Espectáculo). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.
- Bonis, M. F. de (2006). Um levantamento dos estudos sobre a citação musical no século XX. In *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (pp. 821–825).
- Bonis, M. F. de (2010). *O miserere de Willy Corrêa de Oliveira: “Aporia” e “Apodíctica”*. São Paulo: Annablume.

- Bonis, M. F. de (2012). *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira* (Tese de doutoramento). São Paulo: ECA-USP.
- Bonner, D. (1975). Ready-made music. In *Music and Musicians* (Nº 23, pp. 29-30). London: Hanson Books.
- Borges, P. L. (2009). *A Intertextualidade nas Músicas de Tom Jobim*. Universidade Estadual de Goiás, Anápolis.
- Borio, G. (1987). Nono a Darmstadt: Le opere strumentali degli anni Cinquanta. In *Restagno* (pp. 77-101).
- Bourriaud, N. (2008). Estética relacional, a política das relações. In Lagnado, L. (Org.), 27<sup>a</sup>. *Bienal de São Paulo: seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Buelow, G. J. (1987). The case for Handel's borrowings: the judgement of three centuries'. In *Handel Tercentenary Collection* (pp. 61-82).
- Burkholder, J. P. (Março 1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. In *Notes* (Vol. 50, Nº 3, pp. 851-870).
- Burkholder, J. P. (1994-2000). Musical Borrowing: An annotated Bibliography. Acedido a 21-02-2010. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/index.html>
- Burkholder, J. P. (1995). *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Burkholder, J. P. (2011a). "Allusion", in *Grove Music online*, ed. L Macy. Oxford Music Online. Acedido a 21-05-2011. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>
- Burkholder, J. P. (2011b). "Borrowing". In *Grove Music Online*, ed. L Macy. Acedido a 21-05-2011. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>
- Burkholder, J. P. (2011c). "Collage". In *Grove Music online*, ed. L Macy. Oxford Music Online. Acedido a 21-05-2011. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>
- Burkholder, J. P. (2011d). "Quotation", in *Grove Music online*, ed. L Macy. Oxford Music Online. Acedido a 21-05-2011. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2007). *A history of western music*. WW Norton & Company Incorporated.

- Campos, H. C. de (1997). O Pluralismo do Pós-modernismo. In *Fides Reformata* (Nº 2-1, pp. 5-28).
- Campos, K. M., & da Silveira, R. D. C. (2013). A Transtextualização e a Carnavalização em “O Assobiador”, de Ondjaki. In *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* (Vol. 5, Nº 5).
- Carvalho, M. V. de, (2007). *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cavalcante, S. M. S. (2009). *O fenómeno da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva* [Tese de Doutoramento]. UFMG
- Cohen, Renato. (2002). *Performance como linguagem: criação de um tempo/espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Cope, D. (2001). *New directions in music*. Illinois: Waveland Press.
- Corrales, L. (s.d). *A Intertextualidade e as suas Origens*.
- Cott, J. (1974). *Stockhausen: Conversations with the composer*. London: Picador.
- Cutler, C. (2004). Plunderphonia. In Cox, C.; Warner, D. (ed.). *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 138-156). Nova York: Continuum.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações* (Tradução de Peter Pál Pelbart). Editora 34.
- Dhomont, F. (1990). Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou nouvelle aventure de la modernité?. In *Circuit: Musiques contemporaines* (Nº 1 pp. 27-48).
- Dicionário Língua Portuguesa* (2013). Porto: Porto Editora.
- Durrani, A. (2005). *Chorale and Canon in Alfred Schnittke's fourth string quartet* (Tese de Doutoramento). University of Houston.
- Einstein, A. (1934). *Wie ich die Welt sehe*. In *Albert Einstein: Mein Weltbild*, hrsg. von Carl Seelig. Ullstein 2005, S. 420f.; Erstdruck Amsterdam... Querido; zitiert nach der. Acedido a 30-11-2015. Disponível em: <http://juttas-zitateblog.blogspot.pt/2011/07/uber-einsteins-worte-wer-sich-nicht.html>
- Elias, C. A. (2004). Mid-sixteenth-century chanson masses: a kaleidoscopic process. In *Early Musical Borrowing* (pp. 116-140).
- Elliot, L. (1998). *The Global Politics of the Environment*. Reino Unido: Macmillan Press Ltd
- Etkin, M.; Villanueva, M. C.; Mastropietro, C.; Cancián, G. (2002). Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini. In *Revista Música e*

*investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*  
(Vol. 9). Buenos Aires, Argentina.

Ferdinand, S. (1916). *Cours de linguistique générale*. Lausanne-Paris: Payot.

Ferguson, K. *Embrace the Remix*. Acedido a 30-11-2011. Disponível em:  
<http://vimeo.com/47322970>

Ferguson, K. *Everything Is A Remix, Part 3: The elements of creativity*. Acedido a 30-11-2011. Disponível em: <http://everythingisaremix.info/watch-the-series/>

Ferreira, M. P. (s.d.). *Figuras da Cultura Portuguesa – Jorge Peixinho*. Centro Virtual Camões. Acedido a 21-02-2011. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/jorge-peixinho.html#.VqQlb9DwpSw>

Ferreira, M. P. (Coord.), (2006). *Dez compositores portugueses do século XX*. Lisboa: Dom Quixote.

Ferreira, C. H. L. J. (2008). *Música e pintura: interinfluências na primeira metade do século XX* (Tese de Mestrado). Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Fessel, P. (2010). Profecías de Schumann en el museo imaginario de Gerardo Gandini. In *Música y Política - Resúmenes* (pp. 37-38). Córdoba, Argentina: Conferencia; XV Jornadas Argentinas de Musicología y XIX Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Acedido a 21-05-2011. Disponível em: [http://aamusicologia.com.ar/conferencias/Conf%202010/Resumenes\\_2010\\_AA\\_M\\_Cordoba.pdf](http://aamusicologia.com.ar/conferencias/Conf%202010/Resumenes_2010_AA_M_Cordoba.pdf)

Fewell, D. N. (Ed.) (1992). Introduction. In *Reading Between Texts: Intertextuality and the Hebrew Bible (Literary Currents in Biblical Interpretation)*. Louisville: Westminster/John Knox Press.

Fiorin, J. L.; & Savioli, F. P. (1996). Para entender o texto: leitura e redação (16<sup>a</sup> Ed.). São Paulo: Editora Ática.

Fiorin, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (pp. 18-59). São Paulo; Ática.

Fischerman, D. (2006). Se escribe siempre la misma obra. In *Página 12*. Acedido a 21-04-2011. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-3388-2006-08-10.html>

Forkel, J. N. (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben: Kunst und Kunstwerke*. Bureau de musique.

Fraga, R. (2010). *On the usage of pre.existent elements in composition* (Tese de mestrado).

- França, J., & et al. (1996). Normas para normalização de publicações técnicocientíficas. Belo Horizonte: UFMG.
- Futureplaces (s.d.). *We, the citizens*. Acedido a 21-05-2014. Disponível em: <http://futureplaces.org/we-the-citizens>
- Fux, J.J. (1725): *Gradus ad Parnassum*. Acedido a 21-04-2011. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Gradus ad Parnassum \(Fux, Johann Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum_(Fux,_Johann_Joseph))
- Galliari, A. (1995). Ouvrez les guillemets. In *Ressonância* (Nº 9, outubro). Acedido a 30-11-2011. Disponível em: <http://www.erudit.org/culture/images1058019/images1078286/22376ac.pdf>
- Genette, G. (1982-2006). *Palimpsestes: La Littérature au second degré* (Guimarães L. e Coutinho M. A. R., Trad.). Paris: Ed. Du Seuil.
- Gianera, P. (2008). La redención por la máquina. In *Ensayos y crónicas urbanas* (pp. 162 – 170).
- G.M.C.L.: (2010). *No âmbito do Simpósio Internacional Jorge Peixinho – Mémoires... Miroirs* [Notas de programa da autoria de Jorge Peixinho]. Acedido a 21-11-2011. Disponível em: [http://www.culturgest.pt/arquivo/2010/docs/ConcertoPeixinho\\_flyerLite.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2010/docs/ConcertoPeixinho_flyerLite.pdf)
- Golding, J. (1991). Cubismo. In: Stangos, N. (Ed.). *Conceitos da Arte Moderna* (pp. 38-57). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Gomes Filho, T. (2010). *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance* (Tese de Doutoramento do Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes). UNICAMP, Campinas. Acedido a 21-05-2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000774019>
- Gomes, J. A., & Tudela, D. (2013). “Urb : Urban Sound Analysis and Storage Project.” In *SMC 2013 Proceedings of the 10th Sound and Music Computing Conference*, (pp. 493–499).
- Gomes, J. A., De Pinho, N. P., Lopes, F., Costa, G., Dias, R., & Barbosa, Á. (2014). Composing with Soundscapes: an Approach Based on Raw Data Reinterpretation. In *xCoAx 2014 Proceedings of the second conference on Computation, Communication, Aesthetics and X*.
- Gouillet, M. (2005). *Reutilización, actualización: quelques réflexions préliminaires, Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*. Lyon: ENS éditions.
- Greenberg, C. (1996). *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática.

- Grésillon, A.; & Maingueneau, D. (1984). *Poliphonie, proverbe et détournement. Langages* (Nº 73, pp. 112-125).
- Griffiths, P. (1978). *A concise history of avant-garde music: from Debussy to Boulez*. Oxford University Press.
- Griffiths, Paul. (1995). *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press.
- Grout, D. and Palisca, C. (2006) *A History of Western Music*, (Nº Ed. 7). New York: WW Norton & Co.
- Grundfor, D. (2014). Remembering Jackson Pollock – King Of The Drip. In *Meanwhile in Art*. Acedido a 21-03-2015. Disponível em: <http://www.theuntappedsource.com/blog/tag/jackson-pollock>
- Hasar, A., Blumenreich, U., Brown, B., Eversmann, P., & Zurlo, F. (2009). *Reforming arts and culture higher education in Portugal: report of an international panel of experts*. MCT.
- Harbison, A. J. (2009). *Two Bach Deconstructions, Part II: Immortal Bach, Knut Nystedt*. Acedido a 21-03-2011. Disponível em: <http://www.thelisteningblog.com/2009/04/two-bach-deconstructions-part-ii-immortal-bach-knut-nystedt>
- Harrison, L. (1946). On quotation, in *Modern Music* (Vol. 23, Nº 3, pp.166-169). New York.
- Hare, B. J. (2005) *The Uses and Aesthetics of Musical Borrowing in Erik Satie's Humorous Piano Suites, 1913-1917*. Acedido a 30-11-2011. Disponível em: <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2441>
- Heinrich, M. (2006). Duras. In *blog do heinrich*. Acedido a 12-05-2011. Disponível em: [http://blogdoheinrich.blogspot.pt/2006\\_04\\_01\\_archive.html](http://blogdoheinrich.blogspot.pt/2006_04_01_archive.html)
- Hicks, M. (1981-1982). Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia. In *Perspectives of New Music* (Vol. 20, nº 1/2, pp. 199- 224). Seattle.
- Houaiss, A. (2009). Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Acedido a 30-11-2014. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>
- Howard, R. M. (1995). Plagiarisms, authorships, and the academic death penalty. *College English* (Vol. 57, Nº 7 [Nov.], pp. 788-806). National Council of Teachers of English.
- Jackson, G. S. (2003). *Enemies of Israel: Ruth and the Canaanite woman*. HTS: Theological Studies.

- Jacobson, E. (2010). Music remix in the classroom. In Knobel M., & Lankshear C. (Ed.), *DIY Media: Creating, Sharing and Learning with New Technologies* (pp. 27-49). New York: Peter Lang.
- Janic, S. C. R. L. (2012). *Quod Libet ou prefácios de Nicolaus Notabene* (Tese de Mestrado). Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, Lisboa.
- Jelinek, H. (1961): Die krebsgleichen Allintervallreihen. In: *Archiv für Musikwissenschaft* (Nº XVIII-2). Wien.
- Jenny, L. (1976). Strategy of form-implicit and explicit intertextuality. In *Poétique* (Nº 27, pp. 257-281).
- Kaplan, J. A. (2006). Ars inveniendi. In *Claves* (Nº 1, pp. 15-25).
- Katz, M. (2001). Hindemith, Toch, and Grammophonmusik. In *Journal of Musicological Research* (Nº 20-2, pp. 161-180).
- Kepler, Ph. j. (1956) Some comments on musical quotation. In *The Musical Quarterly* (Nº 42, pp. 472-85). New York: G. Schirmer Inc.
- Kerr, D. M. (2012) A Música no Século XX. In *Conteudos e Didática de Artes*. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp.
- Keesmaat, S. C. (1994). Exodus and the Intertextual Transformation of Tradition in Romans. In *JSNT* (Vol. 16).
- Klein, M. L. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Koch, I.; Bentes, A. C.; Cavalcante, M. (2007). *Intertextualidade: Diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez.
- Konold, W. (1988). “Die Soldaten” de Bernd Alois Zimmermann. In *Contrechamps*.
- Kostka, S. (1990). *Materials and Techniques of Post Tonal Music*. Routledge.
- Kostka, S. (1998). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Kramer, J. D. (1996). Postmodern concepts of musical time. In *Indiana Theory Review* (Vol. 7, Nº 2, pp. 21-61).
- Kristeva, J. (1969). Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse. In *Tel Quel – Poética* (Nº 27, pp. 45-53). Paris: Edition du Seuil.
- Kristeva, J. (1969-2003). Introdução à Semianálise. In Zani, R., *Questão* (Vol. 9, Nº 1, jan./jun., p. 121-132). São Paulo: Debates.

- Lambertini, M. (2008). *Gerardo Gandini: Música-Ficción*. Madrid: Ed. Fundación Autor, ICCMU, SGAE.
- Laufer, E. (1981). Heinrich Schenker, Free Composition (Der Freie Satz): Vol. III of New Musical Theories and Fantasies (Tradução e edição de Ernst Oster). In *Music Theory Spectrum* (Vol. 3-1, pp. 158-184). New York: Longman, Inc.
- Lazzaris, F., & Rocha, M. (2014). *Arte e Cultura REMIX através da colagem*.
- Leider, C. (2004). *Digital Audio Workstation*. New York: McGraw-Hill.
- Lessig, L. (2005). Re:MixMe. In *Plenary address to the annual Network for IT-Research and Competence in Education* (ITU) conference (outubro). Oslo (Noruega).
- Lessig, L. (2007). The Vision for the Creative Commons: What are We and Where are We Headed? Free Culture. In Fitzgerald, B., *Open Content Licensing – Cultivating the Creative Commons*. Sidney: University Press.
- Leung, T. W. (2008). *Memory, Aesthetics and Musical Quotation: Four Case Studies in 20 th Century Music*. The University of Hong Kong (HKU).
- Lewis, U. D. (2008). Charles Ives: The Three Orchestral Sets. In *All Music*. Acedido a 21-09-2013. Disponível em: <http://www.allmusic.com/album/charles-ives-the-three-orchestral-sets-mw0001872182>
- Lima, C. (1996). Circulos, Fragmentos, Objectos: Estudo. In *Memoriam Jorge Peixinho (II)*. Acedido a 14-09-2011. Disponível em: [www.mic.pt](http://www.mic.pt)
- Lima, C. (2003). *Segredos e Origens da Música Portuguesa Contemporânea — Música em Som e Imagem* [inclui CD Audio e RD-Rom]. Porto: Ed. Politema do Instituto Politécnico do Porto.
- Lima, C. (2005). Jorge Peixinho – uma poética do piano. In *Jorge Peixinho – Música para Piano* [Notas do CD]. Paços de Brandão: Numérica, Produções Multimédia, Lda.
- Lissa, Z. (1973). Historical awareness of music and its role in present-day musical culture. In *International review of the aesthetics and sociology of music* (Vol. 4, Nº 1, pp. 17-33). Zagreb: Croatian Musicological Society.
- Loos, A. (1988). Malgré. In Risselada, M. (Ed.), *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos [and] Le Corbusier*. New York.
- Lowell, E. (2001). *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lucie-Smith, E. (1984). *The Thames and Hudson Dictionary of Arts Terms*. London.

- Martins, J. E. (2011). *Impressões sobre a música portuguesa: panorama, criação, interpretação, esperanças*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Nascimento, J. P. C. do (2011). *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. SciELO-Ed. UNESP.
- Mackay, J. (2002). Sobre a forma mosaico e o fluxo textural: a linguagem musical do Noturno no Cabo do Mundo. In *Jorge Peixinho – In Memoriam* (Org. José Machado, pp. 158-195). Lisboa: Editorial Caminho da Música.
- Mackay, J. (2006). O Concerto para Harpa de Jorge Peixinho: Comentários com análise gráfica. In *Dez compositores portugueses do século XX*. Lisboa: Dom Quixote.
- Machado, J. (ed.), (2002). *Jorge Peixinho — In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Maconie, R. (Ed.). (1989). *Stockhausen on music: lectures & interviews*. New York: Marion Boyars.
- Maingueneau, D. (1989). *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontos.
- Marcuschi, L. A. (2002). Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: Dionísio, A. P.; machado, A. R.; Bezerra, M. A. (Orgs.), *Gêneros textuais e ensino* (p. 19-36). Rio de Janeiro: Lucerna.
- Margolis, J. (1985). The logic of interpretation. In Golaszewska M. (Ed.), *Aesthetics in the world: collection of texts* (Nº 485, pp. 321-331). Cracow: Jagiellonian University.
- Martins, J. E. (2011). *Impressões sobre a música portuguesa: panorama, criação, interpretação, esperanças*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Miguez, L. (2012). *Os Djs da Literatura*. Acedido a 14-05-2014. Disponível em: <http://novo.itaucultural.org.br/rumosjornalismocultural/os-djs-da-literatura4.html>
- Mora, J. F. (1978). *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- McLeish, C. E. (2013). *The Future is Medieval’’: Orality and Musical Borrowing in the Middle Ages and Online Remix Culture* [Tese de Doutoramento]. The University of Western Ontario.
- Menezes, F. (2002). *Apoteose de Schönberg: tratado sobre as entidades harmónicas*. São Paulo: Ateliê.
- Menezes, F. (Org.), (2009). *Música eletroacústica: Histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp.

- Meneses, F. P. D. (2011). *Espaço espanto: Para um estudo sobre O Gebo e a Sombra (1966)* [Tese de Mestrado em Estudos Artísticos, especialidade em Música]. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Metzer, D. (2003). *Quotation and cultural meaning in twentieth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mesquita, Z. (2005). Intertextualidade em Quatro Peças de Marina Carr (Tese de Doutoramento). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Monjeau, F. (1991/2007). Gerardo Gandini. Eusebius (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos). Eusebius (cinco nocturnos para orquesta). In *LULÚ* (Nº 1 - Septiembre de 1991). Ricordi Americana.
- Monteiro, F. (2002). Estudo I: 'Mémoire d'une Présence Absente'. In *Jorge Peixinho - in Memoriam* (Org. de José Machado, pp. 135-148). Lisboa: Caminho da Música.
- Monteiro, F. (2003). *The Portuguese Darmstadt Generation: the Piano Music of the Portuguese Avant-Garde* (Tese de Doutoramento). Department of Music, University of Sheffield.
- Monteiro, F. (2009). A Música para Piano de J. Peixinho – Procurando características e especificidades. In *Jorge Peixinho: Um Simpósio*. UniMem: Unidade de Música e Musicologia
- Monteiro, F. (2011). Jorge Peixinho (1980-1945) and the performative body. In *Performa '11 – Encontros de Investigação em performance*. Universidade de Aveiro.
- Monteiro, F. (2012a). À procura do primeiro *Lov*. In *Mémoires... Miroirs* (Coord. Paulo de Assis, pp.69-74). Lisboa: Edições Colibri.
- Monteiro, F. (2012b). *Jorge Peixinho: a particular way of being in the avant-garde*. Eighth Biennial International Conference On Music Since 1900. Acedido a 14-09-2013. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/6766927/Jorge\\_Peixinho\\_a\\_particular\\_way\\_of\\_being\\_in\\_the\\_avant-garde](https://www.academia.edu/6766927/Jorge_Peixinho_a_particular_way_of_being_in_the_avant-garde)
- Monteiro, F. (2012c). *A obra de Câmara de Jorge Peixinho*. ENIM 2012, Castelo Branco.
- Monteiro, F. (2012d). *A Música Portuguesa nos últimos 100 anos: à procura de uma identidade*. GuimaraMUS - Congresso Musical de Guimarães Pequeno Auditório do CCVF, Guimarães.

- Monteiro, F. (s.d.). *Música Nova, Vanguarda e Darmstadt: Para a compreensão de uma estética musical*. . Acedido a 21-09-2013. Disponível em: [http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/3147/1/ART\\_FranciscoMonteiro\\_2001.pdf](http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/3147/1/ART_FranciscoMonteiro_2001.pdf)
- Moody, I. (1996). Mensagens: Portuguese Music in the 20th Century”. In *Tempo* (Nº 198, October, pp. 2-10). New Series.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. NY and London: Norton.
- Mount, A. (2009). Zappa’s Stravinsky Borrowings (part 1). In *Zappa Research dissertation documentation and academic soapbox*. Acedido a 14 09 2011. Disponível em: <http://researchblog.andremount.net/?p=280>
- Moyise, S. (2002). Intertextuality and Biblical studies: a review. In *Verbum et ecclesia* (Nº 23-2).
- Mount, A. (2010). “*Bridging the Gap*”: *Frank Zappa and the Confluence of Art and Pop* (Tese de doutoramento). University of California at Santa Barbara.
- Muecke, C. D. (1970). *Irony*. London: Methuen & Co.
- Murray, P., & Murray, L. (1972). *A dictionary of art and artists*. Penguin books.
- Mussat, M.- Cl. (2002), *Trajectoires de la musique au Xxème siècle*, Paris: Klincksieck-Etudes.
- Navas, E. (2007). *The Three Basic Forms of Remix: a Point of Entry*. Acedido a 21-09-2011. Disponível em: <http://remixtheory.net>
- Neuschrank, A. (2008). Intertextualidade: diálogos possíveis (resenha). In *Linguagem & Ensino* (Vol. 11, Nº 11, pp. 237-261, jan./jun.). Pelotas.
- Newman, J. (2009). *Plagiarism as Art: Musical Borrowing and Copyright Law* (Tese de Doutoramento). Middletown, Connecticut: Wesleyan University.
- Nonevski, V. (2013). *Estética del Remix*, Denken Pensée Thought Mysl... In *Criterion* (Nº 49, 1º novembro, Tradução: Desiderio Navarro). La Habana.
- Nono, L. (1953). Due espressioni per orchestra. In *Darmstadt-Dokumente. I – Musik-Konzepte Sonderband, I*.
- Nono, L. (1987). Un autobiografica dell'autore raccontata da Enzo Restagno. In *Restagno* (pp. 3-73).
- Nunes, E. (2011). *Emmanuel Nunes. Escritos e Entrevistas* [Org. Paulo Assis]. Porto, Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

- Oswald, J. (1985). Plunderphonics, or audio piracy as a compositional prerogative. In *Wired Society Electro-Acoustic Conference*.
- Oswald, J. (2004). Bettered by the Borrower: the Ethics of Musical Debt. In Cox, C.; Warner, D. (Ed.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (p. 131- 137). Nova York: Continuum.
- Outeiro, M. (2011). *Influência das estratégias pedagógicas na abordagem da educação ambiental* (Tese de Mestrado). Instituto Politécnico de Bragança, Escola Superior de Educação
- Palombini, C. (1999). A Música Concreta Revisitada. *Revista Eletrônica de Musicologia* (vol. 4). Curitiba. Acedido a 14-09-2011. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm>
- Paraskevaídis, G. (1996). *Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini*. Acedido a 30-11-2011. Disponível em: <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/gandini/Gandini-Pauta.pdf>
- Paulino, G.; Walty, I.; & Cury, M. Z. (1997). *Intertextualidade: teoria e prática* (2ª Ed.). Belo Horizonte: Editora Lê.
- Peixinho, J. (1972). *As Quatro Estações* [Notas de Programa no manuscrito da partitura]
- Peixinho, J. (1981). *Novo Canto da Sibila* [Notas de Programa]. MIC – Centro de Investigação & Informática da Música Portuguesa. Acedido a 21-06-2011. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra\\_id=3756&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=3756&lang=PT)
- Peixinho, J. (2002). *Jorge Peixinho – In Memoriam* [Org. de José Machado]. Lisboa: Editorial Caminho da Música.
- Peixinho, J. (2010). *Escritos e Entrevistas* [Teixeira D. C.; & Paulo Assis, Org.]. Porto: Casa da Música / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).
- Plaza, E. (2012). “*Différance*” and intertextuality in the third movement of Luciano Berio’s *Sinfonia*. Acedido a 30-11-2011. Disponível em: <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/differenceandintertextuality.pdf>
- Plett, H. (Ed.) (1991). *Intertextuality*. Berlim/New York: de Gruyter.
- Pippin, T. (1995). Jezebel Re-Vamped. In *Semeia – Intertextuality and The Bible* (Nº 69-70).
- Pousseur, H. (1989). *Composer (avec) des identités culturelles*. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, La Villette.

- Priberam. Dicionário priberam da língua portuguesa. Acedido a 21-05-2014.  
Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo>
- Price, U. (1798). *Essays on Decorations*. In *Essays on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful* (Vol. II). Hereford.
- Reis, C. (1981). *Técnicas de Análise Textual* (3ª Edição). Coimbra: Livraria Almedina.
- Resende, K. M. C. (2011). Intertexto ou Hipertexto: As relações entre “Bolor” e “O eterno marido”. In *Revista Desassossego* (Nº 3-5, pp-125).
- Rifaterre, M. (1980). La trace de Intertexte. In: *La pensée* (Nº 215, pp. 4-10).
- Rodrigues, A. de C. (2012). *Três usos da citação musical no século XX: Uma análise das peças Dream-Images de Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano nº 1 de Willy Corrêa* (Tese de Mestrado). Universidade de São Paulo. Acedido a 21-05-2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-111743/pt-br.php>
- Rodrigues, P. B. (2013). “Uma secreta correspondência das artes”: a música em Pousada das Chagas e a Ilha dos Amores, de Paulo Rocha. In *2º Encontro anual AIM* (Associação de Investigadores de Imagem em Movimento). Acedido a 21-06-2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-44.pdf>
- Rosen, C. (1980). Influence: plagiarism and inspiration. In *Nineteenth-Century Music* (pp. 87-100).
- Russolo, L. (1913/2004). The Art of Noises: Futurist Manifesto. In Cox, C., Warner, D. (Ed.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 10-14). New York: Continuum.
- Ryu, J. (2010). *Music Borrowing in Contemporary Violin Repertoire* (Tese de Doutoramento). Florida State University.
- Sá, S. P. (2007). *A Nova Ordem Musical. Notas sobre a Noção de “Crise” da Indústria Fonográfica e a Reconfiguração dos Padrões de Consumo*. Acedido a 21-05-2014. Disponível em <http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/SimonePereiraDeSa.pdf>
- Salazar, A. (2005). *Entrevista a Álvaro Salazar*. Acedido a 21-05-2014. Disponível em: [http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa\\_id=131&lang=PT](http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=131&lang=PT)
- Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec.
- Sant’Anna, A. R. de (2002). *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática.

- Santana, H., Santana, R. (2004). Colagem e Estratificação: Estruturas e Significações. In *(Semi)-Breves: Notas sobre música do século XX* (pp. 31-38).
- Santana, H., Santana, R. (2007). Metamorfoses em espaços de arte: Berio, eu e os outros. In *Challenges 2007*.
- Santana, H., Santana, R. (2011). A repetição variante em Jorge Peixinho: a interpretação veículo de dizeres de arte. In *Performa '11 – Encontros de Investigação e Performance*. Universidade de Aveiro.
- Santana, H., Santana, R. (2012). Glosa III para violino solo. In *Mémoires... Miroirs* (Coord. Paulo de Assis, pp.109-128). Lisboa: Edições Colibri.
- Schwarz, D. (2005). Current Research in Concatenative Sound Synthesis," In Proceedings of the International Computer Music Conference, Barcelona, Spain.
- Schwarz, B. J. (2008). *No Caminho de Georg Büchner: A recepção da obra de Georg Büchner nos dramas. Tambores na Noite e Baal, de Bertolt Brecht* (Tese de Doutorado). São Paulo.
- Seabra, A. M. (2002). Ciclo-Valsa e Leves Véus Velam... In *Jorge Peixinho – In Memoriam* (Org. de José Machado, pp. 115-120). Lisboa: Editorial Caminho da Música.
- Schneider, M., & Franco, L. F. P. (1990). *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Ed. da UNICAMP.
- Schwartz, E., & Godfrey, D. (1993). *Music since 1945: issues, materials, and literature*. New York: Schirmer Books.
- Schnittke, A. (1971). Polystylistic Tendencies in Modern Music. In Ivashkin, A. (Ed.) *A Schnittke Reader* (2002). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Schorske, C. (1988), *Viena fin-de siècle. Política e cultura*. São Paulo [Tradução de Denise Iotmann]. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sebeok, T. A. (1981), Prefigurations of art. In *Semiotic themes* (pp. 179-224). Lawrence: University of Kansas.
- Serrão, M. B. (2011). *Influências da performance na música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio* [Tese de Mestrado em Ciências Musicais Área de Especialização em Musicologia Histórica]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Silveira, D. B. A. da (2010). *Fragmento: A citação como Material de Composição* (Tese de Mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- Silveira, H. I. J. da (2012). *Colagem musical na música eletrônica experimental* (Tese de Mestrado). Universidade de São Paulo.
- Simms, B. R. (1995). *Music of the twentieth century: style and structure*. Belmont (CA): Schirmer Cengage Learning.
- Souza, E. (2008). A Intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para Violão de José Alberto Kaplan. In *Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, XVIII (pp. 321-328).
- Soveral, I. & Zoudilkine, E. (2002). Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho. In *Jorge Peixinho In Memoriam* (pp.149-157). Lisboa: Editorial Caminho da Música.
- Stavlas, N. (2012). *Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's Ludwig van* (Tese de Doutoramento). Acedido a 14 09 2013. Disponível em: <http://research.gold.ac.uk/7151/>
- Stock, G. (2012). Jorge Peixinho's CDE: Studies on the Relationship between Music and Cultural Policy. In *Mémoires... Miroirs* (Coord. Paulo de Assis, pp.31-46). Lisboa: Edições Colibri.
- Szendy, P. (2001). *Écoute – Une histoire de nos oreilles*. Paris: Ed. de Minuit.
- Tarnawska-Kaczorowska, K. (1998). Musical quotation – an outline of the problem. In *Contemporary Music Review* (Vol.17 - III). Overseas Publishers Association.
- Teixeira, C. D. (2006). *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Tragtenberg, L. (1991). *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva.
- Tremblay, J. B. (2007). *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke* (Tese de Doutoramento). Acedido a 14 09 2011. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100526>
- Tranchefort, F. R. (1986). *Guia da Música de Câmara* (Edição portuguesa de 2004). Lisboa: Gradiva.
- Val, M. (1991). *Redação e intertextualidade*. São Paulo: Editora Martins.
- Volder, P. de (1998). *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas*. Fundación Autor.
- Waldmann, M. (2008). Reciclagem, preservação ambiental e o papel dos catadores no Brasil. In *VI Simpósio Internacional de Qualidade Ambiental*. Porto Alegre.
- Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge: Belknap Press.

Wishart, T. (1996). *On Sonic Art*. London: Routledge.

Williamson, H. G. M. (2000). Isaiah 62: 4 and the Problem of Inner-Biblical Allusions. In *Journal of Biblical Literature* (pp.734-739).

Yansen, R. C. T. (2006). *Almeida Prado: Haendelphonia, um Estudo de Análise*. Campinas (Tese de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Zoudilkine, E. (2004). *Evolução da linguagem musical e especificidade das técnicas na música orquestral de Jorge Peixinho* (Tese de Doutorado em Música e Artes do Espectáculo). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

## DISCOGRAFIA

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (CD: PortugalSom, 1991). *As Quatro Estações* [Dir. Carlos Franco]. Reed. do LP: Sassetti, 1982.

Coelho, M. B. (2005). Jorge Peixinho – Música para piano [CD duplo]. Paços de Brandão: NUMÉRICA, Produções Multimédia, Lda.

Boulez, P. (2013). *Oeuvres Complètes/Complete Works* [13 CDs]. Deutsche Grammophon.

## PARTITURAS

Peixinho, J. (1979). *Estudo II – As Quatro Estações*. Assedido a 21-05-2010.

Disponível em:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6672&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6672&lang=PT)

Peixinho, J. (1972). *Estudo N° 2*. Assedido a 21-05-2010. Disponível em:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=7739&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7739&lang=PT)

Peixinho, J. (1976). *Estudo N° 3 – Em Sib maior*. Assedido a 21-05-2010. Disponível em:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6673&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6673&lang=PT)

Peixinho, J. (1985). *Remake*. Assedido a 21-05-2010. Disponível em:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=7141&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7141&lang=PT)

Peixinho, J. (1985/2013). *Music Box* (JP 089 a/b). Edição: Projecto “Jorge Peixinho - Edição Crítica das Obras de Câmara”. C.E.S.E.M. - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Assedido a 21-07-2014.

Disponível em: [https://www.academia.edu/5824854/Music\\_Box](https://www.academia.edu/5824854/Music_Box)

## ANEXOS E APÊNDICES



## ANEXO I

### QUESTÕES PARA UMA TIPOLOGIA DE EMPRESTIMO MUSICAL SEGUNDO J. PETER BURKHOLDER

**1. *What is the relationship of the existing piece to the new work that borrows from it?***

- *It is of the same genre, medium, or style;*
- *It is of a different genre, medium, or style;*
- *It is of a different musical tradition;*
- *It is a single-line melody used in a new monophonic work;*
- *It is a single-line melody used in a polyphonic work;*
- *It is a polyphonic work used in a new polyphonic work;*
- *The existing work is by the composer of the new work;*
- *It is from the same circle of musicians;*
- *It is from the same circle of musicians;*
- *It is from a distant place or earlier time;*
- *It is likely to be familiar to most listeners at the time and place the new work is created;*
- *It is relatively unfamiliar.*

**2. *What element or elements of the existing piece are incorporated into or alluded to by the new work, in whole or part?***

- *the full texture;*
- *a combination of parts that is less than the full texture;*
- *a melodic line;*
- *a rhythmic figure;*
- *an aspect of harmony, such as a chord progression or striking sonority;*
- *form;*
- *texture;*
- *instrumental color;*
- *other parameters.*

**3. *How does the borrowed material relate to the shape of the new work?***

- *It provides the structure, virtually unaltered, but other features, such as text or performing forces, are changed enough to create a new work;*
- *contrafacta;*
- *Transcriptions;*
- *It provides the structure and is varied or altered;*
- *It forms the basis of the structure or of a melodic line, with new material added or interpolated (e.g., tropes);*
- *It serves as a structural line or complex to which other parts are joined contrapuntally;*
- *organum (in its many varieties);*
- *Medieval motet;*
- *Cantus firmus;*
- *Paraphrase (hymn paraphrase, paraphrase Mass);*
- *Settings;*
- *Arrangements;*

- *It is used as a theme, including extension and development; (n) for variations;*
- *for a dance movement;*
- *for sonata form;*
- *for a march;*
- *for a cumulative setting;*
- *in a fantasia;*
- *in other forms (rondo, fugue, etc.);*
- *Jazz improvisation;*
- *It provides material (motives, structural ideas, contrapuntal combinations, etc.) that is freely reworked*
- *It is used as a motive;*
- *It appears once, but its appearance is a significant event in the form – It appears once, in passing;*
- *It is combined linearly with other borrowed (and perhaps some new) material (e.g., linear quodlibet, medley, patchwork);*
- *It is combined contrapuntally with other borrowed (and perhaps some new) material (e.g., polyphonic quodlibet);*
- *It is part of a collage.*

**4. How is the borrowed material altered in the new work?**

- *It is not altered It is minimally altered;*
- *It is embellished or ornamented;*
- *It is melodically paraphrased or restructured;*
- *It is substantially reworked;*
- *It appears only in fragments;*
- *It is placed in a new context, changing its effect;*
- *It is used as a theme, perhaps not significantly altered when it appears as a theme, but is elsewhere developed and fragmented as themes are;*
- *It is changed to conform to a new function (e.g., as a cantus firmus in long notes, or as a folk tune reworked as a theme);*
- *It is disguised;*
- *It is only alluded to, with a similar gesture, without itself being incorporated.*

**5. What is the function of the borrowed material within the new work, in musical terms?**

- *It served the composer as a starting point for composition (often literally, if the new work begins like the model);*
- *structural:*
  - *It forms the basic structure of a single line;*
  - *It is the structural basis for a polyphonic work;*
  - *It serves as one contrapuntal line among several;*
  - *It provides a model for the structure of the new work;*
- *thematic:*
  - *It serves as a theme (or part of a theme);*
  - *It serves as a leading melody (or part of a leading melody);*
  - *It serves as a motive.*
- *other event:*
  - *It marks a major event, such as a culmination or high point;*
  - *It is a passing gesture, neither thematic nor structural.*

**6. What is the function or meaning of the borrowed material within the new work in associative or extramusical terms, if any?**

- *motivated by a text or program:*
  - *Its appearance represents a performance of the borrowed piece or of a piece of its type;*
  - *It appears with its text, which has a particular extramusical significance;*
  - *Its appearance (without text) evokes part or all of the text with which it is normally associated, conveying an extramusical meaning;*
  - *Its appearance symbolizes something or someone associated with it or with pieces of its general type.*
- *descriptive: Its appearance lends a certain character to a passage;*
- *allusion:*
  - *It pays homage to its source;*
  - *It comments upon or suggests parallels to its source;*
  - *It exemplifies competition between the composer of the new work and the composer of the existing work;*
  - *It critiques or negates its source.*
- *collage: It helps create a stream of consciousness effect.*

## ANEXO II

### PARTITURA ORIGINAL DO *ESTUDO II* (JP 041 B)

Handwritten musical score for "ESTUDO II" (JP 041 B) by Nuno Peixoto de Pinho. The score is written on four systems of grand staff notation (treble and bass clefs).

The first system is marked "Molto lento" and includes a "1)" marking. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various dynamics and articulations.

The second system is marked "10\"". It continues the piece with similar notation and includes a dynamic marking of *ff*.

The third system is marked "Lento più agitato" and "2\"". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various dynamics and articulations.

The fourth system is marked "Lento" and "Rapido". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various dynamics and articulations, including a "via" marking.

The score is written on a piece of paper with a small stamp in the bottom right corner that reads "pilas 57 - MOE .161 nov0824".

Moderato 2)

sostenuto

non legato

dinamica variabile

via

via

quasi staccato

mp

s/Pedal

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Tempo markings:** "Lento" at the top, "Rápido" in the middle, and "Molto lento" at the bottom.
- Dynamics:** "ppp" (pianissimo), "f" (forte), and "p" (piano).
- Performance instructions:** "rallentando..." and "cresc." (crescendo).
- Structural markers:** A box labeled "15''" and another labeled "30''", likely indicating rehearsal or section lengths.
- Handwritten annotations:** A box with "30" and "Rápido" above it, and another box with "ppp" and "rallentando..." below it.
- Staff details:** The score is written on grand staves with treble and bass clefs. It includes many slurs, ties, and fingerings.

At the bottom right of the page, there is a small, faint stamp that reads "pilas 27 - 400 - 14 1000000000".

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. The notation is complex, featuring treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *mf cresc...*. Performance instructions like *u. ad. ad.* and *3º Ped.* are present. The score is marked with a circled '4)' in the top right corner. The notation includes many accidentals and some unusual symbols, characteristic of Peixinho's style.







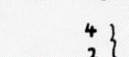








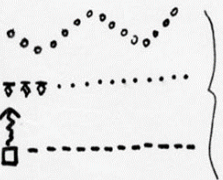
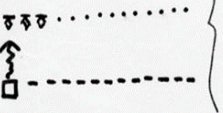
The image shows a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. The first system begins with a treble clef staff containing a series of notes, with dynamics *mp* and *pp* indicated. A box labeled "via" is present, and the tempo is marked "Rapido". The second system is marked "Lento" and features a bass clef staff with notes and rests, and a treble clef staff with notes and rests. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. The third system continues the "Lento" section with similar notation and dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and performance instructions.

### ANEXO III

#### PARTITURA ORIGINAL DO *ESTUDO III* (JP 072)

ESTUDO III em si bem. Maior

Sinais de Notação:

	suspensão máxima (10" )
	" longa (6"/8")
	" média (4"/5")
	" curta (2"/3")
	levantar o dedo da tecla correspondente
	} jogos de pedal
	
	} dedilhações
	
m. d.	mão direita
m. e.	mão esquerda
	premir as teclas sem produzir som (ou prelongar o som anterior sem novo ataque)
	
	"cluster" cromático
	movimento relativamente rápido
	um pouco mais lento
m. P. ....	meio-pedal
	acelerando
	} mão direita: repetir velozmente a nota sobre o teclado; } mão esquerda: percorrer a corda correspondente com um dedo } a partir do abafador até ao limite da extensão do braço;
	

**ESTUDO III**  
em Si b Maior

jorge peixinho

1)

*Piu mosso*

*♩ = 408/116 ca.*

*p* *mf* *m.f.* *z b* *m.d.* *m.d.*

**GALLIANO** Roma Via Merulana, 213 - Tel. 738.753 - Via Mazzini, 86 - Tel. 350.747

Handwritten musical score for piano, featuring complex notation, dynamic markings, and performance instructions. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, *m.p.*, *m.d.*, and *quasi p.*. Performance instructions include *me articulada*, *rit.*, *crash*, *legato*, and *mf > p*. The score is marked with a tempo of  $\text{♩} = 66 \text{ ca.}$  and  $\text{♩} = 80 \text{ ca.}$ . The manuscript includes a publisher's name, GALLIANO, and contact information: Roma, Via Merulana, 213 - tel. 738753 - Via Mazzini, 86 - Tel. 350747.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various dynamics (e.g., *mf*, *sf*, *mp*, *f*, *pp*), and performance instructions such as *mo rápido*, *mais lento*, and *mp cresc. molto*. There are also tempo markings like  $d = 80 ca.$  and  $d = 40 ca.$ . The score features complex chordal textures and melodic lines, with some sections marked with *R sub. sempre* and *sonora*. The manuscript is densely written with notes, stems, and clefs, and includes several slurs and accents.

Handwritten musical score for piano, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is written on multiple staves, including treble and bass clefs. Key markings include *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *m.d.* (mezza dolce). The tempo is indicated as  $\text{♩} = 12''/15'' \text{ ca.}$  and the performance style is noted as *m<sup>o</sup> espressivo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, the publisher information reads: GALLIANO - Roma - Via Magliana, 213 - tel. 730.753 - Via Mazzini, 86 - Tel. 350.747.





ANEXO IV

PARTITURA ORIGINAL DO REMAKE (JP 109)

REMAKE

1)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "REMAKE" (JP 109). The score is written on five systems of staves. The instruments are labeled as vlc (viola), h (horn), p (piano), fl (flute), and vlc (viola). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a viola part with a "sord. p" marking and a horn part with a "f" marking. The second system shows a flute part with a "ff" marking and a piano part with a "tr" marking. The third system shows a flute part with a "tr" marking and a piano part with a "tr" marking. The fourth system shows a flute part with a "tr" marking and a piano part with a "tr" marking. The fifth system shows a flute part with a "tr" marking and a piano part with a "tr" marking. The score is marked with "1)" in the top right corner and "2" in the middle of the fourth system. There are also some handwritten annotations like "10" and "10" in the second system.

2)

fl

vle

h

p

fl

h

p

fl

h

p

Handwritten musical score for flute (fl), violin (vlc), and piano (p). The score is divided into two systems. The first system includes staccato (s/v.) and sordina (s/sord.) markings for the flute, and a *ppp* dynamic for the violin. The piano part features a *ppp* dynamic and a *pesant* marking. The second system includes a *p* dynamic for the flute, a *h* marking for the violin, and a *quasi staccato* marking for the piano. The piano part also includes a *mp* dynamic and a *loco* marking. The score is marked with a circled '3)' in the upper right corner.

4)

The image shows a handwritten musical score for three instruments: flute (fl), violin (vlc), and piano (p). The score is divided into three systems. The first system includes a 15-second rehearsal mark. The second system includes a 30-second rehearsal mark. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *f*, *ppp*, *mf*, and *p*. The flute part has dynamic markings like *pp* and *p*. The violin part includes dynamic markings like *pp*, *mp*, and *f*. The score is written in treble clef for the flute and piano, and bass clef for the violin. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I (v/c), Violin II (h), and Bass (b). The second system includes staves for Flute (fl), Violin II (v/c), and Bass (b). The notation is dense and includes various performance instructions and dynamics. The first system features markings such as *m<sup>o</sup> legato*, *P*, *Molto lento*, and *vibr. lento*. The second system includes *moderato*, *p*, *pp*, *f*, *tenuto*, and *vibr. lento*. The score is written in a style characteristic of mid-20th-century modernist composers, with complex rhythmic patterns and a focus on timbre and texture.

6)

fl

vlc

p

fl

vlc

h

p

*m. legato*

*poco cresc. . . . .*

*p*

*pp*

*p*

*ff*

*mf cresc. . . . .*

*f*

*vibr. lento*

*f*

*m. vibr. lento*

*mf*

*p*

*f*

*p*




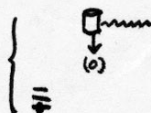







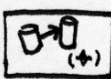


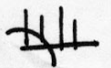
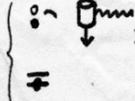
Handwritten musical score for a chamber ensemble, featuring staves for horn (h), piano (p), flute (fl), and violin/cello (vlc). The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *f*, and *mf*, along with performance instructions like "gliss. rap. unhas", "gliss. mto lento normal", and "rápido". The notation is dense and includes various musical symbols and accidentals. A circled number "7)" is visible in the upper right corner of the first system.

## ANEXO V

### PARTITURA ORIGINAL DO *ESTUDO IIa* (JP 041)

ESTUDO II (sobre "AS 4 ESTAÇÕES")

Sinais de Notação:

	cope de cristal ou vidro com o borde muito fino
	vez do intérprete (ao uníssono ou à 8ª, consoante a tessitura da vez do(a) pianista)
	harmónico obtido sobre a fundamental tocada no teclado, no nó correspondente da mesma corda
	aflorar o nó da corda (no ponto do harmónico desejado) com o cope
	pizzicato sobre a corda
	glissandos com as mãos abertas
	redar o cope sobre as cordas no sentido longitudinal
	apeiar o cope sobre as cordas indicadas
	aflorar o cope sobre as cordas em vibração
	harmónico obtido com um dedo sobre a corda
	apeiar a mão (ou um dedo) sobre a(s) corda(s) aquém dos abafadores
	colocar o cope sobre a(s) corda(s) em vibração
	acc.
	rit.
	ritmo irregular (não demasiado depressa)
	produzir o harmónico com o dedo e em seguida aflorar a corda no nó respectivo com o cope

a GILBERTO MENDES

ESTUDO II  
(sobre "AS QUATRO ESTAÇÕES")

1)

ff

mf

p

rápido

mf

(pizz.)

pp sempre

desenvolver livremente →

mp

f

mf

pp

f

m.d.

p

12 Systeme ©

Stor Nr. 1.



3)

mf  
pp  
f  
(...)

*irregular (c/ pequenos grupos rápidos no agudo por grau conjunto (s/ relações de 8º) ad libitum*

ppp  
pp  
p  
mp  
mf

mp  
ff  
pp  
f

f  
f  
#  
fff

f  
mf  
f

Star Nr. 1, 12 Systeme ©

4)

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of chords and notes, with a dynamic marking of *ff* at the beginning and *p* later. The middle staff has a treble clef and contains a series of chords and notes, with a dynamic marking of *mf* at the beginning and *ff* later. The bottom staff has a bass clef and contains a series of chords and notes, with a dynamic marking of *ff* at the beginning and *ff* later. The second system has two staves. The top staff has a treble clef and contains a series of chords and notes, with dynamic markings of *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *mf*. The bottom staff has a bass clef and contains a series of chords and notes, with dynamic markings of *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *mf*. The third system is marked *Moderado* and includes performance instructions like "não muito depressa (irregular)" and "muito articulado". It has two staves. The top staff has a treble clef and contains a series of chords and notes, with a dynamic marking of *p* at the beginning and *mf* later. The bottom staff has a bass clef and contains a series of chords and notes, with a dynamic marking of *pp* at the beginning and *mf* later. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper.

5)

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, mf, mp, p, f), and performance instructions such as "(estatístico) (a palma da mão)". The score is written on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

## APÊNDICE I

## OBRAS RETOMADAS POR JORGE PEIXINHO SEGUNDO FONTES

## PRIMÁRIAS

Obra Retomada	Nº de Catálogo	Ano	Tipo de Transformação	Obra Resultante
<i>Fascinação</i>	JP 003 a	1959	Versão	<i>Fascinação</i> (JP 003 b) de 1959
<i>A Cabeça do Grifo</i>	JP 004 a	1960	Versão	<i>A Cabeça do Grifo I</i> (JP 004 b) de 1959
			Materiais baseados	<i>A Cabeça do Grifo II</i> (JP 004 c) de 1981
<i>Políptico-1960</i>	JP 007 a	1960	Versão	<i>Políptico II</i> (JP 022)
<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i>	JP 009 III a	1959	Versão	<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i> (JP 009 III b) de 1980
			Versão	<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i> (JP 009 III c) de 1980
			Versão	<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i> (JP 009 III d) de 1980
<i>Estrela</i>	JP 015 a obra	1962	Versão	<i>Estrela</i> (JP 015 b)
<i>Elegia</i>	JP 015 a obra inacabada	1962	Versão	<i>Elegia</i> (JP 071) de 1976
<i>Collage</i>	JP 016 a	1963	Versão	<i>Collage</i> (JP 016 b)
<i>Cromomorfose</i>	JP 017 a	1963	Revisão	<i>Morfocromia</i> (JP 017 b) de 1968
<i>Diafonia A</i>	JP 018 a	1963	Revisão	<i>Diafonia A</i> (JP 018 b) de 1965
			Versão	<i>Dominó – Strutturra</i> (JP 020)
<i>Dominó</i>	JP 019 a	1964	-	<i>Sequência</i> (JP 023) de 1964 Peça autónoma de <i>Dominó</i>
			Revisão	<i>Sequência</i> (JP 023) de 1993-1994
<i>Kinetofonias</i>	JP 024 a	1965	Revisão	<i>Kinetofonias</i> (JP 024 b) de 1968
<i>Música para Diário de Um Louco</i>	JP 026	1966	Materiais baseados	<i>Situações 66</i> (JP 029) de 1966
<i>Música para O Gebo e a Sombra</i>	JP 027	1966	Materiais baseados	<i>Recitativo III</i> (JP 028 a) de 1966
			Materiais baseados	<i>Recitativo III</i> (JP 028 b) de 1969
			Materiais baseados	<i>Récit</i> (JP 048) de 1971

			Materiais baseados	<i>Recitativo II</i> (JP 049) de 1971
			Materiais baseados	<i>Recitativo I</i> (JP 055) de 1972
			Materiais baseados	<i>Recitativo IV</i> (JP 061 a) de 1973
			Materiais baseados	<i>Recitativo IV</i> (JP 061 b) de 1974
			Materiais baseados	<i>Recitativo IV, 25 de Abril em Portugal</i> (JP 061 c) de 1974
<b><i>Harmónicos I</i></b>	JP 031 a	1967	-	<i>Harmónicos I 2</i> (JP 031 b) de 1969
			-	<i>Harmónicos I 2 b</i> (JP 031 c) de 1986
			Materiais baseados	<i>As Quatro Estações</i> (JP 044 a) de 1970
			Materiais baseados	<i>Estudo II</i> (JP 041 a) de 1970
<b>Música para <i>As quatro Estações</i></b>	JP 035	1968	Materiais baseados	<i>As Quatro Estações</i> (JP 044 b) de 1972
			Materiais baseados	<i>Estudo II</i> sobre As Quatro Estações (JP 041 b) de 1972
			Materiais baseados	<i>Remake</i> (JP 109) de 1985
<b>Música para <i>A Pousada das Chagas</i></b>	JP 043	1970	Materiais baseados	<i>A Idade de Ouro</i> (JP 042 a) de 1970
			Materiais baseados	<i>Idade de Ouro</i> (JP 042 b) de 1973
			Materiais baseados	<i>Lov</i> (JP 076 a) de 1977
			Materiais baseados	<i>Lov</i> (JP 076 b) de 1977
<b>Música para <i>Acto sem Palavras</i></b>	JP 045	1971	Materiais baseados	<i>Lov</i> (JP 076 c) de 1977
			Materiais baseados	<i>Lov I – Canção Sem Palavras</i> (JP 076 d) de 1978
			Materiais baseados	<i>Lov II</i> (JP 076 e) de 1983
<b><i>Nocturnal</i></b>	JP 047 a	1971	Versão	<i>Nocturnal</i> (JP 047 b) de 1971
			Versão	<i>Nocturnal</i> (JP 047 c) de 1971
<b>Música para <i>Brandos Costumes</i></b>	JP 053	1972	Materiais baseados	<i>Quatro Peças para Setembro Vermelho</i> (JP 054)
			Versão	<i>Coral</i> (JP 062 b) de 1974
			Versão	<i>Coral</i> (JP 062 c) de 1974
<b><i>Coral</i></b>	JP 062 a	1974	Versão	<i>Coral</i> (JP 062 d) de 1974
			Versão	<i>Coral</i> (JP 062 e) de 1974
<b><i>Voix</i></b>	JP 056	1972	Materiais baseados	<i>Voix-en-Jeux</i> (JP 075) de 1976

<i>Canto da Sibila</i>	JP 070	1976	Materiais baseados	<i>Novo Canto da Sibila</i> (JP 090) de 1981 (1977 – data colocada posteriormente na partitura)
<i>Faites Vos Jeux, Mes Dames Messieurs!</i>	JP 082 a	1979	Versão	<i>Faites Vos Jeux, Mes Dames Messieurs! II</i> (JP 082 b) de 1981
<i>Music Box</i>	JP 089 a	1980	Versão	<i>Music Box</i> (JP 089 b) de 1985
<i>Ciclo-Valsa</i>	JP 092 a	1982	Versão	<i>Ciclo-Valsa II</i> (JP 092 b) de 1984
			Versão	<i>Ciclo-Valsa II a</i> (JP 092 c) de 1985
<i>Sax-Blue</i>	JP 097 a	1982	Versão	<i>Sax-Blue</i> (JP 097 b) de 1982
			Versão	<i>Sax-Blue</i> (JP 097 c) de 1982
			Versão	<i>Sax-Blue</i> (JP 097 d) de 1982
			Revisão	<i>Sax-Blue</i> (JP 097 e) de 1984
			Revisão	<i>Sax-Blue</i> (JP 097 f) de 1984
<i>Ulivi Aspri e Forti I</i>	JP 098 a	1982	Versão	<i>Ulivi Aspri e Forti II</i> (JP 098 b) de 1984
<i>Canzone da Suonare I</i>	JP 101 a	1984	Versão	<i>Canzone da Suonare II</i> (JP 101 b) de 1984
<i>Llanto por Mariana</i>	JP 111 a	1986	Versão	<i>Llanto por Mariana</i> (JP 111 b) de 1986
<i>Ciclo “Glosa”</i>	-	-	Materiais baseados	<i>Glosa I</i> (JP 126) de 1990
			Materiais baseados	<i>Glosa II</i> (JP 134) de 1992
			Materiais baseados	<i>Glosa III</i> (JP 127) de 1990
			Materiais baseados	<i>Glosa IV</i> (JP 128) de 1990
<i>Nocturno</i>	JP 136	1992	Materiais baseados	<i>Nocturno no Cabo do Mundo – Sonata para 3 pianos</i> (JP 137) de 1993

## APÊNDICE II

TABELA DE OBRAS DO AUTOR CONTÊM REUTILIZAÇÃO ALHEIA E PRÓPIA,  
SEGUNDO FONTES PRIMÁRIAS

Ano	Obra	Nº do Catálogo	Reutilização	
			material alheio	material próprio
1959	Cinco peças para piano	JP 001	-	-
1959	Due Expressioni	JP 002	-	-
1959	Fascinação	JP 003 a/b	-	Sim
1960	A Cabeça de Grifo (A Cabeça de Grifo I) (A Cabeça de Grifo II)	JP 004 a/b/c (1981)	-	Sim
1960	Episódios	JP 005	-	-
1960	Evocação	JP 006	-	-
1960	Políptico - 1960	JP 007	-	-
1960	Sobreposições	JP 008	-	-
1959	Alba	JP 009 I	-	-
1960	... E já que de minhas queixas	JP 009 II	-	-
1959	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...	JP 009 III a/b/c/d (1980)	-	Sim
1961	Concerto para Saxofone e Orquestra	JP 010	-	-
1961	Dois Pequenos Estudos para Aldo Hans	JP 011	-	-
1961	Imagens Sonoras	JP 012	-	-
1961	Sucessões Simétricas I - <i>improvisação e estudo melódico para piano</i>	JP 013	-	-
1962	Estrela	JP 015 a/b	-	Sim
1963	Cromomorfose / Morfocromia	JP 017 a/b (1968)	-	Sim
1963	Diafonia A	JP 018 a/b (1965)	-	Sim
1964	Dominó	JP 019 a/b (1994)	-	Sim
1964	Dominó. Struttura	JP 020	-	-
1965	Kinetofonias	JP 024 a/b (1968)	-	Sim
1966	Coração Habitado 1º parte	JP 025	-	-
1966	Recitativo III	JP 028 a/b (1969)	-	Sim
1966	Situações 66	JP 029	-	Sim
1967	Harmónicos I (Harmónicos I 2)	JP 031 a/b/c (1969 e 1985)	-	Sim
1967	Nomos	JP 032	-	-
1968	Eurídice Reamada	JP 034	Sim	-
1969	Estudo I - Mémoire d'une presence absente	JP 037	Sim	-
1969	Madrigal para Antígona	JP 038	-	-
1970	CDE	JP 040	Sim	-
1970	Estudo II - sobre "as quatro estações"	JP 041 a/b (1972)	Sim	Sim
1970	A Idade de Ouro	JP 042 a/b (1973)	Sim	Sim
1970	As Quatro Estações	JP 044 a/b (1972)	Sim	Sim
1971	Nocturnal	JP 047 a/b/c	-	Sim
1971	Recit	JP 048	-	Sim

1971	<b>Recitativo II</b>	JP 049	-	Sim
1971	<b>Sucesões Simétricas II</b>	JP 050	-	Sim
1972	<b>A Lira Destemperada</b>	JP 051	-	-
1972	<b>Recitativo I</b>	JP 055	Sim	Sim
1972	<b>Voix</b>	JP 056	-	-
1972	<b>Welkon</b>	JP 057	-	-
1973	<b>Recitativo IV</b> (versão c - 25 de Abril em Portugal)	JP 061 a/b/c	Sim	Sim
1974	<b>Coral</b>	JP 062 a/b/c/d	-	Sim
1974	<b>...E isto é só o início, hein?</b>	JP 065	-	-
1975	<b>Madrigal I</b>	JP 066	-	-
1976	<b>A Aurora do Socialismo - Madrigale Capriccioso</b>	JP 069	-	-
1976	<b>Canto da Sibila</b>	JP 070	-	-
1976	<b>Elegia</b>	JP 071	Sim	-
1976	<b>Estudo III - Em Si bemol maior</b>	JP 072	Sim	-
1976	<b>Solo</b>	JP 074	-	-
1977	<b>Lov</b> (Lov I - Canção sem palavras) (Lov II)	JP 076 a/b/c/d (1978)	Sim	Sim
1977	<b>Música em Água e Mármore</b>	JP 077	-	-
1978	<b>Madrigal II</b>	JP 078	-	-
1979	<b>Faites Vos Jeux, Mes Dames</b> <b>Messieurs!</b> (Faites Vos Jeux, Mes Dames Messieurs! II)	JP 082 a/b (1981)	-	Sim
1980	<b>Mémoires...Mirois - Concerto para Clavicórdio</b>	JP 084	Sim	-
1980	<b>Warsaw Workshop Waltz</b>	JP 086	Sim	-
1981	<b>Canto para Anna Livia</b>	JP 087	-	-
1981	<b>Leves Véus Velam</b>	JP 088	Sim	-
1981	<b>Music Box</b>	JP 089 a/b (1985)	Sim	Sim
1981	<b>Novo Canto da Sibila</b>	JP 090	-	Sim
1981	<b>Serenata per A</b>	JP 091	Sim	-
1982	<b>Ciclo-Valsa</b> (versão de 1984: Ciclo-Valsa II) (versão de 1985: Ciclo-Valsa II a)	JP 092 a/b/c (1984/1985)	Sim	Sim
1982	<b>Á Flor das 'Águas Verdes</b>	JP 093	-	-
1982	<b>L'Oiseau-Lire</b>	JP 094	-	-
1982	<b>Madame Borbolet(r)a</b>	JP 095	-	-
1982	<b>Retrato de Helena</b>	JP 096	-	-
1982	<b>Sax-Blue</b>	JP 097 a/b/c/d/e/f (1984)	-	Sim
1982	<b>Ulivi Aspri e Forti I</b> (Ulivi Aspri e Forti II)	JP 098 a/b (1984)	Sim	Sim
1983	<b>Concerto de Outono</b>	JP 100	Sim	-
1984	<b>Estudo IV - Para uma corda só</b>	JP 102	Sim	-
1984	<b>Greetings, Lied Für H.J.K.</b>	JP 103	-	-
1984	<b>O Jardim de Belisa</b>	JP 104	-	-
1984	<b>Red Sweet Tango</b>	JP 105	Sim	-
1985	<b>Metamorfoses ou Concerto para Clarinete Baixo</b>	JP 106	-	-

1985	Remake	JP 109	Sim	Sim
1985	The missing Miss	JP 110	-	-
1986	Llanto por Mariana	JP 111 a/b	-	Sim
1986	Ouçam a Soma dos Sons que Soam	JP 113	-	-
1987	O Quadrado Azul	JP 114	-	-
1987	Sine Nomine	JP 115	-	Sim
1987	Villabarbosa	JP 116	-	-
1988	Deux Pièces Meublées	JP 119	Sim	-
1989	A Capela de Janas	JP 121	-	-
1989	Passage Intérieur	JP 122		
1990	Alis	JP 139	-	-
1990	Cantos de Sophia	JP 124	-	-
1990	Fantasia-Impromptu	JP 125	-	-
1990	Glosa I	JP 126	-	Sim
1990	Glosa III	JP 127	-	Sim
1990	Glosa IV	JP 128	-	Sim
1990	Memória de Marília	JP 129	-	-
1991	Mediterrânea	JP 130		
1992	Estudo V - Die Reihe-Courante	JP 131	-	-
1992	Floreal	JP 132		
1992	Glosa II	JP 134	-	Sim
1992	In Folio - Para Constança	JP 135	Sim	-
1992	Nocturno	JP 136	-	-
1993	Nocturno no Cabo do Mundo - <i>Sonata para três pianos</i>	JP 137	-	Sim
1994	... A silenciosa rosa / Rio do tempo	JP 138	-	-
1994	Viagem da Natural Invenção	JP 139	Sim	-
1995	Concerto para Harpa e Conjunto instrumental	JP 140	-	-
1995	Já a roxa manhã clara...	JP 141	-	-
1995	Janeira	JP 142	-	-
<b>Total</b>			<b>25</b>	<b>36</b>

### APÊNDICE III

### ESTRUTURAS HARMÔNICAS TONAIS FICTÍCIAS NO *ESTUDO II*

**ESTUDO III**  
em Si b Maior

jorge peixint

♩ = 80/92 ca.

ff f mp p mf mp mf p V

mp mp p 7

b7

V

*rit. mosso* < mp > VII < mf >

♩ = 408/116 ca. p III

6 aum.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions. The score is heavily annotated with colored dashed lines and boxes, indicating specific musical elements or structures. Roman numerals (I, II, III, V, VI, VII) are used to label sections or chords. Other markings include 'mf', 'pp', 'm.d.', 'm.c.', 'quasi', and '6 aum.'. The tempo is marked as  $\downarrow = 80$  ca. and the time signature is  $\frac{24}{32}$  ca. The score is written on a light-colored paper with a dark border. The annotations include a green dashed box around a section in the first system, a red dashed box around a section in the second system, a blue dashed box around a section in the third system, and a yellow dashed box around a section in the fourth system. There are also several small circles and arrows pointing to specific notes or groups of notes.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes chords, melodic lines, and various performance instructions. Key annotations include:

- System 1:** Tempo marking "m<sup>to</sup> rápido" and a tempo of "♩ = 80 ca.". Chords V and VII are circled in blue and green. A red circle highlights a specific chord.
- System 2:** Tempo marking "m<sup>is</sup> lento". Chords V and VII are circled in blue and green. A red circle highlights a specific chord. Performance markings include "mf", "f", and "mp cresc. molto".
- System 3:** Tempo marking "♩ = 40 ca.". Chords VII and V are circled in blue and green. A red circle highlights a specific chord. Performance markings include "mf", "f", and "R sub. sempre".
- System 4:** Chords VII and I are circled in blue and green. A red circle highlights a specific chord. Performance markings include "mf", "f", and "sonoro".
- System 5:** Chords VII and I are circled in blue and green. A red circle highlights a specific chord. Performance markings include "m.d." and "ff".

The score is heavily annotated with blue and green dashed boxes and red circles, likely indicating specific areas of interest or correction. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The score is annotated with various markings and color-coded sections:

- System 1:** Starts with a tempo marking  $\Gamma \rightarrow 12''/15''$  ca. and a dynamic marking *mf* *espressivo*. It features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with chords. Sections are labeled with Roman numerals: **V**, **III**, **IV**, and **VII**. A red dashed box encloses the first few measures, and a blue dashed box encloses a larger section. A green dashed box encloses the final part of the system.
- System 2:** Continues the musical material. It includes a red dashed box around the beginning, a blue dashed box around a middle section, and a red dashed box around the end. A circled note in the treble clef staff is highlighted. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*.
- System 3:** Features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with chords. Sections are labeled **VI** and **VII**. A red dashed box encloses a small section on the right. Dynamics include *mf* and *mp*.

The score is heavily annotated with lines, boxes, and Roman numerals, indicating structural divisions and relationships between different parts of the music.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves. The score includes various annotations and markings:

- System 1:** Features a blue dashed box labeled **V** and a green dashed box labeled **VII**. The tempo marking is *regolar m<sup>o</sup> lento m<sup>o</sup> espressivo*. A tempo change is indicated as *d = 40*.
- System 2:** Features a red dashed box labeled **III** and a green dashed box labeled **VII**. The dynamic marking is *ppp*.
- System 3:** Features a green dashed box labeled **VII** and a red dashed box labeled **I**. The tempo marking is *m. d. d = 80/92 ca.*. The dynamic marking is *pp*. A section is marked **6<sup>a</sup> aum.** with a dashed box.
- System 4:** Features a green dashed box labeled **VII** and a red dashed box labeled **I**. The dynamic marking is *pp*.

The score is dated **1976** in the bottom right corner.

## APÊNDICE IV

### LISTA DE OBRAS COMPOSTAS ENTRE 2011-2015

Título: *A Dança do Velho Lobo*

Ano: 2011

Formação: Clarinete

Duração: 3'30"

Repertório reutilizado: *Of Wolf and Man* de Metallica e *A Roberto (La chiarezza deserta)* de Mauricio Sotelo.

1ª Audição: Peça obrigatória na 25ª Edição do Prémio Jovens Músicos, na categoria nível médio.

Observações: Áudio<sup>145</sup> e partitura<sup>146</sup> online

Título: *A Dança do Homem Velho*

Ano: 2011

Formação: Multipercussão

Duração: 13'

Repertório reutilizado: *Evryali de I. Xenakis e Etudes pour piano* de P. Dusapin.

1ª Audição: Concerto Prémio Jovens Músicos/Antena 2 na Casa da Música por Nuno Simões.

Título: *Ave Maria*

Ano: 2011

Formação: Soprano e Piano

Duração: 3'30"

Repertório reutilizado: *As the water* de J. Williams.

1ª Audição: Na *Hochschule für Musik Dresden* por Pedro Andrade e Julia Böhme em Janeiro de 2013.

Observações: Áudio e partitura Online<sup>147</sup>.

Título: *A Valsa do Charme*

Ano: 2012

Formação: Violino e Piano

Duração: 4'30"

Repertório reutilizado: *3 Valses distinguées du précieux dégoûté (I)* de E. Satie e *The Chairman's Waltz* de J. Williams.

1ª Audição: Peça obrigatória na 4ª edição do Prémio Nacional Elisa de Sousa Pedroso (Vila Real).

Observações: Partitura online<sup>148</sup>.

Título: **LLOCK**

Ano: 2012

Formação: Duo de guitarra

Duração: 7'

<sup>145</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=yzyrRXXWP3k> [acedido em 21-05-2015].

<sup>146</sup> <http://www.editions-ava.com/store/work/900> [acedido em 21-05-2015].

<sup>147</sup>

[http://imslp.org/wiki/Ave\\_Maria\\_\(Peixoto\\_de\\_Pinho,\\_Nuno\)](http://imslp.org/wiki/Ave_Maria_(Peixoto_de_Pinho,_Nuno)) [acedido em 21-05-2015].

<sup>148</sup>

[http://imslp.org/wiki/A\\_Valsa\\_do\\_Charme\\_\(Peixoto\\_de\\_Pinho,\\_Nuno\)](http://imslp.org/wiki/A_Valsa_do_Charme_(Peixoto_de_Pinho,_Nuno)) [acedido em 21-05-2015].

Repertório reutilizado: *L'Oiseau Lyre* de J. Peixinho, *Préludes* de C. Debussy, *Für Alina* de A. Pärt.

1ª Audição: Concerto Espelhos no Museu Nogueira da Silva, Braga pelo *Baltar Cassola Guitar Duo*.

Observações: Partitura Apêndice V e áudio no Apêndice XI.

Título: ***Acabei de ver um Eu, ...***

Ano: 2012

Formação: Oboé, Trompa e Piano

Duração: 6'

Repertório reutilizado: *Umbrae mortis* de Pascal Dusapin e *Estudo II(b)* de Jorge Peixinho.

1ª Audição: Prémios Jovens Músicos / Antena 2 (concurso/fase de eliminatória) pelo Grupo de Câmara *Trio Allegro*.

Título: ***Dialogismos I***

Ano: 2012

Formação: Saxofone alto e Eletrónica

Duração: 8'

Repertório reutilizado: *Argo* de M. Sotelo e *Sax Blue* de J. Peixinho, *Suite I* para violoncelo solo de J. S. Bach, *Für Alina* de A. Pärt, etc.

1ª Audição: Concerto nos *Maus Hábitos* por Gilberto Bernardes.

Observações: Partitura no Apêndice Vi e áudio no Apêndice XI.

Título: ***Dialogismos II***

Ano: 2012

Formação: Flauta, Clarinete, Violino, Violoncelo, Piano e Eletrónica

Duração: 22'

Repertório reutilizado: *Des pas sur la neige* de C. Debussy e *Estudo II* de J. Peixinho.

1ª Audição: Festival Música Viva 2012 / 2º Fórum Internacional para Jovens.

Compositores no *Goethe-Institut*, pelo *Sond'Ar-te Electric Ensemble*.

Título: ***O Sussurrar de Joseph***

Ano: 2012

Formação: Orquestra clássica

Duração: 10'

Repertório reutilizado: Um vasto conjunto de peças de J. Haydn, W. A. Mozart, L. V. Beethoven, A. Schönberg, A. Berg e A. Webern.

1ª Audição: Sessão de leitura para o concurso de novos compositores da Orquestra Metropolitana de Lisboa em Fevereiro de 2013.

Observações: Vídeo online (excerto)<sup>149</sup>.

Título: ***Your Feet***

Ano: 2012

Formação: Voz, Percussão e Eletrónica

Duração: 4'

Repertório reutilizado: *Fix you* dos Coldplay, *Des pas sur la neige* de C.

---

149

<https://www.youtube.com/watch?v=9SwixWhQ1IE>

entre 12'10" e 13'24" [acedido em 21-05-2015].

Debussy, *Winterreise* de F. Schubert, um basto conjunto de peças da Rita Redshoes, *samplers* disponíveis no site

[www.freesound.org](http://www.freesound.org), entre outros.

1ª Audição: No âmbito do concerto 3'30'' *Percussive Sung Songs* com Rita Redshoes e Nuno Aroso na Centro Cultural de Belém em Dezembro de 2012.

Observações: Vídeo no Apêndice XI.

Título: ***Dialogismos III***

Ano: 2013

Formação: Flauta e Guitarra

Duração: s.d.

Repertório reutilizado: *Variations for the healing of Arinushka* de A. Pärt, *12 Estudos* para guitarra de Villa Lobos,

*...there are those who say that life is an illusion...* de J. P. Oliveira, *Beat-Faul* de C. Lima, *Mano a mano* de M. Lindberg, *Kapsis* de E. Barroso, *Chaconne* em Sol Menor de H. Purcell e várias obras de J. Rodrigo.

Observações: A convite do *Duo Pourquoi Pas*, para integrar a obra no seu novo CD.

Título: ***Sans Toi***

Ano: 2013

Formação: Guitarra

Duração: 3'30''

Repertório reutilizado: *Ave Maria* de Nuno Peixoto de Pinho.

1ª Audição: Concerto no Conservatório de Música do Porto em Abril de 2013 por Paulo Peres.

Título: ***Donde está...***

Ano: 2013

Formação: Flauta

Duração: 6'

Repertório reutilizado: *Für Alina* de A.

Pärt e *Pub I, Pub II e Rasch* de G.

Aperghis.

Título: ***A "Passos" de Naufrágio***

Ano: 2013

Formação: Timbales e Eletrónica

Duração: 5'30''

Repertório reutilizado: *Récitation* de George Aperghis e *Eight Pieces* para Timpani de Elliot Carter.

1ª Audição: 7 de julho na Escola

Profissional de Viana do castelo, por José Silva.

Título: ***ERSO***

Ano: 2013

Formação: Flauta

Duração: 4'

Repertório reutilizado: *Reverso* de P.

Dusapin e *Récitations* de G Aperghis.

Observações: A convite da Flautista Sílvia Cancela, para integrar a proposta de catálogo de obras do Ensino Secundário de Música.

Título: ***Twinkle Twinkle Little Star***

Ano: 2013

Formação: Piano

Duração: 1'

Repertório reutilizado: Os seis volumes *Mikrokosmos* de B. Bartok.  
Observações: Partitura no Apêndice VII. e áudio no Apêndice XI.

Título: **...URB to B...**

Ano: 2013

Formação: Duo de percussão

Duração: 9´

Repertório reutilizado: Componentes do ambiente sonoro urbano (Cidade do Porto).

1ª Audição: No âmbito da digressão pelo Brasil do Duo *Talea et Alia* (Nuno Aroso e Rui Sul Gomes).

Observações: Partitura no Apêndice VIII e áudio no Apêndice XI.

Título: **Nan Chna**

Ano: 2014

Formação: *Ensemble* de Gamelão

Duração: 8´

Repertório reutilizado: *Récitation* de George Aperghis e um conjunto de temas populares de Java.

1ª Audição: Concerto na Casa da Música a 17 de janeiro de 2014 pelo *Ensemble* de Gamelão Casa da Música.

Observações: Integra o CD *Kanjeng Lor*, editado pela Casa da Música em 2014.

Título: **Lament – an elegy**

Ano: 2014

Formação: Violino

Duração: 5´

Repertório reutilizado: *Glosa III* de J. Peixinho e um tema popular de Orihuela (Espanha).

Título: **Conciliabulu**

Ano: 2014

Formação: Soprano, Violino, Viola, Violoncelo, Flauta, Clarinete, Percussão e Eletrónica

Duração: 12´

Repertório reutilizado: *Estudo II(b)*, *Leves Véus Velam*, *Janeira e Llanto por Mariana* de J. Peixinho, *Sonata para Violoncelo solo* de G. Ligeti, *Tristan und Isolde* de R. Wagner, etc.

1ª Audição: 4 de Abril de 2014 no Auditório Joaquim de Almeida pelo *GMCL*.

Observações: Partitura pela *AVA Musical Editions* e áudio no Apêndice XI.

Título: **Sonate – O CRUX**

Ano: 2014

Formação: Violoncelo

Duração: 10´

Repertório reutilizado: *Lament – an elegy* de Nuno Peixoto de Pinho, *Glosa III* de J. Peixinho, um tema popular de Orihuela (Espanha), *Sarabande da Suite V* de J. S. Bach.

Título: **...And why does my skeleton pursue me if my soul has fallen away?**

Ano: 2014

Formação: Piano

Duração: 3´

Repertório reutilizado: *Estudo II(a)* de J. Peixinho.

1ª Audição: Inserido no “15 Minutes of fame” na *Jan Hus Church* em Nova Iorque (EUA) por Yumi Suehiro.

Observações: Vídeo online<sup>150</sup>.

Título: ***Fantasia – con espressione***

Ano: 2014

Formação: Quarteto de Saxofones

Duração: 20’

Repertório reutilizado: *Fantasia para Flauta solo n.º 1* de G. Ph. Telemann, as *6 Suites para Violoncelo solo* de J.S. Bach e o Adágio do *Concerto para Violino em Sol Maior* (verão) de A. Vivaldi.

1ª Audição: Concerto inserido no Festival de Saxofones de Palmela – 5ª Edição pelo quarteto *UNISAX*.

Título: ***Num único [gesto]... saberás tudo aquilo que tenho calado***

Ano: 2014

Formação: Violino e Piano

Duração: 8’

Repertório reutilizado: *Duetti per due violini* de L. Berio, *Jodeln* de E. Oña e *Psy* de P. Eötvös.

1ª Audição: No âmbito da digressão pelos Estados Unidos do *Doppio Ensemble*.

Observações:

Título: ***Rhythmus 23***

Ano: 2015

Formação: Ensemble e eletrónica

Duração: 3’30”

Repertório reutilizado: *Sechs Kleine Klavierstücke, op. 19* (II e VI) de A. Schönberg e *Das wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach.

1ª Audição: No âmbito do Concerto para *Bandas Sonoras Instantâneas III* na Casa da Música em Fevereiro de 2015.

Observações: Vídeo no apêndice XI.

Título: ***Prelúdio – uma lágrima vagabunda***

Ano: 2015

Formação: Guitarra

Duração: 4’

Repertório reutilizado: *Lágrima* de F. Tarrega e *Traced Overhead* de Thomas Adès.

1ª Audição: Concerto *Musicatos* no auditório do Paços da Cultura em Julho de 2015 por Sandro Rodrigues.

Título: ***Musica ricercata VII (arranjo)***

Ano: 2015

Formação: Orquestra clássica

Duração: 4’

Repertório reutilizado: *Musica ricercata VII* de G. Ligeti

---

<sup>150</sup> . <https://www.youtube.com/watch?v=PQ2i-HO67GE> entre o minuto 14’30” e 17’20” [acedido em 21-02-2015].

1ª Audição: Estreia prevista para julho de 2016 na Casa da Música pela Orquestra Energia Fundação EDP.

Título: ***OU***

Ano: 2015

Formação: Flauta contrabaixo

Duração: 3'30"

Repertório reutilizado: Breves excertos da obra de W. A. Mozart.

1ª Audição: Concerto inserido no 2º Concurso de Academia de Flauta de Verão na ESMAE em Julho de 2015 por Stephanie Wagner.

Observações: Partitura pela *Scherzo Editions*<sup>151</sup> e áudio no Apêndice XI.

Título: ***+cant***

Ano: 2015

Formação: Flauta

Duração: 4

Repertório reutilizado: *Go* de P. Dusapin.

Observações: A convite do compositor Eduardo Patriarca. Existe uma versão para contrabaixo.

Título: ***Lop[o]***

Ano: 2015

Formação: Soprano, Barítono, Violino, Violoncelo, Piano, Flauta, Clarinete e Percussão

Duração: 8'

Repertório reutilizado: *Das wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach, 12 variações *Ah, vous dirai-je maman* de W. A. Mozart e *Naturale* de L. Berio.

1ª Audição: Concerto inserido ao vivo no Festival Prémio Jovens Músicos 2015 - Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian por Mariana Pacheco, André Boleiro e Ensemble *mpmp* com direção de Jan Wierzba.

Observações: Partitura e áudio em apêndice.

Título: ***As aventuras de um traquinas***

Ano: 2015

Formação: Orquestra clássica

Duração: 5'

Repertório reutilizado: *Time* de H. Zimmer.

1ª Audição: Estreia prevista para julho de 2016 na Casa da Música pela Orquestra Energia Fundação EDP.

Título: ***Nash-Du ReDufff***

Ano: 2015

Formação: Grande Orquestra

Duração: 15'

Repertório reutilizado: *Le Sacre du Printemps* de I. Stravinsky, *Douze Notations* de P. Boulez, *Syrinx* de C. Debussy, *Go* de P. Dusapin, *Ruf* de E. Nunes, etc.

---

151

<http://www.scherzoeditions.com/webshop/shop/ou-for-contrabass-flute-or-bass-flute-in-c-and-voice-nuno-peixoto-de-pinho>

[acedido em 21-05-2015].

APÊNDICE V  
LLOCK (2012)

Nuno Peixoto  
(\*1980)

LLOCK  
Guitar Duo

Guitar I  
Guitar II

Guitar I & II

Guitar I  
Guitar II

A      B to C      C to D

bridge A to B      intro

**Lent et Grave**

A

"doux et soutenu"

**Modéré**

"doux mais en dehors"

**Modéré**

"comme un très léger glissando"

**Profondément calme**

B

"très doux"

**Modérément animé**

"dans un rythme sans régner et caressant"

**Furieux et rapide**

"un peu animé"

"doucement en dehors"

"ragair"

**Animé**

C

"comme un très léger glissando"

**Très modéré**

"comme une lointaine somnolence de car"

**Carpicieux et léger**

"encore plus lointaine et plus retenu"

"très souple"

"quasi guitarra"

**Tiste et lent**

D

"très apaisé et très atténué jusqu'à la fin"

**Animé et tumultueux**

"comme un tendre et triste regret"

**Très calme et doucement expressif**

"aussi légèrement que possible"

"laissez aller"

**A & C**

**B**

**D**

S.J.M.  
2012

## APÊNDICE VI

### DIALOGISMOS I (2012)

dedicated to Gilberto Bernardes

## DIALOGISMOS I

for alto Saxophone and Live Electronic (Mosaik)

Nuno PEIXOTO de PINHO  
(1980 - )

### Prelude

♩ = 60

0.0" 9.0" 3x

*poco accel.* *poco rall.*

*dolcissima lontananza* *ppp*

12.0" 21.0" 3x

*poco accel.* *poco rall.*

*dolcissima lontananza* *ppp*

24.0" 31.0" 6x

*poco accel.* *poco rall.*

*p > ppp* *pp* *ppp < mp*

37.0" 43.0" 6x

M = J. Peixinho (80)

*fade in* *mp* *fade out*

(3)

**Allemande**

♩ = 60

0.0" 2.0" 5.0" 9.0"

slap (-1)... 13 3x gliss. pochiss. 3x

*p* < *sf* > *pp* *p* < *pochiss.* > *p*

12.0" 5

M 7 gliss. (z) M 7

*ppp* < *pp* > *ppp* < *p* > *ppp* < *pp* > *ppp*

26.0" 31.0" 33.0" 6

gliss. 2x gliss.

*p* < *pochiss.* > *p* *p* < *pochiss.* > *p*

37.0" 39.0" 43.0" 9

2x gliss.

*p* < *pochiss.* > *p*

Courante

♩ = 60

0.0" 4.0" 9 7 7 7

4x

*pp* legato

8.0" 10.0" 12.0" 17.0"

3 7 2x M = J. Peixinho (51)

*mp* *p* *f* *p*

18.0" 7 7

L.H. [ ] R.H. [ ]

*pp* *p* *ppp*

22.0" 29.0"

8 7 4x

*mp* *pp* *f* *pp*

33.0" 37.0"

10 gliss. 2x

*p* *mp*

39.0" 9 7 7 7

12 *pp* legato

fade out

43.5" 44.5" 2ª vez

13 gliss. *p* *mp*

Sarabande

♩ = 60

0.0" 4.0"

*ppp* *poco a poco* *f* *p* *mp*

8.0"

*poco accel.* *poco rall.*

*p* *ppp* *pp* *ppp* *mp*

28.0"  
16.0"

*ppp* *pp* *ppp* *p* *pp* *poco* *fade out*

40.0" 44.0" 49.0"

*ppp* *poco* *pp*

r.h. [ ]

### Minueto

♩ = 60

0.0" 4.0" 8.0"

*p*  $\rightarrow$  *mp*

12.0" 16.0" 20.0"

*ppp* < *pp*  $\rightarrow$  *ppp* *p*  $\rightarrow$  *mp*

32.0" 24.0" 36.0" 28.0" 40.0"

*ppp* < *pp*  $\rightarrow$  *ppp* *ppp*  $\rightarrow$  *f*

*poco a poco*

*molto accel.*

44.0" 48.0" 52.0"

*molto rall.*

**Solo!**

*sfz*  $\rightarrow$  *pp* *ppp* < *pp*  $\rightarrow$  *ppp*

slap

-4 -5 -6 -7 -6 -5 -4

7

Gigue

♩ = 60

0.0" 2.0" 7 7

*poco accel.* *poco rall.*

***p*** > ***ppp*** ***pp*** ***ppp*** < ***mp***

9.0" 13.0" 2x

***pp*** ***p*** ***ppp***

R.H. L.H.

15.0" 19.0" 21.0" 2x

*gliss.* *sim.* ... ... ...

***p*** < ***mp*** ***ppp*** ***pp*** ***sfz***

27.0" 30.0" 7 3x

***ppp*** < ***pp*** ***ppp*** < ***p*** ***pp*** < ***poco*** >

C2  
B<sub>b</sub>

C1  
B<sub>b</sub>

40.0" 48.0"

*pp*

52.0" 1'04.0"

vibr. *p* *mp* *f* *pp* *mp* tr

M = J. Peixinho (41)

1'08.0" 1'14.0"

*mf* *ppp*

The image shows a musical score for Nuno Peixoto de Pinho, consisting of three staves of music. The first staff starts at 40.0" and ends at 48.0", featuring a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp*. The second staff starts at 52.0" and ends at 1'04.0", including vibrato, a dynamic range from *p* to *f*, and a trill. The third staff starts at 1'08.0" and ends at 1'14.0", marked with *mf* and *ppp*. A box containing 'M = J. Peixinho (41)' is placed above the third staff.

## APÊNDICE VII

### TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR (2013)

**TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR**

**NUNO PEIXOTO**

**MODERATO** (♩ = 96)  
*cantabile*

(40 SEC.)

## APÊNDICE VIII

...*URB to B*... (2013)

Nuno Peixoto

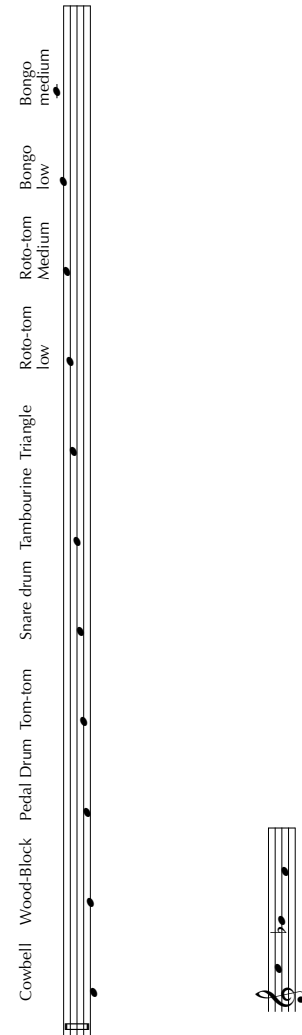
...*URB to B*...  
duo de percussão  
2013

**Percussion I**

Timpani  
Bass Drum  
Tam-tam  
Wood-block  
Lion Roar (or similar)

**Percussion II**

Cowbell Wood-Block Pedal Drum Tom-tom Snare drum Tambourine Triangle  
Roto-tom low Roto-tom Medium Bongo low Bongo medium  
Multipercussion + Vibraphone (arco) Xylophone Antique Cymbals



Ca. 9 min.

a convite de José Alberino Gomes e  
o duo "Tábica et alia" - Rui Sá, Gomes e Nuno Aroso

...URB to B...  
duo de percussão

Nuno Peixoto

♩ = 60 **rit.** ♩ = 60 **accel.** ♩ = 66 **rit.** ♩ = 60

♩ = 60 **accel.** ♩ = 60

♩ = 48 **accel.** ♩ = 60

1) No 4º Impulso deverá existir algo que faça ouvir uma ressonância externa de presença metálica







6

69  $\text{♩} = 120$  **E** *f* sempre **R** *f* sempre  
 < *f* sempre  
 Alentado!!! a nota Ab (no timpano) é sempre "Rim shot"

**E** **ON** *f* sempre (rim shot)

78  $\text{♩} = 72$  *f* cont. *ff* movimento lento (normal) *f* cont. *ff* **Vib** *mf* **Multipercussão** *mf* *ff*

86 **F** *pp* improvisar (alto constante) *pp* **F** *pp* **Timpani** (cont.) *mp* **(baqueta)** *pp* *mp* **(baqueta)** *mp* **Ambaque Cymbals** *mp* **(baqueta)** *mp* **Ambaque Cymbals** *mp* **Vib** *p* *mf* *ff* \*

The score consists of three systems of staves. The first system (measures 69-77) features a snare drum part with a tempo of 120 bpm and a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings of *f* and *ff*, and performance instructions such as "Alentado!!! a nota Ab (no timpano) é sempre 'Rim shot'" and "Rim shot". The second system (measures 78-85) has a tempo of 72 bpm and includes parts for snare drum, vibraphone, and multipercussion. It features dynamic markings of *f*, *ff*, *mf*, and *pp*, along with the instruction "movimento lento (normal)". The third system (measures 86-93) includes parts for snare drum, timpani, and cymbals. It features dynamic markings of *pp*, *mp*, and *p*, and performance instructions like "improvisar (alto constante)" and "Ambaque Cymbals".





## APÊNDICE IX

### EDIÇÃO CRÍTICA DO *ESTUDO II* (JP 041 A)

**Estudo II(a)**  
a Gilberto Mendes  
(1970)  
*sobre "As Quatro Estações"*

Jorge Peixinho  
(1940-1995)

(1) voce e bacchetta  
(2) modificare il suono  
(3) glissando con la mano

2

The musical score consists of three systems of staves. The top staff is for voice, and the bottom two are for piano. Dynamics range from *mf* to *ff*. Techniques include pizzicato, muted notes, and a trillo lento. Fingerings (1) and (2) are indicated for specific notes.

System 1: Voice part starts with *mf* (voce), followed by *mp* and *f* (pizz.), then *mf* (mute), and finally *f* (pizz.). Piano accompaniment includes chords and a trillo lento.

System 2: Voice part continues with *mf* (pizz.), *pp*, *f*, *ff*, and *p* to *f* (trillo lento). Piano accompaniment features a *p* dynamic and a trillo lento.

System 3: Voice part has *p* and *f* (pizz.). Piano accompaniment includes *ff*, *mf*, *p*, and *f* dynamics.

- (1) armoniche attenti con le dita nelle corde
- (2) risultato sonoro

mp

p

p

mf

tr

tr

(1)

ff

scambiare liberamente { timbro  
modalità di attacco  
dinamica (fra *pp* e *mf*)  
articolazioni

(2)

ad libitum  
irregular  
(Con piccoli gruppi veloci negli acuti per gradi vicini, senza relazioni di ottave)

mf

pp

f

ppp

pp

pp

mp

mf

p

- (1) questa figura interviene in modo non uniforme nella struttura sottostante  
(2) cfr. testo precedente

4

System 1: Treble clef, 8va, mp, ff, pp, p. Bass clef, f, sf, ff, fff. Includes first ending bracket (1) and second ending bracket (2).

System 2: Treble clef, f, mf, tr. Bass clef, f, f, f. Includes piano (p) marking.

System 3: Treble clef, ff, mf, ff, p, ff. Bass clef, ff, f, ff. Includes piano (p) marking.

(1) cfr. testo precedente  
 (2) cfr. testo precedente

Musical notation for the first system, featuring a grand staff with dynamic markings *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *mf*. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a common time signature. The notes are primarily whole notes and half notes, with some rests. There are also some accidentals (sharps and flats) and a fermata over a note.

Moderato

Musical notation for the second system, including performance instructions like *(pizz.)*, *non troppo veloce (irregolare)*, and *Moderato*. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a common time signature. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some rests. There are also some accidentals (sharps and flats) and a fermata over a note. The dynamic markings are *p* and *pp*.

Musical notation for the third system, including performance instructions like *molto articolato* and dynamic markings *mf* and *f*. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a common time signature. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some rests. There are also some accidentals (sharps and flats) and a fermata over a note. The dynamic markings are *mf* and *f*.

(1) cfr. testo precedente

6

System 1: Treble clef with a trill on a whole note. Bass clef with a whole note chord. Dynamics: *ff* dim. (treble), *fff* (bass), *mp* (bass). A fermata is placed over the trill.

System 2: Treble clef with a trill on a whole note. Bass clef with a whole note chord and a wavy line. Dynamics: *mp* (treble), *pp* (bass). A fermata is placed over the trill. Labels: (1), (2), (statistico), P.

System 3: Treble clef with a whole note chord and a wavy line. Bass clef with a whole note chord and a wavy line. Dynamics: *ff* (bass), *p* (treble), *p* (bass). Labels: (pizz.), (statistico) con il palmo della mano, (pizz.), *p*, *8<sup>vb</sup>*.

- (1) ripetere il gesto precedente
- (2) cfr. testo precedente

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part contains several measures of music with dynamic markings *mp*, *p*, *p*, *mf*, *p*, and *f*. The bass clef part contains several measures of music with dynamic markings *f*, *mf*, and *ff*. A dotted line with the number (8) is positioned below the bass clef part.

*p*

Musical score system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part contains several measures of music with dynamic markings *mf* and *pp*. The bass clef part contains several measures of music with dynamic markings *p* and *p*. A bracket is positioned below the bass clef part.

Musical score system 3, featuring a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The treble clef part contains several measures of music with dynamic markings *pp* and *pp*. The middle clef part contains several measures of music with dynamic markings *pp* and *pp*. The bass clef part contains several measures of music with dynamic markings *p*, *p*, and *p*.

(1) voce solo

8

Musical score for piano, measures 8-11. The score is written for two staves: Treble and Bass. Measure 8: Treble staff has a half note G4 with a fermata. Bass staff has a half note F#3 with a fermata. Measure 9: Treble staff has a half note G4 with a fermata. Bass staff has a half note G3 with a fermata. Measure 10: Treble staff has a half note A4 with a fermata. Bass staff has a half note A3 with a fermata. Measure 11: Treble staff has a half note B4 with a fermata. Bass staff has a half note B3 with a fermata. Dynamics: *ff* in measure 8, *p* in measure 10, *mp* in measure 11. Articulation: *acc* in measure 11. Performance markings: *mf* *pp* in measure 10, *(ff)* in measure 11. The piece ends with a double bar line and a fermata in measure 11.

APÊNDICE X

EDIÇÃO CRÍTICA DE *REMAKE* (JP 104)

**JORGE PEIXINHO**  
(1940-1995)

***Remake***

***fl., vlc., harp., pno.***

**Edição Crítica das Obras de Câmara**

CENTRO DE ESTUDOS DE  
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA  
MUSICAL

C|E|S|E|M

**Edição somente para fins  
científicos,  
não comercializável.**

## Remake

---

Editor Coordenador: Francisco Monteiro.

Editor Principal: Nuno Peixoto de Pinho.

Copista: Daniel Gonçalves.

Revisores: Francisco Monteiro Pedro Taveira, Nuno Peixoto de Pinho.

Tradutores: Jorge Pinho, Pasquale Sansanelli.

Design: Sérgio Veludo.

Autor do texto: Nuno Peixoto de Pinho.

Edição: Projeto “Jorge Peixinho - Edição Crítica das Obras de Câmara”.

C.E.S.E.M. - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Av. de Berna, 26 C.

1069 - 061, LISBOA.

Todos os direitos reservados. Esta é uma edição somente para fins científicos, não comercializável.

*All rights reserved. This is a scientific publication which can't be used for commercial purposes.*

*Remake* obra para flauta, violoncelo, harpa e piano está baseada no *Estudo II – sobre As Quatro Estações* versão de 1972 (JP041 b). O estudo para piano é aqui utilizado na íntegra por JP sem qualquer alteração ao nível de gestos sonoros. O compositor apenas se limitou a distribuir os materiais pelos diferentes instrumentos, tendo em conta as possibilidades técnicas e tímbricas de cada um deles (p. ex. a utilização dos harmónicos, portamentos/glissandos). As únicas alterações presentes em relação/comparação com a obra para piano são ao nível da atribuição de novos valores de intensidade. Demonstra, assim, que JP cuidou da maneira como esses materiais se unificavam entre eles numa nova e diferente formação instrumental. Podemos assumir, como o próprio título sugere, que *Remake* é um “reconstruir” (arranjo/orquestração) do *Estudo IIb* para piano.

No trabalho de edição foi usado o manuscrito disponível no Centro de Informação de Música Portuguesa (MIC), constituído por 7 páginas digitalizadas com a referência JP104; no catálogo cronológico de 2002 encontra-se, na página 362, indicado como JP109. O manuscrito não possui qualquer página com indicações de execução para os instrumentistas. Encontra-se em bom estado e completa, contendo uma escrita clara e cuidada, no entanto não se encontra nem assinada nem datada. Segundo o catálogo cronológico elaborado por Cristina Delgado e José Machado em “Jorge Peixinho – In Memoriam”, de 2002, esta obra inicia-se em 1983 e é terminada apenas em 1985.

A presente edição, tendo em vista as características do manuscrito e as particularidades de uma possível execução, foi desenvolvida com os seguintes princípios:

- Todas as indicações existentes no manuscrito em português, foram traduzidas para a língua italiana;

- 
- A presente partitura não possui partes cavas, visto que para a realização da obra seja fundamental que todos os intérpretes visualizem os acontecimentos que decorrem pela partitura geral (total instrumental);
  - A obra está escrita sem compassos (excepto na pág. 6, primeiro sistema);
  - JP coloca traços verticais que indica simultaneidade de gestos de maneira a ajudar/orientar os intérpretes. Algumas linhas similares (a cinzento) foram acrescentadas à partitura com o mesmo intuito (facilitar a visualização de gestos em simultâneo pelos diferentes instrumentos);
  - A presente partitura está pensada para uma interpretação com ou sem maestro;
  - Foram respeitadas todas as alterações de notas presentes na partitura. Assim sendo, os sustenidos e bemóis são válidos somente para as notas a que estão adjuntos. (Na página 5, início do segundo sistema, o sustenido da nota Fá no piano prolonga-se pelas restantes notas de seguida);
  - Esta obra implica um certo grau de indeterminação, por isso foi importante respeitar o quanto possível o grafismo do compositor, permitindo uma melhor fidelidade com o manuscrito;
  - Procurou-se nesta versão respeitar ao máximo o grafismo dos vibratos e trilos tal como escrito por JP, indicado na partitura por linhas oscilantes algumas vezes regulares e outras irregulares em amplitude e largura;
  - JP utiliza no piano setas (ascendentes e descendentes) que significam que as notas se devem executar em *accelerando* - no caso de ângulos que se abrem - ou em *ritardando* - no caso de ângulos que se fecham. Nesta edição o editor optou por alterar estas indicações, substituindo-as pelas abreviaturas *acc.* e *rit.*, procurando proporcionar uma leitura mais simples e clara;
  - A obra não contém nenhuma indicação de pedal do piano;
  - De maneira a uniformizar a escrita de JP, todas as indicações com a cabeça quadrada - *pizzicato* no piano - foram alteradas para notas tradicionais (redondas) com a indicação “pizz.”.

#### Notas de Execução:

Devido à inexistência de notas de execução desta obra, foram procuradas em outras obras de JP a explicação dos mesmos processos técnicos e símbolos presentes em *Remake*. Assim sendo, foram utilizados as notas de execução pertencentes ao *Estudo Ila* (JP050), *Recitativo I* (JP066), *Voix* (JP075) e *CDE* (JP078).

#### Geral

Notas sem haste, designando valor rítmico eventualmente menos medido, a interpretar dentro dos limites gráficos e restantes indicações propostos pelo compositor.

Utilização de conjuntos de notas cortadas com um traço oblíquo reto designando notas o mais rapidamente possível.

Utilização de conjuntos de notas cortadas com um traço oblíquo curvo (p. ex. no piano, na 3ª pág., último sistema), designando ritmo variável alternando notas mais lentas e rápidas.

## Remake

---

Para a execução desta obra são necessário os seguintes materiais:



Chave de afinação



Copo

### Flauta

- Página 1, último sistema. Existe um gesto rítmico rápido com um traço oblíquo mas sem alturas do som definidas, mas pela forma que está escrita, exige um movimento de alturas descendentes até à chegada da nota Fá (em trilo com Sol *b*). Este gesto repete-se 5 vezes seguidas, mas sempre com um número de "ataques/articulações" diferentes. O editor decidiu colocar o número de articulações (a cinzento) de forma a facilitar a exatidão do gesto.

### Violoncelo

- Na página 4, no início do terceiro sistema, é pedido ao violoncelista para alternar entre harmónicos naturais (N) e um artificiais (<sup>o</sup>), até alcançar progressivamente um diminuendo.

### Harpa

- Página 2, segundo sistema, o símbolo ordena que se abafe a corda ou um conjunto de cordas em vibração;
- Página 4, segundo sistema é pedido para executar o arpejo "junto da caixa";




Página 5, início do terceiro sistema, é pedido para tocar a nota Fá# e, após a articulação da nota, "pousar suavemente a unha ou a chave sobre a corda em vibração";

- No final da peça, JP dá indicação para produzir um *glissando* pela corda da nota Dó "produzido por oscilação da chave" - deslizamento descendente pela corda dó produzido por uma chave.

### Piano

- Página 1, as primeiras três notas da obra são obtidas através de harmónicos - execução do Fá# grave no teclado e obtenção dos respectivos harmónicos (Lá#, Fá# e Mi) com um dedo aflorando a corda no nó correspondente. Este processo técnico sucede varias vezes ao longo da obra;

- 
- Página 1, segundo sistema, surge *glissando* em movimento contrario com as duas “mãos abertas”;
  - Página 2, início do terceiro sistema, surge a indicação de aflorar um copo sobre as cordas da nota indicada; o mesmo acontece na página 3, no fim do segundo sistema;
  - Página 5, a meio do segundo sistema, existe a indicação para tocar a oitava Fá# grave e “aflorar o copo sobre as cordas indicadas”; trata-se de colocar o copo sobre a corda Fá# indicada na pauta da mão direita ou, mais provável, obter essa mesma nota colocando o copo no nó do harmónico correspondente mas nas cordas graves tocadas no teclado (pauta da mão esquerda);
-  Página 5, início do terceiro sistema, é pedido para tocar na nota Fá# e “após a articulação da nota, pousar suavemente a unha ou a chave sobre a corda em vibração”.
- No final da peça, JP dá indicação para obter o harmónico Dó4 aflorado com o copo. Para isso é necessário (e mantendo o mesmo principio de escrita existente em toda a obra), tocar no teclado a nota Dó3 (a cinzento) e aflorar o copo no nó correspondente uma oitava acima. De seguida, o copo deverá deslizar pela corda na nota em vibração ou deslizar descendentemente pelas restantes cordas.

*Remake is a work for flute, cello, harp and piano based on Estudo II – sobre As Quatro Estações (“Study 2 – over The Four Seasons”) 1972 version (JP041 b). The study for piano is used herein in its entirety by JP without any change at the level of sound gestures. The composer only distributed the materials by different instruments, taking into account technical and timbre possibilities of each of them (e.g. use of harmonics, portamentos / glissandos). The only changes present in relation / comparison to the piano work are at the level of assigning new intensity values. It is thus demonstrated that JP handled the way these materials came to be unified in a new and different instrumental set. We may say, as the title suggests, that Remake is a “rebuild” (arrangement / orchestration) of Estudo IIb (“Study 2b”) for piano.*

*In the edition work it was used the manuscript available in the Information Centre of Portuguese Music (MIC), consisting of 7 pages scanned with the reference JP104; in the 2002 chronological catalogue, it is on page 362, indicated as JP109. The manuscript has no page with directions for the instrumentalists’ performance. It is in good condition and complete, containing a clear and careful writing, however it is not signed nor dated.*

*According to the chronological catalogue prepared by Cristina Delgado and José Machado in “Jorge Peixinho – In Memoriam”, in 2002, this work began in 1983 and was completed only in 1985.*

## Remake

*This edition, in view of the characteristics of the manuscript and the peculiarities of a possible performance, was developed according to the following principles:*

- All existing indications in the manuscript in Portuguese were translated into the Italian language;
- This score has no separate parts, since for the project performance it is critical that all interpreters can view the events taking place and always following the general score (full instrumental);
- The work is written without bars (except on page 6, first system);
- JP writes vertical lines indicating simultaneous gestures in order to help / guide the interpreters. Some similar lines (in grey) were added to the score with the same purpose (to facilitate visualization of gestures simultaneously by different instruments);
- This score is designed for an interpretation with or without conductor;
- All changes of notes present in the score were observed. Therefore, sharps and flats are valid only for the notes next to those. (On page 5, the beginning of the second system, the sharp F note on the piano extends to the remaining below);
- This work involves some degree of indeterminacy, so it was important to respect as much as possible the graphic writing of the composer, achieving a better fidelity to the manuscript;
- We tried to respect as most as possible in this version the vibrato and trills graphic notations, as written by JP, indicated in the score by oscillating lines sometimes regular and other times irregular in amplitude and width;
- JP uses in the piano some arrows (upward and downward) meaning that notes should be performed in *accelerando* – in the case of open angles – or *ritardando* – in the case of closing angles. In this edition the editor opted to change these indications, and replaced those by the abbreviations *acc.* and *rit.*, seeking to provide a simpler and clearer reading.
- The work does not contain any indication concerning the piano pedal;
- In order to standardize the writing of JP, all indications with the square head - *pizzicato* on the piano - were changed to traditional notes (round) with the indication “*pizz.*”

### **Performance Notes:**

*Due to the absence of performance notes for this work, we searched for in other JP works the explanation for the same technical processes and symbols found in Remake. Accordingly, the performance notes belonging to Estudo IIa (“Study 2a”) (JP050), Recitativo I (“Recitative I”) (JP066), Voix (JP075) and CDE (JP078) were used.*

### **General**

*Notes without a stem, designating a probably less measured rhythmic value, are to be performed within the graphic limits and other indications proposed by the composer.*

*The use of sets of notes cut with a straight slash designate notes to be performed as quickly as possible.*

*The use of sets of notes cut with a curved slash (e.g. in the piano, in the 3rd page, last system), designate a variable rhythm, alternating slower and quick notes.*

---

To perform this work the following materials are needed:



Tuning key



Glass

#### **Flute**

- Page 1, last system. There is a quick rhythmic gesture with a slash but no sound heights defined. Still, according to the way it is written, it requires a movement of descending heights until the arrival of the F note (in trill with Gb). This gesture is repeated 5 times in a row, but always with a number of different "attacks / articulations". The editor decided to put the number of articulations (in grey) in order to facilitate the accuracy of the gesture.

#### **Cello**

- In page 4, at the beginning of the third system, the cellist is asked to switch between natural (N) and artificial (°) harmonics, until he / she reaches progressively a diminuendo.

#### **Harp**

- Page 2, second system, the symbol determines that the string or set of strings in vibration are muffled;
- Page 4, second system, it is asked that the arpeggio is performed "next to the box";



Page 5, beginning of the third system, it is asked to play the note F# and, after the articulation of the note, "gently land your fingernail or the key on the vibrating string";

- At the end of the piece, JP indicates that a glissando needs to be produced with the note C "through the oscillation of the key" – descending the string C produced by a key.

#### **Piano**

- Page 1, the first three notes of the work are obtained through harmonics – playing the bass F# on the keyboard and obtaining its harmonics (A#, F# and E) with a finger touching the string at the corresponding node. This technical process happens several times throughout the work;
- Page 1, second system, a glissando in a contrary motion with both "open hands" appears;
- Page 2, beginning of the third system, there is an indication to place a glass on the strings of the indicated note; the same happens on page 3, at the end of the second system;

## Remake

---

- Page 5, midway through the second system, there is an indication to play the bass F# octave and “place the glass on the strings indicated;” it means to put the glass on the indicated F# string on the right hand score or most likely to get that same note placing the glass on the corresponding harmonic node, but on the bass strings played on the keyboard (left hand score);



Page 5, beginning of the third system, it is asked to play the F# note and, “after the articulation of the note, gently place your fingernail or the key on the vibrating string”;

- At the end of the piece, JP indicates that the harmonic A4 with the glass must be obtained. This requires (and keeping the same writing principle existing in all the work) that the note A3 (in grey) must be played in the keyboard and that the glass needs to be placed on the corresponding node an octave higher. Then, the glass should slide on the vibrating string of that note or slide downward on the remaining strings.

Todos os direitos reservados. Esta é uma edição somente para fins científicos, não comercializável.

*All rights reserved. This is a scientific publication which can't be used for commercial purposes.*

# Remake

(1985)

Jorge Peixinho  
(1940 - 1995)

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Violoncello, Arpa, and Pianoforte. The second system includes Fl., Vcl., Arp., and Pno. The third system includes Fl., Vcl., and Pno. The score features complex rhythmic patterns, including trills and tremolos, and dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, *pp*, and *p*. Performance instructions include *sord.*, *pizz.*, and *sim.*. Specific markings include *f* (1) and *ff* with a 10" and 2" duration. The score concludes with a final chord in the piano part.

(1) Toccare il dito della mano destra sul nodo corrispondente al armonico

© C.E.S.E.M. Edição para fins científicos, não comercializável.  
This is a scientific publication which can't be used for commercial purposes.

20"

3

Fl.

Vlc.

Arp.

Pno.

tr.

pp sub.

mf

mf

mf

ff

12

6

s/v.

m.v.

s/v.

v.n.

m.v.

p

mf

pp

p

mf

dim.

bisb.

f

mf

mf

pp

pizz.

mf

pp

pizz.

ff

8<sup>va</sup>

mf

s/v.

pp

IVc.

s/sord.

ppp

pp

acc.

rit.

acc.

rit.

acc.

rit.

Pno.

(2)

p

(3)

(1) Toccare il dito dell'altra mano sul nodo corrispondente  
 (2) Trillo con bicchiere sulle corda  
 (3) Dinamica tra *p* e *mf* piccole variazioni agogiche

4

Fl.

Vlc.

Arp.

Pno.

(8) acc. ... rit. ... pizz. ... quasi staccato

(1)

mp

Fl.

Vlc.

Pno.

pp

15"

f

mf

pp

pp

pp

mp

ff

ppp

fff

pp (2)

30"

30"

(1) Si normale e pizz.  
 (2) Ritmo variabile: note lunghe e brevi

5

Fl.

Pno.

*p* *f* *p* *cresc.* *ff*

*rit. acc.* *rit. acc.*

*8va* *8va*

(1)

*p* *f* *p* *cresc.* *f*

*mto legato* *Molto lento* *vibr. lento*

Vlc.

Arp.

Pno.

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

*f* *ff*

(moderato) *vibr. lento*

Fl.

Vlc.

Pno.

*mp* *moderato* *p* *pp* *pizz.* *pp*

*mf* *f* *tenuto*

(1) Solo brevi note

6

Fl.

Pno.

*p* *pp* *p* *ff*

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system shows the first two staves. The Flute staff has a wavy line indicating a tremolo. The Piano staff has a complex melodic line with dynamic markings *p*, *pp*, *p*, and *ff*. An 8va bracket is placed over the final measure of the piano part.

Fl.

vibr. lento

Vcl.

mp poco cresc. *f* *ff*

Arp.

*mf* *fff*

Pno.

*ff* *p* *fff*

*mf* cresc.

Detailed description: This system contains four staves. The Flute staff has a wavy line with 'vibr. lento' and a dynamic marking *f*. The Violin staff has 'mto legato' and 'vibr. lento' with dynamics *mp poco cresc.*, *f*, and *ff*. The Arpeggiator staff has dynamics *mf* and *fff*. The Piano staff has dynamics *ff*, *p*, and *fff*. A piano part with 'mf cresc.' is written below the piano staff.

Arp.

gliss. veloce unghie *mp* *pp* *(pp)* gliss. molto normale

Pno.

veloce *mp* *pp* *(pp)*

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system contains two staves. The Arpeggiator staff has 'gliss. veloce unghie' and 'gliss. molto normale' with dynamics *mp*, *pp*, and *(pp)*. The Piano staff has 'veloce' and dynamics *mp*, *pp*, and *(pp)*. An 8va bracket is placed over the first measure of the piano part.

© C.E.S.E.M. Edição para fins científicos, não comercializável.  
This is a scientific publication which can't be used for commercial purposes.

Fl. *pp* *mp* *p* *tr*

Vlc. *p* *p* *mp*

Pno. *p* *mf* *mp*

Detailed description: This system contains the first three staves of the score. The Flute part begins with a *pp* dynamic, followed by a *mp* section and a *p* section with a trill. The Violin part starts with a *p* dynamic and features several slurs. The Piano part has a *p* dynamic, followed by a *mf* section and a *mp* section with a melodic line.

Fl. *pp* *pp*

Vlc.

Pno. *p*

Detailed description: This system contains the next three staves. The Flute part has a *pp* dynamic with a series of slurs and a final note with an accent (^). The Violin part is mostly silent with some slurs. The Piano part has a *p* dynamic with a few notes.

Fl. *pp* *pp*

Vlc. *mp* *dim. al niente*

Arp. *mp* *mf* *mf* (1)

Pno. *mp* (1)

Detailed description: This system contains the final three staves. The Flute part has a *pp* dynamic. The Violin part starts with a *mp* dynamic and ends with a *dim. al niente* instruction. The Arpeggio part has a *mp* dynamic, followed by *mf* dynamics and a first ending (1). The Piano part has a *mp* dynamic and a first ending (1).

(1) Cfr. testo precedente

## APÊNDICE XI

### [SUPORTE DIGITAL]

I. LLOCK (2012)

II. DIALOGISMOS I (2012)

III. TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR (2013)

IV. ...URB TO B... [PROTÓTIPO] (2013)

V. LOP[O] (2015)

VI. CONCILIABULU (2014)

VII. OU (2015)

VIII. RHYTHMS 23 (2015)



