

Polígonos em som e azul. Música, pintura e arquitectura, confluem para um objectivo comum - a criação de um objecto artístico de características singulares onde a reciprocidade se manifesta na sinestesia frutiva das realidades artísticas. Ora separada, ora simultaneamente, constroem-se na interacção que manifestam.

Assim, e no espaço da Casa de Serralves, manifesta-se simultaneamente ao objecto sonoro uma exposição de quadros de Maria Helena Vieira da Silva. A sua sequênciãção e disposição espaciotemporal manifesta e desenvolve uma outra realidade criativa e frutiva. Todavia, os objectos de arte não se confrontam, antes interagem para uma sua nova leitura bem como dos espaços da Casa. Os espaços ganham vida, cor, som, sendo vividos de forma diferenciada pelos espectadores sendo que o som se manifesta cor, e a cor, som. •

Referências

- Bosseur, Jean-Yves (1998) *Musique et arts plastiques – interactions au XX e siècle*. S. l. : Minerve.
- Kandinsky, Vassily (1969) *Du spirituel dans l'art*. Paris: Gonthier.
- Lima, Cândido (2003) *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*. Porto: Edições Politeia, Instituto Politécnico do Porto.
- Maia, Pedro Junqueira (cord.) (2002) *Cândido Lima*. Porto: Atelier de Composição, Porto.

3.20 *Mirrors* (1989) para Piano Solo de António Pinho Vargas

Helena Santana*

Abstract. *In this paper we analyse one of the masterpieces of Pinho Vargas, which uses some specific procedures of musical composition, namely the musical formalisation of pitch structure and form. The results are very interesting and give us some musical aspects of his technical resources.*

Keywords: *Color, Talea, Boulez, series*

Resumo. *Neste trabalho analisamos uma obra fundamental da produção de António Pinho Vargas. Enfatizamos o nosso trabalho na segunda peça de *Mirrors* pois é uma obra que encerra processos de formalização musical e discursivos de um rigor e eficácia extremos. Nesse bloqueio, o compositor manifesta o seu sentir de artista desvelando universos de rara beleza e sentimentalidade.*

Palavras chave: *Color, Talea, Boulez, série*

Introdução

Baudelaire diz-nos, que para adivinhar a alma de um poeta ou artista, ou pelo menos a sua principal preocupação criativa, devemos procurar a palavra, ou constituinte, que com mais frequência figura na sua obra. Essa palavra, ou constituinte, traduzirá a sua obsessão mais premente. Seguindo esta linha de pensamento, não traduzirá o compositor, através dos sons, dos objectos, dos processos, das técnicas, as suas obsessões mais fortes e vivas? Na nossa opinião, sim. No caso de António Pinho Vargas, os objectos que materializa, os processos que desnuda, as técnicas que descerra, os universos que representa, são diversos e seus, tornando-se, em alguns casos, únicos. As imagens de som, cor e sombra que se descobrem são o involuntário e o instintivo das obsessões que encerra enquanto ser e ter. As suas obras, materializando as metáforas que corporaliza continuamente, bem como alguns aspectos do seu ser e ter, tornam-se nossas no

* Portugal, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro (UA). Professora e compositora de obras para instrumento solo e conjunto instrumental, bem como electrónicas e electro-acústicas, para teatro, cinema e dança (Ballet). Licenciada em Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, e pós-graduação na área. Docteur, Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). É co-autora do livro, *(semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX*, e autora de *(In)EXISTÊNCIAS do SOM*, UA.

momento da sua interpretação, revelando-nos por um lado alguns modos de pensar e existir que são seus, e por outro, o eu que as entende e goza.

Sabendo que, por um lado, toda a obra de arte obedece e vivifica uma necessidade intrínseca à própria vida, necessidade essa que o artista sente e da qual tem uma percepção, por vezes pouco clara, e sabendo que os objectos sonoros são os elementos que a definem, reflectindo uma imagem e uma emoção sentida pelo seu autor, cabe ao intérprete, e ao ouvinte, desfrutarem, se assim o entenderam, e quiserem, o universo de sons e emoções veiculado por ela e pelo seu autor. Contendo, e definindo, espaço-temporalmente, um objecto imaginário de natureza emocional, a música define-se na obra, desnudando-se num mundo de aforismos. O músico recria um mundo premente de significação, assentindo uma compreensão intuitiva das formas, as mesmas formas que se expressam através da vida. No entanto, o sentimento expresso não é objectivado. Encontrar o equilíbrio entre o universo do compositor, transcrito no texto musical, e o universo do intérprete, traduzido na gestualidade da obra, é tarefa de todo o intérprete. Ádua, mas dignificante, surge como significante da própria vida.

1. *Mirrors*

A obra de António Pinho Vargas, diversa e significativa, vislumbra existências oníricas, desmembra fragmentos de vida que se nutrem nos sons, nas cores, nas brumas, nos significantes e nos significados do existir. A palavra que a narra, sob o véu de um gesto revelador, é o espelho do entusiasmo que lhe dá corpo e vida. A obra, essa, persiste acalmando a pulsão e o nojo criativo. Esse espelho, reflectindo a imagem da criação, do fito e da alma, encontramos-lo em toda a obra do autor, e expressamente em *Mirrors* (1989), para piano, obra cujo título condiciona alguns dos seus parâmetros. A obra, composta de três andamentos, desnuda universos distintos em cada um deles. No entanto, e devido às técnicas expressas no seu segundo, limitaremos este texto à análise deste.

1.1 *Mirrors II*

A segunda pela que compõe *Mirrors* de António Pinho Vargas revela a influência de Pierre Boulez, bem como a estratificação

organizativa da obra a partir de elementos do passado. Neste sentido, *Mirrors II*, desnuda três estratos sonoros revelando uma textura musical diversa do primeiro andamento. A disposição num sistema de três pautas concorre para uma mais fácil definição e caracterização por parte do analista e intérprete. Assim, a cada uma das pautas é atribuído um processo de manipulação dos materiais que, embora de forma diferente, utiliza alguns dos constituintes dos outros estratos. Assim, e no estrato superior, Pinho Vargas dispõe, compassos 1 a 13, e ao nível das alturas, a sua série segundo a sequência $O12 \rightarrow O9 \rightarrow O6 \rightarrow O3 \rightarrow O12$. Em seguida, compassos 17 a 23, utiliza o seu retrogrado, ou seja, as séries $RO12 \rightarrow RO9 \rightarrow RO6 \rightarrow RO3 \rightarrow RO12$, terminando a obra, a partir do compasso 26 com a exposição das séries $O12 \rightarrow O9$. O seu encadeamento faz-se através dos quatro últimos sons de cada série, os quais encadeiam nos quatro primeiros da série seguinte. A nível rítmico os constituintes da combinatória apontada apresentam uma forte caracterização cromática. Em cada uma das séries as constituintes rítmicas são diversas. A nível formal, o elemento retrogrado surge bastante mais rápido e irregular enfatizando um discurso mais enérgico e tumultuoso. O tempo, esse, mantém-se inalterado. Por outro lado, a natureza expressiva da textura surge agora modificada, não pelo uso de um tempo mais rápido mas, isso sim, pelo uso de uma rítmica mais intensa, durações mais curtas, uma dinâmica mais diversa e aplicada, agora, nota a nota. Os dois estratos que a suportam concorrem para o mesmo efeito. O final da peça, a partir do compasso 26, numa dinâmica e rítmica mais calma, conseguida pelo uso de durações predominantemente mais longas, e dinâmica menos fortes e articuladas, concorre para a determinação de uma textura mais serena, calma e conclusiva.

O segundo estrato, por nós definido como voz intermédia, veicula os princípios inerentes ao uso da *Color* e da *Talea*, assim como o uso da série dodecafónica já proposta no primeiro estrato, voz superior. Utilizando conceitos e elementos do passado, Pinho Vargas submete este estrato a leis de organização diversas. Somente o arquétipo permite a sua utilização. Através desta noção, o compositor permite-se sobrepor realidades distintas, concebendo um elemento de som regido por estruturas formais e discursivas diversas. Sabendo que numa *Talea* se adapta ao *tenor* (no século XIV, uma melodia gregoriana sobre a qual

se construía o edifício constra-pontístico), uma estrutura rítmica que se encontra repetida de forma contínua, e que, a *Color*, é uma expressão latina pela qual se designava, no século XIII, uma melodia que era repetida continuamente, constatamos que Pinho Vargas utiliza uma *Color* composta por dez agregados sonoros. Esta, não manifesta um centro tonal pois concebe-a a partir da sequência serial proposta no primeiro estrato. Compondo uma estrutura constituída por agregados de natureza diversa, fruídos segundo um esquema preciso e denunciando uma funcionalidade própria, Pinho Vargas permite assim a interação entre universos organizativos diversos histórica e estilisticamente.

Na construção da sua *Color* Pinho Vargas utiliza então a sequência de série O12 → O9 → O6 → O3, que encadeará, em seguida, em O12, manifestando-se o problema do não uso dos sons ré # e ré natural – sons 1 e 2 de O6, ou sons 9 e 10 de O9 – mas sim do som mi, manifesto no sexto acorde da *Color*. A *Color* descrita surge segundo a sequência que passamos a descrever: duas vezes em movimento original, dos compassos 1 ao 13 completa; uma sequência incompleta, enunciando os acordes 1 a 5, compassos 13 a 16, e os acordes 4 a 1, compassos 17 e 18; duas vezes em movimento retrogradado, dos compassos 18 ao 25, completa; duas vezes em movimento original, completa, dos compassos 26 a 49 e, para finalizar, uma sequência incompleta, do acorde 1 a 5, ao longo dos compassos 49 a 57. Composta por 10 acordes diversos, será repetida a velocidades de execução diversas, consequência da *Talea* que se encontra em uso. Formalmente a obra encontra-se dividida em três secções coincidentes com a mudança de *Talea*. A natureza da *Talea* reforça a natureza da textura que se quer fruída. A nível rítmico, a dimensão da *Talea* não acompanha a dimensão da *Color* havendo, por isso, um desfazamento constante entre as duas organizações, a melódico-harmónica e a rítmica.

A nível rítmico Pinho Vargas utiliza três *Taleas* compostas por oito durações sendo que a primeira contem em si mesma um eixo de simetria. A primeira *Talea* surge três vezes dos compassos 1 a 15, sendo cadenciada com uma semibreve no compasso 16, final da primeira secção de *Mirrors II*. A sua apresentação faz-se dos compassos 1 a 5, repetindo-se dos compassos 6 a 10 e 11 a 15. A segunda *Talea*

surge dos compassos 17 a 25 acompanhando o movimento retrogrado da sequência das séries apresentado no estrato superior. Ao nível das durações estas são mais curtas dinamizando fortemente o discurso. *Talea II* é apresentada dos compassos 17 a 19 sendo repetida nos compassos 20 a 22 e 22 a 24. Mais uma vez segue-se um elemento cadencial em semibreve. A terceira secção de *Mirrors II*, compassos 26 a 57, veicula a terceira das *Taleas*. A *Talea* surge do compasso 26 a 33 repetindo-se, em seguida, dos compassos 34 a 45 e 46 a 55. Mais uma vez é cadenciada por um elemento, neste caso, em breve (o dobro das anteriores). De natureza diversa das demais, enfatiza a natureza do discurso proposto pelo autor.

No estrato correspondente à voz inferior, Pinho Vargas sequencia três vezes o mesmo processo de formalização, o qual se encontra realizado sobre elementos, no entanto, diversos. Assim na primeira secção da peça, compassos 1 a 16, Pinho Vargas cria um elemento rítmico onde verificamos que, a primeira das durações é encurtada de uma semicolcheia, e a segunda, ao contrário, aumentada do mesmo valor. O compasso 9 serve de eixo ao processo descrito, sendo o valor base proposto, o de semibreve.

Do compasso 17 ao 25 constatamos o uso do mesmo processo, sendo que, neste caso, o valor de tempo adicionado ou subtraído é o equivalente a uma duração de fusa num elemento base de mínima. Melodicamente segue a mesma configuração que nos primeiros 16 compassos da obra. Na terceira vez que é proposto, o processo realiza a subtração ou adição de um valor de colcheia a um valor base, neste caso, de breve, surgindo neste caso a partir do compasso 26. Melodicamente segue a estrutura proposta já nos compassos 1 a 16 e 17 a 25. Esta estrutura comporta também ela uma simetria quando analisamos a sequência de sons presente dos compassos 1 a 10. Composta pela sequência de 9 sons e a sua retrogradação, ela é igualmente predominantemente cromática.

Conclusão

De uma extrema economia de meios, Pinho Vargas realiza uma articulação constante dos mesmos elementos, processos e técnicas, desenvolvendo, todavia, uma obra sempre diversa e imaginativa. No processo compositivo, “permanecerá matéria o que for impenetrável,

[...] será promovido a forma o que for estruturado racionalmente.” (Pousseur, 1953, s.p.) Assim, depois de formalizado e racionalizado, o material musical, torna-se forma, construindo, no espaço e tempo da obra, um objecto sonoro vivo. Pinho Vargas, usando de mestria plena, significa e materializa na obra musical a obsessão urgente de criar. •

Referências

- Pousseur, Henri, (1953) “De la recherche concrète à une musique”, artigo inédito.
- Vargas, António Pinho (2002) *Sobre a Música, Ensaios, Textos, Entrevistas*, Porto, Edições Afrontamento.