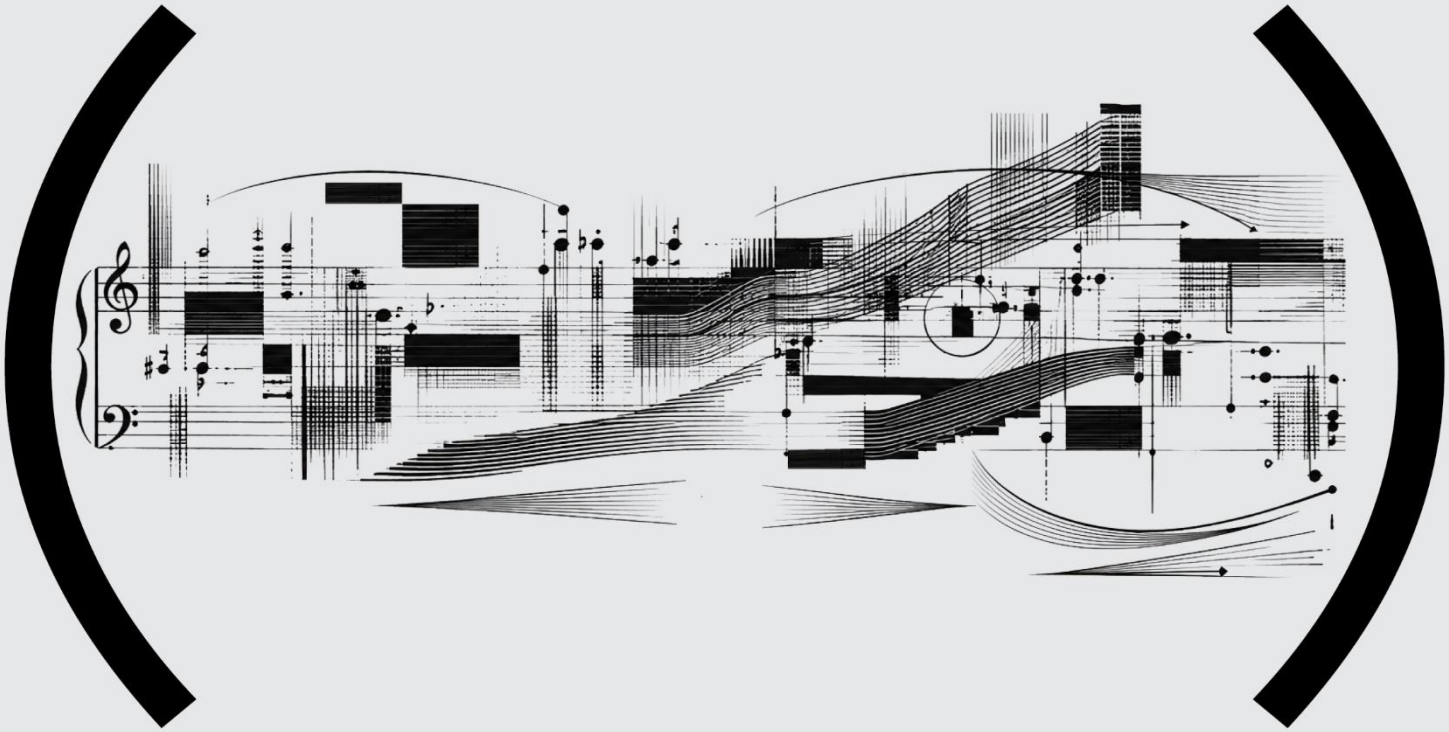
Centro de Cultura
Edições Politema
(#01) **2026**



Solo, de Jorge Peixinho, um fluxo textural em forma mosaico

(António Augusto Aguiar)

Solo, de Jorge Peixinho,
um fluxo textural em forma mosaico

António Augusto Aguiar

© António Augusto Aguiar

Afiliação: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo | Universidade Técnica do Porto; i2ADS

0000-0002-2126-9522

Solo, de Jorge Peixinho, um fluxo textural em forma mosaico

ISBN: 978-989-9226-38-8

DOI: 10.26537/ediesutporto.154

Revisão de: Nuno Arosa e Luís Carvalho

Editado por **Edições POLITEMA**, 2026 | **Centro de Cultura Universidade Técnica do Porto**

Os conteúdos apresentados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.
© Edições POLITEMA | Autores – Esta obra encontra-se sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição Não Comercial 4.0

Resumo

O presente estudo surge da necessidade de valorizar a obra Solo - para contrabaixo de cinco cordas, do compositor português Jorge Peixinho.

Decorridas mais de três décadas do seu falecimento, subsiste um vasto trabalho a desenvolver no sentido de preservar e divulgar o seu legado, quer através da edição crítica dos seus manuscritos, quer pelo aprofundamento da investigação sobre a sua produção musical. A análise desta obra específica permanece ainda por realizar, pelo que este estudo pretende proporcionar ao leitor, ao músico e ao instrumentista um conhecimento mais aprofundado sobre o seu contexto, oferecendo uma interpretação analítica da sua estrutura e significado.

Com base em uma abordagem metodológica comparativa, esta investigação estabelece paralelos entre Solo e outras obras representativas do repertório europeu contemporâneo, nomeadamente de compositores como Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen. A análise insere-se no quadro da formalidade das Formas Mosaicas, conceito que se considera particularmente adequado para descrever a organização estrutural desta peça de Peixinho.

Como principais contributos, espera-se aprofundar a compreensão da linguagem musical de Jorge Peixinho, figura incontornável da composição contemporânea, reconhecendo Solo como uma obra de referência dentro do repertório para contrabaixo. O estudo reforça ainda a importância deste instrumento na escrita musical contemporânea, evidenciando o seu crescente protagonismo no panorama da música erudita atual.

Palavras-chave

Música Contemporânea, Forma Mosaico, Abertura, Indeterminação, Contrabaixo, Técnicas Estendidas.

Abstract

This study arises from the need to highlight the work Solo, for five-string double bass, by the Portuguese composer Jorge Peixinho. More than three decades have passed since his passing, there remains significant work to be done in preserving and promoting his legacy, whether through the critical edition of his manuscripts or through a deeper investigation into his musical output. The analysis of this piece is yet to be conducted; therefore, this study aims to provide the reader, the musician, and the performer with a more comprehensive understanding of its context, offering an analytical interpretation of its structure and meaning.

Using a comparative methodological approach, this research establishes parallels between Solo and other representative works of the contemporary European repertoire, particularly those of composers such as Luciano Berio and Karlheinz Stockhausen. The analysis is framed within the concept of Mosaic Forms, which is considered particularly suitable for describing the structural organization of this piece by Peixinho.

As a key contribution, this study seeks to deepen the understanding of Jorge Peixinho's musical language, a pivotal figure in contemporary composition, recognizing Solo as a landmark work within the double bass repertoire. Furthermore, the research highlights the increasing importance of this instrument in contemporary musical writing, emphasizing its growing prominence in today's art music landscape.

Keywords

Contemporary Music, Mosaic Form, Openness, Indeterminacy, Double Bass, Extended Techniques.

Índice

1 - Jorge Peixinho....8

1.1 - Contexto da obra....8

1.2 - O Contrabaixo na Música Contemporânea....9

2 - Análise Musical de Solo....10

2.1 - A linguagem musical encantatória de Peixinho e o significado da obra Solo como uma prática de formas mosaicas.....11

3 - Estrutura Formal....14

3.1 - Forma Geral e Sequência dos Mosaicos....16

3.2 - Catalogação dos mosaicos....17

3.3 - Os mosaicos da Cadência I....17

3.4 - Mosaicos do Intermezzo....22

3.5 - Mosaicos da Cadência II....25

3.6 - Tempo di Blue....29

4 - Reflexão Final....30

5 – Referências Bibliográficas....32

Referências Discográficas....33

6- Anexo....34

1 - Jorge Peixinho

Portador de um talento artístico superior e bafejado por uma fantasia musical extraordinária, fez-se acompanhar de um conhecimento musical técnico intocável e de uma intuição revolucionária inabalável, Jorge Peixinho é, para alguns, uma das figuras mais importantes da música portuguesa, com influência noutras manifestações artísticas.

1.1 - Contexto da obra

Composta em 1976, Solo é uma composição para um instrumento solo que remonta a uma fase de grande azáfama da vida de Jorge Peixinho, muito ativa quer do ponto de vista musical, composicional, social e político, até porque estavam volvidos dois anos da revolução portuguesa de Abril.

Pensa-se que o material original desta obra "remonta a alguns esboços realizados em Darmstadt, por ocasião da obra coletiva Ensemble (1967), sob projeto e coordenação de Stockhausen." (Seabra, 2024).

Segundo se percebe, Stockhausen estabeleceu o plano geral e organizou a sincronização das diferentes partes de «Ensemble» . Um dos compositores que participou nesta criação conjunta foi Jorge Peixinho que, mais tarde, irá fazer experiências semelhantes com os intérpretes do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

Esquema da obra Ensemble, Darmstadt, 1967:

Instrumento	Compositor	Músico
Flauta	Tomas Marco	Ladislav Soka
Oboé	Avo Somer	Milan Jezo
Clarinete	Nicolaus A.Huber	Juraj Bures
Fagote	Robert Wittinger	Jan Martanovic
Trompa	John McGuire	Jozef Svenk
Trompete	Peter R. Farmer	Vladimir Jurca
Trombone	Gregory Biss	Frantisek Hudecek
Violino	Jurgen Beurle	Viliam Farkas
Violoncelo	Mesias Maiguashca	Frantisek Tannenberger
Contrabaixo	Jorge Peixinho	Karol Illek
Percussão	Rolf Gehlhaar	Frantisek Rek
Hammond Organ	Johannes G.Fritsch	Aloys Kontarsky

1.2 - O Contrabaixo na Música Contemporânea

A partir da segunda metade do séc. XX, o Contrabaixo é um instrumento em grande expansão e afirmação nas lides da música de vanguarda, sendo cada vez mais solicitado através da exploração de técnicas estendidas e beneficiando também da emancipação, como instrumento solista, vinda do Jazz e de prodigiosos instrumentistas desta linguagem.

A influência de obras dedicadas a instrumentos solo sem acompanhamento, como as Sequenza de Luciano Berio, poderão ter tido grande influência na composição desta obra para contrabaixo solo do compositor português.

Embora se tenham passado quase 9 anos entre a influência germinadora de Ensemble (1967) nesta obra autónoma, Solo (1976) é estreada em Londres pelo mesmo intérprete que apresentou Ensemble, o contrabaixista Karol Illek. Não se conhecendo registos fonográficos desta estreia, a peça é novamente apresentada em 1981, nos 5ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em Lisboa, por Rafael González de Lara e, mais tarde em 1983, por Alejandro Erlich-Oliva na programação de Janeiro da mesma fundação, e em Junho desse mesmo ano, no âmbito do V Aniversário da Oficina Musical no Porto.

Depois desta fase, a obra foi sendo esquecida e existe atualmente uma gravação em CD, ao vivo na Casa da Música (2011) por António Augusto Aguiar (Contratemporâneo, 2014).

A obra, que se pretende reforçar neste trabalho como obra de grande qualidade e relevo, não só para o reportório do contrabaixo, mas como peça maior da música contemporânea portuguesa, tem vindo a ser incluída no meio académico e nos programas do ensino superior, assim como, a fazer parte de concursos de música como o Prémio Jovens Músicos, promovido pela Rádio Difusão Portuguesa.

Escritos analíticos ou referências a esta peça são escassos, quer do ponto de vista crítico, histórico ou analítico. Contudo, relembram-se algumas referências e esforços de Investigadores e Melómanos no intuito de fazer justiça ao legado de Jorge Peixinho: Jorge Machado, Manuel Pedro Ferreira, John MacKay, Francisco Monteiro, Cristina Delgado, Paulo Assis e Augusto M. Seabra, entre outros.

Espera-se que este trabalho contribua para tirar esta obra de um esquecimento que enferma a música de Jorge Peixinho e que urge devolver à luz pública de que é merecedora.

2 - Análise Musical de Solo

No decorrer das leituras sobre Jorge Peixinho e considerando que o propósito inicial deste trabalho é analisar uma obra do compositor português, não poderíamos ignorar o texto da sua autoria aquando da sua tarefa sobre uma obra de Fernando Lopes-Graça - O Canto de Amor e de Morte.

Nesse texto, apresentado por Manuel Pedro Ferreira (2005) mas escrito por Jorge Peixinho no Porto em Março de 1966, podemos entender aquilo que é importante para o autor quando analisa a música de outro compositor:

> Uma análise é um acto criador que deve ter como finalidade a abertura para a revelação de uma obra de arte na multivalência dos seus significados, através da valorização e interpretação dos seus fundamentos estruturais e dos seus princípios de organização. Claro que uma análise reflectirá sempre uma visão particular da obra de arte, uma óptica ligada a um contexto cultural e uma problemática estética de uma época ou de uma geração; não poderá aspirar a uma integral exploração do universo mítico da obra, mas apenas à revelação dos seus aspectos mais significativos e à conquista de um novo "espaço" de inteligibilidade.
>
> Empreguei pouco acima a palavra "abertura" e fi-lo conscientemente, na medida em que vim tocar implicitamente no conceito de abertura da obra de arte, no seu sentido lato, e aludir à pluralidade caleidoscópica de perspectivas que uma obra pode revelar ao seu fruidor ou intérprete. Ora o conceito de abertura é, já por si, uma justificação primeira e última da legitimidade de um critério analítico.
>
> Uma análise pode pôr em evidência, numa obra, certas características do processo criador que terão passado, ao seu criador, despercebidas, mas que existem como objectos irremovíveis e insubstituíveis da obra, contribuindo para a sua riqueza interior para o seu "conteúdo"; de facto, uma obra, ao ser criada, desvincula-se do seu autor e adquire uma vida dependente exclusivamente das qualidades do seu organismo. Em última análise, o autor é o responsável mediato pelos fenómenos criadores inconscientes, uma vez que, ao conceber e construir um princípio coerente e rigoroso de organização, está a conferir a este um poder de autogerminação que se reflete automaticamente numa maior abertura do campo de comunicação estético da obra.
>
> (Peixinho, *in* Fonseca, p. 191, 2002)

Podemos encontrar nesta citação um conjunto de valores muito coincidente com aquilo que podemos observar na sua própria música e nomeadamente na proposta particular da obra Solo. Não apenas quais o valores e critérios que devemos ouvir e observar numa análise musical, mas de uma visão sobre o valor de uma obra em geral, sobretudo na perspetiva da estética e da poética da obra de arte. E embora a relação não seja nunca referida por Peixinho, revela uma reflexão muitíssimo alinhada com o pensamento contemporâneo de Umberto Eco (1976) e o conceito de Opera Aperta.

O conceito de obra aberta explora a poética da obra de arte sob a possibilidade de uma infinitude de leituras centradas na subjetividade do fruidor. Na proposta de Umberto Eco (1976), partimos do

pressuposto que todas as obras de arte são abertas, pois permitem tantas leituras quanto a quantidade de ouvintes.

Este ensaio, embora alicerçado em interesses poéticos, propõe e experimenta diversas aplicações a diferentes campos artísticos e outros campos que não o da arte. Mas é na música que Eco encontra o estímulo que despoleta a poética da obra em movimento. Fortemente influenciado na produção musical contemporânea, exalta as obras Klavierstuck XI de Stockhausen; a Sequenza para flauta de Luciano Berio; Trocas de Henry Pousseur; e a Terceira Sonata para Piano de Pierre Boulez, como modelos de obras em movimento. Eco mostra ao mundo este conjunto de obras que cristalizam o conceito de abertura e de movimento como um convite à escolha, um campo de possibilidades e, sobretudo, obras que oferecem um conjunto de relações de fruição.

> "O autor oferece , em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exactamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o dialogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento."
>
> (Eco, 1976, p. 62)

Em síntese, estamos em frente a uma realidade que parte do princípio de que há obras mais abertas do que outras pois algumas podem apresentar múltiplas versões de si mesmo – as obras em movimento. Podemos então dizer que estas obras não se diferenciam das outras pelo seu estatuto de serem fechadas ou abertas, mas sim pelo seu grau de abertura.

2.1 - A linguagem musical encantatória de Peixinho e o significado da obra Solo como uma prática de formas mosaicas.

O primeiro contacto auditivo com Solo afasta claramente o ouvinte da toada clássica desenvolvida em torno do desenvolvimento temático tonal disseminado ao longo dos séculos e da organização pré-formal que encontra o seu esplendor na forma Sonata.

Contudo, esta nova proposta vive de outro tipo de narrativa onde habitam entidades temáticas que são apresentadas, em parte, por uma multi-organização dos materiais usados. Na sua essência, falamos de elementos simples representados por ideias e gestos elementares que vão sendo reutilizadas e desenvolvidas, como a proposta classificado como "a". Estes elementos que parecem desagregados inicialmente devido a uma ausência relacional direta, começam lentamente a revelar-se pelas sonoridades que vão sendo "repescadas" ao longo da narrativa repescar no sentido deliberado de criar memória e significado narrativo.

Para acrescentar a este carácter teatral, pode-se observar que a expressão musical criada pelo compositor em Solo, estabelece uma estreita associação entre forma musical e preocupações acreditando que estas associações de função e de ordem fazem parte da essência interna da obra.

Estamos perante a imagem primordial de um monólogo que explora relações de continuidade e descontinuidade (dicotomia tão importante para Peixinho), de um pêndulo psicológico entre tensão e distensão, de forma intensa entre o seu contexto dramático e social.

Como introduzido por Xenakis sobre a ideia da teoria de grupos, a sequência musical pode desenvolver-se por justaposição de contrastes, por transições graduais ou repentinas. Em Nomos alfa, para violoncelo solo (1966), podemos observar a aplicação desta teoria como um tipo de "forma mosaico".

As formas mosaicas vão surgindo no desenvolvimento da música contemporânea como sequências de eventos musicais, numa toada de fragmentos não usual na organização formal de uma obra, sobretudo na escrita para instrumentos sozinhos, sem acompanhamento.

Por consequência, podemos relacionar esta proposta formal na obra Solo de Peixinho, tendo como referência a proposta de MacKay (1988) para as Sequenza IV e V de Luciano Berio, quando compara as novas formas e narrativas abertas a múltiplas interpretações, com a prática cinematográfica de técnicas de colagem:

> There is a certain conviction, for example, not only in the sense of gradual and sporadic transformation on many levels of structure, but also in abrupt juxtapositions and alternations which occur like "cuts" of a movie or tape collage, "switching" of a dial selector or "struggles" between different materials or characters. The many levels and effects of repetition, the functional conditions of stability and instability and the rates of fluctuation and alternation within the various parameters of the work have not only a structural significance but also a rich interpretability within images of psychological and social order.
>
> (MacKay, 1988, p. 238)

Considerando a relação entre as Sequenza de Luciano Berio com as sonoridades fragmentadas da proposta de Peixinho para contrabaixo solo, parece-nos viável seguirmos a metodologia usada por John MacKay (1988, 2005). Na sua análise das obras de Berio, assim como, das obras Concerto de Harpa ou Nocturno no Cabo do Mundo de Jorge Peixinho. MacKay alude ao seu carácter informal, desenvolvendo a ideia de "forma mosaico" como a melhor maneira de observar o uso de fluxos texturais em organizações descontinuas fragmentadas sob a interação entre "vocabulário de gesto e harmonia" (MacKay, 1988), relação que, na sua opinião, está mais próxima da linguagem de Jorge Peixinho.

Encontramos poucas referências sobre esta obra de Jorge Peixinho, mas não devemos esquecer um raro olhar de Manuel Pedro Ferreira publicado na revista Música & Som (1981, in Machado, p.276, 2002) onde aborda três peças do compositor: A cabeça do Grifo, Ciclo-Valsa e Solo. Neste texto crítico sobre as três obras, Ferreira aborda um suposto problema da forma em Peixinho, que, segundo o autor, parece estar

sempre em risco. O primeiro fator visa uma tendência para a miniaturização (Cabeça do Grifo) e uma tendência para uma desarticulação diacrónica (Ciclo-Valsa e em Solo), nesta última, "invulgar, desta vez no que diz respeito à riqueza sígnica, já que os mosaicos expressivos não são característicos do compositor" (Ferreira, 1981) .

Interessa aqui reter o conceito de "mosaicos expressivos" como alusão ao assunto que se pretende aqui analisar. Na verdade, não só discordamos do facto de formas mosaicas não serem características em Peixinho, como encontramos na análise mais tardia dos anos 2000 com John MacKay, que corrobora esta prática. O teórico conclui primeiramente com a sua análise de Nocturno no Cabo do Mundo que "o significado desta obra, a que podemos chamar a 'prática' de formas mosaicas." (MacKay, 2002, p.177)

Solo é uma proposta que mistura pelo menos três dimensões em simultâneo:

1 - a narrativa de um monólogo aberto;

2 - o virtuosismo pirotécnico das técnicas estendidas de um instrumento sozinho;

3 - o mundo sonoro típico de Jorge Peixinho - sonho, fantasia e realidade vivem lado-a-lado.

Em paralelo, a obra evidencia o gosto do autor pelo aleatório, a indeterminação da escrita e da notação, assim como, a poética da "forma aberta", na verdade, de estruturas em "movimento" e da colaboração ativa do intérprete, devolvendo-lhe alguma responsabilidade na verdadeira ideia de Eco (1976).

Desde o início de Solo, encontramos diversos constrangimentos pela indeterminação deixada pelo autor. As suspensões e as pausas (ver pré-legenda do autor, onde constatamos a notação duma grande amplitude entre o valor de uma simples respiração até o seu oposto maior de uma fermata muito longa); a indeterminação das alturas (notação não convencional ou inexistente na definição das alturas); do número de repetições a fazer (2º andamento ou 4º e último andamento); da sequência dos eventos (Obra Aberta, o intérprete escolhe o caminho dentro das regras estabelecidas).

3 - Estrutura Formal

A obra está claramente estruturada em quatro andamentos, onde os três primeiros partilham algum material.

O primeiro e terceiro andamentos – Cadência I e Cadência II, estão marcados por fragmentos devidamente numerados pelo autor de ① a ⑩.

Elementos de desenvolvimento e transformação são abundantemente encontrados ao longo da obra, assim como alguns fragmentos de contraste, de polarização e elementos repescados que poderão ser observados ao longo dos capítulos 3.3, 3.4 e 3.5.

O segundo andamento – Intermezzo, é uma Forma Aberta como o é a Terceira Sonata para Piano, de Pierre Boulez. É "aberta" no sentido poético de um convite às diferentes possibilidades interpretativas quando estamos na presença de constituintes tão intricados e ambíguos. Na poética de Umberto Eco, funciona como uma secção autónoma, verdadeiramente ligada à escolha do performer que decide qual a sequência que pretende dar no momento da sua apresentação. Contudo, está ainda intimamente ligada aos andamentos vizinhos pela partilha de algum material encontrado no primeiro e no terceiro andamento, daí a alusão ao uso de formas mosaicas, que funciona nesta obra como uma organização primordial na conceção desta obra.

No terceiro andamento, há um retorno à sequência de fragmentos apresentada no primeiro andamento, mas podemos observar intervenções mais longas e elaboradas que esticam no tempo e no espaço esta sequenciação dos mosaicos, provocando uma maior tensão através de um desenvolvimento caleidoscópico dos fragmentos.

O quarto andamento funciona como um corte com os restantes, aos quais em nada está relacionado. Aquilo que funciona como uma "bola fora", ou um "quadro descosido" daquilo que se ouviu e falou até então. A única relação poderá ser apenas o facto de ser também mais um momento de abertura e indeterminação. Assume-se claramente que este andamento não se inscreve nas "formas mosaicas" e por isso se destaca dos outros andamentos anteriores.

O título deste andamento é Tempo di Blue. O termo Blue poderá ser uma expressão "mal-entendida", tipicamente latina - mesmo entre músicos, na linguagem do Jazz diz-se "um Blues", seja um ou mais, independentemente do número voltas à estrutura. Sempre na sua forma plural, em abstrato, a forma cíclica de "Blues". Mas também "Blues" como um sentimento ou espírito inspirador. De qualquer forma, representa aqui o uso típico de Peixinho como "Ironia/Citação", conceito explorado por Francisco Monteiro (2018) na música de Peixinho e anteriormente proposto por Adorno (1982) em Quasi una fantasia, ao evocar uma determinada sonoridade emprestada de outras origens, ou a alusão a passagens de outras músicas como forma de descontextualização e evocação de um determinado universo sonoro.

> "são elementos de diversa ordem, desde citações, emulações de estilos, acordes tradicionais que somente se entendem na sua perplexidade perante o restante material, enfim ironias diversas. (…) Alguns são paradigmáticos: o famoso acorde de Tristão, que aparece em múltiplas obras de J.P.,(…)."
>
> (Monteiro, 2018, p. 39)

Neste caso, a super-citação, funciona como elemento bizarro, pois apesar de se perceber a relação com o jazz (música que, por natureza da sua prática, está ligada à abertura e à improvisação), amplifica uma carga sentimental no panejamento que Peixinho lhe confere, ao tratamento tímbrico que lhe impõe: a produção do som não condiz com o carácter do próprio instrumento. O contrabaixo, quando toca no jazz é vigoroso e marcante pelo papel funcional que lhe é atribuído através de um "Walking Bass" (função harmónica/rítmica). Em Tempo di Blue o pizzicato da mão direita é substituído por uma mistura de arco batuto aperiódico, como uma personagem que diz um texto conhecido mas velado ou transformando a sua voz, que não condiz com o esperado, anti redundância cinematográfica… problema que se agrava pela repetição (pelo menos uma repetição), agora, apenas com o recurso à mão esquerda; mão direita não toca e restam poucas possibilidades técnicas para comunicar (pizzicato da mão esquerda, martelato de mão esquerda, legato articulato…), é como fazer ver/ouvir de novo, mas mais longe e menos nítido, quase como ouvir e trautear uma memória. O impacto no público é dramático!

Se o último andamento não existisse, talvez pudéssemos pensar que a obra nada sofresse… Contudo, a carga que esta aparente pequena citação confere ao valor formal total de Solo é, talvez, uma conclusão bizarra tão importante que se assume como um gesto estruturado intencional típico da ironia artística do autor.

À parte deste "quasi" Blues, os restantes andamentos desenvolvem-se a partir de representações sequenciais de fragmentos, tipo mosaicos, comuns em Peixinho a partir dos anos 70. Esta técnica pode ser observada já em Stravinsky (Three Pieces for String Quartet, 1914/18) e claramente desenvolvida por Berio (Sequenza, 1958/2002). De igual forma, para entendermos a abordagem de Morton Feldman e a influência de cor e de padrões utilizados nos tapetes de Anatólia, como metáfora central da sua música, Solo de Jorge Peixinho, transpira uma rede de exploração de descontinuidade e contraste, ou de continuidade de materiais fragmentários. Uma forma mosaica que fornece quadros de exploração de efeitos isolados e contínuos, de repetições e de memórias que geram um fluxo de tensão/distensão entre espaço e tempo.

Como refere MacKay sobre a obra Noturno no Cabo do Mundo, para 3 pianos, "é literalmente um mosaico polifónico: ideias entram e saem da evolução complexa em vez de uma única sequência multidimensional de eventos" (MacKay, 2002, p.177), encontramos similaridades em Solo, pois não podemos reconhecer nesta peça uma forma tradicional num esquema clássico Exposição - Desenvolvimento - Reexposição.

A organização sequencial é dependente da apresentação caleidoscópica de eventos que vão sendo repescados e desenvolvidos como texturas de filigrana, efeitos tímbricos (trilos, trémolos ou a sobreposição dos dois, recurso às técnicas estendidas, como a fricção do arco em todas as partes do instrumento e efeitos sonoros exploratórios e experimentais, como arco circular e os diferentes pizzicati de mão esquerda).

3.1 - Forma Geral e Sequência dos Mosaicos

Cadência I

a, b, c, d, d, d, c, d, b, e, a

Intermezzo

A	f	1	d
B	g	2	d
C	b+g+a	3	d

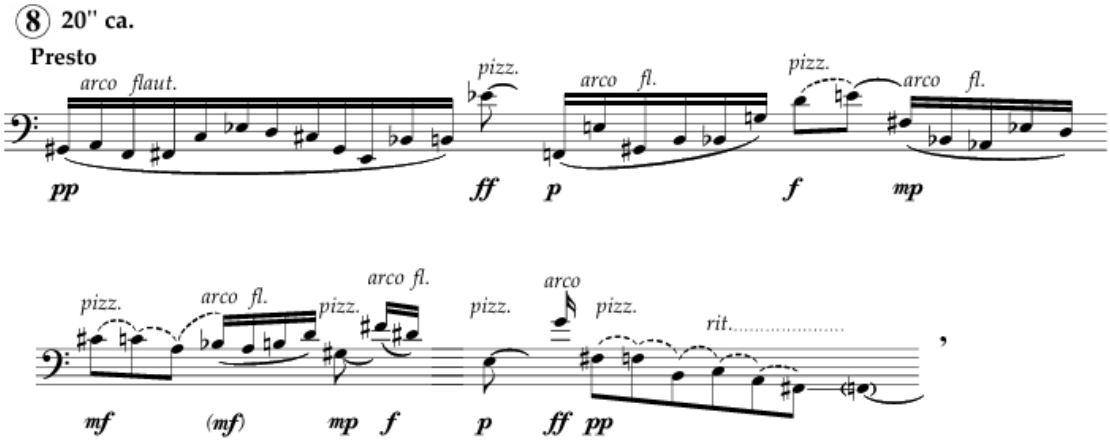
Cadência II

b+d, a, b, d, a, f, b+f+a, d, f, d, e+a, d

Tempo di Blue

Citação Blues

Para além das técnicas de organização formal, podemos ainda encontrar processos composicionais simétricos reiterativos de desenvolvimento como no fragmento ⑧ da Cadência I (este segmento funciona como processo narrativo de transferência rítmica e melódica entre duas personagens).



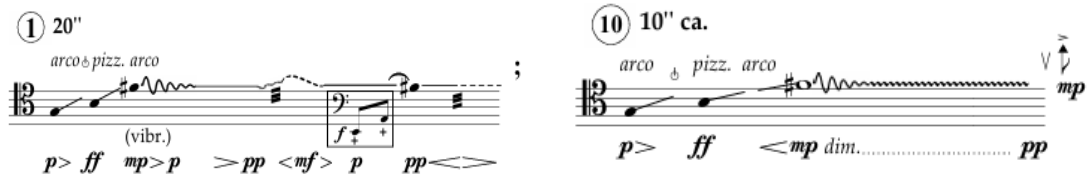
3.2 - Catalogação dos mosaicos

Neste capítulo pretende-se a classificação dos mosaicos partindo das relações temáticas entre eles partindo da ordem pela qual os eventos vão aparecendo na obra. Esta metodologia, usada por MacKay (2005) parte da seleção dos eventos musicais pela ordem de aparecimento e uma correspondência destes eventos com o material consequente que vai sendo transformado ou desenvolvido sempre que se julga encontrar semelhanças do contorno gestural ou características tímbricas, agrupando-os como mosaicos pertencentes a uma entidade inicial. Na metodologia de MacKay, todos os mosaicos são classificados por letras minusculas entre aspas – "a"; "b"; "c", etc.

3.3 Os mosaicos da Cadência I

Partindo do pressuposto metodológico anterior, podemos estabelecer a relação entre o primeiro mosaico "a" do fragmento ① proposto por Peixinho, com o fragmento ⑩, como eventos pertencentes a uma mesma família, a uma força geradora de memória e coesão auditiva como um mesmo mosaico.

"a" "a"



Desta forma e sempre que aparecer um gesto que se relaciona com algum motivo já exposto, será relacionado com o mosaico original com que se julga estar relacionado, identificando a possibilidade de através destas relações no espaço e no tempo, estarmos perante uma organização em "mosaico" ou dentro de uma técnica chamada de "formas mosaicas (MacKay, 2005).

Igualmente, o mosaico "b", é contrastante em relação a "a" quer a nível tímbrico, quer a nível temático e gestural.

"b"



O mosaico "b" preenche, numa primeira fase, onze dos sons do limite do cromático dodecafónico. Contudo, se observarmos o início do fragmento seguinte, encontramos o som que falta. Uma rigorosa progressão que culmina, logicamente no Fá do fragmento ③ (última nota que faltava para o total cromático), referencial deste fragmento. A primeira nota do fragmento ③ é, simultaneamente a conclusão do fragmento anterior e o arranque da nova intervenção.

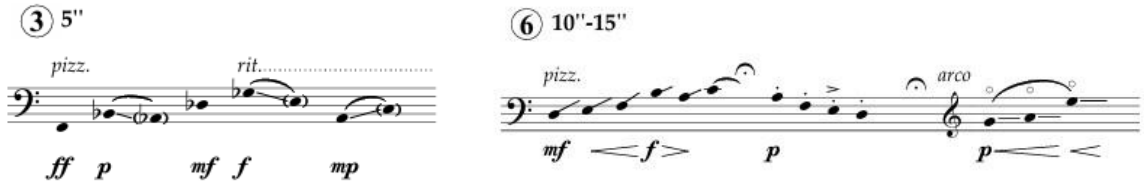
Interpretar o facto do limite cromático como uma escrita dodecafónica poderá ser uma interpretação forçada da conceção Weberniana da serie. Não sendo uma obra serial, talvez se proponha aqui, nas palavras do autor e a propósito da sua análise de Estudo V, "ser uma reflexão sobre o profundo significado histórico e mítico da série, a série reificada e simbólica: uma visâo crítica dos seus pressupostos teóricos e filosóficos e, ao mesmo tempo, uma homenagem (comovida) ao seu papel histórico propulsor da modernidade neste vertiginoso caminhar da música do século XX." (Peixinho, pag. 210-211, in Machado, 2002).

Na verdade, Peixinho assume a referência ao uso da organização de uma "série" em primeiro plano, como sujeito-objecto da composição, não apenas como organizador estrutural, subliminar ou oculto, "sem artifícios nem ambiguidades" (idem).

O mosaico apresentado no fragmento ③, está aparentado com o material do mosaico "a", mas carrega consigo um gesto mais linear, quer na próximidade das relações intervalares que tendem para uma resolução

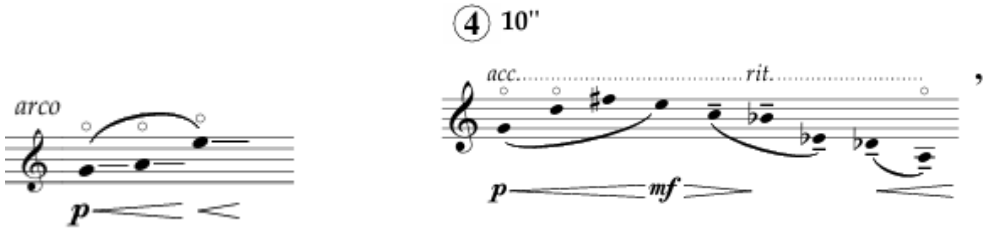
melódica por meios tons. A sonoridade tímbrica do pizzicato explorada em "a" confere-lhe uma certa autonomia e, por essa razão, uma nova letra "c" de um novo mosaico, que é explorado no fragmento ⑥.

"c"



O final deste fragmento ⑥, capta um novo mosaico "d" que forma um novo gesto importante na constituição de uma nova personagem já apresentada no fragmento ④.

"d"

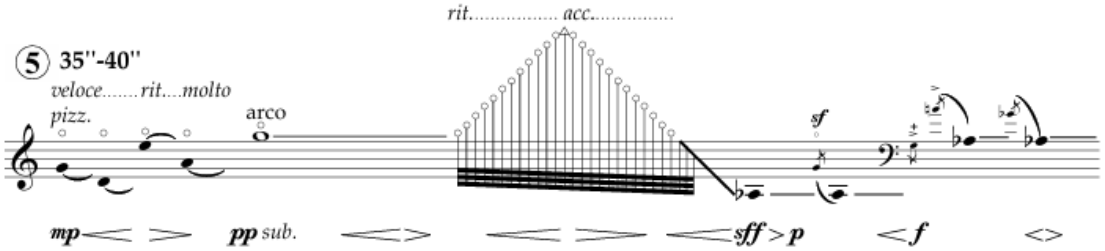


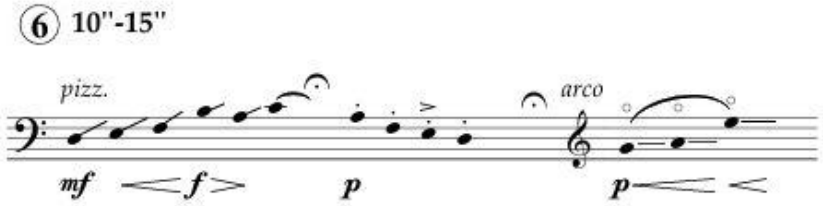
O mosaico "d" assume-se como a personagem mais recorrente em toda a estrutura caracterizada inicialmente por melodias sobre harmónicos naturais do contrabaixo, às quais podemos associar a atmosferas encantatórias ou oníricas, muito frequente em Peixinho. Apresentada primeiramente no final do fragmento ⑥ (6), do primeiro andamento, assume o contorno tímbrico e textural do mosaico dominante ao longo dos três primeiros andamentos.

O próprio mosaico é introduzido de forma subtil e ainda por completar: no final do fragmento ⑥ (6), onde aparecem os harmónicos sol-la-mi, para se constituir, ou vestir de formas diversas para se propor no fragmento ④ como "d", através de um alargamento ainda com notas pisadas descendentes, mas o carácter encantatório já está lá!

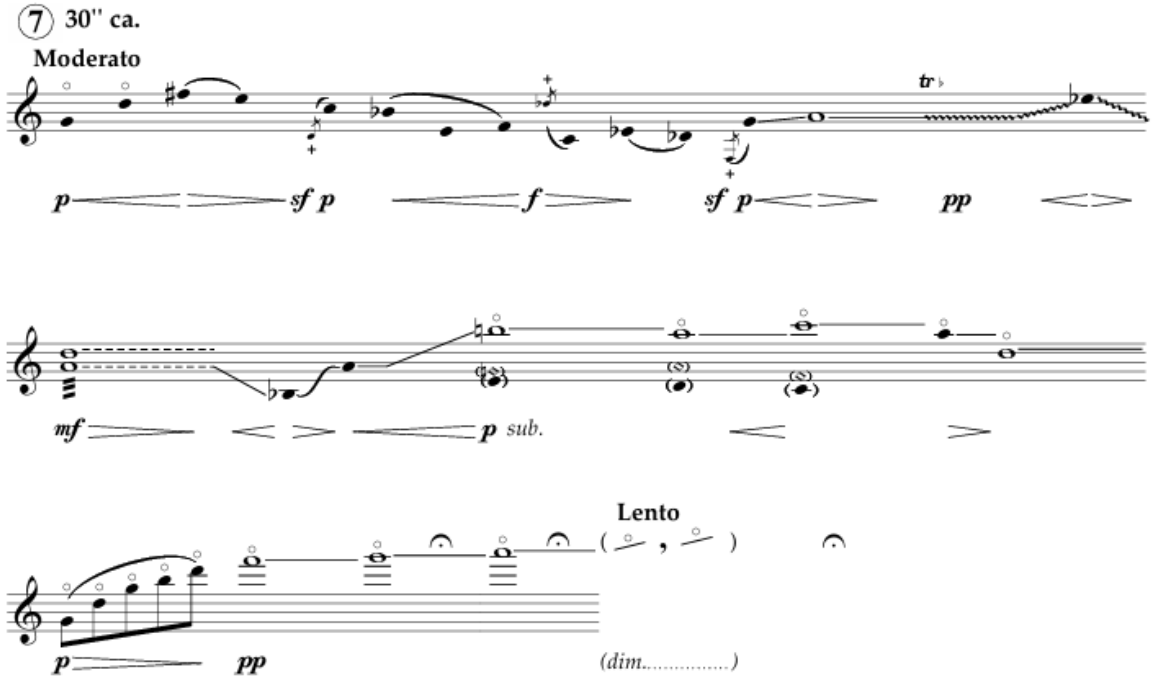
No fragmento ⑤ o início sol-ré-lá-mi descendem do final dos harmónicos iniciais de "d", mas são também uma permutação simples das cordas soltas do contrabaixo, tocadas sobre a oitava harmónica.

“d”


rit..... acc.....
5 35''-40''
veloce.....rit....molto
pizz.
arco
sf
mp pp sub. sff > p < f


6 10''-15''
pizz.
arco
mf f p p

“d”


7 30'' ca.
Moderato
tr
p sf p f sf p pp
mf p sub.
Lento
p pp
(dim.....)

"b"+ desenvolvimento simétrico + contraponto



Neste fragmento ⑧, observa-se um desenvolvimento de uma base cromática, quase serial do mosaico "b", onde há uma clara intenção de afastamento por meio tom. As 12 notas são tocadas com arco em pp (personagem A) que é interrompida por um pizzicato ff (personagem B). O processo evolui para o uso de menos notas em arco para mais notas em pizzicato (6-2, 5-3, 4-1, 2-1, 1…). As dinâmicas são parte estrutural desta secção pois há transferência simultânea do pianíssimo da personagem A para fortíssimo, e do fortíssimo da personagem B para pianíssimo, que provoca uma simetria entre os vários fatores musicais narrativos.

No decorrer desta narrativa, observamos relações intencionais de memória através de um processo que podemos chamar de repescagem que funciona como gatilho de material já ouvido, como um enredo intrincado que favorece o reconhecimento auditivo do ouvinte.

"e"



Fragmentos ④ e ⑦ são inícios iguais com desenvolvimentos diferentes;

Fragmentos ① e ② do Intermezzo recuperam os harmónicos naturais com gestos suspensivos incompletos;

Na Cadência II os fragmentos②, ④, ⑥ (final), ⑧ (início), ⑩ (em tremolando).

O mosaico "b" atua como segunda personagem, de carácter oposto ao da principal, força equilibradora e antagonista, geradora do fragmento ⑧ na Cadência I, ou no desenvolvimento nos fragmentos ③, ⑥ e ⑧ da Cadência II.

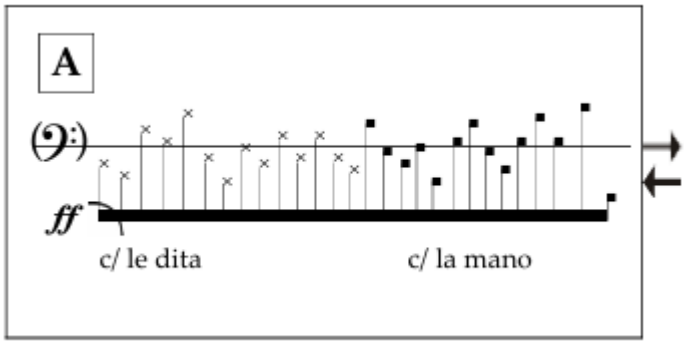
Os mosaicos "a" e "c", atuam como figurantes no garante da narrativa, que entram e saem garantindo o enredo polifónico (MacKay): "ideias entram e saem da evolução complexa em vez de uma única sequência multidimensional de eventos."

Na mesma esteira, os fragmentos "e", "f", "g" funcionam como agentes de contraste, importantes para a sequência dos mosaicos, mas que não constituem um valor temático de memória e, por essa razão, não são constituintes no processo de repescagem.

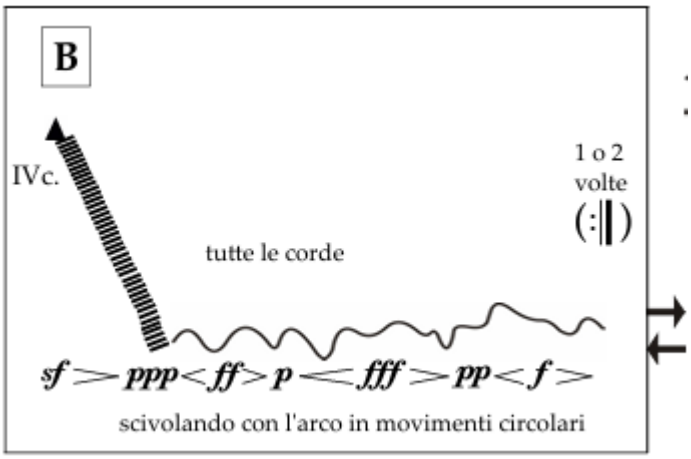
3.4 - Mosaicos do Intermezzo

Os mosaicos do Intermezzo são na sua maioria contrastantes com o material apresentado anteriormente e têm, por isso, uma nova classificação, neste caso de "f" e de "g". As letras 🄰 e 🄱 referem-se à nomenclatura dada pelo autor para definir a forma pela qual podem e devem ser articuladas as partes nesta "forma aberta" e não correspondem a uma ordem analítica, sendo uma classificação original de Jorge Peixinho para o intérprete.

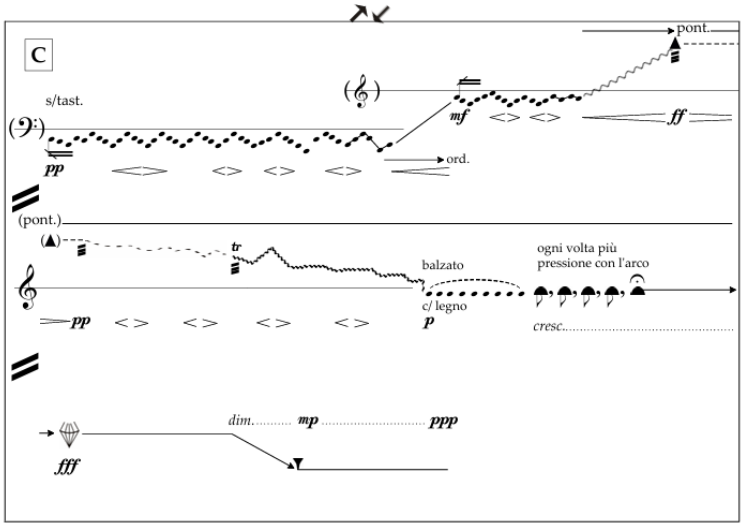
“f”


A
ff
c/ le dita
c/ la mano

“g”


B
IVc.
1 o 2
volte
tutte le corde
sf > ppp < ff > p < fff > pp < f >
scivolando con l'arco in movimenti circolari

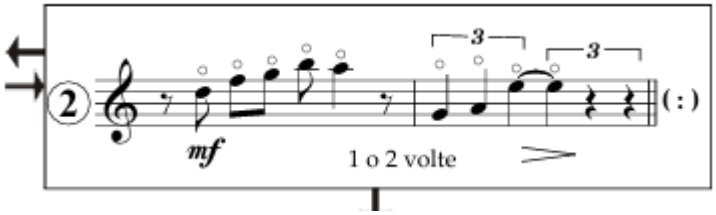
“b”+“g”+ “a”


C
pont.
s/tast.
mf
ff
pp
ord.
(pont.)
tr
balzato
ogni volta più
pressione con l'arco
c/ legno
p
cresc.
dim.
mp
ppp
fff

“d”


1
rit.....
(mf / p)
ripetere parecchie volte questo frammento,
permutando sempre liberamente le note
(con l'impiego occasionale di appoggiature)

“d”


2
3
3
mf
1 o 2 volte
(:)

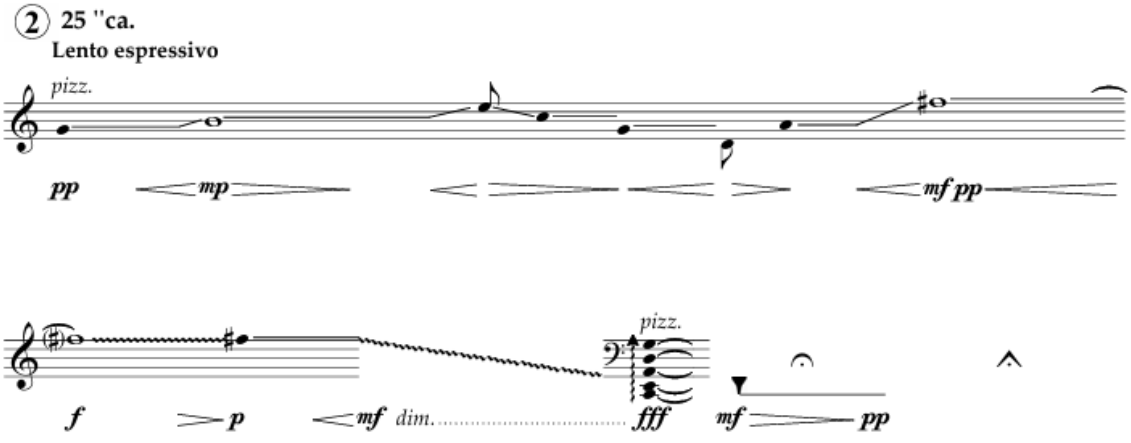
3.5 - Mosaicos da Cadência II

Neste capítulo, são apresentados os fragmentos da Cadência II na sua sequência original como apresentada através dos números árabes. Antes de cada fragmento, apresentam-se os mosaicos, em letras minúsculas entre aspas com a identificação relacional com os mosaicos já introduzidos anteriormente, assim como de alguns processos de desenvolvimento e colagem como é o caso do fragmento ①:

"b"+ "d"



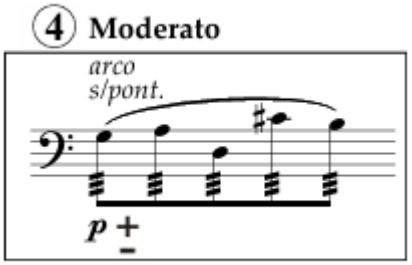
"a"



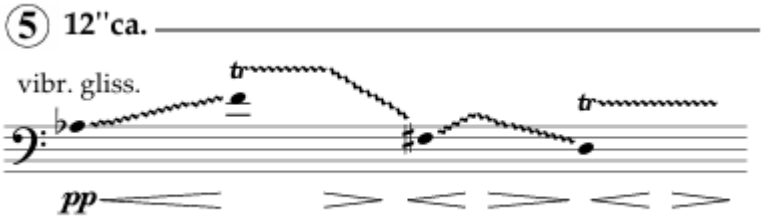
"b"


3 16''ca.
Allegro assai
sf
sf
sf sf
sf
p
mf
mp
p
sf
sf
sf
pp
f
sff
ff

“d”


4 Moderato
arco
s/pont.
p

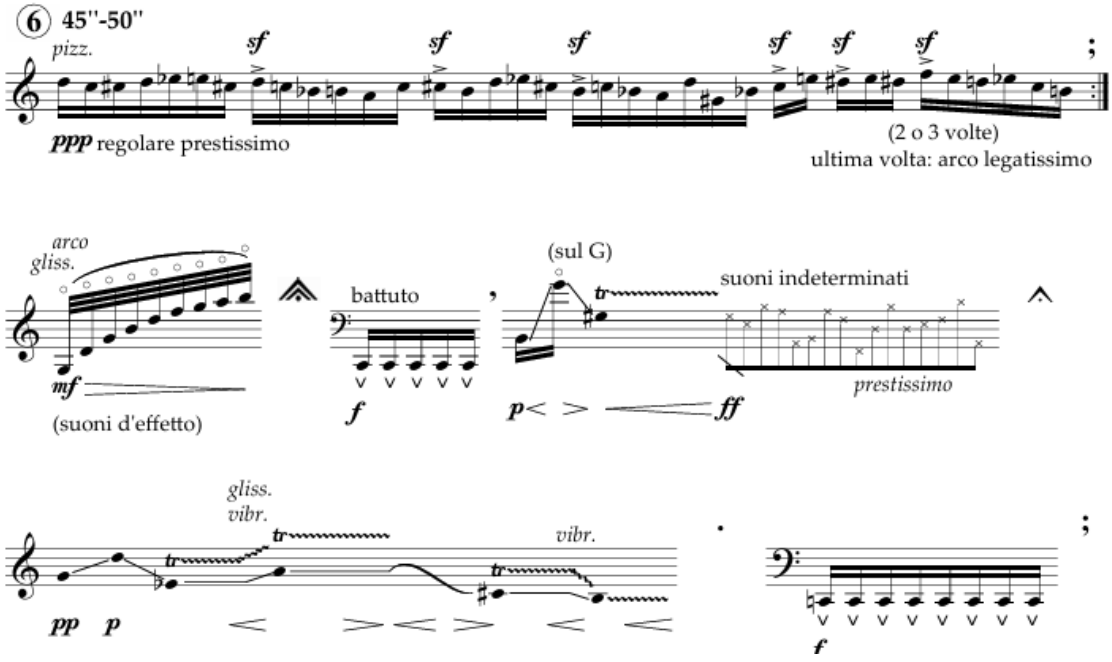
“a”


5 12''ca.
vibr. gliss.
tr
tr
pp

“f”


suoni indeterminati molto presto
ff irregolari
7''ca.
tr
pp
mp
f
registro più acuto

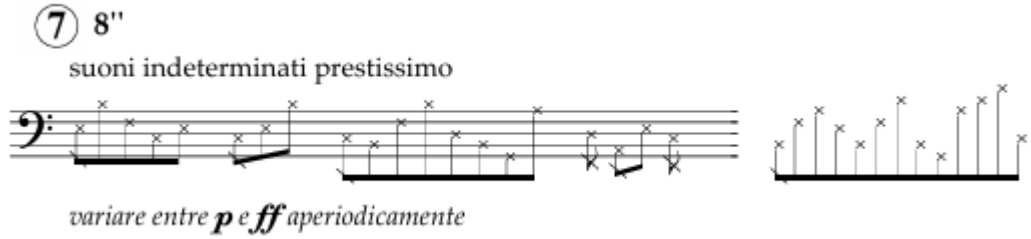
“b”+ “f”+ “a”


6 45''-50''
pizz.
sf
ppp regolare prestissimo
(2 o 3 volte)
ultima volta: arco legatissimo
arco
gliss.
mf
(suoni d'effetto)
battuto
f
(sul G)
tr
suoni indeterminati
prestissimo
p
ff
gliss.
vibr.
pp
p
vibr.
f

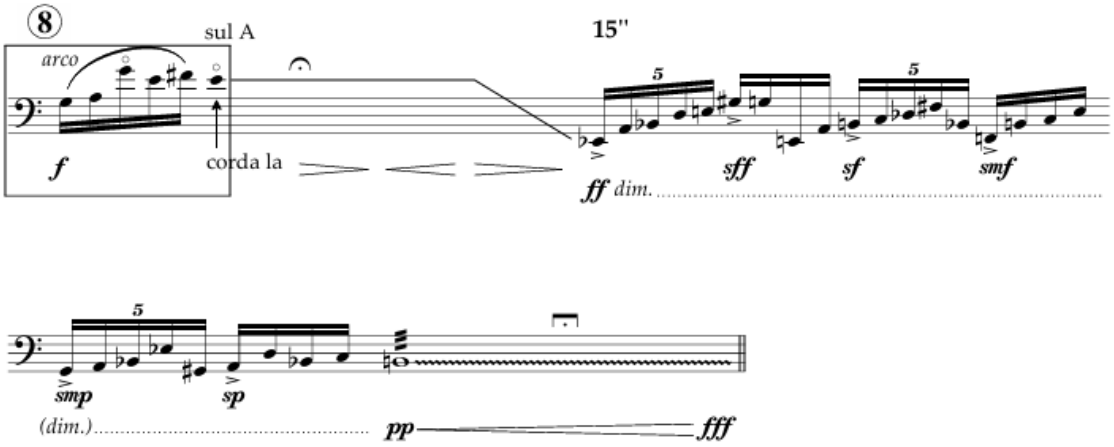
“d”


moderato
pizz.
f
regolare prestissimo
pizz.
sf verso il grave
ppp

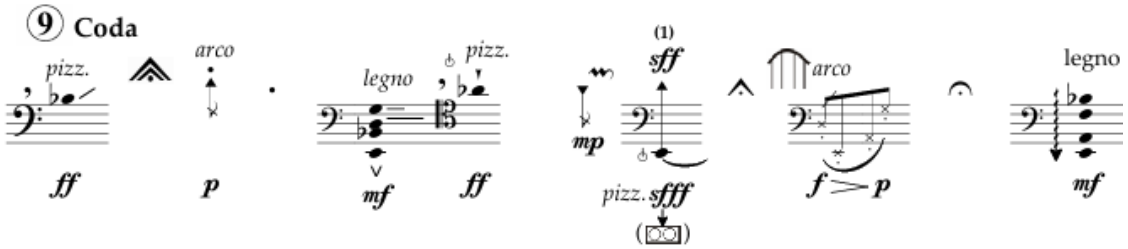
“f”



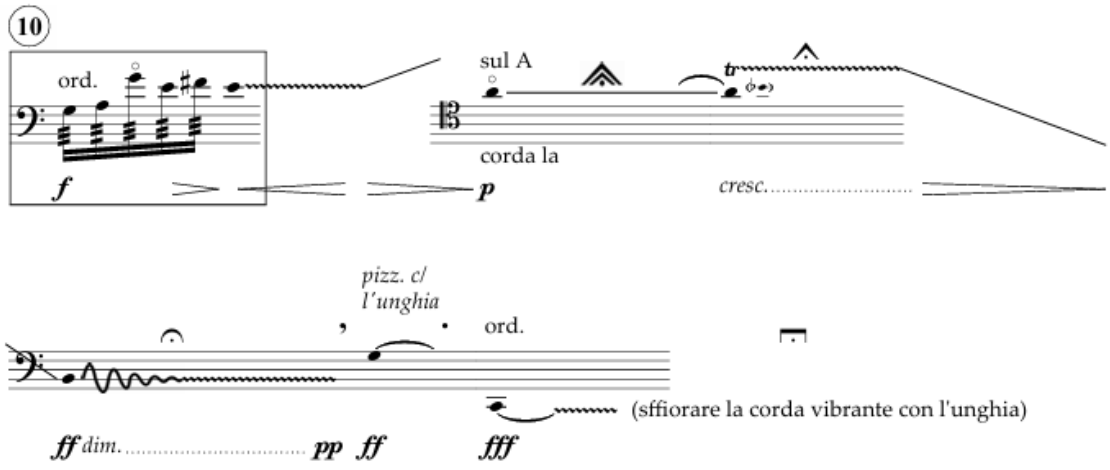
“d” “b”



“e”+ “a” – mistura/desenvolvimento



“d”



(1) Colpire la cassa dello strumento con le nocche delle dita

3.6 - Tempo di Blue

Como abordado na página 19, do capítulo 3.6 deste trabalho, Tempo di Blue não deriva de uma prática inscrita nas formas mosaicas, constituindo-se mais um caso de super-citação (Monteiro 2018) e, por essa razão, um andamento que é aqui transplantado e fora da temática que trata esta reflexão sobre as formas mosaicas.

4 - Reflexão Final

A obra Solo, como muitas outras peças contemporâneas, pode ser olhada sob vários prismas. Neste exercício, ficou claro que a linguagem de Jorge Peixinho incide sobretudo sobre preocupações de carácter do espaço musical, das possibilidades da dimensão temporal, da linguagem melódica, do contraponto e, sempre, sobre a preocupação com o tratamento dado ao timbre, fundamental para aprimorar o seu mundo sonoro fantástico e sedutor, de textura densa e carácter encantatório, aquilo a que o autor chama de "atmosfera sonora onírica".

Pode ainda ser um excelente exemplo para desafiar e desenvolver nos intérpretes um espírito de abertura, cada vez mais importante e solicitado nos músicos de vanguarda, uma liberdade musical mais informada e responsável.

A prática intencional de estruturas sequenciais às quais podemos chamar fragmentárias descontínuas, são aqui um exemplo de práticas de "formas mosaicas" como defendidas por MacKay (2005) na sua análise de Noturno no Cabo do Mundo, para 3 pianos de Jorge Peixinho. Assim, demonstra-se Solo como uma estrutura pertencente às formas mosaicas, na medida em que elas se revelaram um veículo que permite a flexibilidade necessária da música do pós-guerra que, por sua vez, resultou no acesso a um extenso grupo de fenómenos formais.

Aqui adaptada ao contrabaixo através de uma abordagem exploratória da paleta tímbrica do instrumento e de todo o seu manancial colorido que vai desde o pizzicato típico do jazz - longo e sonoro, ao estranhamento de um arco perfurante em sul *ponticello*, do carácter lírico da sua voz grave e expressiva ou de estruturas harmónicas em cordas duplas, triplas ou quadruplas, ou ainda ao deambular encantatório das cores dos harmónicos naturais, tão idiomáticos e de requintada emissão acústica neste instrumento.

Jorge Peixinho viu e ouviu tudo isto na voz do contrabaixo e organizou uma verdadeira "pérola" para um instrumento solo, que representa na sua plenitude um mundo de fantasia, requinte e imaginação através de uma obra aberta a múltiplas interpretações.

Para melhor compreender esta obra, sugere-se ao intérprete da peça Solo, uma procura de outras obras chave deste compositor, como "Ouçam a soma dos sons que soam" de 1986 (Remix Ensemble, 2004), onde não só podemos encontrar algumas das técnicas mosaicas abordadas neste trabalho, como encontrar gestos exploratórios tímbricos no contrabaixo, muito semelhantes aos encontrados em Solo.

Experienciar esta atmosfera "onírica" de Peixinho, poder-nos-á levar a uma vivência da música contemporânea mais apelativa e vibrante.

Como reflexão académica à qual este trabalho também se propõe, tenta-se agora equilibrar a limitação desta abordagem sobre as formas mosaicas na música de Peixinho. Ao reconhecer o mérito da sua linguagem, pretende-se elucidar o leitor para a dificuldade na defesa deste tipo de obras, que podem ser criticadas como de difícil receção ou de falta de visão arquitetónica total (Fonseca, in Machado, p. 276, 2002). Na verdade, o controlo do espaço e do tempo em Solo pode-se perder com alguma facilidade,

sobretudo na grande variedade de interpretações deixada em aberto à interpretação das diferentes suspensões. A falta de preparação para este tipo de abertura, pode estar na origem duma diluição da forma no tempo. Todavia, a miniaturização dos fragmentos, aqui chamados de mosaicos, obriga o intérprete a uma concentração nas relações dos fragmentos e da fluência entre o gesto e os silêncios, mais do que nunca, de uma forma holística, onde o carácter improvisatório das cadências se torna crucial. A própria duração estimada pelo compositor – ver notas introdutórias no manuscrito, apontam para uma duração global de 9' 30 – mínimo e de 11´- máximo. Da experiência de algumas interpretações, dificilmente se consegue cumprir o valor máximo e, como conselho preparatório, avisa-se o intérprete para uma tendência natural para durações que, facilmente ultrapassam os 12 minutos.

Como reflexão última, fica a sugestão de cronometrar cada nova versão de Solo, tendo em conta que a possibilidade de diferentes interpretações de uma obra aberta, significar diferentes caminhos, tempos necessariamente diferentes, mas que, vale a pena experimentar riscos diferentes!

A compreensão da organização desta obra visa enriquecer a compreensão da linguagem de Jorge Peixinho e o seu papel na escrita musical contemporânea.

A característica principal da minha música é uma espécie de "atmosfera sonora onírica", na qual surgem pequenas transformações através de artifícios contrapontísticos, filtragens harmónicas e tímbricas, etc.

(Peixinho, *in* Morton,1992, p. 735)

5 - Referências Bibliográficas

Adorno, T. (1982). Quasi una fantasia. In Écrits musicaux. Paris: Gallimard.

Assis, P. (Org.). (2010). Jorge Peixinho, escritos e entrevistas. Casa da Música/CESEM.

Berio, L. (1967). Sequenza IV for piano solo. London: Universal.

Berio, L. (1970). Sequenza VI for viola solo. London: Universal.

Eco, U. (1976). Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva.

Ferreira, M. P. (2005). Dez Compositores Portugueses. Lisboa. Editora Dom Quixote.

Gibson, B. (2023). "Group Theory." In A Xenakis Dictionary, edited by Dimitris Exarchos. Association Les Amis de Xenakis. https://www.iannis-xenakis.org/en/group-theory

Harley, J. (2011). Nonlinear mosaic form: Kraanerg by Iannis Xenakis. Proceedings of the Xenakis International Symposium, Southbank Centre, London, 1-3 April 2011. School of Fine Art and Music, University of Guelph, Canada. Recuperado em 21 de setembro de 2024, de http://homepage.mac.com/james.harley/

MacKay, J. (1988). Aspects of post-serial structuralism in Berio's Sequenza IV and VI. Interface, 17(4), 223-240.

Machado, J. (2002). Jorge Peixinho – In Memoriam. Lisboa: Caminho.

MacKay, J. (2002). Sobre a forma mosaica e o fluxo textural: A linguagem musical do Nocturno no Cabo do Mundo (sonata para 3 pianos). In J. Machado (Org.), Jorge Peixinho - In Memoriam (pp. 158-195). Lisboa: Caminho.

MacKay, J. (2005). O Concerto para Harpa de Jorge Peixinho: Comentários com análise gráfica. In M. P. Ferreira (Ed.), Dez compositores (pp. 253-266). Dom Quixote.

Monteiro, F. (2003). The Portuguese Darmstadt generation: The piano music of the Portuguese avant-garde (Tese de Doutoramento). Sheffield: University of Sheffield, Departamento de Música.

Monteiro, F. (2013). Jorge Peixinho 'Chamber Works': Edição crítica das obras de câmara. Recuperado em 12 de junho de 2018, de https://projectojp.blogspot.com/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-08:00&max-results=2

Monteiro, F. (2015). A voz na música de câmara de Jorge Peixinho. In A. Benetti, J. Correia, M. Pestana et al. (Orgs.), PERFORMA'15: International Conference on Music Performance. Proceedings (pp. 153–159). Aveiro: UA Editora.

Monteiro, F. (2018). Jorge Peixinho: Towards an ethics of the avant-garde. In G. Stöck, P. F. Castro, K. Stöck et al. (Orgs.), Estes sons, esta revista Música (Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 18(1)).

Monteiro, F. (2018). A obra de câmara de Jorge Peixinho. Recuperado em 9 de setembro de 2024, de https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/download/147134/146543

Morton, B. (1992). Contemporary composers (P. Collins, Ed.). Chicago: St. James Press.

Peixinho, J. (1966). O canto de amor e de morte, introdução a um ensaio de interpretação morfológica. In M. P. Ferreira (Ed.), Dez compositores (pp. 191-201). Dom Quixote.

Seabra, A. (2024). Solo, Jorge Peixinho. MIC. Recuperado em 10 de setembro de 2024, de http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2410&lang=PT

Stockhausen, K. (1956). Klavierstück XI. Universal Edition.

Referências Discográficas

António Augusto Aguiar – "Contratemporâneo" – ESMAE/i2ads, 2014.

Remix Ensemble – "Remix Ensemble" – Numérica 1126, 2004.

6 – Anexo

Material gentilmente cedido pelo **Grupo de Música Contemporânea de Lisboa** (detentor dos direitos de autor) – através de Jorge Sá Machado e José Sá Machado. Apenas para fins académicos.

/ /

SOLO

(para Conbrado.jo de 5 cuerdas)

(y eventualmente con cinta magnética)

La obra se compone de 4 piezas. (Por el orden):

CADENCIA I (ca. 2' 30")

INTERMEZZO (1' 30" / 2')

CADENCIA II (ca. 3' 30")

TEMA Y EL MAL (2' / 3')

Duración global: máxima = 9' 30"

mínima = 11'

En las Cadencias el orden de ejecución es determinado por la numeración, desde (1) hasta (10).

El Intermezzo debe empezar por una de las fragmentos indicadas por letras ([A], [B] o [C]) y alternadamente intercalarse con los fragmentos (1) y (2). Así, los fragmentos [A], [B] y [C] no pueden encadenarse directamente. El número (2) no puede repetir más de dos veces durante el INTERMEZZO, pasando siempre al modelo según las indicaciones.

El número (2) puede aparecer 1 o 2 veces. En cada vez puede o no ser repetido.

El fragmento [B] puede también aparecer 1 o 2 veces y ser repetido o no en cada vez.

El INTERMEZZO debe terminarse por la secuencia (2)→(8) .

Señales de Notación

(V)	caldrón muy largo	
(V)	"	largo
(V)	"	normal
(V)	"	breve
(V)	"	menor
⌒	—	interrupción mayor
⌒	—	" media
⌒	—	" menor

Documento apenas para fins académicos

... - continuar el fragmento, permutando el modelo

▲ el sonido más agudo posible

▼ sonido muy agudo

× sonido no determinado

(Intermezzo)

A × – sonidos no determinados batidos con los dedos sobre las cuerdas

▮ – sonidos indeterminados producidos con las manos batidas sobre las cuerdas

– sonidos no determinados y muy rápidos nel registro indicado

accellerando

ritardando

– sonido producido con el arco sobre el puente

– sonido producido con el arco sobre la parte negra de madera (apoyo de las cuerdas)

◆ – sonidos "sordos" obtenidos por la percusión de los dedos de la mano izquierda

glissando molto vibrato y sinuoso

glissando en trillo

glissando en trillo y tremolo

– sonidos obtenidos para allá del puente

– golpe con el puño sobre la caja del instrumento

lo más deprisa posible

sonidos irregulares y aperiódicos

sonidos indeterminados producidos con mucha presión del arco

armónicos naturales muy agudos ad libitum (comprendidos en la secuencia anterior)

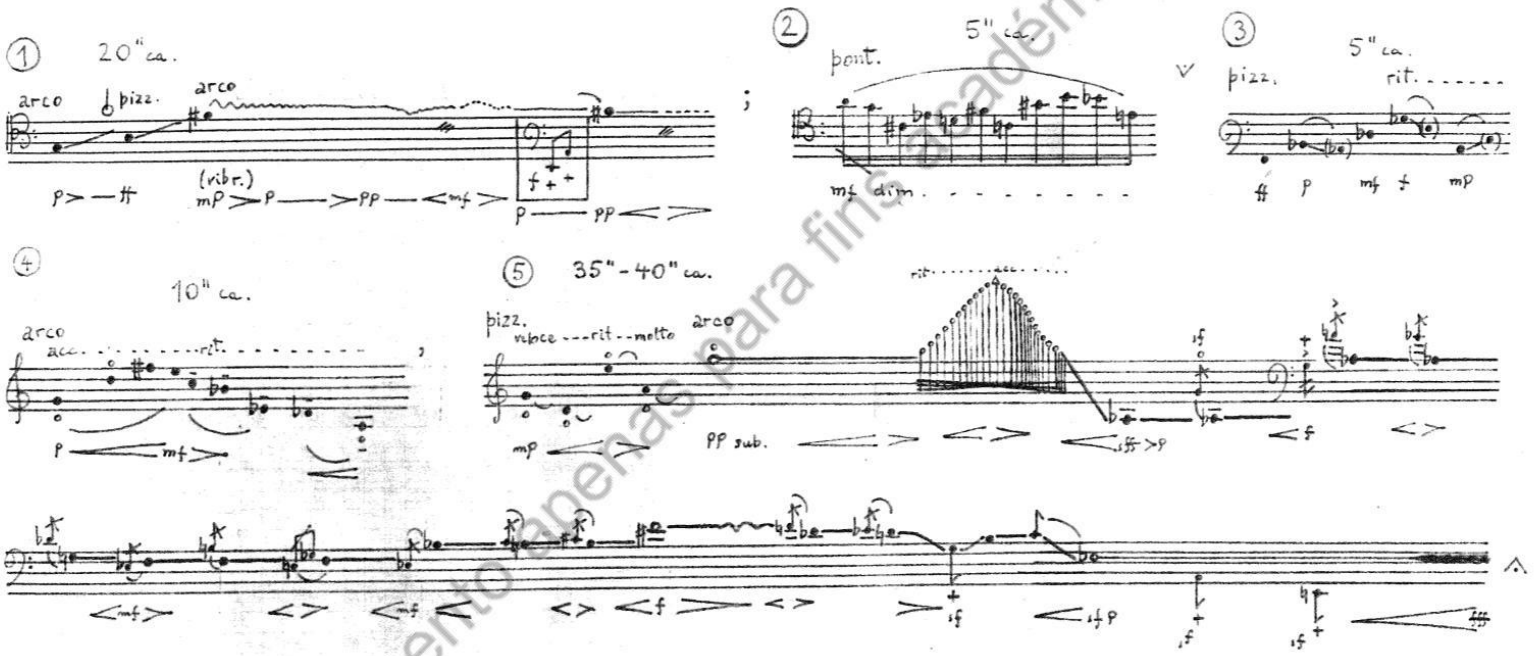
glissando de armónicos

\+ pizzicato con la mano izquierda

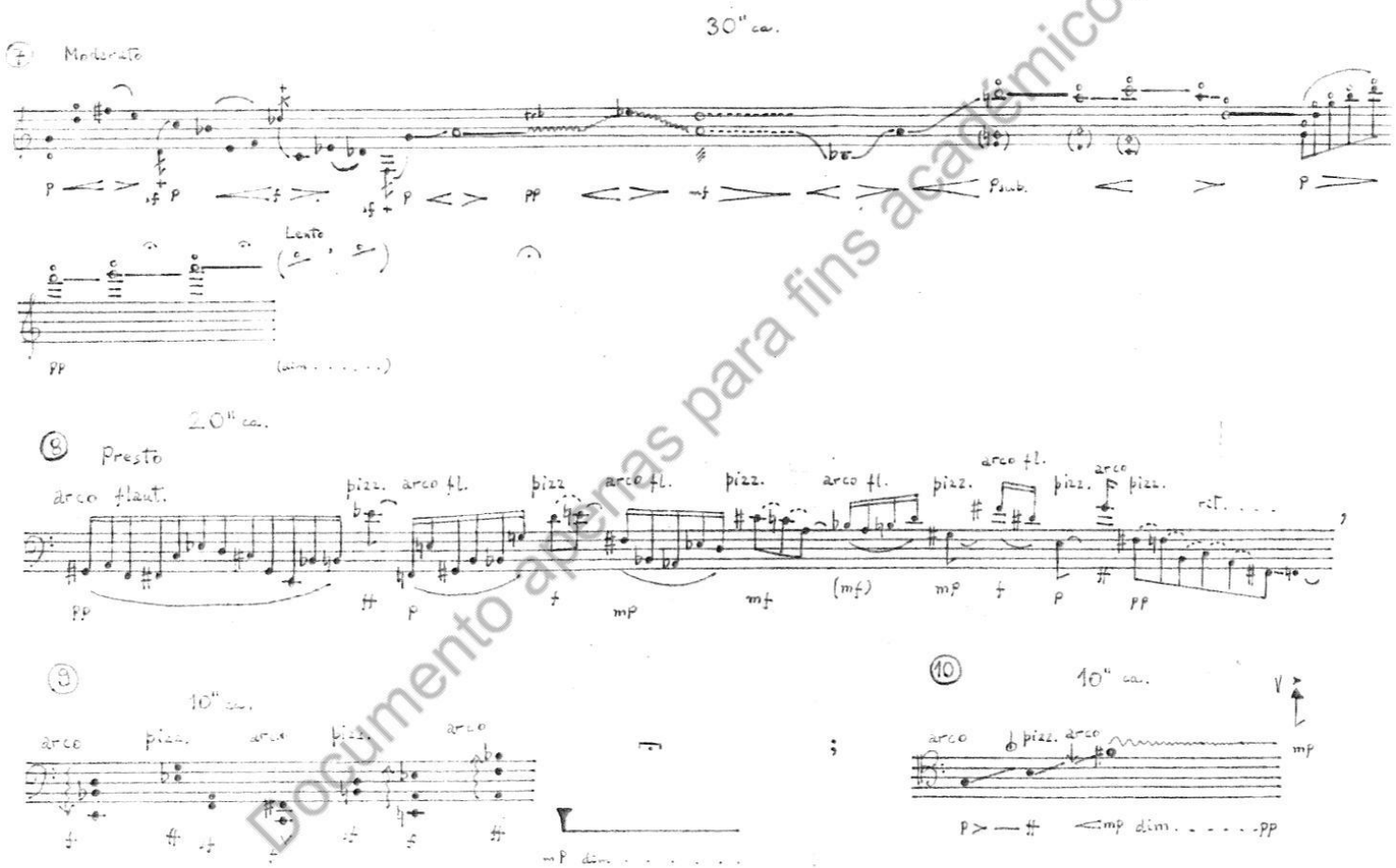
en la versión con cinta magnetofónica:
entrada de la grabación

Documento apenas para fins académicos

1- CADENZA I

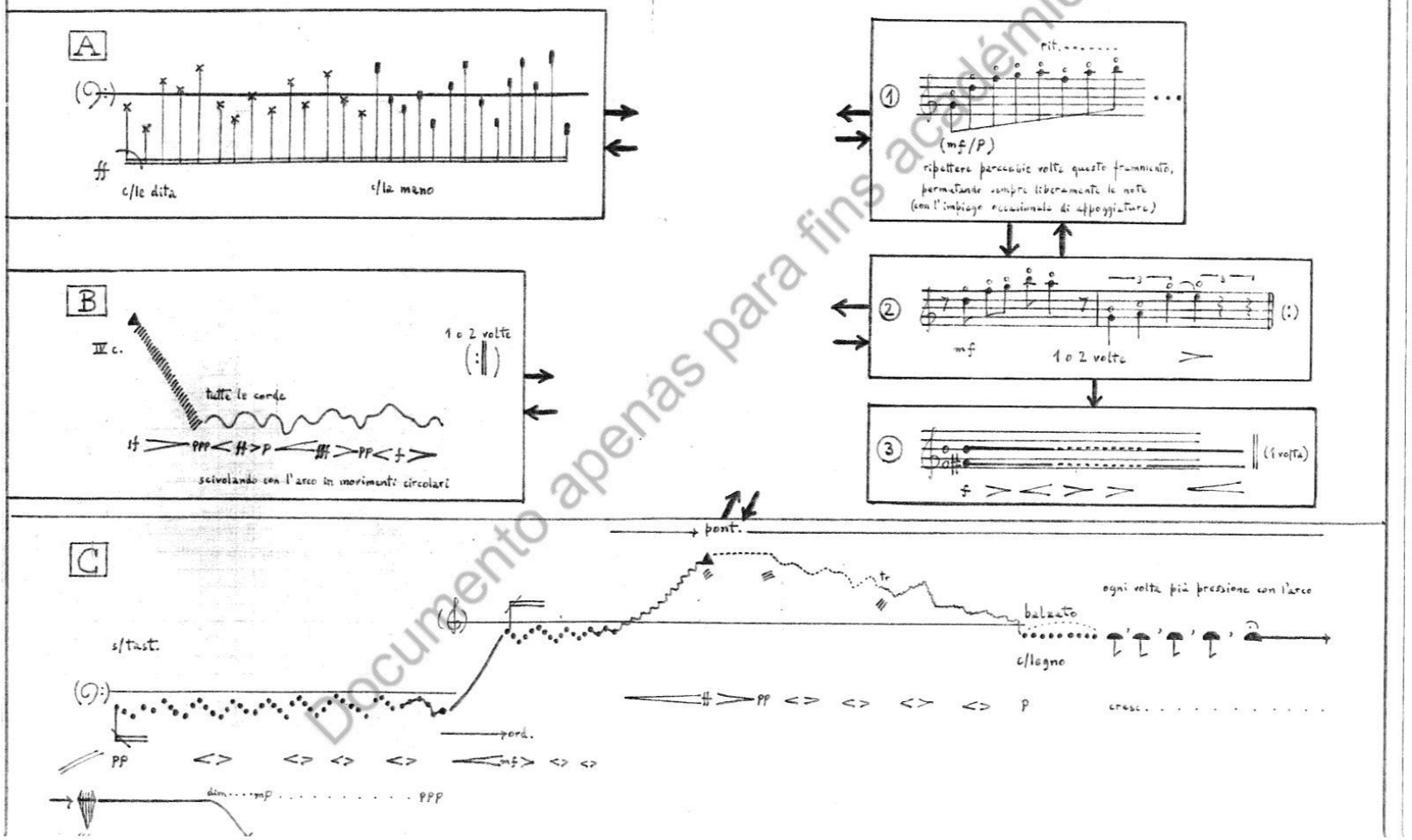


Documento apenas para fins académicos



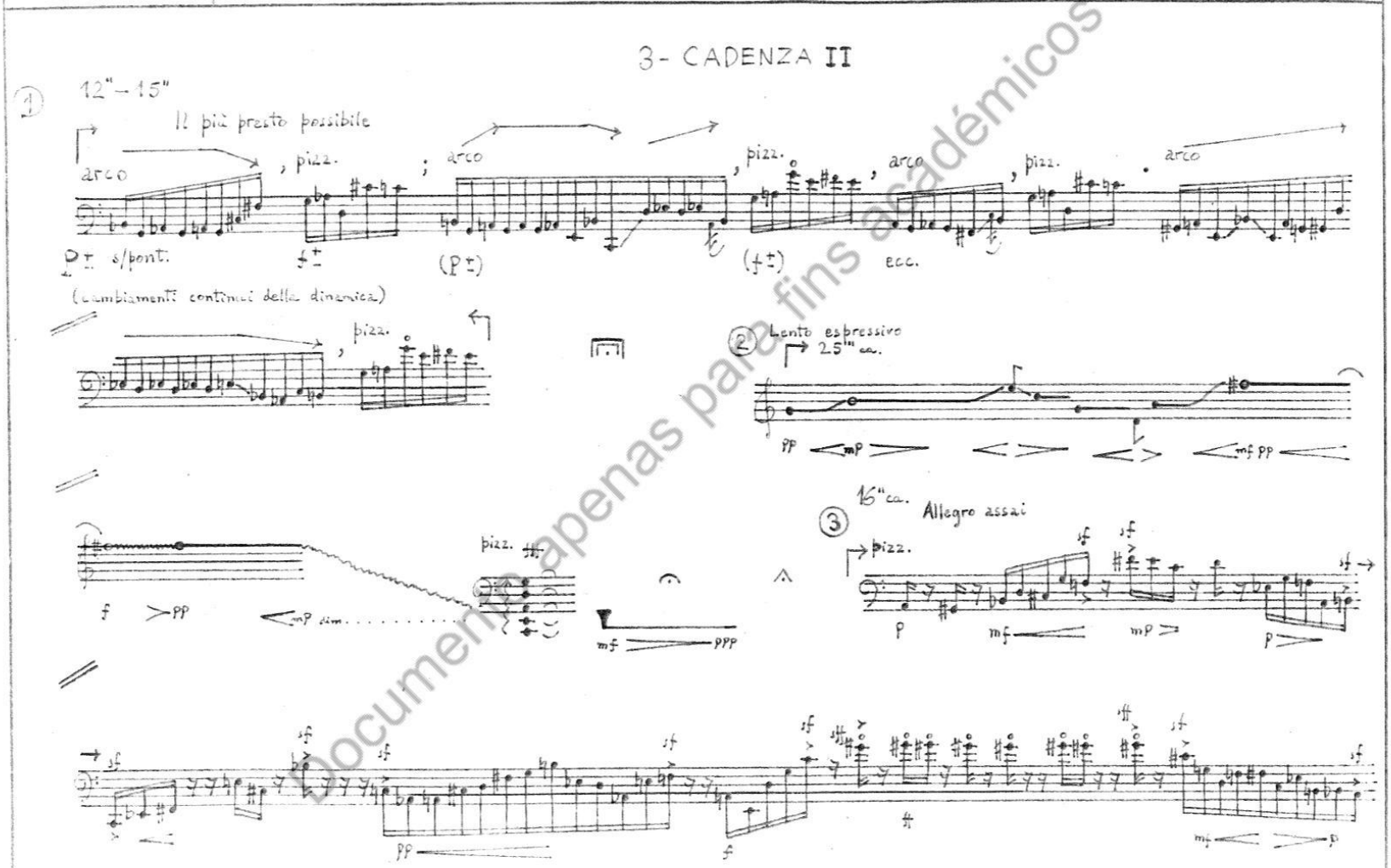
Documento apenas para fins académicos

2 - INTERMEZZO

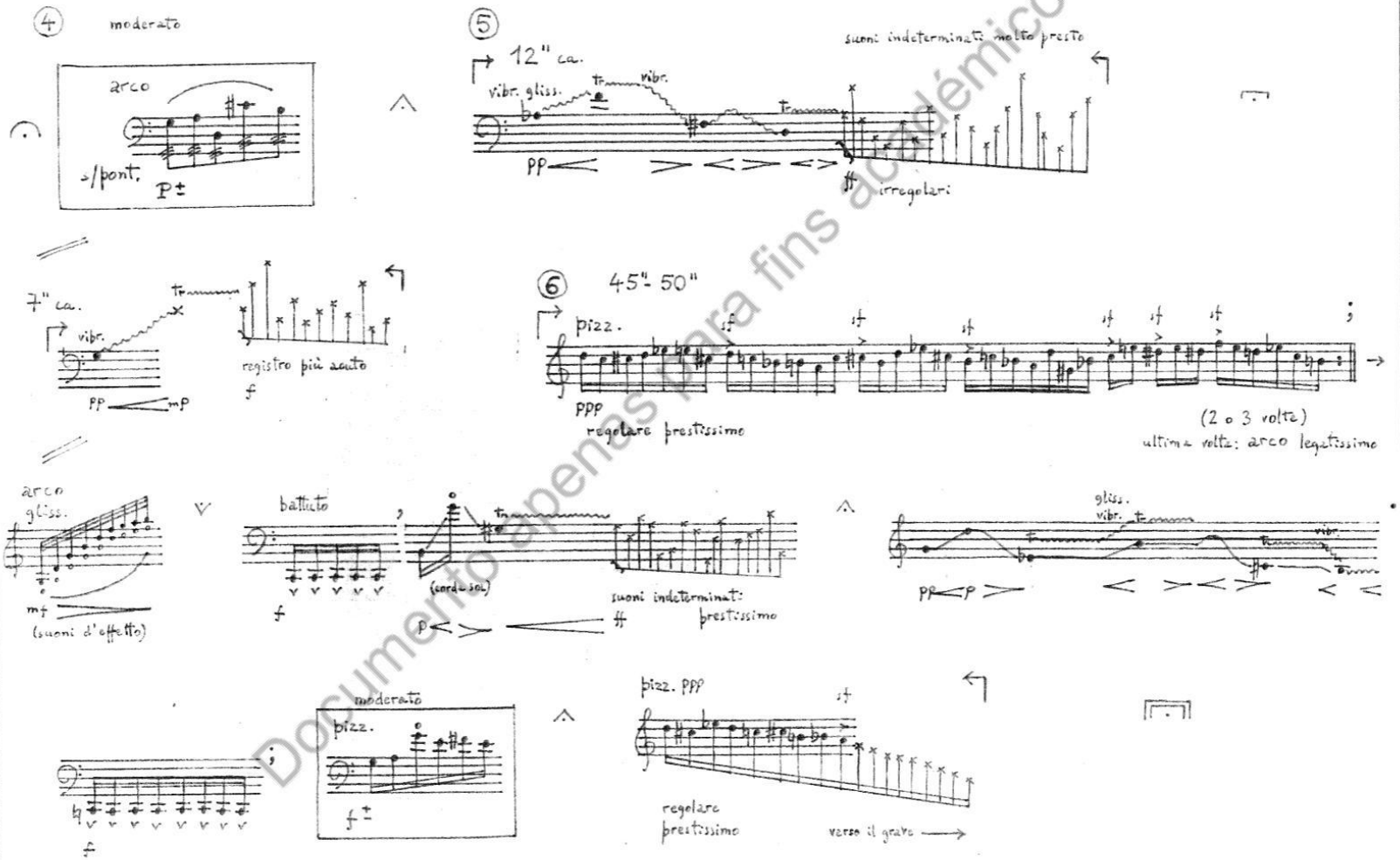


Documento apenas para fins académicos

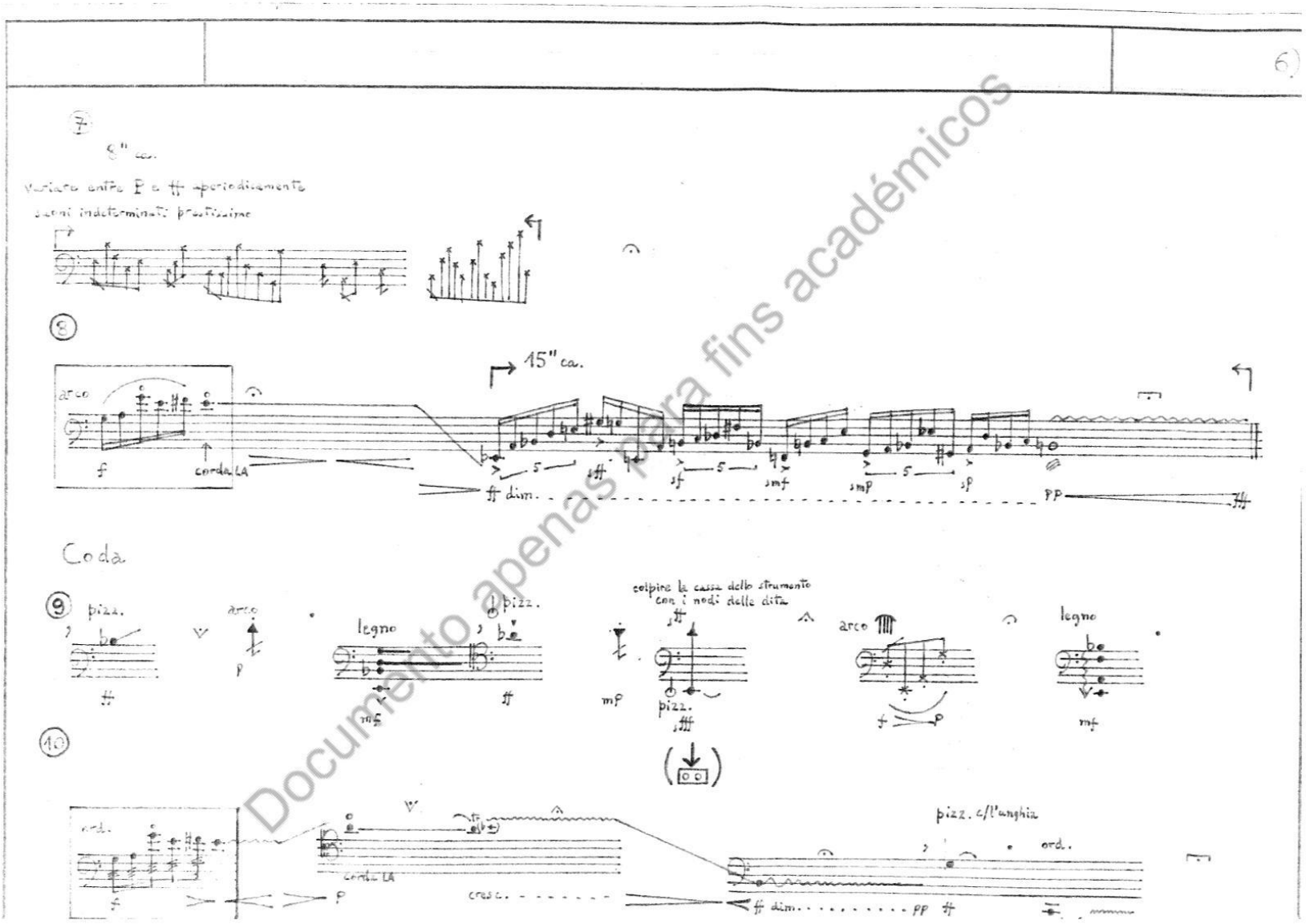
3- CADENZA II



Documento apenas para fins académicos



Documento apenas para fins académicos



Documento apenas para fins académicos

Centro de Cultura — Edições Politema (#01)
Universidade Técnica do Porto — 2026
Solo, de Jorge Peixinho, um fluxo textural em forma mosaico

UTPORTO
UniversidadeTécnica do Porto

Artes performativas • Artes Plásticas
Artes Visuais • Economia • Gestão • Educação
Engenharia • Tecnologia • História
Sociedade • Literatura