

# *Dossiê temático*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 2, JUL.–DEZ. 2020  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# Processos criativos colaborativos sobre a música de Jorge Peixinho (1940-1995): explorando o idiomatismo do violão e as potencialidades da eletrónica

*Pedro Baptista, Tiago Lestre, Pedro Rodrigues, Evgueni Zoudilkine<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Jorge Peixinho (1940-1995) foi um compositor central no movimento musical vanguardista português da segunda metade do século XX. Da sua colaboração com o violonista Lopes e Silva (1937-2019) no seio do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, resultaram 21 obras com violão, compostas ao longo de 24 anos (de 1971 a 1994). Em 2020, as obras *Harmónicos 1* e *Sine nomine* de Jorge Peixinho foram transpostas para violão e eletrónica, através de processos criativos colaborativos entre violonista e compositor. Explorando o idiomatismo do violão e as potencialidades da eletrónica, foram desenvolvidas propostas performativas que, respeitando as indicações do compositor, sugerem novas sonoridades. Na obra *LLOCK* de Nuno Peixoto de Pinho, composta a partir das obras *L'Oiseau-Lyre* e *Cantos de Sophia* de Jorge Peixinho, foi possível recriar postumamente um duo imaginado com Lopes e Silva, recorrendo a uma gravação do violonista e ao *software Ableton Live*.

787

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Peixinho. Lopes e Silva. Violão. Eletrónica. Processos criativos colaborativos.

**ABSTRACT:** Jorge Peixinho (1940-1995) was a major composer of the Portuguese musical movement of the second half of the twentieth century. His collaboration with the guitarist Lopes e Silva (1937-2019) in Grupo de Música Contemporânea de Lisboa gave birth to 21 guitar works, composed through 24 years (from 1971 to 1994). In 2020, Peixinho's works *Harmónicos 1* and *Sine nomine* were transposed to guitar and electronics, through collaborative creative processes between guitarist and composer. Exploring guitar and electronics potentials, performative proposals were developed which, while respecting composer's indications, suggest new sonorities. On *LLOCK* by Nuno Peixoto de Pinho, crafted after Peixinho's *L'Oiseau-Lyre* and *Cantos de Sophia*, it was possible to recreate posthumously an imagined duo with Lopes e Silva, resourcing to his recording and to the software *Ableton Live*.

**KEY-WORDS:** Jorge Peixinho. Lopes e Silva. Classical guitar. Electronics. Collaborative creative processes.

<sup>1</sup> Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) da Universidade de Aveiro (Portugal).

Neste artigo, serão apresentados, descritos e explorados os processos criativos empreendidos, as opções interpretativas tomadas e os processos colaborativos envolvidos na recriação para violão e eletrônica de um conjunto de obras do compositor Jorge Peixinho. Serão abordadas duas obras de Peixinho (*Harmónicos 1* e *Sine nomine*), bem como a obra *LLOCK* de Nuno Peixoto de Pinho, composta a partir de duas outras obras de Peixinho (*L'Oiseau-Lyre* e *Cantos de Sophia*). Pretende-se ainda contribuir para a divulgação da obra de Jorge Peixinho e do violonista José António Lopes e Silva.

Interessa introduzir sumariamente estes vultos incontornáveis na história da música portuguesa. Jorge Peixinho (1940-1995) foi uma figura central no movimento musical vanguardista português da segunda metade do século xx. Tendo estudado com compositores como Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, Peixinho trouxe para Portugal algumas das mais recentes linguagens musicais do seu tempo. Em 1970, Jorge Peixinho fundou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), o primeiro grupo instrumental português que assumiu uma natureza de laboratório de composição e interpretação orientado para as estéticas contemporâneas. Após o nascimento do GMCL, Portugal assistiu à proliferação de grupos congêneres, fundados nomeadamente pelos compositores Cândido Lima, Álvaro Salazar e Constança Capdeville, entre outros (Brito & Cymbron, 1992; Delgado, 2002; Rocha, 2005).

Jorge Peixinho participou como pianista, compositor, maestro e professor em diversos festivais internacionais de música, inclusivamente no Brasil. O compositor viajou pela primeira vez para o Brasil em 1970, continuando a visitar este país com regularidade até 1994. É evidente a sua forte ligação ao Brasil, por exemplo, no contacto próximo que estabeleceu com Gilberto Mendes desde os cursos de Darmstadt, na participação em festivais de música (como os de São João del Rei, Curitiba, Guanabara ou Santos, por exemplo) e na escrita de obras como *Villalbarosa... homenagem a Villa-Lobos* ou *Greetings, Lied für H. J. K.*, composta para o compositor Hans-Joachim Koellreutter e estreada pelo Grupo Juntos Música Nova (Monteiro, 2018, p. 26-27).

Foi precisamente no Brasil que Jorge Peixinho conheceu José António Lopes e Silva (1937-2019), violonista português que residia nesse país. Peixinho convidou Lopes e Silva para integrar o recém-fundado GMCL. Este encontro resultou numa colaboração fértil e duradoura que levou Peixinho a escrever vinte e uma obras com violão ao longo de vinte e quatro anos (de 1971 a 1994).

As três propostas performativas que serão apresentadas são resultado de uma sucessão de processos colaborativos musicais que se estabeleceram entre compositores e violonistas, desde 1970, entre o compositor Jorge Peixinho e o violonista Lopes e Silva, até 2020, entre os compositores Tiago Lestre e Nuno Peixoto de Pinho e o violonista Pedro Baptista. Os processos ocorreram de formas diferentes e por vias distintas, refletindo o respetivo enquadramento tecnológico, bem como o contexto histórico e estético.

Nas obras *Harmónicos 1* e *Sine nomine* de Jorge Peixinho, bem como em *LLOCK* de Nuno Peixoto de Pinho, existem margens de liberdade para o intérprete, relativamente à concretização do material musical. Esta concretização resultou da criação musical conjunta por violonista e compositores do século XXI. Nesta colaboração, os papéis de instrumentista e compositor mesclam-se e confundem-se, quando o compositor desenvolve os gestos instrumentais e reflete sobre a movimentação do violonista e o instrumentista analisa os elementos composicionais e participa ativamente na organização e disposição do texto musical.

A era digital veio trazer inúmeras ferramentas ao nível do *hardware* e do *software*, que estão hoje disponíveis, observando-se um acesso generalizado. Estas ferramentas oferecem novas direções para o fazer musical dos compositores e instrumentistas interessados em explorá-las. Afinal, também a contemporaneidade tecnológica de Peixinho trouxe implicações artísticas que o compositor soube aproveitar e incorporar com mestria na sua produção composicional (note-se os gravadores de fita magnética ou os sintetizadores, por exemplo).

As práticas colaborativas musicais, que na época de Peixinho aconteciam presencialmente, foram, no contexto destas propostas performati-

vas, realizadas maioritariamente de forma remota, através da utilização de uma série de meios de comunicação tão comuns no quotidiano contemporâneo como o E-mail, a mensagem ou a videochamada. Estes meios permitem contornar os entraves que a distância física apresenta para a criação musical colaborativa.

Os meios à disposição do músico do século XXI permitem ainda ultrapassar a distância temporal e simular a prolongação do fazer musical *post mortem*. Foi explorada a possibilidade de recriar um duo imaginado com o violonista Lopes e Silva (1937-2019). Em 1985, a coreografia de gestos violonísticos produzidos por Lopes e Silva projetou um conjunto de sons, previamente organizados por Jorge Peixinho, que foram cristalizados na sua gravação da obra *L'Oiseau-Lyre*. Estas ondas sonoras que, 35 anos depois, continuam a ser reproduzidas, conferindo uma existência física ao legado musical deixado por Peixinho e Lopes e Silva, são agora tomadas como matéria prima para uma proposta performativa. Recorrendo ao *software Ableton Live*, alimentado com gestos interpretativos gravados no século passado, torna-se possível prolongar a saudosa presença de Lopes e Silva nos palcos da contemporaneidade.

790

### **Reportório abordado**

Nesta secção, será apresentada cada uma das três obras transpostas para violão e eletrónica: *Harmónicos 1*, *Sine nomine* e *LLOCK*. Para cada obra, será abordada uma série de questões técnicas e interpretativas.

### ***Harmónicos 1***

A obra *Harmónicos 1* foi composta em 1967 por Jorge Peixinho para um ou mais pianos e o mesmo número de sistemas de gravação-reprodução (Delgado, Machado & Machado, 2002). Os sistemas de gravação-reprodução consistem em dois gravadores de fita magnética, ambos ligados à mesma fita. O primeiro gravador é utilizado para gravar e o segundo gravador é utilizado para reproduzir o que foi gravado. Desta forma, o som que o intérprete produz é gravado e reproduzido com um desfasa-

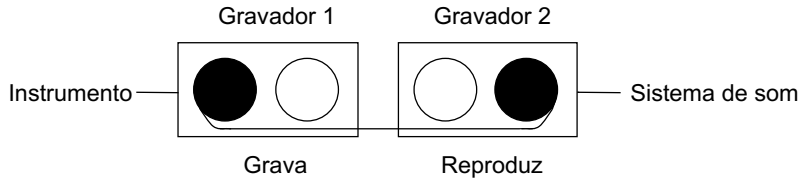


Figura 1. Sistema de gravação-reprodução.

mento que varia entre 6 e 8 segundos. Assim, o intérprete toca sobre o som que acabou de produzir.

Hoje, com a evolução tecnológica que vai substituindo e tornando obsoleta a tecnologia anterior, há opções cujo acesso é francamente mais imediato do que os gravadores de fita magnética. O mesmo efeito de desfasamento pode ser recriado pela tecnologia contemporânea, como já foi proposto no *software Max* (Sousa Dias, 2009). Este efeito foi agora recriado pelo compositor Tiago Lestre no *software Ableton Live*. A ideia mantém-se inalterada: o material sonoro é captado, gravado e reproduzido com um desfasamento de 6 a 8 segundos. A diferença é que, em vez de se recorrer a uma fita e dois gravadores, dispositivos que Peixinho considerou mais adequados e/ou acessíveis na época, recorre-se agora a um computador e a *software* específico, sendo estes meios muito mais práticos na contemporaneidade.

791

A obra *Harmónicos 1* consiste num conjunto de dez notas que correspondem ao início da série de harmónicos, excluindo o som fundamental. A série é apresentada por aproximação ao meio-tom. O intérprete deve improvisar livremente sobre o conjunto de dez notas proposto.



Figura 2. Segmento da série de harmónicos utilizado em *Harmónicos 1*.

792 Durante a exploração desta obra no violão, surgiu uma série de problemas que exigiram a tomada de decisões interpretativas. Foque-mos o registo. As notas originais, nas oitavas em que foram escritas para piano (desde o *sol*<sup>4</sup> até ao *dó*♯<sup>7</sup>),<sup>2</sup> situam-se num registo extremamente agudo para o violão. Seria possível tocá-las recorrendo a harmónicos, mas seriam necessários harmónicos tão agudos que, para além da elevada dificuldade técnica ao nível da precisão, tenderiam sempre a soar pouco nítidos, com uma intensidade diminuta e escassa sustentação do som. Acresce-se que o instrumento ficaria condicionado na sua paleta sonora. Sintetizando, não seria idiomático para o violão. Assim, torna-se necessária uma transposição do conjunto de notas original. Este processo não desvirtua a intenção do compositor, visto que se mantém a mesma ideia de improvisação sobre a série de harmónicos de um som fundamental omitido. Note-se ainda que o próprio compositor também recorreu à transposição do conjunto de notas numa versão posterior da obra. A versão *Harmónicos 1 2b* foi composta em 1986 para piano, harpa, cravo e celesta (Delgado, Machado & Machado, 2002). Nesta versão, o mesmo conjunto de dez notas é transposto meio tom acima.

Através da transposição para um registo mais grave, torna-se perfeitamente possível tocar todas as notas propostas na afinação convencional do violão. No entanto, existe um recurso particularmente adequado a esta obra: a *scordatura*. Este recurso consiste na afinação das cordas do violão noutras notas que não a afinação convencional, a saber, *mi*<sup>2</sup>, *lá*<sup>2</sup>, *ré*<sup>3</sup>, *sol*<sup>3</sup>, *si*<sup>3</sup> e *mi*<sup>4</sup>. Inúmeras possibilidades de afinação poderiam ter sido utilizadas, mas foram valorizadas as vantagens decorrentes da afinação de todas as seis cordas do violão precisamente nas notas que vão ser utilizadas para a improvisação. Assim, todas as seis cordas soltas tornam-se possibilidades viáveis, o que proporciona ao violonista uma liberdade acrescida na improvisação. Esta opção também viabiliza o maior *legato* possível no violão, visto que pode haver sempre cordas soltas a soar. Desta forma, a execução no violão torna-se mais próxima do *legato* criado pelo pedal

<sup>2</sup> Neste artigo é adotada a *scientific pitch notation*.

*sostenuto* e pela possibilidade de manter os dez sons a soar em simultâneo na versão original para piano. Evidentemente, o violão só pode manter seis sons em simultâneo, mas sem o recurso à *scordatura*, esse número seria ainda menor.

Tendo tomado as opções de transpor o conjunto de notas e de recorrer à *scordatura* para que a afinação do violão corresponda ao conjunto transposto, resta decidir as notas em concreto. Tomando em consideração todas as possibilidades, foram adotados dois critérios para a seleção. Primeiro, foi evitada a subida na afinação das cordas, para prevenir a danificação do instrumento devido ao aumento da tensão. Segundo, foi procurada a manutenção do máximo de cordas na sua afinação convencional, para viabilizar a reafinação do violão na sua afinação convencional, para outras peças apresentadas num mesmo concerto. Aplicados estes dois critérios, foi encontrada a afinação:  $ré^2$ - $lá^2$ - $ré^3$ - $fá\sharp^3$ - $lá^3$ - $dó^4$ . Respeitando o segundo critério, a quinta e quarta cordas ( $lá^2$  e  $ré^3$ ), mantêm a sua afinação inalterada. Curiosamente, esta proposta de *scordatura* utiliza elementos de duas das *scordaturas* mais comuns no violão: sexta corda em  $ré^2$  e terceira corda em  $fá\sharp^3$ . Por fim, as alterações mais incomuns serão a descida acentuada da afinação da segunda corda para  $lá^3$  e da primeira corda para  $dó^4$ , o que representa, respetivamente, um intervalo de segunda maior e de terceira maior abaixo da afinação convencional.

793



Figura 3. *Scordatura* utilizada em *Harmónicos 1*.

Como referência, foi consultada uma gravação<sup>3</sup> da obra *Harmónicos 1*, tocada ao piano pelo próprio compositor. Na gravação, a obra é apresen-

<sup>3</sup> A obra *Harmónicos 1* foi gravada em duo de pianos pelos pianistas Jorge Peixinho e Filipe de Sousa, no álbum *Música 1*. Este álbum foi produzido por Jorge Costa Pinto



tada por dois pianos e sistemas de gravação e reprodução. Nesta proposta, foi adotada a mesma estrutura formal observada na gravação. A interpretação inicia com as notas mais graves do conjunto e uma atividade reduzida. Pouco a pouco, a atividade vai aumentando e vão surgindo todas as notas. Na secção final, são utilizadas essencialmente as notas mais agudas do conjunto, a textura vai-se tornando progressivamente mais rarefeita e a dinâmica mais piano. Esta estrutura, embora não seja a única possibilidade, apresenta-se como uma forma eficaz, clara, coerente e orgânica de conduzir a obra.

No que diz respeito à eletrônica, foram gravados samples para cada uma das notas do conjunto proposto. Assim, foi criado um *sound bank* que corresponde ao universo de ações sonoras possíveis para a eletrônica. No âmbito da colaboração compositor/intérprete que se estabeleceu entre o violonista Pedro Baptista e o compositor Tiago Lestre, este *sound bank* foi inserido no *software Ableton Live*. De seguida, foi desenvolvida uma programação que permite que os *samples* sejam reproduzidos numa ordem aleatória e com um ritmo aleatório, na procura de simular um processo de improvisação. Desta forma, foi criado um violonista improvisador virtual, que reproduz o conjunto de notas proposto de uma forma imprevisível e gerada em tempo real, o qual também é sujeito ao seu próprio efeito de desfasamento. Para aumentar a variedade de ações possíveis e, conseqüentemente, a diversidade na improvisação eletrônica, cada nota foi gravada em *staccato*, em *legato* e em *tremolo*, obtendo-se três conjuntos de *samples*.

Jorge Peixinho pede diversidade e variação imaginativa em dimensões como “o ritmo, a dinâmica, o tempo (andamento), o movimento direcional e até o timbre” (Peixinho, 1967). Foquemos a expressão: “e até o timbre”. O violão é um instrumento particularmente versátil no que diz respeito à manipulação do timbre. Por dar ao instrumentista um acesso mais imediato a todo o comprimento de todas as cordas, bem

em 1971 e reeditado em CD em 1994. A gravação de *Harmónicos 1* encontra-se disponível no canal oficial de *YouTube* do GMCL, podendo ser acedida através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=yh6epcIVEx0>.

como a todo o corpo do instrumento, o violão parece ser um instrumento mais prático na manipulação do timbre do que o piano. Observem-se as instrumentações das versões posteriores a *Harmónicos 1*. A versão *Harmónicos 1 2* foi composta em 1969 para harpa e piano e a versão já mencionada, *Harmónicos 1 2b*, foi composta em 1986 para piano, harpa, cravo e celesta (Delgado, Machado & Machado, 2002). As alterações entre versões ao nível da instrumentação testemunham a vontade do compositor de alargar a paleta de timbres disponíveis. Aliás, a inclusão da harpa evoca o timbre *sul tasto*, o cravo alude ao timbre *sul ponticello* e o timbre da celesta aproxima-se dos harmónicos do violão. Desta forma, indo ao encontro desta vontade patente nas opções do compositor, foi procurada diversidade ao nível do timbre. Foram escolhidos alguns dos timbres mais contrastantes do violão, nomeadamente, *sul tasto*, *sul ponticello*, harmónicos, *pizzicato*, *pizzicato bartók*, *rasgueado*, *tambora* e golpes de baqueta de borracha sobre as cordas.

Os golpes de baqueta de borracha sobre as cordas formam um efeito instrumental pouco frequente na literatura do violão, o qual foi utilizado por Jorge Peixinho na obra *Serenata per A*, composta em 1981 para flauta, violão, piano e percussão (Delgado, Machado & Machado, 2002). No ano seguinte, 1982, observa-se ainda a utilização de uma baqueta sobre as cordas de um violão de brinquedo, na obra *Madame Borbolet(r)a*, composta para instrumentinhos e brinquedos (Delgado, Machado & Machado, 2002). Em *Harmónicos 1*, a inclusão deste efeito torna-se pertinente enquanto um recurso adicional para produzir uma maior diversidade de timbres e enquanto referência ao seu uso por Peixinho. A baqueta de borracha foi elencada também por outra razão. Na gravação consultada, foi observado com frequência um motivo que consiste na repetição de uma mesma nota, no início com golpes fortes, seguindo-se em simultâneo um acelerando e decrescendo graduais. Este motivo é semelhante ao ressalto de uma baqueta de borracha sobre as cordas do violão. Procurando multiplicar as possibilidades expressivas que o manuseio de uma baqueta de borracha proporciona, foram utilizadas duas baquetas de borracha, o que possibilita uma maior liber-

dade polifônica neste timbre percutido, possibilitando ainda a técnica de rufo.

Na obra *Harmônicos 1*, Jorge Peixinho delimita três zonas, denominando-as ›A◁, ›B◁ e ›C◁. Estas zonas correspondem a três registros, dividindo o conjunto de dez notas. A zona ›A◁ corresponde às três notas mais graves, a zona ›B◁ corresponde às cinco notas seguintes e a zona ›C◁ corresponde às duas notas mais agudas.

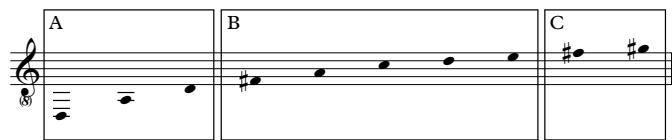


Figura 4. Zonas A, B e C na série transposta para violão.

O *fá#<sup>4</sup>* e o *sol#<sup>4</sup>* que formam a zona ›C◁ “aparecerão gradualmente no decorrer da execução, à vontade do executante” (Peixinho, 1967). Desta forma, visto que o intérprete não deve tocar outras notas para além das dez pré-definidas, o momento em que cada nota surge pela primeira vez poderá ser tratado como um acontecimento especial na peça, podendo eventualmente ser realçado através de decisões interpretativas. Pode ser utilizado um timbre diferente ou criado todo um caráter, bem como poderá ser associado um motivo específico ou adotada a insistência na repetição do novo som, por exemplo. Para permitir o uso do violão eletrônico aleatório sem comprometer o cuidado com que se apresenta cada nota pela primeira vez, não foram gravados samples para o *fá#<sup>4</sup>* nem para o *sol#<sup>4</sup>* da zona ›C◁. Assim, essas duas notas só surgem no violão ao vivo e na sua reprodução desfasada pela eletrônica. Acresce-se que, nesta proposta, os violões eletrônicos só serão ligados quando todas as oito notas que constituem as zonas ›A◁ e ›B◁ já tiverem sido apresentadas pelo violão ao vivo.

Como referência para o estudo da improvisação no violão sobre a obra *Harmônicos 1*, foi criado um diagrama do braço do violão, no qual é evidenciada a posição de todas as notas possíveis, sejam cordas soltas (círculo tracejado), trastes premidos (círculo em traço contínuo)

ou harmônicos aflorados (losango pontilhado). Recorrendo a três cores diferentes, são imediatamente identificáveis as notas que pertencem às zonas ›A‹ (cinzento), ›B‹ (branco) e ›C‹ (preto). Este instrumento de referência revelou-se particularmente útil para delimitar todas as possibilidades disponíveis para a improvisação do violonista, inclusivamente quando este procura manter-se exclusivamente dentro de uma zona apenas. Note-se que as cordas soltas, os trastes premidos e os harmônicos aflorados vão manter a sua posição inalterada, seja qual for a transposição escolhida para a obra, desde que seja aplicada *scordatura* para afinar as seis cordas do violão respetivamente nas seis notas mais graves do conjunto.

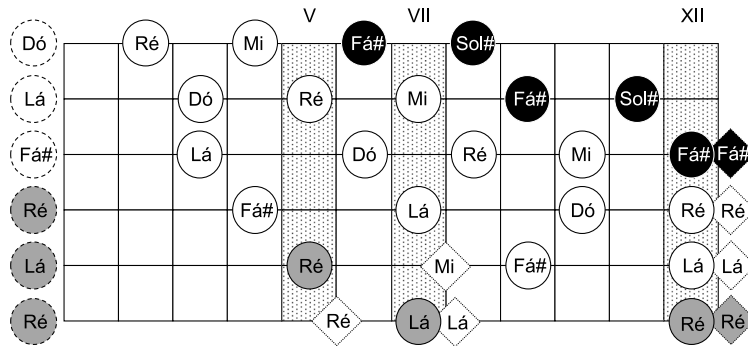


Figura 5. Diagrama de referência para a improvisação em *Harmônicos 1*.

Quanto à interação entre o instrumentista e a eletrónica, importa procurar uma comunicação recíproca. Afinal, Jorge Peixinho explica que “os instrumentistas devem [...] reagir ora reciprocamente, ora ao sistema gravação-reprodução”. A natureza desta obra, devido ao recurso à gravação e reprodução com desfaseamento para todos os intervenientes, possibilita essa reciprocidade na comunicação com a eletrónica. Caso não houvesse esse recurso, o instrumentista podia ainda assim escutar a eletrónica e responder, mas a comunicação seria feita sempre nesse sentido. Isto é, a eletrónica continuaria a sua reprodução aleatória sem ter em conta a improvisação do intérprete. No entanto, devido à repetição desfasada, o instrumentista sabe que aquilo que toca ou que escuta pela primeira vez vai ser reproduzido novamente no espaço de 6 a 8 segundos. Desta forma,

o intérprete dispõe desse intervalo de tempo para lançar uma intervenção que transforme a repetição da eletrônica numa interação. Isto é, o instrumentista tem a possibilidade de moldar o significado e a função das intervenções da eletrônica, através das relações que se estabelecem com a sua própria improvisação, por “imitação, resposta, desenvolvimento ou ‘esmagamento’” (Peixinho, 1967).

### ***Sine nomine***

A obra *Sine nomine* foi composta por Jorge Peixinho em 1987 para um conjunto variável de instrumentos (Delgado, Machado & Machado, 2002). Nesta análise, serão abordadas questões relacionadas com as normas de execução da obra e com possibilidades de interação recíproca entre intérprete e eletrônica.

798

Não existe partitura geral de *Sine nomine*, constituindo os manuscritos em partes individuais para onze instrumentos: soprano, flauta, clarinete, trompete, violão, violino, viola, violoncelo, harpa, piano e vibrafone. A obra pode ser apresentada por um ensemble de onze instrumentistas, compreendendo precisamente os onze instrumentos mencionados, bem como por diferentes formações mais reduzidas, constituídas apenas por alguns destes instrumentos. A instrumentação pode ainda incluir múltiplos intérpretes do mesmo instrumento. Acresce-se que tem sido praticada a adaptação ponderada de secções compatíveis da parte individual de um determinado instrumento para outros instrumentos que não estejam incluídos nestes onze, para permitir que mais instrumentistas tenham acesso à experiência de participar na obra *Sine nomine*. A presente proposta interpretativa vem desafiar ao limite a possível redução na variedade de instrumentos, sendo construída uma apresentação da obra *Sine nomine* exclusivamente para violão.

Os manuscritos consistem em grupos de módulos específicos para cada instrumento. Estes módulos poderão ser livremente escolhidos e executados pelo respetivo instrumentista, que adota uma ordem à sua escolha, podendo inclusivamente repetir módulos e não sendo obrigatória a execução de todos os módulos presentes no manuscrito. No entanto,

cada módulo deve ser tocado integralmente do início ao fim, não sendo suposto iniciar ou terminar um módulo a meio. Durante a obra, o intérprete decide livremente quando deve intervir, podendo inclusivamente manter-se em silêncio, escutando o conjunto e aguardando uma oportunidade pertinente para iniciar um módulo.

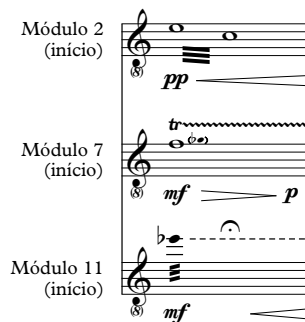
A parte de violão, que nesta proposta de *Sine nomine* apenas para violão, se torna na partitura geral, é composta por doze módulos diferentes. Os módulos foram construídos por Jorge Peixinho recorrendo à autocitação. Foi descoberta a origem de cada módulo, distribuída por três obras com violão de Jorge Peixinho anteriores a *Sine nomine*. O primeiro módulo consiste num aglomerado de autocitações provenientes da obra *Música em água e mármore*, composta em 1977. Os módulos 2, 3 e 4 contêm autocitações de material presente na obra *O jardim de Belisa*, composta em 1984. Por fim, nos módulos 5 a 12, encontramos autocitações referentes à obra *Recitativo IV*, composta em 1973-74.

No que diz respeito à eletrónica, tal como na obra *Harmónicos 1*, foram gravados samples para constituir um *sound bank*. No entanto, ao contrário dessa obra, em vez de ser gravado um *sample* para cada nota, foi gravado um *sample* para cada módulo, num total de doze *samples*. A eletrónica foi então programada para reproduzir os doze módulos, adotando uma ordem aleatória, podendo repeti-los e esperando um espaço de tempo também aleatório entre intervenções.

Desta forma, foi criado um violão eletrónico que executa a obra de forma aleatória. No entanto, há que ver que a obra *Sine nomine* exige uma escuta atenta e vive da interação deliberada entre os intérpretes. Por este motivo, a adição de mais violões eletrónicos, todos eles a tocar de forma aleatória sem procurarem ativamente interagir entre si, não se apresentou como uma opção que favoreça a natureza da obra. No entanto, mesmo que se utilize apenas um violão eletrónico, embora exista interação, esta é unilateral, visto que o performer pode escutar a eletrónica e reagir, mas o contrário não sucede.

Refletindo sobre este problema, após serem testadas diferentes possibilidades, foi desenvolvido um processo para viabilizar a reciprocidade na

comunicação entre o violonista e a eletrônica. Primeiro, os doze módulos para violão foram divididos em três grupos. Os módulos 6 e 9 foram agrupados por iniciarem com harmônicos. Os módulos 2, 7 e 11 foram agrupados por iniciarem com *tremolo* ou trilo. Os módulos 3, 5, 8 e 10 foram agrupados por serem curtos e enérgicos. Os módulos 1 e 4 não foram incluídos nestes três grupos, por serem longos e por não apresentarem as características enumeradas.



800

Figura 6. Módulos de *Sine nomine* agrupados por iniciarem com *tremolo* ou trilo.

Depois, a eletrônica foi programada de modo a que o intérprete possa acionar em tempo real um destes três grupos de módulos, sendo assim disparado um módulo aleatório de entre os que pertencem ao grupo selecionado. Desta forma, o intérprete pode controlar a eletrônica, de modo a que exista uma interação musical deliberada. Esta interação pode consistir, por exemplo, na reprodução de um módulo de harmônicos para complementar um momento mais doce e piano, ou na reprodução de um *tremolo* para aumentar a atividade e ajudar a construir tensão, ou ainda na reprodução de um módulo curto e enérgico, adequando-se a um momento intenso ou marcando um clímax. Desta forma, enquanto o violão eletrônico aleatório toca livremente, como condutor do discurso, o violonista responde-lhe através do violão ao vivo e, simultaneamente, vai acionando os três grupos de módulos, para que estes reajam ao violão eletrônico aleatório e/ou ao violonista, o qual, por sua vez, também pode tornar a reagir aos módulos acionados. Assim, estão reunidas as condi-

ções para que o intérprete possa construir um diálogo recíproco e fecundo entre o violão ao vivo e a eletrônica.

### **LLOCK**

A obra *LLOCK* para duo de violões<sup>4</sup> foi composta em 2012 pelo compositor Nuno Peixoto de Pinho (nascido em 1980). O título, *LLOCK*, corresponde à última sílaba do nome do pintor Jackson Pollock, que partilha as suas iniciais com Jorge Peixinho (JP). O processo de pintura característico do pintor, *dripping*, consiste em deixar pingar tinta sobre a tela. Da mesma forma, Nuno Peixoto de Pinho “deixa pingar” excertos de obras de Jorge Peixinho sobre a sua composição, que consiste num conjunto organizado de recortes de manuscritos. A seleção dos excertos das obras de Peixinho foi feita com recurso à obra *Für Aline* de Arvo Pärt e as indicações de expressão e tempo foram recolhidas no primeiro livro de Prelúdios para piano de Claude Debussy (Peixoto de Pinho, 2016).

Os recortes foram retirados de duas obras com violão de Jorge Peixinho: *L'Oiseau-Lyre*, composta em 1982 para violão solo e *Cantos de Sophia*, composta em 1990 para soprano e violão. Estas são curiosamente as duas obras de Jorge Peixinho com violão que foram compostas para formações mais reduzidas, respetivamente, instrumento solo e duo.

Comparando a obra *LLOCK* e os manuscritos originais de Jorge Peixinho, foi localizada a proveniência de cada um dos recortes. Desta forma, observou-se que a parte do segundo violão é formada quase exclusivamente por excertos da obra *L'Oiseau-Lyre*. Importa notar que Lopes e Silva, o violonista que colaborou de perto com Jorge Peixinho no seio do GMCL, é o dedicatário de *L'Oiseau-Lyre*, tendo gravado a obra no seu álbum *Portuguese Contemporary Music Works for Guitar*.<sup>5</sup> Este

801

<sup>4</sup> A obra foi encomendada pelo Baltar Cassola Guitar Duo, constituído pelos violonistas Eduardo Baltar e Tiago Cassola, que estrearam *LLOCK* na sua digressão intitulada Espelhos, apresentada em Portugal, Espanha, França e Itália.

<sup>5</sup> Este álbum foi gravado em 1985 no Estúdio JORSOM, produzido e editado em 1987 pela PortugalSom em LP e reeditado em CD em 1995. A gravação está disponível no canal oficial de *YouTube* de Lopes e Silva, acessível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=cQ-Ug2HGpiM>.



conjunto de factos proporciona uma oportunidade única. Afinal, quase todo o material que constitui o segundo violão de *LLOCK* encontra-se já gravado pelo próprio Lopes e Silva.

A única exceção é o acorde final, que foi retirado da obra *Cantos de Sophia*, tornando-se o elemento ímpar do segundo violão que possui a singularidade de não pertencer à obra *L'Oiseau-Lyre*. Não foi encontrada uma gravação da obra *Cantos de Sophia* interpretada por Lopes e Silva, pelo que não foi possível recolher um registo fonográfico seu referente ao último acorde do segundo violão.

Todos os recortes do manuscrito de *L'Oiseau-Lyre* no segundo violão foram localizados na gravação de Lopes e Silva. De seguida, os excertos foram recortados e extraídos na forma de *samples*, para serem reproduzidos pela eletrónica. Infelizmente, como mencionado, ficou a faltar um *sample* referente ao último acorde. Ainda assim, através da coincidência observada na composição da parte do segundo violão de *LLOCK*, a qual é formada quase exclusivamente por recortes de material já gravado por Lopes e Silva, torna-se possível a criação de um duo imaginado com este violonista central na vanguarda musical portuguesa. O desenvolvimento desta proposta resultou assumidamente numa segunda versão de *LLOCK* para violão e eletrónica, datada de 2020 e baseada na versão original de 2012, para duo de violões.

Durante o manuseamento dos *samples* recolhidos na gravação de Lopes e Silva, é necessário considerar que Nuno Peixoto de Pinho recorre a uma “leitura livre na ordem de execução” (Peixoto de Pinho, 2016, p. 302) dos elementos que constituem os excertos do segundo violão. Isto é, num excerto formado por três ataques (sejam notas, intervalos ou acordes), o violonista não tem necessariamente que tocar os ataques sequencialmente. Pode tocar os ataques por uma ordem livre, podendo inclusivamente repeti-los. Para recriar este efeito, foi necessário subdividir os excertos da gravação de Lopes e Silva em ataques individuais. A eletrónica foi programada para reproduzir os *samples* referentes à subdivisão de excertos, adotando uma ordem e ritmo aleatórios.

1 2 3 4 5 6

Excerto original

3 4 2 5 1 6

Possibilidade de leitura A

1 2 1 3 1 4 1 5 1 6

Possibilidade de leitura B

5 6 4 6 3 6 2 6 1 6

Possibilidade de leitura C

2 3 2 4 1 3 1 4 3 4 3 5 2 4 2 5 4 5 4 6 3 5 3 6

Possibilidade de leitura D

Figura 8. Algumas possibilidades de leitura livre na obra *LLOCK*, com realização.

A

B

C

D

Figura 7. Algumas possibilidades de leitura livre na obra *LLOCK*, em esquema (Peixoto de Pinho, 2016, p. 302).

Note-se que vários destes *samples* são necessariamente muito curtos, correspondendo por vezes a uma nota apenas, extraída de um gesto contínuo na gravação, o que implica o corte da nota que a sucede e da nota que a antecede. Para garantir a ligação sonora entre este pontilhismo de *samples* brevíssimos, foi adicionada uma série de efeitos que aumentam a sustentação do som, ainda que alterando inevitavelmente o timbre.

Do ponto de vista formal, a obra *LLOCK* segue o esquema: Introdução / ›A‹ / ponte 1 / ›B‹ / ponte 2 / ›C‹ / ponte 3 / ›D‹ / *coda*. Na introdução, nas três pontes e na *coda*, ambos os violões executam os mesmos excertos pela mesma ordem. No entanto, o compositor esclarece que não é necessário executá-los em simultâneo (Peixoto de Pinho, 2020b). Nas secções ›A‹, ›B‹, ›C‹ e ›D‹, o primeiro violão executa excertos retirados das obras *Cantos de Sophia* e *L'Oiseau-Lyre*, seguindo uma ordem determinada. Ao mesmo tempo, o segundo violão vai tocando a sua parte, recorrendo à já mencionada leitura livre sobre a ordem dos ataques que constituem cada excerto, mas respeitando escrupulosamente a sequência pela qual os excertos estão dispostos na partitura.

804

Relativamente ao acorde final que, como referido, não pertence à obra *L'Oiseau-Lyre*, foi necessário gravar um novo *sample*. Este foi o único *sample* do segundo violão e de toda esta proposta interpretativa de *LLOCK* que não foi retirado da gravação original de Lopes e Silva.

### **Processos criativos colaborativos**

Na elaboração das três propostas artísticas apresentadas, houve uma rede de agentes envolvidos que as definiram, moldaram e que possibilitaram a sua existência. Num primeiro momento, como primeiro agente, encontra-se naturalmente Jorge Peixinho, que compôs as obras *Harmónicos 1*, *Sine nomine*, *L'Oiseau-Lyre* e *Cantos de Sophia*. No caso de *Harmónicos 1*, Jorge Peixinho define as alturas e desenvolve um conjunto de indicações, como que reunindo as peças e as instruções para a construção da obra. Isto é, Peixinho entrega deliberadamente ao intérprete a tarefa de construir o material musical com as próprias mãos. Este cará-

ter de obra aberta já constitui, até certo ponto, uma forma de processo colaborativo. O compositor monta todo o mecanismo, mas deixa uma margem considerável, permitindo que o instrumentista materialize a obra segundo a sua percepção de idiomatismo do instrumento, adequando-a à sua fisionomia, incorporando o seu repertório de gestos interpretativos e imprimindo a sua própria identidade.

Ainda no primeiro momento, como segundo agente, encontra-se o violonista José António Lopes e Silva. Foi o contacto de Lopes e Silva com Jorge Peixinho que levou à escrita das obras *L'Oiseau-Lyre* e *Cantos de Sophia*, bem como à inclusão do violão na obra *Sine Nomine* e nas três obras que aí se encontram citadas (*Recitativo IV*, *Música em água e mármore* e *O jardim de Belisa*). É evidente que nenhuma destas obras existiria da mesma forma sem a sua ação. A forte colaboração compositor/intérprete desenvolvida no seio do GMCL foi fundindo a identidade interpretativa de Lopes e Silva na escrita para violão de Jorge Peixinho. Lopes e Silva foi ainda o autor do material fonográfico recolhido para ser reproduzido pela eletrónica em *LLOCK*. A sua interpretação de *L'Oiseau-Lyre* reflete-se diretamente no resultado final.

Num segundo momento, sobre *L'Oiseau-Lyre* e *Cantos de Sophia*, produtos da interação que se estabeleceu entre a criação composicional de Jorge Peixinho e o idiomatismo instrumental de Lopes e Silva, Nuno Peixoto de Pinho constrói a sua obra *LLOCK*, acrescentando uma camada adicional a este processo colaborativo em diferentes tempos. Pela natureza da sua obra, repleta de material recolhido em variadíssimas fontes, são acrescentadas as ações de Arvo Pärt, Claude Debussy e Jackson Pollock. Todos estes agentes condicionam de formas distintas o resultado final.

Num terceiro momento, surge o processo colaborativo entre o violonista Pedro Baptista e o compositor Tiago Lestre, no qual também participa o compositor Nuno Peixoto de Pinho, no que diz respeito à interpretação da sua obra *LLOCK*. Este processo iniciou com a vontade de explorar as possibilidades que a formação instrumental composta por violão e eletrónica apresenta na obra de Jorge Peixinho, no sentido de

alargar, através da eletrônica, o leque de oportunidades disponíveis para o violão solista no universo sonoro de Jorge Peixinho. Para tal, era necessário explorar esse universo através do violão e investigar as possibilidades oferecidas pela eletrônica. Foi iniciado um diálogo entre violonista e compositor, com o objetivo de discutir questões técnicas e estéticas, tomar decisões interpretativas e elaborar propostas concretas.

### **Interação entre violonista e eletrônica**

806

A primeira questão reside na forma como o violonista pode interagir com a eletrônica. Inúmeras tecnologias contemporâneas poderiam ter sido utilizadas. O compositor Tiago Lestre tem estado a explorar formas de interação com a eletrônica através do reconhecimento de imagem e detecção de movimento. Nessa linha de investigação, tem desenvolvido um *software* que permite a captação de vídeo, processamento de imagem e conversão dos dados em *midi* ou som. Através deste *software*, torna-se possível acionar em tempo real os diferentes eventos previamente programados no *software Ableton Live*, a partir de elementos visuais e gestuais que o intérprete pode incorporar na sua performance. Aproveitando a experiência adquirida e os meios disponíveis, decidimos adotar essa possibilidade.

Tendo tomado essa opção, faltava decidir que movimentos seriam captados e que ângulo de imagem seria utilizado, decisão que foi sofrendo uma série de alterações ao longo da colaboração. Inicialmente, a ideia era captar o braço do violão e o movimento da mão esquerda do violonista e/ou a caixa do violão e o movimento da mão direita, despoletando diferentes reações da eletrônica consoante a posição das mãos. Por exemplo, podia ser associado o deslocamento da mão direita para a esquerda e para a direita a uma modulação gradual para um timbre respetivamente mais doce e mais metálico na eletrônica. Desta forma, o violonista e a eletrônica estariam em sintonia na manipulação do timbre. No entanto, existe, por exemplo, a necessidade de deslocar a mão direita radicalmente para a esquerda para executar harmônicos artificiais, bem como de deslo-

car a mão direita subitamente para a esquerda para garantir a qualidade de som sem trastejo numa dinâmica mais forte. Estes deslocamentos, como é evidente, não refletem necessariamente modulações intencionais do timbre entre os polos doce e metálico, facto que tornou esta opção menos apetecível. O movimento da mão esquerda ao longo do braço também não se apresentou como uma opção prática, tendo em conta o material musical. Acresce-se que ambas as opções limitam e restringem os movimentos do violonista, comprometendo a sua liberdade interpretativa. Assim, estas opções foram descartadas, após a sua exploração no âmbito da colaboração compositor/intérprete, considerando as exigências do violão e as potencialidades da tecnologia utilizada.

A segunda possibilidade considerada consiste no acionamento da eletrónica através de movimentos das mãos, dos cotovelos ou da cabeça, numa zona exterior à área de execução do instrumento. Por exemplo, podem ser despoletadas diferentes ações da eletrónica ao movimentar a mão direita sobre o tampo em cima ou embaixo das cordas, ou numa linha horizontal perpendicular ao tampo, afastando-se mais ou menos do violão. Outras opções possíveis incluem levantar o cotovelo direito, ou cabecear para a direita ou para a esquerda. Foram testados inúmeros movimentos semelhantes nas suas múltiplas variações. Foram estudadas alternativas como a movimentação dos ombros, do rosto, da língua ou dos olhos, bem como dos membros superiores em diferentes planos. No fim, todas estas hipóteses pareciam condicionar demasiado a ação do violonista e/ou interferir excessivamente na experiência visual, perturbando a fruição sonora.

Na terceira opção considerada, o foco dirigiu-se para o chão e para os membros inferiores, os quais, geralmente, não estão envolvidos de forma ativa no ato de tocar violão. A movimentação da perna esquerda foi considerada, mas estando o violão, neste caso concreto, essencialmente apoiado sobre esta perna e encontrando-se o pé esquerdo colocado sobre o apoio de pé, esta não se apresentou como uma solução prática. A perna direita, no entanto, revelou-se o membro menos envolvido com

o violão. O pé direito do violonista foi assim selecionado como a forma mais prática de interagir com a eletrônica, no âmbito desta proposta.

Para materializar a interação através do pé direito, foram exploradas várias configurações possíveis. No fim, foi utilizada uma câmara sustentada por um tripé e apontada para o chão. A câmara capta o chão à frente do pé direito do violonista, reconhecendo quando ocorrem alterações de cores. A área captada foi subdividida em diferentes Zonas de Interação (ZI). Assim, quando o pé do violonista se movimenta sobre a área filmada, são detetadas as alterações de cores correspondentes à diferença entre a cor do calçado e a cor do chão, sendo despoletadas diferentes ações sonoras, consoante a ZI sobreposta pelo pé. No início, era necessário que o violonista observasse num ecrã a localização de cada ZI, como se estivesse a utilizar um dispositivo de realidade aumentada. Para tornar a interação mais imediata e as ZI mais palpáveis, foram colocados livros sobre o chão, que foram mais tarde substituídos por folhas de papel, de forma a que correspondessem precisamente às ZI definidas. Desta forma, o violonista tem várias folhas de papel dispostas no chão à sua frente e, ao passar o pé direito sobre cada uma, pode interagir livremente com a eletrônica, sem que esta interação interferira demasiado com a interpretação no violão.

808

Da colaboração entre violonista e compositor, após o teste de diferentes possibilidades, resultou uma extensão dos movimentos utilizados durante a execução. A perna direita, geralmente fixa e imóvel durante a performance deste violonista, passou a desempenhar uma função ativa. A coreografia e as funções do intérprete foram expandidas através deste processo colaborativo. O violonista deve dominar, coordenar e incorporar na performance estes novos movimentos, que estendem a gestualidade violonística, bem como as possibilidades de interação com o universo sonoro.

### **Aplicação ao repertório**

Após o desenvolvimento deste modo de interação, seguiu-se a definição da forma específica como o intérprete poderia interagir com cada uma das

três obras. Primeiro, foi necessário estabelecer a quantidade de indicações diferentes que o intérprete necessitaria de transmitir à eletrônica, para definir cada interface. Na obra *LLOCK* de Nuno Peixoto de Pinho, só é necessária uma única indicação, que leva a eletrônica a avançar para o excerto seguinte. Assim, só seria necessária uma ZI e, conseqüentemente, um único papel sobre o chão. Desta forma, o violonista movimenta o pé direito sobre a ZI para dar início à reprodução do primeiro excerto da gravação de Lopes e Silva, movimenta novamente o pé sobre a mesma ZI para reproduzir o segundo excerto e assim por diante, até ser reproduzida a gravação do acorde final. Este movimento do pé substitui o que, num duo de violões com dois violonistas humanos, poderia ser realizado com um gesto sutil, uma respiração ou um olhar.

Na obra *Sine nomine*, já são necessários mais tipos de indicações, não sendo suficiente uma única ZI. Afinal, o violonista deve poder ligar e desligar o violão eletrônico aleatório, bem como despoletar em tempo real a reprodução de módulos de três grupos diferentes. Estas ações devem poder ser executadas de forma independente ou em simultâneo, permitindo que os samples se sobreponham uns aos outros. Para possibilitar todas estas ações, foram estabelecidas quatro ZI. Uma ZI liga e desliga alternadamente o violão eletrônico aleatório de cada vez que é acionada, como se fosse um interruptor. As restantes três ZI estão associadas cada uma a um grupo distinto de módulos. Assim, ao movimentar o pé sobre uma dessas três ZI, é reproduzido aleatoriamente um módulo que pertence ao respetivo grupo de módulos.

Na obra *Harmónicos 1*, tal como concebida nesta proposta, o violonista deve ter acesso à ativação e desativação de múltiplos violões eletrônicos aleatórios, cada um gravado num timbre diferente. Foram utilizados seis violões eletrônicos distintos, correspondentes a seis timbres ou conjuntos de timbres. O primeiro violão eletrônico foi gravado com um timbre neutro, o segundo inclui o timbre *sul tasto* e harmónicos, o terceiro corresponde ao timbre *sul ponticello*, o quarto foi gravado em *pizzicato*, o quinto engloba o *pizzicato bartók*, *rasgueados* e *tambora* e, por fim, o sexto consiste em golpes de baqueta de borracha sobre as cordas. Os



seis violões eletrônicos podem ser ligados e desligados de forma independente, podendo inclusivamente chegar a estar todos a soar em simultâneo. A existência de uma ZI diferente para cada timbre seria a forma de tornar a interface o mais intuitiva possível. No entanto, definir seis ZI no espaço reduzido alcançável pelo pé direito do violonista revelou-se problemático. Isto porque, para que o pé possa ativar uma ZI sem ter que passar por cima de outra, é necessário tornar cada ZI mais estreita, e a certa altura são exigidos movimentos demasiado precisos, para que a largura do pé não se sobreponha simultaneamente a outras ZI para além da pretendida. Foi encontrada uma solução. Visto que, nas outras duas obras (*Sine nomine* e *LLOCK*), a quantidade máxima de ZI necessárias não excede as quatro ZI, e visto que as três obras serão apresentadas de seguida no mesmo concerto, não seria prático ter que alterar a configuração do palco. Assim, foram mantidas quatro folhas de papel sobre o chão para a performance de todas as três obras (figura 9).

810

No entanto, para a obra *LLOCK*, apenas a folha colocada à esquerda do pé direito (cujo acesso se revelou mais prático e confortável), está associada a uma ZI. Ou seja, quando o pé se sobrepõe às outras três folhas, não ocorre qualquer ação na eletrónica (figura 10). Na obra *Sine nomine*, cada uma das quatro folhas está associada a uma das quatro ZI. Três ZI acionam a reprodução de um módulo isolado e a quarta ZI liga um violão eletrónico que continua a reproduzir módulos aleatoriamente até ser desligado na mesma ZI (figura 11). No caso da obra *Harmónicos 1*, o compositor Tiago Lestre estabeleceu uma interface móvel, que transita entre a Disposição ›A‹ e a Disposição ›B‹. Essa transição ocorre quando a ZI correspondente à folha de papel colocada à direita do pé é acionada, alterando a função das outras três ZI. Assim, na Disposição ›A‹, existem três timbres acessíveis. Quando a ZI da direita é acionada, a interface transita para a Disposição ›B‹, na qual as outras três ZI passam a controlar outros três timbres diferentes. Um novo acionamento da ZI da direita provoca o regresso à Disposição ›A‹. Assim, há um total de seis timbres controláveis, mediante a transição entre as Disposições ›A‹ e ›B‹ (figura 12).

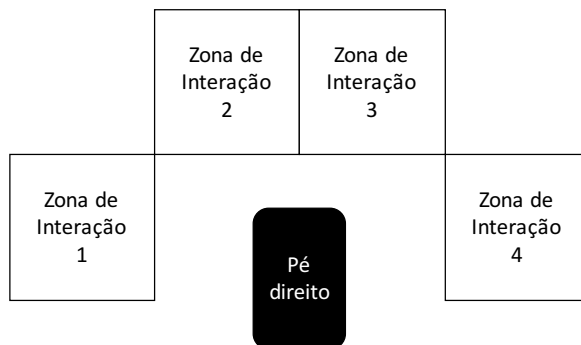


Figura 9. Configuração das Zonas de Interação.

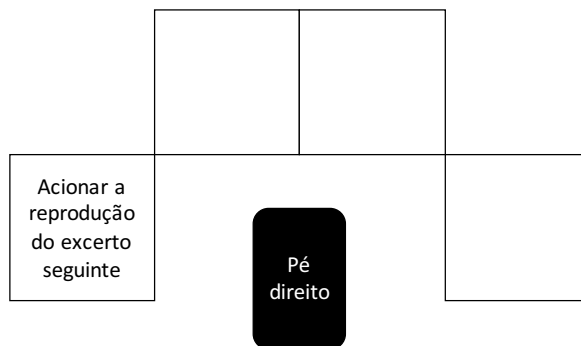


Figura 10. Configuração das Zonas de Interação na obra *LLOCK*.

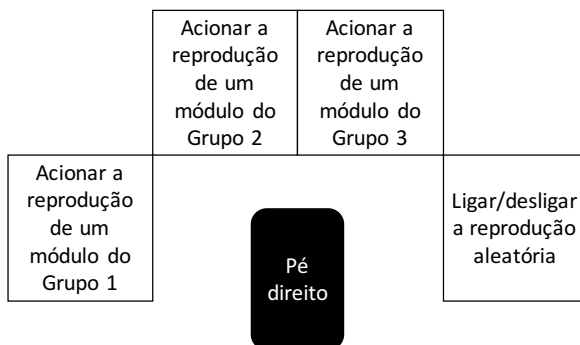


Figura 11. Configuração das Zonas de Interação na obra *Sine nomine*.

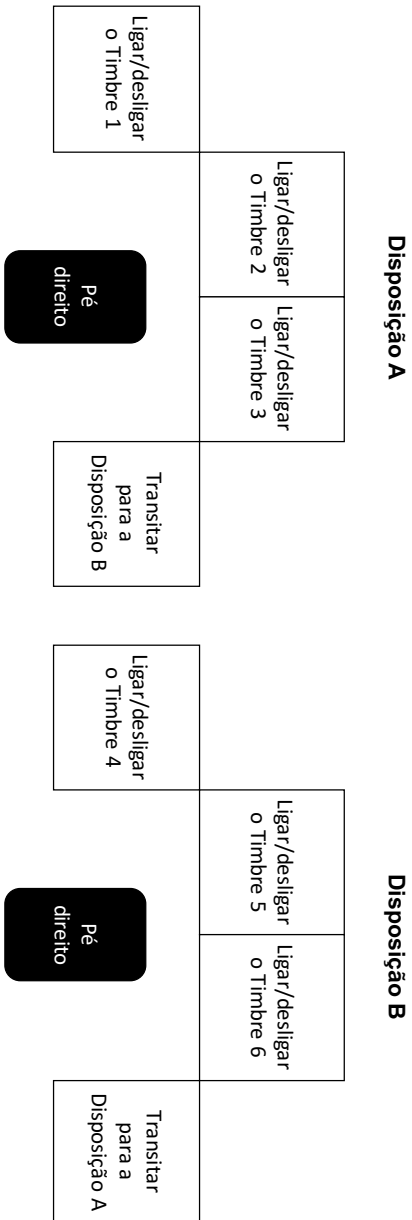


Figura 12. Configuração das Zonas de Interação na obra *Harmônicos I* (Disposições ›A‹ e ›B‹).

Foi explorada inicialmente a possibilidade de serem acrescentados mais desfasamentos na reprodução. Assim, poderiam ser escutados em simultâneo o violonista ao vivo, o seu desfasamento de 8 segundos, um segundo desfasamento de 16 segundos e um terceiro desfasamento de 24 segundos. Seria assim criado um quarteto virtual de violões formado por um único violão desfasado, ou por um cânone fonográfico. Esta opção produz resultados que considerámos muito interessantes e que seriam possibilidades viáveis de performance. O intenso grau de atividade atingido, a transição lenta que ocorre entre os momentos da obra e o total controlo que possibilita ao intérprete são aliciantes. Contudo, esta hipótese foi descartada por transgredir abertamente as regras estabelecidas por Peixinho para a obra. Resta saber se o compositor não abraçaria esta opção, se não fosse tão problemática de se executar com gravadores de fita magnética. No entanto, nestas três propostas, embora as obras sejam adaptadas para uma formação distinta das suas formações originais, pretende-se explorar as possibilidades permitidas, mesmo que no limite, pelas indicações que os compositores deixaram. Este quarteto de desfasamentos seria algo como uma variação, ou mesmo uma outra obra distinta inspirada em *Harmónicos 1* de Jorge Peixinho, mas certamente já não é a mesma obra.

813

### **Colaboração com Nuno Peixoto de Pinho**

Relativamente à obra *LLOCK*, como mencionado, estabeleceu-se uma colaboração compositor/intérprete entre o compositor Nuno Peixoto de Pinho e o violonista Pedro Baptista. Primeiro, houve um diálogo sobre a possibilidade de partir de uma obra original para duo de violões e apresentá-la numa formação instrumental composta por violão e eletrónica, hipótese que o compositor considerou que seria “possível e igualmente interessante” (Peixoto de Pinho, 2020a). Segundo, foi descoberta a oportunidade de prestar uma homenagem ao violonista José António Lopes e Silva, construindo o segundo violão com excertos da sua gravação da obra *L’Oiseau-Lyre*. O compositor de *LLOCK* também aprovou esta

ideia e manifestou o seu agrado. A concretização desta proposta de interpretação não seria possível sem este precioso consentimento e abertura da parte do compositor para explorar outras existências alternativas para a sua obra, que diferem da versão e instrumentação originais. Afinal, a performance da obra é radicalmente transfigurada no seu aspeto visual e funcionamento organológico. Os gestos e o ritual performativo imaginados pelo compositor são transpostos para outros meios e assumem outras configurações.

Por fim, como já explicitado, visto que não foi encontrada uma gravação da obra *Cantos de Sophia* interpretada por Lopes e Silva, não foi possível recolher um *sample* para o acorde final. Note-se que esse acorde, segundo a partitura, deve ser executado por ambos os violões. Foi considerada a possibilidade de executar o acorde apenas no primeiro violão, não sendo reproduzido qualquer *sample*. Desta forma, do ponto de vista simbólico, a ausência de Lopes e Silva na conclusão da obra poderia ser uma forma de exacerbar a sua perda. A gravação do acorde final por outro violonista retira, até certo ponto, o encanto de um segundo violão tocado exclusivamente por Lopes e Silva. No entanto, receando que a escuta do acorde num violão apenas possa “não proporcionar uma ideia clara de encerramento da obra”, o compositor sugeriu duas hipóteses, no caso de não ser mantida a conclusão original. A primeira possibilidade consiste na substituição do “acorde por um outro gesto que funcione com o acorde final [um harmónico... ou um outro som]”. A segunda possibilidade aumenta a aleatoriedade da obra, permitindo que a programação reproduza aleatoriamente “um gesto executado durante toda a obra”, podendo ser escolhido qualquer ficheiro, sendo de seguida executado o acorde final (Peixoto de Pinho, 2020c). Estas possibilidades vêm trazer finais alternativos para a obra, que pode terminar como foi escrita (uma execução do acorde final por cada violão, não necessariamente em simultâneo), ou substituindo uma das execuções do acorde final por um gesto determinado, ou ainda precedendo o acorde final por um gesto determinado. Esta última opção, pela primeira vez na história da interpretação

desta obra, delega ao intérprete alguma margem de liberdade no que diz respeito à sequência pré-definida de gestos. As três opções contam com a aprovação do compositor, caso haja um motivo válido para contornar a versão original.

Relativamente à utilização de recortes da gravação de Lopes e Silva na interpretação da obra de Nuno Peixoto de Pinho, considera-se que este procedimento é particularmente apropriado ao desígnio composicional na génese de *LLOCK*. Afinal, o propósito é transpor para música a técnica *dripping* do pintor Jackson Pollock, de modo a que “a participação do compositor” seja “meramente a de deixar cair pequenos fragmentos musicais pré-existentes” (Peixoto de Pinho, 2016, p. 298). De facto, Nuno Peixoto de Pinho “deixou cair” recortes de manuscritos de Jorge Peixinho, num *dripping* visual com implicações sonoras. Nesta proposta, a reprodução semi-aleatória de *samples* retirados de uma interpretação pré-existente pode ser vista como uma forma de “deixar cair” música sobre a tela que é a sala de concerto, estabelecendo-se um *dripping* fonográfico. Acresce-se que, sendo esta gravação de Lopes e Silva, o violonista que trabalhava diretamente com Peixinho no GMCL, é conferida uma autenticidade histórica à interpretação. Poderia considerar-se assim que existe um *dripping* histórico, estético e gestual, como se a eletrónica estivesse a “deixar cair” fragmentos de memórias passadas, pedaços de história do violão e da música portuguesa, sons produzidos por gestos que pertencem a uma época e a um contexto estético e que são agora reproduzidos e sujeitos a uma ressignificação musical, por via de uma série de agentes envolvidos em sucessivos processos colaborativos.

815

### **Dificuldades na implementação**

Quanto à implementação da forma de interação com a eletrónica, esta apresentou uma série de problemas técnicos. Primeiro, visto que a câmara deteta toda e qualquer alteração na cor das Z1, seja esta provocada pela sobreposição do pé direito do violonista ou não, existe sempre o risco de ser acionada indevidamente uma ação da eletrónica. Isto pode ocorrer se

houver alguma alteração na luz da sala, seja por se desligarem ou acenderem luzes artificiais dentro da sala, ou por alterações na luz exterior à sala, caso esta ilumine o espaço da performance. Este problema pode ser controlado se a sala for fechada à luz exterior e não houver qualquer alteração na iluminação durante a performance.

Um segundo problema, que se relaciona com o primeiro, consiste na projeção de sombras. Qualquer sombra pode acionar a eletrônica, caso se sobreponha às ZI. Se a sombra do violonista for projetada na lateral ou à frente do seu pé direito, torna-se muito difícil manter o controle sobre a eletrônica sem a acionar acidentalmente. É, por isso, essencial que exista, precisamente à frente do violonista, um foco de luz intensa direcionada diretamente para o intérprete, provocando a projeção da sombra para trás do pé, onde esta não poderá interferir com o acionamento da eletrônica. Idealmente, este será o único foco de luz existente.

816

Terceiro, estas propostas levantam uma série de desafios comuns na produção de som. Inclusivamente, é necessário captar o som do violão com qualidade, evitar o efeito de feedback, procurar o equilíbrio entre os volumes da eletrônica e do violão ao vivo, estudar a disposição do material no palco e lidar com quaisquer imprevistos técnicos que possam surgir antes e/ou durante a performance. Para este fim, é necessário ter acesso ao equipamento adequado e possuir o *know-how* para utilizá-lo da melhor forma. Todos os problemas expostos podem ser resolvidos num ambiente controlado em palco ao nível da luz e da captação de som e com o devido apoio técnico. Evidentemente, nem sempre é possível cumprir com todos estes requisitos, limitando assim os locais e contextos em que estas propostas performativas podem ser apresentadas com qualidade e segurança.

### **Conclusão**

As três propostas performativas descritas pretendem contribuir para a divulgação da obra do compositor Jorge Peixinho e do idiomatismo violonístico de Lopes e Silva. Através da adaptação para violão de uma

obra original para piano (*Harmónicos 1*) e da exploração da redução máxima na formação instrumental de *Sine nomine*, são sugeridos novos espaços para o violão solista na produção composicional de Peixinho. Em *LLOCK* de Nuno Peixoto de Pinho, através do diálogo musical estabelecido com os gestos interpretativos gravados por Lopes e Silva, sugere-se a extensão da sua vida artística e da sua colaboração *post mortem* com novas propostas desenvolvidas no século XXI sobre os manuscritos de Peixinho.

Pretende-se assim alertar a comunidade para a imensa riqueza musical transversal à obra de Peixinho e para a margem de liberdade interpretativa que algumas das suas obras permitem e que se encontra ainda por investigar. Procura-se também prestar uma sentida e merecida dupla homenagem ao compositor Jorge Peixinho e ao violonista Lopes e Silva, músicos da vanguarda portuguesa da segunda metade do século XX que revolucionaram a história da música e do violão em Portugal.





## Referências

Brito, Manuel Carlos; Cymbron, Luísa. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

Delgado, Cristina. “Cronologia da obra de Jorge Peixinho”. In: Machado, José (Org.). *Jorge Peixinho: In Memoriam*. Lisboa: Caminho, 2002, p. 23-30.

Delgado, Cristina; Machado, Jorge; Machado, José. “Catálogos da obra de Jorge Peixinho”. In: Machado, José (Org.). *Jorge Peixinho: In Memoriam*. Lisboa: Caminho, 2002, p. 321-402.

Monteiro, Francisco. “A obra de câmara de Jorge Peixinho”. *Revista Música*, v. 18, n. 1, 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/268352011.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.

Peixoto de Pinho, Nuno. *Processos de criação e reutilização musical a partir da obra do compositor Jorge Peixinho (1940-1995)*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2016.

818

Peixoto de Pinho, Nuno. [Correspondência]. Destinatários: Pedro Baptista, Tiago Lestre, Pedro Rodrigues, Evgueni Zoudilkine. [s.l.], 16 jul. 2020a. E-mail.

Peixoto de Pinho, Nuno. [Correspondência]. Destinatários: Pedro Baptista, Tiago Lestre, Pedro Rodrigues, Evgueni Zoudilkine. [s.l.], 12 ago. 2020b. E-mail.

Peixoto de Pinho, Nuno. [Correspondência]. Destinatários: Pedro Baptista, Tiago Lestre, Pedro Rodrigues, Evgueni Zoudilkine. [s.l.], 1 set. 2020c. E-mail.

Rocha, José Eduardo. “14 anotações sobre música contemporânea portuguesa: contribuição para uma actualização dos últimos cinquenta anos”. In: Freitas Branco, João (Org.). *História da música portuguesa*. Mem Martins: Europa-América, 2005, p. 345-392.

Sousa Dias, António. “Case studies in live electronic music preservation: Recasting Peixinho’s *Harmónicos* (1967-1986) and *Sax-Blue* (1984-1992)”. *Journal of Science and Technology of the Arts*, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.sousadias.org/index.php/en/publications-documents/books-chapter-and-papers/47-2009-case-studies-in-live-electronic-music-preservation>. Acesso: 15 out. 2020.

## Partituras

Peixinho, Jorge. *Harmónicos I* (JP 031 a). Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1967. 1 partitura.

Peixinho, Jorge. *Recitativo IV. 25 de Abril em Portugal* (JP 061 c). Parede: Centro de Informação da Música Portuguesa, 1974. 1 partitura. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo\\_id=6878&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo_id=6878&lang=PT). Acesso em: 15 out. 2020.

Peixinho, Jorge. *Música em água e mármore* (JP 077). Partitura disponibilizada por Jorge Sá Machado e José Sá Machado, 1977. 1 partitura.

Peixinho, Jorge. *Serenata per A* (JP 091). Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1981. 1 partitura.

Peixinho, Jorge. *L'Oiseau-Lyre* (JP 094). Parede: Centro de Informação da Música Portuguesa, 1982a. 1 partitura. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo\\_id=3349&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo_id=3349&lang=PT). Acesso: 15 out. 2020.

819

Peixinho, Jorge. *Madame Borbolet(r)a* (JP 095). Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1982b. 1 partitura.

Peixinho, Jorge. *O jardim de Belisa* (JP 104). Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1984. 1 partitura.

Peixinho, Jorge. *Sine nomine* (JP 115). Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987. 1 partitura.

Peixinho, Jorge. *Cantos de Sophia* (JP 124). Parede: Centro de Informação da Música Portuguesa, 1990. 1 partitura. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo\\_id=6893&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo_id=6893&lang=PT). Acesso em: 15 out. 2020.

Peixoto de Pinho, Nuno. *LLOCK* (2012). In: Pinho, Nuno Miguel. *Processos de criação e reutilização musical a partir da obra do compositor Jorge Peixinho (1940-1995)*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2016, p. 321-402.

## Gravações

*L'Oiseau-Lyre*. Intérprete: José António Lopes e Silva. Compositor: Jorge Peixinho. In: *Portuguese Contemporary Works for Guitar*. Lisboa: JORSOM, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQ-Ug2HGpiM>. Acesso em: 15 out. 2020.

*Harmónicos 1*. Compositor: Jorge Peixinho. In: *Música 1*. Lisboa: JORSOM, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yh6epcIVEx0>. Acesso: 15 out. 2020.

820

## PEDRO BAPTISTA

Doutorando na Universidade de Aveiro, com Mestrado em Ensino de Música e Licenciatura em Música (Guitarra e Composição). Atua como docente na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, no Conservatório Regional de Artes do Montijo e na Escola Secundária Dr. Manuel Fernandes. Como concertista, participou do concerto de abertura dos “Dias da Música em Belém” junto à Orquestra Sinfónica Metropolitana de Lisboa. Realizou gravação discográfica com a Banda da Armada Portuguesa e teve sua obra *Abstração* estreada pela Orquestra Sinfónica Juvenil de Lisboa. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5274-2925>. E-mail: [pedrosmbaptista@gmail.com](mailto:pedrosmbaptista@gmail.com)

## TIAGO LESTRE

Doutorando na Universidade de Aveiro sob a orientação de Isabel Soveral, com Mestrado em Composição pela mesma instituição (2015). Docente do Instituto Politécnico de Bragança, é compositor de música eletroacústica, procurando colaborações com as mais variadas expressões artísticas e desenvolvendo arte multimédia. Compôs música e *sound design* para curtas metragens, dança contemporânea, teatro e espetáculos de moda, e realizou *workshops* com Daria Semegen, Nikola Medic, Per Anders Nilson e Nuno Fonseca. Integra a Comissão Executiva do Congresso Internacional de Música Electroacústica de Aveiro – Electroacoustic Winds (EAW). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0615-9883>. E-mail: [lestre@hotmail.com](mailto:lestre@hotmail.com)

### **PEDRO RODRIGUES**

Doutor pela Universidade de Aveiro, é Professor Auxiliar do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) da mesma instituição. Como concertista, apresentou-se em salas como Weill Hall do Carnegie Hall de Nova Iorque, Salle Cortot, National Concert Hall de Taipei e Ateneo de Madrid. Autor de *Guitarra e outras histórias* (CD e livro), recebeu os prêmios Artist's International Auditions (Nova York), Sor Competition (Roma) e Prémio Jovens Músicos (Lisboa). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8998-5955>. E-mail: [pedrojrodrigues@ua.pt](mailto:pedrojrodrigues@ua.pt)

### **EVGUENI ZOUDILKINE**

Doutor pela Universidade de Aveiro e Mestre em Composição pelo Conservatório Estatal Tchaikovsky de Moscou (1991), é Professor Auxiliar do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) da mesma instituição. Autor do livro *A linguagem musical e técnicas na música orquestral de Jorge Peixinho* (2015), assina também os verbetes “Jorge Peixinho” das enciclopédias *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2005) e *Enciclopédia da música portuguesa do século XX* (2005). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3045-384X>. E-mail: [evgueni@ua.pt](mailto:evgueni@ua.pt)