



Aluno: Ricardo Luís Viegas Correia

**ANTÓNIO PINHO VARGAS – UMA CARACTERIZAÇÃO  
MUSICAL. INTER-RELAÇÕES ESTÉTICAS E TÉCNICAS COM  
A MÚSICA DO PRÓPRIO AUTOR**

Orientador: Christopher Consitt Bochmann

Trabalho de Projeto

Mestrado em Música, Ramo Composição

Universidade de Évora, 2013

Agradecimentos:

A António Pinho Vargas, pela disponibilidade demonstrada e ainda mais pela concessão da entrevista. E à sua música, às suas ideias, que me fizeram crescer mais um tanto a nível musical e não só. E por me ter proporcionado um acrescento de felicidade à minha infância, com a sua música de Jazz da década de 80.

Ao Grupo Coral de Queluz, que muito amavelmente me disponibilizou o seu piano, num momento de dificuldade da minha parte em ter acesso a este instrumento, que me ajudou ao estudo, análise, composição e improvisação. Um grupo de amigos com os quais, no passado, já tive o prazer de cantar.

## **António Pinho Vargas - uma caracterização musical. Inter-relações estéticas e técnicas com a música do próprio autor.**

### **RESUMO**

Este Trabalho de Projeto é constituído por uma parte de Dissertação e outra de criação musical do seu autor. É elaborado um estudo da música de António Pinho Vargas, nas suas várias vertentes, com vista a uma sua caracterização global. Dá-se enfoque às características diatónicas tonais/modais presentes na maioria da sua música da vertente erudita contemporânea. Estabelecem-se inter-relações estéticas e técnicas entre Pinho Vargas e a música do autor do trabalho, no sentido de, através de um compositor com o qual tem uma identificação musical significativa em vários domínios, contribuir para o estabelecimento da sua identidade enquanto compositor em formação. São assim suscitadas algumas reflexões em torno de questões estéticas e técnicas a nível da composição musical. Deste trabalho faz parte um dossier reunindo as obras do autor realizadas ao longo do curso de Mestrado que se adequam ao tema do Trabalho de Projeto, ao qual se junta um CD áudio contendo estas peças, algumas interpretadas por músicos, outras com som sintetizado.

Palavras-chave: António Pinho Vargas; composição musical contemporânea; diatonicismo tonal e modal; hierarquia entre alturas sonoras;

## **António Pinho Vargas - A musical characterization. Aesthetical and technical interrelations with the music of the author himself.**

### **ABSTRACT**

This work is comprised of two parts, a dissertation and a musical composition by the author. A study of the music of Antonio Pinho Vargas, in its different shapes, is elaborated, aiming at a global characterization. The focus is on the diatonic tonal/modal characteristics present in the majority of his contemporary erudite compositions. Aesthetical and technical interrelations are established between Pinho Vargas and the music of the author so as to contribute to establish an identity as a forming composer, through a composer with whom the author has a significant musical identification in several domains. Some reflections are thus raised, around aesthetical and technical matters of music composition. As part of this work, a compilation of the music composed by the author throughout the time of his Master's degree that fit its project theme and an audio cd with this pieces are given, some of this played by musicians, others with synthesized sound.

Keywords: António Pinho Vargas; Contemporary music composition; Tonal and modal diatonicism; hierarchy between pitches.

## Abreviaturas e símbolos

Neste trabalho, por impossibilidades de escrita pelo programa Microsoft Word, alguns símbolos de análise harmónica estão escritos de uma forma um pouco diferente, relativamente às convenções normalmente usadas neste domínio:

II – Acorde com a 3ª Maior.

ii – acorde com a 3ª menor

dim – acorde diminuto

7 (beq.) – bequadro na 7ª do acorde

Ordem dos símbolos: Grau e tipo de acorde, 7ªs, 9ªs, agregados, etc., inversão.

Ex: iidim7(+4)c – acorde de 2º grau diminuto, com 7ª, 4ª agregada e na 2ª inversão.

## Índice

	<b>Pág.</b>
- Introdução.....	9
1. Cronologia biográfica geral e obra de António Pinho Vargas.....	13
2. Análise estilística e técnica da música de António Pinho Vargas (vertente erudita)	
2.1. Caracterização geral.....	20
2.2. Análises musicais específicas.....	24
2.3. As “Nove canções de António Ramos Rosa”	
2.3.1. Introdução.....	65
2.3.2. Aspetos técnicos composicionais gerais da obra.....	67
3. Breve incursão pela vertente Jazz.....	85
4. Entrevista a António Pinho Vargas.....	92
5. Inter-relações estéticas e técnicas da música do autor deste Trabalho com António Pinho Vargas.....	105
- Conclusão.....	115
- Bibliografia.....	118
- Informação de “links” para escuta de obras abordadas e referidas de António Pinho Vargas.....	120
 Anexo:	
- Partituras de Pinho Vargas	
 Dossier:	
- Peças compostas pelo aluno	

**Índice de excertos musicais, figuras e quadros.**

	<b>Pág.</b>
Excerto 1.....	25-26
Excerto 2.....	29
Excerto 3.....	35
Excerto 4.....	37-38
Excerto 5.....	43
Excerto 6.....	50-51
Excerto 7.....	53
Excerto 8.....	55
Excerto 9.....	59
Excerto 10.....	62
Excerto 11.....	68
Excerto 12.....	69
Excerto 13.....	69
Excerto 14.....	72
Excerto 15.....	73
Excerto 16.....	75
Excerto 17.....	77
Excerto 18.....	78
Excerto 19.....	79
Excerto 20.....	90-91

Figura 1.....	27
Figura 2.....	32-33
Figura 3.....	45
Figura 4.....	54
Figura 5.....	70
Figura 6.....	80
Figura 7.....	81
Figura 8.....	82
Figura 9.....	82-83
Figura 10.....	83-84
Figura 11.....	86-87
Figura 12.....	88
Quadro 1.....	30

## Introdução

A ideia para este Trabalho de Projeto nasceu da minha inquietação em busca da identidade como aspirante a compositor. Nessa minha procura, muitas vezes com resultados pouco produtivos, descubro um compositor, português, que, quase curiosamente, possui algumas características com as quais sinto identificações essenciais, e que tenho dificuldade em encontrar noutros compositores, pelo menos da forma como encontro em António Pinho Vargas. No entanto, desde já esclareço que não se trata de uma identificação com qualquer laivo de idolatria. Aliás, a minha música tende a ser muito diferente da dele, mas é a identificação com determinadas características fundamentais, não só musicais, como também, em certa medida, no campo de pressupostos de ordem filosófico-artística. No geral, são três os domínios que são essenciais para mim. Primeiramente, a música da sua vertente normalmente designada por “erudita contemporânea”, tende a privilegiar a hierarquia entre as alturas, num sentido oposto aos pressupostos matriciais da música atonal, por vezes a sua música apresenta mesmo passagens tonais. Em segundo lugar, denota características como a existência de pontos de referência claros, diretos, uma complexidade porventura pouco intrincada, em que o fosso que muitas vezes existe entre a partitura, ou a estruturação teórica e a audição se encontra diluído, sendo que, deste modo, é possível que a sua música possua um nível elevado de capacidade de comunicação, mesmo, eventualmente, com leigos em música. A sua música, do meu ponto de vista, não necessita de muitas explicações por parte de um analisador ou do próprio compositor para poder ser fruída, ou seja, não é necessário ser-se um conhecedor de música contemporânea, ou ter forte instrução musical para poder estabelecer-se uma relação emocional com as suas obras. Em terceiro lugar Pinho Vargas é um polifacetado musicalmente (e não só) e isso corresponde a uma identificação muito importante com o meu ser musical, especialmente porque as duas vertentes como compositor também se relacionam comigo. Pinho Vargas possui também uma faceta numa música “menos erudita”, uma música com um carácter mais “comercial”, porque à partida tem um potencial maior para chegar a um público mais diversificado e mais vasto. Ora, eu também noto uma forte tendência em mim para

seguir este caminho, embora a minha música (aparentemente) não erudita não possa, penso eu, ser considerada Jazz. Esta minha vertente também será ilustrada, com uma peça que incluo no dossier que apresento com peças minhas compostas essencialmente no âmbito deste Mestrado. Poderá dizer-se que existem vários outros compositores que terão características semelhantes, mas o meu interesse por Pinho Vargas, em primeiro lugar, prende-se com o facto de eu me sentir particularmente atraído pela sua música, em qualquer das suas vertentes, e em segundo lugar por ser um compositor português, pois julgo que nunca é demais qualquer contribuição, ainda que pequena, para o conhecimento no âmbito da música portuguesa, e especialmente da contemporânea, que não é muito documentada no que concerne à caracterização e análise musicais.

O trabalho consiste principalmente em fazer uma caracterização musical de António Pinho Vargas. Primeiramente, temos uma caracterização da sua música erudita, recorrendo a vários exemplos de obras, em que serão feitas análises de vários aspetos da sua música, procurando dar a conhecer processos recorrentes, mas também outros menos frequentes, tentando dar ao mesmo tempo também uma ideia abrangente. Mesmo porque a sua música possui grande variedade composicional, sendo precisamente uma das suas características a coexistência de processos e técnicas oriundos de diferentes linguagens. Inclui-se também uma secção dedicada exclusivamente à sua obra “Nove Canções de António Ramos Rosa”, porque uma das minhas obras que incluo no dossier é baseada em material musical destas canções, o que está sem dúvida relacionado com o facto de ser porventura a minha obra preferida de Pinho Vargas. Para além disto, é uma das obras mais tonais do compositor, adquirindo assim um particular interesse para mim, levando em conta que este trabalho pretende, também, estabelecer uma ligação com a minha própria música, porquanto as peças que aqui apresento são em grande parte tonais. Haverá também um breve capítulo caracterizando em termos gerais a sua música da vertente Jazz. O trabalho contém também uma entrevista a Pinho Vargas, com vista a ficar registado um testemunho do próprio compositor sobre a sua obra e sobre as suas posições estéticas. A parte final do trabalho pretende averiguar inter-relações de cariz estético e técnico da sua música com a minha própria música, ou com as minhas

pretensões musicais como compositor, considerando que ainda sou um compositor em formação de identidade, servindo também para contribuir para a compreensão das minhas obras que fazem parte deste trabalho. Em anexo, constam as partituras completas das peças ou andamentos abordados de Pinho Vargas. Ainda no final da Dissertação são fornecidos endereços de internet para escuta de interpretações destas e de outras obras referidas ao longo do Trabalho.

O Trabalho de Projeto inclui um dossier com obras de minha autoria, relacionadas com este estudo e com a minha aprendizagem ao longo do Mestrado, e ainda um CD áudio com estas obras, algumas interpretadas por músicos, outras com som sintetizado.

Considero que a relevância deste estudo prende-se com o facto de ser, pelo que se conhece, o primeiro trabalho académico aprofundado sobre a música de António Pinho Vargas, centrando-se principalmente em aspetos composicionais/linguagem, mas também estéticos, contribuindo assim para acrescentar conhecimento no domínio da composição contemporânea em Portugal. Serão também abordados, mas em segundo plano, assuntos pertinentes relacionados com a composição musical contemporânea, que surgem nomeadamente pelas posições de Pinho Vargas, às quais eu em grande medida adiro, mas por vezes também me demarco, e desta interação surgem questões, no meu ver, de interesse relevante para a problemática da composição contemporânea. Relativamente a estas questões, os objetivos são, principalmente, chamar a atenção para determinadas problemáticas, assumir e justificar as minhas próprias posições, e suscitar reflexões no leitor. Algumas das questões que são levantadas são: A existência de hierarquia entre as alturas ou de tonalidade pode ser um fator determinante para a comunicação musical e para o estabelecimento de uma ligação afetiva com as obras musicais? O discurso deve ser o principal motor para a composição musical, independentemente do idioma/vocabulário usados, ou estes já possuem meios, por si só, para servir o discurso pretendido? A composição musical que parte dum plano esquemático prévio, contendo algumas premissas extramusicais, na medida em que o ouvido não consegue prever o seu resultado musical, ou ainda decisões musicais baseadas nalgum tipo de simbolismo (que também é extramusical) podem potenciar a existência de uma

desconexão entre a estrutura teórica e aquilo que é verdadeiramente apreendido na audição? Faz sentido compor (no âmbito da chamada música erudita) música totalmente tonal/modal hoje em dia? É certo que não se tratam de questões novas, mas creio que são, ainda, insuficientemente discutidas, pelo menos no contexto português, e de forma aberta e com predisposição para a permeabilidade intelectual, na minha opinião. Para estas questões são propostas algumas respostas, para as quais destaco a contribuição do estudo *Cognitive Constraints on Compositional Systems* (Lerdahl, 1992), não com o objetivo de afirmar pensamentos acabados, até porque são questões muito subjetivas, sem prejuízo para uma assunção clara de posições.

Por outro lado, existe o objetivo de, na própria parte de Dissertação, se fazer uma interligação com a parte de criação artística pessoal que se inclui no Trabalho de Projeto. Com a pretensão de contribuir, através do estudo de um compositor com o qual tenho uma identificação porventura maior do que com outros, no seio da música contemporânea, para a formação da minha identidade como compositor. Neste foro de carácter mais pessoal, o trabalho também pretende contribuir para uma justificação das minhas próprias opções e posições.

Ricardo Correia

## 1. Cronologia biográfica geral e obra de António Pinho Vargas

Compositor, pianista e ensaísta.

1951 – Nascimento, em Vila Nova de Gaia (15 de Agosto).

1960 – recebe aulas particulares de piano (no domínio da música “clássica”) durante 3 anos.

Finais dos anos 1960 – Músico de Rock.

Inícios dos anos 70 – Desinteressa-se pelo Rock e dedica-se ao Jazz, começando pelo Free Jazz

Meados dos anos 70 – Volta a estudar piano, agora a nível oficial numa escola de música (conservatório).

Finais dos anos 70 – forte atividade como pianista de Jazz, atuando com músicos portugueses de renome na área, como Rão Kyao. Por esta altura surgem as primeiras composições no âmbito deste tipo de música.

Inícios dos anos 80 – Cria o seu próprio agrupamento de Jazz, destinado especialmente à interpretação das suas próprias composições.

1983 – Após uma longa interrupção, regressa à faculdade para terminar a Licenciatura em História, que é completada neste ano, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Deste ano data a sua primeira peça erudita contemporânea, “Peça”, para flauta solo.

1987 – Curso Superior de Piano, Conservatório de Música do Porto. Ingressa no Conservatório de Roterdão para estudar Composição, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, ao mesmo tempo que obtinha o seu maior sucesso como músico e compositor de Jazz.

1990 – termina o Curso de Composição do Conservatório de Roterdão.

1990-1992 – Equiparado a Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

1991-2005 – Equiparado a Professor Adjunto da Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa.

1991-1997 – Membro do Conselho Científico na Escola Superior de Música de Lisboa.

1994-2000 – Assessor para a Música da Casa de Serralves.

1995 - Condecorado pelo Presidente de República Portuguesa com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

1996-1998 – Assessor para a música do Centro Cultural de Belém.

1998-2001 – Membro do Conselho Consultivo do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

1999-2007 – Membro da Direção Artística da Orquestrutópica.

2002 – Festival António Pinho Vargas, em que foi interpretada a maioria da sua obra, organização Culturgest. Encomendado pela Culturgest, LxFilmes e RTP, foi realizado por Manuel Mozos e Luís Correia o documentário “António Pinho Vargas, notas de um compositor”.

2004 – Consultor da Administração do Centro Cultural de Belém.

2006-2008 – Membro do Conselho de Fundadores da Casa da Música.

2009 – Regressa às suas funções de Professor Adjunto na Escola Superior de Música de Lisboa.

2009-2010 – Professor Colaborador da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2010 – Doutoramento, com a tese “Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu”, pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, como bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Recebeu por três vezes o Prémio de Imprensa Sete de Ouro para melhor disco instrumental do ano. Recebeu o prémio de melhor música em festivais de cinema, com a música para os filmes “Tempos Difíceis”(João Botelho) e “Cinco Dias Cinco Noites”(José Fonseca e Costa). Em 2012 foi distinguido com o Prémio Universidade de Coimbra, pela sua contribuição para a música contemporânea portuguesa, e com o Prémio José Afonso, pelo seu disco Solo II.

É atualmente Investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e Professor na Escola Superior de Música de Lisboa (Instituto Politécnico de Lisboa).

### **Obras musicais (música erudita contemporânea)**

#### Ensemble

- *Música plana/Música contraplana*
- *Círculos* (1986)
- *Estudo/Figura* (1990)
- *Três quadros para Almada* (1994)
- *Três versos de Caeiro* (1997)
- *Machines fictives (pour Pierrot le fou)* (2003)
- *SIX portraits of pain* (2005)

#### Música de Câmara

- *Gravitações* (1984)

- *Cut* (1989, rev. 2000)
- *Poetica dell'estinzione* (secondo Mikhail Sergueievitch) (1992)
- *Mechanical string toys* (1992)
- *Monodia - quasi un requiem* (1993)
- *Nocturno/Diurno* (1994)
- *Nove canções de António Ramos Rosa* (1995)
- *Sete canções de Albano Martins* (2000)
- *Estudos e Interlúdios* (2000)
- *Três estudos para dois pianos* (2001)
- *Two family discussions* (2001)
- *Quatro ou cinco movimentos fugidios da água* (2001)
- *Step by step, wolfs!* (2002)
- *Dois violinos para Carlos Paredes* (2003)
- *Movimentos do subsolo, quarteto de cordas nº2* (2008)
- *One minute to go* (2010)
- *Cinque pezzi* (2010)
- *Quatro novos fragmentos* (2010)
- *Quasi una sonata* (2010)
- *Quatro novos fragmentos* (versão para flauta e piano) (2012)
- *Quarteto de cordas nº 3* (2012)

#### Orquestra

- *Geometral* (1988)

- *Explicit drama* (1992)
- *Duas peças* (1992)
- *Acting Out* (1998)
- *A impaciência de Mahler* (1999)
- *Reentering* (2004)
- *...Von fremden länder...* (2004)
- *Graffiti [just forms]* (2006)
- *Um discurso de Thomas Bernhard* (2009)
- *An impossible task* (2009)
- *Onze cartas* (2011)

#### Ópera, Oratório

- *Ancestral e mudo* (1994)
- *Édipo - Tragédia de Saber* (1996)
- *Os dias levantados* (1998, rev. 2001)
- *Judas (secundum Lucam, Joannem, Matthaeum et Marcum)* (2002)
- *A little madness in the Spring* (2006)
- *Outro fim* (2008)
- *Requiem* (2012)

#### Solo

- *Peça - flauta* (1983)
- *Três fragmentos - clarinete* (1986, rev. 1994)

- *Mirrors* - piano (1989)
- *La Luna* - guitarra (1996)
- *Holderlins* - piano (2001)
- *Il ritorno* - cravo (2002)
- *Suite para violoncelo solo* - violoncelo (2008)

### **Música para cinema**

- *Tempos difíceis*, João Botelho (1988)
- *Aqui na terra*, José Fonseca e Costa (1993)
- *Cinco dias, cinco noites*, José Fonseca e Costa (1996)
- *Quem és tu?*, João Botelho (2001)
- *O fascínio*, José Fonseca e Costa (2003)

### **Discos**

- 1983 – *Outros Lugares* (Jazz)
- 1985 – *Cores e Aromas* (Jazz)
- 1987 – *As Folhas Novas Mudam de Cor* (Jazz)
- 1989 – *Os Jogos do Mundo* (Jazz)
- 1991 – *Selos e Borboletas* (Jazz)
- 1994 – *Monodia* (Contemporânea)
- 1996 - *A Luz e a Escuridão* (Jazz)
- 1998 – *As Mãos, o melhor de António Pinho Vargas* (Jazz)
- 2001 – *Versos* (Contemporânea)

2003 – *Os Dias levantados* (Contemporânea)

2008 – *Graffiti [Just Forms], Six Portraits of Pain, Acting Out* (Contemporânea)

2008 – *Solo* (Jazz)

2009 – *Solo II* (Jazz)

2011 – *Improvisações* (improvisação livre ao piano por António Pinho Vargas)

Nota: todos os discos de Jazz contêm essencialmente composições originais de Pinho Vargas, juntamente com arranjos esporádicos de música de outros autores, ou música popular, feitos por ele. Nestes discos tocam agrupamentos de Jazz liderados pelo próprio Pinho Vargas, com ele ao piano. Os CD's Solo e Solo II constituem exceção, em que o compositor toca versões para piano solo. Os discos de música contemporânea são monográficos, apenas com obras suas.

## **Livros**

- *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*. Porto, Afrontamento (2002)

- *Cinco Conferências, Especulações Críticas sobre História da Música do Século XX*. Lisboa, Culturgest (2008)

- *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra, CES/Almedina (2011)

## **2. Análise estilística e técnica da música de António Pinho Vargas (vertente erudita)**

### **2.1. Caracterização Geral**

Nesta secção, tratar-se-á de sistematizar, na medida do que a música de Pinho Vargas permite, características da sua música erudita, recorrendo também a uma sectorização por períodos de criação, de modo a que se possam definir enquadramentos estilísticos gerais. Podemos definir algumas linhas fundamentais que atravessam toda, ou quase toda, a sua obra. Um aspeto primordial é a assunção da importância de haver hierarquia entre as notas, umas vezes de forma clara outras de maneira mais subtil. Mesmo na sua música que está mais ligada à linguagem dodecafónica, como se verifica nalgumas das primeiras obras, o uso que o compositor faz dessa linguagem é muito próprio, mais livre, não se observando preocupação em evitar qualquer espécie de polarização tonal, pelo contrário, assim como não evita o uso de 8ªP, tanto melodicamente como harmonicamente. A partir dos anos 90 a sua música adquire progressivamente uma morfologia maioritariamente de tipo diatónico tonal ou modal, ainda que frequentemente seja desenvolvida a partir de processos de matriz atonal, tal como acontece, por exemplo, em Alfred Schnittke. São usadas também, escalas octatónicas ou outras, mas que usam, tal como no diatonicismo tonal, tons e meios-tons, em que existe, também, alguma hierarquia entre os sons. Este é um ponto bastante importante da música de Pinho Vargas, é uma música que não dispensa esta hierarquia, ainda que por vezes de carácter ambíguo e subtil. Outro aspeto fundamental da música de Pinho Vargas é a importância do discurso como base para a conceção musical de uma obra. Cada obra tem um fio condutor, baseado num discurso, numa narrativa, que define o carácter da obra e o seu desenvolvimento musical. Ou seja, o compositor parte para a criação, não partindo de um idioma ou de um sistema lógico bem definido, ou ainda de qualquer plano estrutural prévio, mas usando os diversos parâmetros musicais de acordo com o desenvolvimento do discurso, da narrativa, por assim dizer, da forma que considera melhor para transmiti-lo musicalmente. Isto não corresponde ao tipo de música descritiva ou programática, o

discurso que aqui se fala é musical, não é definido por situações concretas ou estados de espírito descritos pelo compositor, sendo algo do âmbito do subjetivo, passível de tantas interpretações diferentes da do compositor quanto o número de ouvintes. Esta posição relaciona-se com as ideias de liberdade de Wolfgang Rihm, compositor com o qual Pinho Vargas se identifica bastante, especialmente no campo das ideias e da filosofia da arte. O que resulta que a música de Pinho Vargas adquire características relacionadas com uma postura pós-modernista, no que concerne mais especificamente ao designado Poliestilismo, pois, o discurso que preside em cada obra sua pode levá-lo a usar vários vocabulários musicais, por exemplo, uso de tons inteiros, tonalismo evidente, linguagem cromática atonal, etc., sendo que esta variedade não acontece só de obra para obra, como mesmo no seio de uma só obra, ou andamento. Isto não invalida aquilo que foi dito anteriormente, seja qual for a intenção discursiva do compositor, não deixa de haver uma tendência forte para, de alguma forma, haver polarizações ou hierarquizações entre as notas. Não obstante esta liberdade composicional patente na sua música, que se desenvolve ao sabor das intenções expressivas em cada momento, a maioria das peças apresenta, na parte final, um regresso ao começo, não tanto como uma reexposição no sentido clássico do processo, mas de uma forma assaz mais livre, como veremos adiante nas análises. Uma característica importante é o facto de as secções serem normalmente auditivamente bem marcadas e muitas vezes contrastantes. Relativamente ao ritmo, existe uma tendência para não ser totalmente de tipo quantitativo<sup>1</sup>, assim como também é relativamente raro encontrar um carácter rítmico mais tradicionalista que seja claramente qualitativo<sup>2</sup>. Assim, se por um lado as referências principais de um típico compasso “clássico”, como tempos fortes e uma regularidade bem marcada, estão diluídos, não deixam de se sentir, em muitos casos, referências mais subtis, como alguma regularidade rítmica, embora menos óbvia, assim como uma pulsação mais ou menos regular e perceptível. De modo que encontramos assim uma tendência geral para um certo meio-termo entre o carácter qualitativo do ritmo de um compasso tradicional e o carácter quantitativo do ritmo que podemos encontrar numa parte

---

<sup>1</sup> Ritmo de tipo quantitativo – designação comum para ritmo em que não são perceptíveis referências, como pulsação, compasso e tempos fortes e fracos.

<sup>2</sup> Ritmo de tipo qualitativo – designação comum para ritmo em que é perceptível pulsação, compasso e tempos fortes e fracos. Por vezes também referido como “ritmo tonal”.

significativa da música contemporânea. Já no que toca à melodia, acontece principalmente que as melodias são muito entrecortadas, como efeitos sonoros, gestos, mas não como linhas claras e contínuas de fraseado inteiro. No entanto, tendo em conta as intenções discursivas do compositor, tudo é possível encontrar, mesmo que menos frequentemente. Num âmbito mais subjetivo, dir-se-ia que grande parte da música de Pinho Vargas apresenta um carácter nostálgico, meditativo, que muitas vezes não é diminuído nas secções mais rítmicas ou de maior movimento. Percebem-se ainda influências, em alguns momentos, do Minimalismo, principalmente do de tipo repetitivo. Isto é visível em obras como “Estudos e Interlúdios” para 6 percussionistas, “Quatro ou Cinco Movimentos Fugidios da Água”, nomeadamente numa secção específica, “Il Ritorno” para cravo, entre outras.

Podemos ainda dividir, de forma geral, a sua obra em dois períodos de criação:

1983-1990 – Corresponde à fase inicial de composição erudita de Pinho Vargas, em que é influenciado pelo dodecafonismo, ainda que, desde o início, o compositor tenha rejeitado um uso tradicional das séries, quando as usa. Através da repetição de notas, de pequenos motivos não transpostos, que não chegam a completar as 12 notas cromáticas, do uso da 8ªP, o compositor consegue proporcionar auditivamente alguma polarização em determinadas notas, que podem diferir consoante o momento da peça. Já neste período o compositor pretende conferir importância notória a determinadas notas relativamente a outras, fazendo assim com que exista uma significativa hierarquização.

1990-atualmente – A partir dos anos 90, Pinho Vargas começa a definir aquele que vai ser o seu estilo. Após as experiências iniciais da década anterior, altura que o compositor considera de intensa descoberta e procura da sua própria estética, resolve abandonar de vez as séries dodecafónicas e uma linguagem mais próxima do atonalismo, preferindo o diatonicismo tonal/modal e o uso de escalas como a octatónica (que já tinha experimentado na obra *Mirrors*, de 1989) ou outras, mas em que existem sempre tons e meios-tons, de modo a provocar hierarquia entre os sons, o que não impede incursões por ambientes cromáticos atonais, ou escalas sem hierarquia como a escala por tons, por exemplo. É também a altura em que se verifica

o estabelecimento mais consciente do discurso como definidor da música, independentemente do sistema, numa estruturação teórica prévia, sendo por isso que é possível coexistirem lado a lado, numa peça, processos e características oriundos de vários sistemas/vocabulários/morfologias, resultando que a sua música se pode enquadrar no que é designado por Poliestilismo. De realçar que, apesar da variedade da sua música e de cada obra apresentar a sua individualidade, a sua música apresenta algumas características que são transversais a grande parte das obras, que já foram descritas anteriormente. A nível de influências, podemos identificar compositores como Ligeti, Messiaen, Steve Reich e Wolfgang Rihm, entre outros, considerando o conjunto das influências técnicas musicais e das influências de ideias estéticas e filosófico-artísticas. No entanto, no domínio das técnicas, a forma como o compositor as integra (e por vezes as modifica de acordo com o seu critério) é muito pessoal, não constituindo, normalmente, influências que auditivamente sejam claras.

Por fim há que referir ainda um aspeto, que é o facto de sua música procurar, de certa forma, uma ligação direta da partitura com o ouvinte - a linguagem tem um carácter entendível<sup>3</sup>, comunicando de forma clara e direta ao ouvinte atento, ainda que leigo. Não obstante, há que reconhecer a subjetividade desta afirmação, porque existe sempre uma variedade grande de perceções e graus de entendimento relativamente a uma mesma obra, mesmo que se trate, por exemplo, de um universo relativamente homogéneo de pessoas, quanto ao nível de Educação, geral e musical. Mas digamos que esta ideia se baseia nas características que são observadas na música de Pinho Vargas, e que serão analisadas, por exemplo comparando com outros tipos de construção musical contemporânea (que por vezes parte até de pressupostos teóricos, ou outros, extramusicais), em que a partitura encerra, por assim dizer, segredos que não estão ao alcance do auditor (nem mesmo do literato musical) que não tenha acesso a explicações por parte do próprio compositor ou por um analisador da obra, dependendo em parte disto para ser apreciada. Portanto, dadas as

---

<sup>3</sup>Quando aqui se diz que a linguagem tem um carácter “entendível”, isto pretende significar, à falta de melhor expressão, não um entendimento teórico da(s) linguagem(ns) por parte do ouvinte, mas um entendimento mental dos sons num âmbito mais psicológico, no sentido em que o ouvinte, de alguma forma, é capaz de perceber com alguma facilidade a mensagem musical, existindo assim na música de Pinho Vargas (sendo que esta questão é naturalmente subjetiva) um potencial elevado de comunicação, mesmo para ouvintes que não estejam familiarizados com a sua música ou leigos.

características observadas na sua música, é possível sugerir que existe, ainda que com uma natural variedade de impressões musicais por parte de cada um de nós, uma tendência para que a sua música precise menos de explicações e leituras para ser entendida e apreciada – o que não impede que haja sempre, como em qualquer música, uma parte técnica musical não compreendida pela maioria do Público. Não se quer afirmar que essas explicações, leituras e estudos, independentemente da música e do compositor, não serão sempre uma mais-valia para o ouvinte. Mas, pelo menos na música de Pinho Vargas, não serão tão necessárias para se entender e apreciar a sua obra.

## **2.2. Análises musicais específicas**

Observemos agora, de uma forma mais específica e desenvolvida, características da música de António Pinho Vargas, partindo de alguns exemplos musicais.

Na próxima página, o início da peça para piano solo “Mirrors”, de 1989:

## I

Molto allegro  $\text{♩} = 104$

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat. The tempo is Molto allegro (♩ = 104). The first two measures are marked *ff con forza*. The last two measures are marked *mf*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Octave markings *8va* are present below the staves.

Second system of musical notation, measures 5-8. The piece continues in 4/4 time with a key signature of one flat. The tempo is Molto allegro (♩ = 104). The first two measures are marked *pp*. The last two measures are marked *fff*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Octave markings *8va* are present below the staves.

Third system of musical notation, measures 9-12. The piece continues in 4/4 time with a key signature of one flat. The tempo is Molto allegro (♩ = 104). The first two measures are marked *ff*. The last two measures are marked *ff*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment.

9

*f* *crescendo* *molto* *ff* *l.v.*

8<sup>va</sup>

*ff*

13 *lento* ♩ = 40

*ppp* *f* *l.v.*

*legatissimo* *mp* *pp*

### Excerto 1. (1ªand. "Mirrors")

No primeiro gesto musical (compassos 1-6) percebe-se quase imediatamente a repetição de várias notas, de seguida ou quase. O universo de notas do primeiro gesto é de apenas 6 notas – si b, lá, fá, mi, lá b, si. É notório, desde logo, um afastamento relativamente a um atonalismo mais puro, tentando evitar que haja repetição de notas antes de se ter passado por todas as 12 notas cromáticas, de modo a não haver qualquer tipo de polarização ou hierarquização entre as notas. António Pinho Vargas não demonstra qualquer preocupação em evitar polarização, pelo contrário. Nesta primeira frase (comp.1-2), a repetição da sequência fa-mi, por exemplo, sugere auditivamente alguma importância destas notas, relativamente a outras; assim como a nota si, repetida no final da frase, quase como que chamando para si uma funcionalidade de “tónica”, de repouso, que é aumentada pelo facto de a frase terminar com esta nota num registo mais grave. O mesmo se passa com a segunda frase, mais curta, baseada no início e no final da primeira. A terceira frase (comp.5-6), por sua vez, vai ser quase uma repetição da primeira. De notar o facto de, de frase

para frase, se ir perdendo dinâmica, como uma afirmação inicial de uma ideia, seguida de ecos incompletos, mais fracos.

Posto isto, no segundo gesto (comp.7-8) a música segue de forma semelhante ao início, no entanto, as duas melodias de cada mão passam a estar a uma distância de 4ª Aumentada (5ª Diminuta), em rigoroso paralelismo, enquanto que no início o intervalo era de 8ª Perfeita. O facto de as primeiras melodias de cada mão apresentarem o mesmo nome de notas, à distância de 8ª Perfeita, quase extingue uma possível audição polifónica, podendo ouvir-se apenas como uma única melodia, mas reforçada pela oitava. Assim, agora, verifica-se um pequeno acréscimo de riqueza harmónica, relativamente ao gesto anterior, devido à existência de duas melodias contendo notas diferentes (nomes de notas diferentes, entenda-se). O intervalo de 4ª Aumentada, de resto, vai ter uma importância significativa no decorrer da peça. Neste segundo gesto podemos verificar uma notória relação melódica com o primeiro. A insistência, em determinados pontos, no intervalo melódico de 7ªM, por exemplo, também o uso de certos pequenos motivos que vão usar os mesmos intervalos do primeiro gesto, como por exemplo as descidas fá#-ré-dó#, cujos intervalos são os mesmos do início si b-lá-fá, pela ordem inversa.

Os dois gestos caracterizam-se também por repetições dentro de cada um deles. Podemos observar, na primeira frase (comp.1-2), que a sequência das primeiras 9 notas é quase igual à das 7 notas seguintes da frase, seguindo-se depois a repetição, também, da nota si. No segundo gesto (compasso 8), um motivo de 6 notas é tocado duas vezes, sendo que na 2ª vez são repetidas as duas primeiras notas do mesmo:

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

Figura 1.

Depois as duas mãos voltam a estar à distância de oitava, e, no fim desta primeira secção, harmonias em intervalos de 4ª Aumentada/5ª Diminuta, com saltos bruscos e grande impetuosidade. Comparativamente ao primeiro gesto inicial, o segundo e terceiro gestos (compassos 7-12) mantêm uma dinâmica forte até esse final impetuoso em trítonos harmónicos. Aqui, portanto, um intensificar de tensão até ao desenlace, contrariamente às repetições incompletas e progressivamente mais fracas da ideia inicial no primeiro gesto. Podemos concluir que esta primeira secção (até compasso 12) usa apenas dois intervalos, a nível harmónico, a 8ª Perfeita e a 4ª Aumentada, ainda que o carácter harmónico do intervalo de oitava seja pouco audível ou até mesmo questionável, tendo em conta o facto de gerar melodias exatamente com as mesmas notas, o que pode fazer-nos questionar se se ouve como duas vozes distintas ou como uma voz reforçada, como já foi referido anteriormente. Não obstante, podemos também considerar que o conjunto das notas de cada frase, ou de cada gesto, pode em si criar um campo harmónico, dada a rapidez do andamento e a repetição de notas e motivos.

Ritmicamente, este excerto (1) apresenta duas zonas distintas, de contraste extremo. Após as intervenções em movimentos rápidos e de dinâmica predominantemente *forte*, segue-se uma sequência de simultaneidades lentas e numa dinâmica muito menos intensa (compassos 13-17). Aliás, observando este andamento de uma forma global, podemos dizer que apresenta com frequência este processo, em que depois deste tipo de gestos rápidos e impetuosos, como estes que foram analisados anteriormente, segue-se uma espécie de coda/conclusão em andamento lento e dinâmica fraca, apenas com intervalos harmónicos/acordes.

Prosseguindo uma análise mais global deste primeiro andamento da peça, podemos distinguir 3 tipos de secção. Atribuíamos a letra A ao primeiro tipo, B ao segundo, C ao terceiro. Assim sendo, a secção de tipo A corresponderá a uma construção musical como observada no excerto 1 até ao compasso 12. A de tipo B será como demonstrada nos compassos 13 a 17, por sua vez. A secção de tipo C corresponde a um tipo de construção musical como apresentado na próxima página:

The image shows a musical score for piano, measures 18 to 21. The score is in G major and 3/4 time. Measures 18-20 show a piano introduction with dynamics from *ppp* to *fff* and markings like *poco a poco*, *accel. e cresc.*, and *crescendo molto*. Measure 21 features a fortissimo (*fff*) chord with a *Lx.* marking.

### Excerto 2. (1ªand. "Mirrors")

Esta secção de tipo C vai apresentar, na mão direita, duas vozes em homorritmia, em colcheias, juntamente com uma voz na mão esquerda, que, não obstante as simultaneidades com a mão direita, progride em contraponto com as duas vozes superiores, com figurações rítmicas que funcionam como síncopas, preenchendo partes fracas do tempo, relativamente à regularidade que se observa nas vozes da mão direita. A mão esquerda inclui também a figuração rítmica de tercina, sendo que neste caso não resultará num ritmo sincopado, mas ouvir-se-á, sim, uma divisão diferente do tempo, comparativamente à mão direita. A isto segue-se uma pequena interação de carácter imitativo, com a mão esquerda a começar em semicolcheias e intervalos grandes, seguida pela mão direita. No compasso 20 a mão direita elabora ritmos de carácter mais regular, de novo, enquanto que a mão esquerda segue com semicolcheias, alternando por vezes com colcheias, seguindo-se, no compasso 21 semicolcheias em ambas as mãos, por vezes com duas notas em simultâneo, tanto numa mão como noutra, até ao fortíssimo acorde final. Isto tudo num crescendo de

velocidade e dinâmica, começando lentamente até a um andamento rápido no final da secção. Esta é a forma como se desenha, em termos gerais, esta secção, que servirá de base comparativa para as outras secções com este tipo de material, que designei portanto por secções de tipo C.

Assim, elaborando uma análise formal geral do primeiro andamento desta peça (ver a obra completa, fornecida em anexo):

Comp.	1- 12	13- 17	18- 24	25- 26	27- 28 (1ª met.)	28 (2ª met.)- 29	30- 40	41- 52	53- 59	60- 63	64- 70	71- 75
Secções tipo	A	B	C	A	C	B	A	C	A	B	C	B

Quadro 1. Estrutura 1º andamento “Mirrors”.

As secções de tipo B funcionam como pontos de remate, com uma função que podemos considerar de conclusão/coda. Estas secções normalmente aparecem a seguir a partes rápidas e impetuosas, não apresentando propriamente elementos motivicos ou temáticos, são “apenas” acordes quase sempre descendentes (o que também aumenta a sensação de término de algo). Na primeira vez que aparece uma parte B (comp. 13-17), esta é rematada com uma barra dupla de traço fino, o que indica conclusão de alguma coisa, antes do começo de outra. Mas para além disto tudo é também uma secção de tipo B que o compositor escolhe para terminar o andamento.

Na secção A dos compassos 30 a 40, ou seja, a terceira versão deste tipo de material, inclui, na passagem do compasso 34 para 35, e no compasso 40, alguns acordes rápidos descendentes, com alguns intervalos e notas baseados nas secções de

tipo B. Portanto, verifica-se a inclusão momentânea de elementos de material B, embora aqui inseridos num contexto de velocidade rápida, não contrastando com o ambiente geral da secção de tipo A, onde vão aparecer fugidamente. Ainda a secção de tipo C dos compassos 41-52 apresenta características que vão desvirtuar um pouco a sensação de estarmos perante uma secção deste tipo, essencialmente pela rapidez, agora constante, do andamento e pelo carácter mais bruto, proporcionado pelas acentuações, maior articulação e dinâmica forte constante. Também o final desta secção será rematado com um intervalo harmónico de 4ªA, tal como nas secções A. Assim, esta secção vai mascarar-se um pouco com determinados aspetos que são mais característicos de outras partes da peça, nomeadamente das secções de tipo A, não contrastando, assim, com a secção imediatamente anterior. Não posso deixar de referir, também, o facto de esta parte iniciar-se com notas repetidas com rapidez, o que introduz um elemento novo na peça, sendo que, de resto, é a única vez que aparece. De notar ainda que as notas que aqui (comp. 41) aparecem são o si b repetido e o lá, que aparece uma 2ªm abaixo do 2º si b, que correspondem às primeiras duas notas do motivo inicial da peça e às duas primeiras notas da melodia da voz superior que aparece na maioria das outras secções C.

A nível macroestrutural podemos dividir o andamento em três partes. A primeira parte até ao compasso 29, com a sequência de secções, portanto, A B C A C B. Corresponderá à apresentação das 3 grandes ideias principais, seguida de reafirmações, mais curtas e variadas, dessas ideias. A parte seguinte, compassos 30-52, poderá funcionar como um desenvolvimento, contendo então a sequência de secções A C. Na medida em que o material temático principal (considerando as secções B com função de coda/conclusão de algo, portanto, não temáticas - embora também se possa observar nesta parte do andamento referências momentâneas a material das secções B, como estudado anteriormente) é usado num crescendo de complexidade e variação, relativamente às versões “originais” desse material, e de forma distendida no tempo, explorando possibilidades que aumentam a tensão musical. Um dos fatores que contribui para esta tensão é o uso de uma dinâmica forte permanentemente, por oposição às ondulações de tensão/distensão características da primeira parte da peça, provocando, assim, um contraste por intensidade constante. A partir do compasso 53

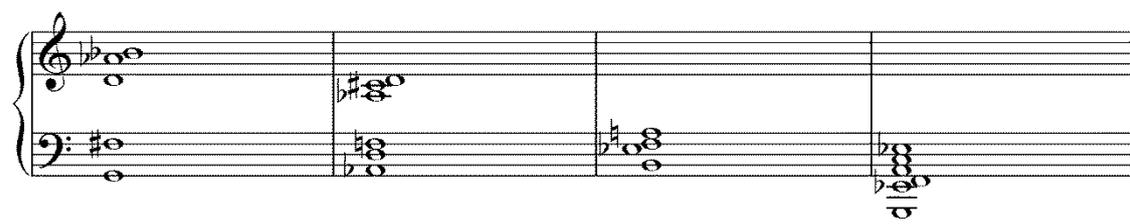
voltamos a ter uma utilização do material parecida à forma como foi usado no início, embora não se possa designar propriamente por reexposição, pois as diferenças ainda assim são suficientemente grandes para que possamos fazê-lo. No entanto, não deixa de ser claro que esta 3ª parte apresenta uma construção e mesmo uma grande parte das melodias, harmonias, etc. (inclusive em termos absolutos, sem transposição) baseada na 1ª. Este andamento desta peça apresenta, assim, uma influência formal que vai beber a um passado clássico, em que de forma genérica se assemelha a A B A, em que A corresponde ao material temático, B ao desenvolvimento e depois de novo A embora com diferenças. Mas, claro que temos que ressaltar que a construção de Pinho Vargas está longe de ter, como vimos, um seguimento rígido ou clássico deste tipo de construção formal. Na verdade, podemos dizer que este modelo poderá ter servido de base, mas nunca para ser usado com a fixidez da forma tradicional, antes como uma matriz formal vaga, orientadora da composição musical.

Também esta peça apresenta uma outra característica observável em várias obras do compositor. A nível rítmico proporciona, muitas vezes, a clara sensação de uma pulsação, não sendo, no entanto, perceptível qualquer tipo de compasso, com tempos fortes, fracos, anacruses, etc. Trata-se de uma peça que consegue transmitir um ritmo muito vivo, “forte” e marcado, com uma pulsação mais ou menos óbvia, sem no entanto se encaixar na geometria de um compasso propriamente dito (apesar de estar escrita em 4/4, por facilidade de leitura).

Para terminar a abordagem deste primeiro andamento da obra “Mirrors” para piano solo, façamos ainda uma análise rápida relativamente à harmonia. Na figura 2, observamos alguns acordes e sequências harmónicas usados nas secções tipo B, aqui cada harmonia escrita com todas as notas em simultâneo, para facilitar a sua análise:

The image contains two musical diagrams, each representing a piano chord. The first diagram, labeled 'comp. 16-17', shows a piano chord with notes G4, A4, B4, C5 in the treble clef and F3, G3, A3, B3 in the bass clef. The second diagram, labeled 'comp. 28-29', shows a piano chord with notes G4, A4, B4, C5 in the treble clef and F3, G3, A3, B3 in the bass clef.

comp. 60-63



comp. 71-75

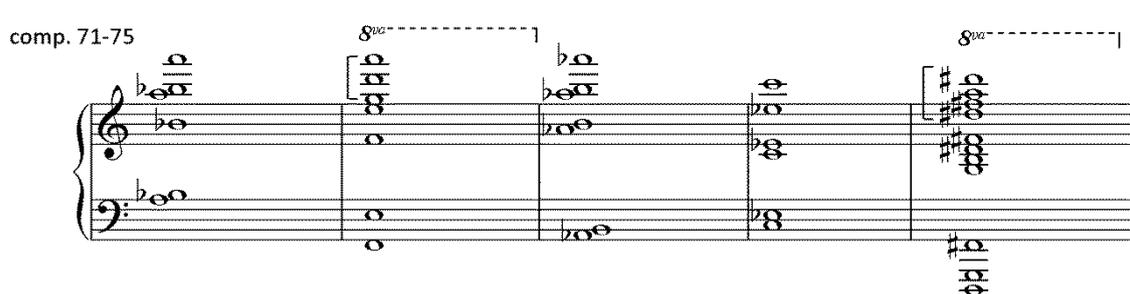


Figura 2.

O acorde dos compassos 16-17, apresenta uma sonoridade relativamente próxima de um acorde tonal. As duas notas mais graves, dois lás separados por uma distância de duas oitavas, funcionariam como fundamental, o dó # juntamente com o dó natural como 3ª, não definindo, assim, se o acorde é M ou m, o mi será a 5ª, o fá uma 6ª agregada e o sol # a 7ª (M). O segundo acorde, compassos 28-29, mais uma vez tem uma aparência tonal, sendo considerada a nota sol como fundamental, que, em conjunto com as restantes notas superiores corresponde precisamente aos intervalos de um acorde Aumentado com 7ªM. No entanto, ainda aparece um lá numa região gravíssima (nota mais grave do piano), que cria uma 9ª no acorde acima descrito (A + 7ªM + 9ªM). Mas tendo em conta a região muito grave em que é usado, a implicação na percepção harmónica é reduzida, soando essencialmente como um som longínquo algo indefinido. Ainda de realçar o facto de, isolando a mão direita, se ouvir claramente exposto um acorde M, com as notas si, mi b (ré #), fá # e si. Na sequência harmónica seguinte (comp. 60-63), o primeiro acorde poderia classificar-se como um acorde m com 7ªM, sem a 5ª e com uma 9ªm, sendo sol a nota fundamental. Depois

um acorde de ré diminuto, com 7ªM e na 2ª inversão. O acorde seguinte é difícil de inserir numa classificação de tipo tonal, mas não deixa de conter intervalos que o aproximam dessa linguagem, com um intervalo equivalente à 3ªM logo a seguir à nota mais grave, a presença de uma 7ªm a partir desta mesma nota, no entanto com uma 5ª diminuta que vai causar uma certa ambiguidade na percepção do acorde, mas que o enquadra perfeitamente numa escala por tons, por exemplo a começar na nota si. A sequência termina com um acorde de 7ª Dominante, fundamental Fá, embora com uma 9ªM (sol), mais uma vez no baixo, e também bastante grave. Se experimentarmos tocar este acorde no piano, e isto tem a ver com o facto de, estando em contacto próximo com o piano, ser mais fácil ouvir alguns pormenores sonoros do que por exemplo numa gravação áudio, podemos ouvir claramente a nota sol soar em várias oitavas devido aos harmónicos provocados por este sol grave, ainda para mais tendo em conta que a dinâmica aqui é *fff*. Por sua vez este sol também é um harmónico bastante audível da 5ª do acorde (dó), combinando-se os sons de forma que proporcionam uma sonoridade muito “cheia” e pujante, com que o compositor termina esta secção. Já os compassos 71-75 não são mais do que uma variação da secção dos compassos 13-17, mas detenhamo-nos um pouco sobre o último acorde. Este será uma variação, sim, mas do acorde dos compassos 28-29: temos um acorde também A+7ªM, com a mesma fundamental (sol), mas aqui a 9ª aparece numa zona muito aguda, portanto mais audível como tal. No entanto, numa região muito grave aparece depois um ré natural, que poderá criar ambiguidade na definição do acorde, uma vez que este passa a conter tanto a 5ª Aumentada como a Perfeita. No entanto, mais uma vez, o compositor recorre a uma região muito grave do piano, o que atenua este choque, pois aqui os sons não se ouvem de forma tão definida, no que respeita à altura.

Debrucemo-nos agora um pouco sobre o 3º andamento da mesma peça (“Mirrors”), no que concerne ao excerto seguinte (compassos 1-6):

13

## III

*Presto* 162-170

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the left hand (bass clef) starting with a piano (*p*) dynamic and the right hand (treble clef) starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system shows the right hand reaching a fortissimo (*ff*) dynamic and the left hand reaching a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by a complex rhythmic pattern with many accents and slurs.

## Excerto 3. (3ªand. "Mirrors")

Este é um exemplo em que a música de Pinho Vargas usa a escala octatônica. Vejamos, a mão direita não é mais do que uma sequência ascendente de tons e meios-tons alternados, começando, neste caso, pelo intervalo de tom inteiro, seguindo-se meio-tom e assim sucessivamente. A mão esquerda começa uma 4ªA inferior (mais uma vez a importância deste intervalo na obra), embora não em paralelismo com a mão direita, pois começa primeiro com o intervalo de meio-tom. No entanto, a escala da mão esquerda não vai corresponder exatamente à escala octatônica, pois a partir da nota ré apresenta duas vezes de seguida tons inteiros e só então o meio-tom. É interessante verificar que esta característica desta escala faz com que as últimas 3 notas juntamente com a nota seguinte (nota de recomeço da escala) sejam iguais, nos intervalos, ao final do modo Maior (ré-mi-fá#-sol – que corresponde, neste caso, exatamente ao final da escala de Sol M). Todo o andamento será baseado nestas duas sequências ascendentes, que ao longo da peça podem ser entrecortadas, com saltos, regressos a determinada nota da sequência (antes de voltar a subir) com

“modulações” (por exemplo, a alternância entre as duas transposições possíveis da escala octatónica). Na mão direita, a partir do 2º compasso começam a juntar-se à melodia mais um som, em simultâneo, em cada nota ascendente da escala. De qualquer modo, seja na voz inferior ou superior desta mão, a mesma sequência ascendente (dó # - mi b - mi - fá # - sol - lá - si b - dó) está sempre presente. As notas que aparecem na mão direita formando intervalos harmónicos com esta sequência de sons não são sempre notas pertencentes ao modo utilizado (nesta transposição específica). Tomemos então como exemplo o compasso 2: as notas tocadas em simultâneo com a notas ascendentes do modo são – lá-dó-sol-ré-fá-sol-lá b, destas, o lá, o dó e o sol pertencem ao modo, a nota ré não pertence ao modo da mão direita, mas pertence à escala da mão esquerda, estando portanto, dentro das possibilidades harmónicas cruzadas das duas escalas (mão direita e mão esquerda), já a nota fá não se encontra em nenhum destes modos usados. É ainda relevante notar que a escala da mão direita vai subindo, quase ininterruptamente, ao longo de cada compasso até ao compasso 5, progressivamente de oitava em oitava.

Analisemos agora um excerto da obra “Poetica dell’estinzione”, de 1992, correspondente aos primeiros 32 compassos do 1º andamento:



The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 23 through 32. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 23-27, and the second system covers measures 28-32. The instruments are Flute (fl), Violin 1 (vln 1), Violin 2 (vln 2), Viola (vla), and Cello (vc). The flute part is marked 'molto staccato' and features dynamic markings of p, mf, and omf. The violin parts have dynamic markings of pp and p. The viola and cello parts have dynamic markings of p, mf, f, and sf. The cello part is marked 'pizzicato' in measure 32. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

#### Excerto 4. (1º and. “Poetica dell’ estinzione”)

Começa com a nota mi b, soando também o harmónico duas oitavas acima, que é tocada alternadamente ora pelo 1º violino ora pelo 2º, num som contínuo - quando entra um dos violinos, o outro retira-se logo de seguida. No compasso 6 entram a viola e o violoncelo em *pizzicato*, com intervenções com um ritmo relativamente rápido. Aquilo que é desde logo visível é que estas intervenções são conjuntos de notas dentro de escala por tons inteiros, no entanto com inclusão de algumas notas fora do modo, considerando que o modo principal usado é o que corresponde à transposição possível da escala por tons que contém o mi b contínuo dos violinos. Portanto, consideremos, então, que a escala por tons aqui usada, maioritariamente, será a que tem as notas mi b – fá – sol – lá – si – dó #. Relativamente a este universo de notas, são notórios vários desvios, muitas das intervenções apresentam alguma ou algumas notas que estão fora deste modo principal. Por exemplo, no compasso 12, cuja última nota da viola é um dó, assim como o violoncelo tem um si b, também no fim do compasso. E também é visível que, na parte final do excerto, principalmente a partir da entrada da flauta,

estes desvios são mais frequentes e menos pontuais no seio de cada intervenção.

Note-se que a flauta, quando entra, apresenta intervenções com um carácter e um uso das alturas semelhantes à viola e ao violoncelo, e com articulação *staccatto*, que se assemelha ao *pizzicato* que está a ser usado nestes instrumentos. É possível também haver intervenções em que os instrumentos que têm esta função tocam todos dentro da outra transposição da escala por tons, relativamente àquela que se considerou principal. Por exemplo no compasso 16 a viola e o violoncelo têm, respetivamente, dó-mi-fá#-lá#(si b)-ré e lá b-fá#-mi-ré-si b(lá#), todas “fora”. Isto enquanto que os violinos continuam a tocar o mi b, nota pertencente modo “original”. Nestes casos, é como se coexistissem dois planos melódico-harmónicos diferentes, numa espécie de “politonalidade”. As notas que saem da escala principal, algumas vezes, proporcionam sonoridades de carácter tonal (no conjunto harmónico), ou pelo menos diatónico tonal/modal. Como exemplo, vejamos o compasso 14, a partir da 2ª metade. O violoncelo e viola tocam, respetivamente, fá e lá, com o mi b dos violinos forma-se um acorde de 7ª Dominante, sem a 5ª, sendo que esta facilmente se subentende. Logo de seguida a viola desce para lá b, formando acorde de 7ªm, mais uma vez o dó subentende-se e o fá do violoncelo ainda permanece auditivamente, tendo em conta a rapidez da passagem. A seguir o violoncelo tem sol e dó na oitava grave, resultando um acorde menor com o mi b. As únicas notas, nesta passagem, que saem da escala principal são o lá b e o dó. Especialmente esta última contribui bastante para a sugestão de sonoridade tonal (proporcionando o referido acorde menor), o lá b não interfere significativamente, uma vez que tanto este como o lá natural imediatamente anterior (que pertence ao modo principal) se encaixam nos acordes de 7ª que vimos. Assim, se considerarmos que a passagem tem duas fundamentais, o fá (fundamental dos acordes de 7ªDom. e 7ªm da 1ª metade do tempo) e o dó (fundamental do acorde m, 2ª metade do tempo), verificamos uma relação de 4ª Perfeita descendente, que corresponderia, numa visão tonal, a um encadeamento forte. Ressalve-se, claro está, que a rapidez da passagem, misturada com uma sonoridade global não propriamente tonal, não fornece uma sensação auditiva clara de passagem tonal. Este tipo de momentos da peça pode sugerir apenas uma vaga sensação de tonalidade momentânea, contribuindo (juntamente com outros fatores) para uma certa ambiguidade sonora. As notas prolongadas dos violinos, que por vezes são também

tocadas em *tremolo*, funcionam também como pólos sonoros. Cada nota longa que é tocada pode-se sentir como uma espécie de tónica, em torno da qual se desenvolvem gestos, ondulações sonoras, mas cuja presença constante vai, auditivamente, ser percebida como uma forte referência. Começamos com mi b, e depois temos, sucessivamente, sol, lá, si e dó #. Cada uma destas notas é bastante prolongada, sendo que a primeira é, de longe, a mais longa, como que, dentro do conjunto destas notas, tivesse mais relevo, sendo o polo mais importante. Aliás, esta nota, ao longo da peça continuará a ter bastante importância, como veremos. Podemos dizer que, mesmo no conjunto das notas referenciais, o mi b tem mais importância, podendo considerar-se que existe também uma hierarquia entre as várias “tónicas”. Cada uma destas notas insere-se na transposição possível da escala por tons que considere como a principal usada na peça, sendo que a única exceção é (já fora do excerto) um dó natural, nos compassos 34 e 35, tocado pelo violino I. De cada vez que há uma mudança na nota dos violinos, passa a haver um outro polo de atração sonoro, como se de “modulações” se tratassem. A existência destas fortes referências sonoras, juntamente com o facto de algumas passagens e progressões na viola e no violoncelo (e na flauta, a partir da sua entrada) poderem ser analisadas, também, inseridas num contexto tonal/modal, relativamente àquela que é a “nota pólo” no momento, são os fatores responsáveis pela existência de alguma ambiguidade na definição do sistema musical usado (relativamente às alturas). Podemos considerar que preponderantemente temos uma sonoridade baseada nos tons inteiros, portanto sem qualquer hierarquia entre os sons. Por outro lado, pelos motivos referidos, existem ao mesmo tempo características que levam a que, auditivamente, percecionemos um ambiente sonoro com algumas referências de tipo tonal/modal.

Observando o andamento na sua totalidade (partitura em anexo), verificamos que se divide, essencialmente, em duas partes, a primeira até ao compasso 36 e a segunda desde o 37 até ao final. Na 1ª parte temos uma textura desenvolvida em dois planos, um corresponde às notas longas dos violinos, o outro a intervenções relativamente rápidas da viola e do violoncelo, e mais tarde da flauta. Na 2ª parte, os violinos passam a fazer intervenções do género da viola e violoncelo, que, ao juntarem-se a estes, criam uma atmosfera de uma maior confusão e aparente

aleatoriedade, enquanto que a flauta passa a ter, preponderantemente, o papel antes dedicado aos violinos, passando a realizar muitas vezes as notas longas polares. Estes sons apresentam a indicação *flutterzunge*, que vai funcionar como uma imitação do *tremolo* usado por vezes nos violinos, quando estes têm a mesma função. No final da 1ª parte os dois violinos voltam a fazer, mas desta vez em simultâneo, a nota longa mi b, o que faz com que esta parte termine na nota que é o polo principal da peça, factor que contribui para a percepção de momento conclusivo neste ponto do andamento. Por sua vez, a primeira nota longa que é tocada na 2ª parte é, também, o mi b, agora pela flauta. A partir desta parte, a viola e o violoncelo vão repetir quase exatamente aquilo que tinham tocado até esse momento, embora as intervenções sejam feitas com menos tempo de pausa entre elas, contribuindo para uma sensação de aceleração no movimento geral da peça, para além de que existe a própria indicação escrita de *precipitoso* (precisamente no início da 2ª parte, no compasso 37). Se atentarmos na música de cada um destes dois instrumentos, chegamos à conclusão que, a única diferença significativa entre as melodias da 1ª parte e da 2ª parte é o facto de, nesta, os compassos 45 (último tempo) até 48 serem repetidos nos compassos seguintes, do 49 ao 52, enquanto que na 1ª parte não existe qualquer repetição. Outra característica da 2ª parte é o facto de, por vezes, os violinos voltarem a tocar as tais notas longas (agora sem harmónico), em complemento com a flauta (que de qualquer modo não deixa de ser aqui o principal instrumento com esta função), voltando ao arco, por vezes em *tremolo*, outras vezes com um trilo com oscilação de meio-tom. A partir do último tempo do compasso 53, com a indicação de *piú calmo ma sempre misterioso*, voltamos a ter a nota mi b (de novo com harmónico soando duas oitavas acima) no violino I (ao qual se junta depois o violino II em uníssono), com ausência da flauta, num regresso ao ambiente inicial e à nota que considereirei o pilar principal, que se quisermos, funcionará como “tónica” da peça. A viola e o violoncelo voltam a ter silêncios maiores entre cada intervenção, e o andamento termina então com um *glissando* nas cordas, a partir de sons tocados em *pizzicato*. Esta última secção vai ter a função de *coda*. Será ainda interessante analisar um aspeto, no que toca ao resultado auditivo no final da peça, nos compassos 60 a 62. Depois de um tempo considerável de silêncio, a flauta reaparece, tocando um dó#, um tom abaixo do mi b dos violinos, nota que se insere, expectavelmente, na escala por tons maioritariamente usada na peça.

Acontece que os violinos terminam esse mi b ligeiramente antes da flauta, portanto, o dó# deste instrumento mantém-se já com o mi b cessado, sendo que, logo após, tanto o primeiro violino como a flauta tocam dó#, esta última terminando e o primeiro subindo em *glissando*. Este processo resulta, auditivamente, que no fim, a nota que é afirmada é o dó# e não o mi b, pois ouve-se, no momento em que os violinos cessam de tocar esta nota, como que um movimento descendente em direção ao dó#, nota que ainda é reforçada quando é tocada, mesmo no final, pelo primeiro violino em unísono com a flauta, sendo que para mais corresponde à nota mais aguda do acorde final, o que acusticamente favorece o seu destaque. Mas, para além disto, é também a nota mais grave, tocada no violoncelo, no extremo grave do conjunto sonoro. Portanto, basicamente, o que se ouve é, na mudança do penúltimo para o último compasso, uma sugestão de descida de um tom de mi b para dó# e no fim, um “ataque” desta nota por três instrumentos, que estão distribuídos pelas notas mais aguda e mais grave do acorde final (este contém apenas notas da escala por tons usada). Apesar da nota mi b ser a mais importante da peça, no sentido que é a mais polarizadora, verifica-se que é a nota dó# que se vai sentir com carácter “tonalmente” mais conclusivo, neste final do 1º andamento da obra. A descida que se percebe auditivamente, de mi b para dó#, é de um tom, o que também ajuda bastante a essa sensação de conclusão, correspondendo não só à descida de um grau na escala por tons, mas também a um dos estereótipos de conclusão melódica tonal.

Detenhamo-nos agora no próximo excerto, retirado da obra “Il Ritorno”, para cravo solo, obra encomendada pelo VI Festival de Música de Mafra, em 2002. Observemos um excerto do 2º andamento “Fantasia Ossessiva”(primeiros 15 compassos):

♩ = 126-132 deciso, con fuoco, legatissimo

84+8:  
I

120

123

126

129

tr~~~~~

### Excerto 5. (2º and. “Il Ritorno”)

Este é um exemplo em que são usados processos que se assemelham ao tipo minimal repetitivo. No entanto, desde logo se observa que as repetições perduram por menos tempo, em relação ao que é típico num Minimalismo mais primordial. A primeira sequência de 4 notas, na mão direita, é repetida por 5 vezes, depois a segunda (3º tempo do compasso 2) por 3 vezes, a terceira (3º tempo do compasso 3) só duas vezes, a quarta (início do compasso 4) 8 vezes, etc. Na mão esquerda, a sua primeira sequência é tocada 11 vezes, no 3º compasso, o último tempo é ligeiramente variado, voltando logo de seguida à sequência inicial, tocada por mais 4 vezes, depois no compasso 5 começa outra diferente, estendendo-se por 8 vezes, e por aí adiante.

Portanto, é visível que vão aparecendo pequenas alterações com frequência, não propriamente em simultâneo nas duas mãos, sendo que os campos harmônicos mudam também frequentemente, embora muitas vezes sejam muito semelhantes entre si a nível dos intervalos, como veremos. A música minimalista, muitas vezes baseada em pequenos motivos/temas que se repetem, tem tendência para apresentar alterações mais espaçadas no tempo, pelo menos na sua forma mais “original”. Pinho Vargas opta por alterações mais frequentes e por menor duração dos esquemas, mas os processos e o espírito da corrente musical estão presentes.

É interessante observar que as mudanças nos esquemas motivicos e nas harmonias são muitas vezes feitas de forma progressiva. Vejamos o 2º tempo do 2º compasso na mão direita. Relativamente à sequência inicial (mi-lá-mi-lá), é alterada apenas a 2ª nota, que passa a ser um si, sendo que, pouco depois, a partir do 3º tempo, esta nota passa a aparecer de forma regular. Ou por exemplo no compasso 10 na mão esquerda, que começa com a sequência ré b - sol b - ré b - sol b, a partir do 3º tempo a 2ª nota é substituída por um lá b, sendo que pouco depois, no compasso 11, o sol b é retirado totalmente, passando a ser a sequência ré b - lá b - ré b - lá b. Este processo cria, deste modo, zonas de passagem (transição) entre as diferentes sequências, zonas em que se afigura uma antecipação do que se vai seguir. As sequências de sons que são usadas para repetição, são muito semelhantes entre si. Constituem-se por 4 notas em semicolcheias, em que o 1º e o 3º som correspondem aos limites inferior e superior da célula, quase sempre à distância de 8ª Perfeita, numa ondulação insistente balizada por este intervalo; o 2º e o 4º som são sempre iguais entre si (excetuando as células de transição); o número de intervalos usado é bastante reduzido. Os intervalos usados, na mão direita, são quase sempre 4ªs e 5ªs Perfeitas, por vezes também 3ªM e 6ªm, em que a junção dos dois intervalos formará a 8ªP que limita a extensão da célula. De referir que no último tempo do compasso 8 e compasso 9 esta extensão é, excecionalmente, reduzida para 7ªm (com duas 4ªs Perfeitas). Na mão esquerda os intervalos são um pouco mais variados, compreendendo 3ªM-6ªm, também 4ªP-5ªP e vice-versa, 3ªm-5ªP, 4ªP-4ªP (estes dois últimos pares formando uma 7ªm de extensão), 2ªM-7ªm e, nos compassos 12-13, excecionalmente, o 2º e o 4º som não são iguais, sendo os intervalos 5ªP-4ªP-7ªm-2ªM (ré b - lá b - ré b - mi b), no fundo,

juntando dois pares de intervalos já anteriormente explorados (misturando a sequência que se inicia no 3º tempo do compasso 8, juntamente com a que se inicia no 3º tempo do compasso 10).

Vejamos agora as harmonias geradas pela progressão das diferentes sequências de sons ao longo do excerto. Se conjugarmos as duas mãos, observando as mudanças de sequência que acontecem em cada mão (muitas vezes desfasadamente entre si), obtemos os vários campos harmônicos que se vão formando (excluindo as harmonias de passagem nas células de transição):

The image displays two systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows measures 1 through 7, and the second system shows measures 8 through 14. Each measure contains two chords, one in the right hand and one in the left hand. The chords are primarily triads and dyads, with various intervals and accidentals (sharps and flats) indicating the specific harmonic structure. The notation is clear and legible, showing the progression of the piece.

Figura 3.

Observando cada uma das mãos em separado, podemos observar que progridem sempre com um grau muito elevado de consonância. Os intervalos que Pinho Vargas escolhe para cada uma das mãos, para além de terem esta característica (excetuando o último acorde da mão esquerda), a junção dos dois intervalos contidos em cada harmonia normalmente forma uma 8ªP entre o som mais grave e o mais agudo, o que aumenta a consonância. Alguns dos intervalos, analisando por enquanto as mãos em separado, são 5ªP+8ªP, a partir da nota mais grave, formando assim uma harmonia muito tonal/modal, não sendo mais do que o acorde comumente designado por “5ª vazia”. Mas as outras junções de intervalos formam também

harmonias com esse carácter tonal, por exemplo 3ªM com 6ªm, formando aquilo que poderá ser um acorde M sem a 5ª. De notar que a mão esquerda se move quase sempre por notas alteradas, enquanto que a direita só apresenta notas naturais. É como se existissem dois planos melódico-harmónicos distintos em cada mão, numa espécie de politonalidade, em que cada uma das mãos progride dentro das suas próprias consonâncias, a direita inserida num universo diatónico baseado nas sete notas naturais, a esquerda inserida num universo baseado nas cinco notas alteradas. Qualquer um destes dois universos desenvolve-se sem demonstrar a existência de uma nota tónica, ou polar, pois ao longo de todo o excerto não há sinais de qualquer tipo de polarização numa nota específica, dentro de cada mão. É certo que a nota oitavada em cada sequência tem tendência para ganhar importância, ainda mais pela repetição do motivo melódico, mas uma vez mudando a sequência, a nota sobre a qual vai recair peso já será outra. Em certos momentos esse peso poderá ser mais forte não na nota oitavada, mas na 2ª e na 4ª nota de cada sequência (que normalmente também são iguais), depende da conjugação de intervalos, que pode em certos casos favorecer estas notas, por exemplo 4ªP+5ªP, o ouvido tenderá a considerar mais importante a nota uma 4ªP acima da nota mais grave (por ex. acorde 1 na mão direita), essencialmente por questões acústicas. No entanto, quando se juntam os dois planos, obtemos sonoridades muito diferentes, com graus de consonância menores, e as notas oitavadas em cada mão perdem importância no som de conjunto. Vejamos em pormenor os acordes resultantes da conjugação dos planos harmónicos de cada mão. Poderemos classificá-los quase todos de um ponto de vista de acordes de tipo tonal, não obstante o facto de, de modo geral, não existir propriamente tonalidade ou relações funcionais tonais. Esta análise, por este último aspeto, não levará em conta as alterações ou a falta delas, cingindo-se à distância entre as notas.

Acordes:

1 – 7ªm com as duas 3ªs (M e m), criando uma ambiguidade na definição do acorde, ausência da 5ª.

2 – 7ª Dominante com a 4ª

3 – 3ªM+7ªm com 4ªA (ou 5ªD)

4 - 7ªM com a 4ªA, ausência da 5ª

5 – 7ªM

6 – 7ªM com 4ªA, ausência da 3ª

7 – mais do que uma possibilidade de classificação, proposta: Diminuto na 1ª inversão com 9ªm e 11ª(4ª)

8 – M na 1ª inversão com 9ª e 4ª

9 – 7ªm com 4ª

10 – 7ªm

11 – m+7ªM com 9ª

12 – 7ªM com 9ª

13 – 7ªM

14 – Não se enquadrando o acorde facilmente numa classificação, será mais conveniente analisá-lo simplesmente pelos intervalos desde o baixo. Temos, assim, um acorde formado por uma 5ªD(ou 4ªA), 8ªD(ou 7ªM) e 7ªm. No entanto, será possível uma outra classificação, de carácter funcional tonal. Por aquilo que se percebe auditivamente, poderá considerar-se este momento como algo comparável a uma meia-cadência. A progressão do acorde 13 para o 14 poderá causar uma impressão de IV7 – II7+9 com fundamental omitida (si b) e na 1ª inversão (correspondendo a “V do V”) numa tonalidade Maior (neste caso lá b M). O ré natural no baixo juntamente com o ré b sendo um uso simultâneo das duas 3ªs, M e m. O facto de ser também um ponto de paragem/suspensão (o 1º da peça) também contribui para esta percepção.

Observemos a progressão harmónica e o processo de encadeamento. Quase todos os acordes (exceto dois) têm 7ª, umas vezes M, outras m. As harmonias presentes em cada mão, em separado, não são muito diferentes entre si, e a junção desta esquemática intervalar semelhante, uma no universo das notas naturais, outra

no das notas alteradas, e atendendo ao intervalo de separação entre as mãos, está feita de tal modo que proporciona quase sempre a sua existência (da 7ª). E as harmonias globais acabam por resultar numa justaposição de intervalos muito semelhante entre si. Analisemos os acordes na sua formação intervalar, recorrendo para isso à análise intervalar por número de meios-tons, por ser desta forma mais fácil fazer comparações. Assim, do grave para o agudo, temos:

Acordes/constituição intervalar:

1 – 4, 8, 10, 5, 7.

2 – 4, 8, 10, 7, 5.

3 – 4, 8, 10, 8, 4. (simétrico)

4 – 4, 8, 11, 7, 5.

5 – 5, 7, 9, 7, 5. (simétrico)

6 – 5, 7, 11, 5, 7.

7 – 3, 7, 11, 5, 7.

8 – 2, 10, 10, 5, 7.

9 – 5, 7, 10, 5, 7.

10 – 7, 5, 10, 5, 7. (simétrico)

11 – 2, 5, 5, 11, 4, 8.

12 – 2, 5, 5, 11, 5, 7.

13 – 7, 5, 11, 5, 7. (simétrico)

14 – 6, 5, 23 (11).

Verificamos, assim, a semelhança que existe entre os acordes, a nível dos intervalos e da sua disposição acústica. Note-se que Pinho Vargas usa quase sempre as simetrias

nos acordes mais consonantes, aqueles que são simples acordes de 7ª, sem adição de 9ªs ou outras notas. Todos estes acordes que aparecem neste excerto musical são simétricos. No entanto, a vice-versa não é verdadeira, o acorde 3 é simétrico e não se enquadra nestes acordes de sonoridade mais consonante.

Tanto na mão direita como na esquerda é notória uma progressão ascendente, de forma gradual, normalmente desfasada entre as mãos, umas vezes mais acelerada, outras mais lenta. Em cada mudança que se verifica nas harmonias, há pelo menos uma nota numa mão que sobe. Estas subidas são quase sempre de tom ou meio-tom.

De seguida, analisaremos alguns excertos da obra “Two Family Discussions” para duas trompetes, obra que foi também uma encomenda do Festival de Música de Mafra, mas em 2001. Esta é uma obra que recorre ao movimento espacial dos músicos no palco, no decorrer da peça. Cada músico ocupa três posições distintas em palco (para ver o esquema da distribuição espacial das várias posições, ver partitura completa em anexo). Aqui, estão os primeiros 20 compassos da obra (os dois últimos compassos não serão considerados para esta análise):

♩ = 60

*back stage*

Trumpet in C

Trumpet in C

*on stage*

position 1

*gradually on stage**on stage* position 1

4

*mf* *f* *mf* *mf* *p* *f*

*p* *f*

7

*mf* *f* *p* *mf*

*mf* *p* *f* *p* *mf*

12

*sf* *mf* *sf* *sf* *mf*

*p* *mf* *sf* *p* *sf* *p*

The image shows a musical score for two trumpets, measures 16 through 20. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 16 starts with a dynamic of *sf* (sforzando) and a slur over two notes. Measure 17 has a dynamic of *mf* (mezzo-forte). Measure 18 has a dynamic of *pp* (pianissimo). Measure 19 has a dynamic of *f* (forte) and a triplet of notes. Measure 20 has a dynamic of *f* and a triplet of notes, followed by a dynamic of *p* (piano) for the final note.

Excerto 6. (“Two Family Discussions”)

Tanto uma trompete como a outra têm uma nota longa, que é tocada várias vezes, e sempre que é atacada é precedida de uma passagem rápida de duas notas, como uma anacruse. A construção melódica destas pequenas passagens é facilmente compreensível: a 1ª nota é mais aguda que a nota longa, a 2ª mais grave, e vão gradualmente aumentando o intervalo com essa nota longa, de forma simétrica. Na 1ª trompete a nota longa é um lá, e as primeiras notas rápidas, antes de ser tocada a primeira vez o lá longo, são si b e lá b. A primeira é meio-tom acima do lá, a segunda meio-tom abaixo. De seguida, temos as notas si e sol, formando cada uma delas um tom acima e abaixo do lá. Depois dó e fá# antes do lá, neste caso um tom e meio de distância, e por aí adiante, aumentando sempre meio-tom em cada intervenção, até chegar a 3 tons. Não deixa de ser interessante o facto deste aumento progressivo da distância intervalar com a nota principal (a longa) parar na distância correspondente a 4ªA/5ªD, o meio caminho da oitava, intervalo a partir do qual se formariam intervalos complementares com os que tinham sido tocados até aí. Assim, se o processo continuasse, teríamos, seguidamente, a 5ªP, que é o intervalo complementar da 4ªP, que já tinha sido tocada anteriormente. Assim, no ponto em que se parou o processo, em que a nota mais aguda faz 3 tons com o lá, e a mais grave 3 tons também, verificamos que o intervalo resultante da distância entre a nota mais aguda e mais grave, antes de ser tocado o lá, é de 8ªP, correspondendo à soma dos 3 tons acima do lá somados com os 3 tons abaixo do lá. Portanto, o facto de não haver intervalos superiores a 3 tons com a nota longa, poderá corresponder a uma intenção de não ser ultrapassado o intervalo de 8ªP, ou de ser atingido este intervalo, a nível de extensão

melódica máxima. No compasso 8 a 1ª trompete passa a ter como nota longa o fá, e o processo repete-se. Neste momento, a 2ª trompete vai imitar a 1ª, movendo-se alternadamente com esta, e tendo como nota longa o dó#. Será interessante analisar a forma com que Pinho Vargas elabora o final de cada frase. Consideremos como primeira frase a música até ao compasso 6. A 1ª trompete atinge o último lá no compasso 5, sendo que, já no compasso 6 desce para fá, concluindo a frase. Neste momento, aparece pela primeira vez a 2ª trompete, que toca um ré, mas esta intervenção não vai funcionar como o começo de algo neste instrumento, antes vai reforçar a conclusão da frase da 1ª trompete. Este ré vai formar uma 3ªm com o fá da voz superior, que antes tinha feito um lá. Ou seja, aquilo que se vai escutar é um lá mais ou menos longo, seguido de fá e ré em simultâneo. Assim, perceber-se-á esta passagem como uma resolução em ré menor. Um processo semelhante vai acontecer no final da segunda frase, do final do compasso 15 até ao 17. Mas aqui, a 2ª trompete já está a tocar juntamente com a 1ª (enquanto que no início era a 1ª unicamente), e no final do compasso 15 temos um intervalo de 3ªM (de resto o intervalo harmónico principal desta frase, cujas notas principais dos dois instrumentos foram fá-1ª trompete e dó#-2ª trompete), e no 17 temos, em simultâneo, si b na voz inferior e ré b na voz superior. Portanto, temos o intervalo dó# (ré b)-fá, que depois resolve em si b-ré b, o que proporciona também uma sensação de acorde menor no final da frase, mas desta vez si b menor. O facto de, tanto na 1ª frase como na 2ª haver um movimento descendente (primeiro de lá para ré-fá e depois de dó#-fá para si b-ré b), é mais um fator que contribui para o carácter conclusivo destes momentos.

O próximo excerto apresenta outro tipo de material temático principal da peça, que é muito contrastante com o analisado anteriormente, e é baseado principalmente em escalas descendentes em grande velocidade. É usada a escala octatónica, na transposição que inclui as notas - se começarmos em dó#: dó# - ré - mi - fá - sol - lá b - si b - si.

♩ = 86

30 position 2 deciso

position 2 deciso

*f*

33

36

38

40

*f*

42

*sf*

*ff*

*sf*

*fff*

The image shows a musical score for a piece titled "Two Family Discussions". The score is written for two staves, likely representing two different instruments or voices. The tempo is marked as ♩ = 86. The piece begins at measure 30, marked "position 2" and "deciso". The first staff starts with a whole note rest, while the second staff begins with a series of eighth notes. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of accidentals (sharps and flats). Dynamic markings include *f* (forte), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). The score is divided into systems, with measures 30-32, 33-35, 36-38, 39-41, and 42-44. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

Excerto 7. ("Two Family Discussions")

Cada uma das trompetes faz várias intervenções, muitas vezes começando na mesma nota (lá b 4), progredindo com imitações entre si, em género de cânone, embora a partir de certa altura comecem a deixar de ser exatamente iguais (a partir do compasso 38). A nível de simultaneidades, várias vezes a 2ª trompete começa as suas intervenções (em lá b), imitando a 1ª, quando esta está, no momento, na nota si. Isto proporciona, de acordo com a sequência de sons da escala octatónica usada, intervalos harmónicos, entre as duas trompetes, sempre de 6ªM. Esta opção é a mais recorrente neste excerto, adquirindo assim mais importância do que outras combinações melódicas/intervalares que ocorrem entre os dois instrumentos. E é também a opção mais consonante, relativamente às outras que também são usadas:

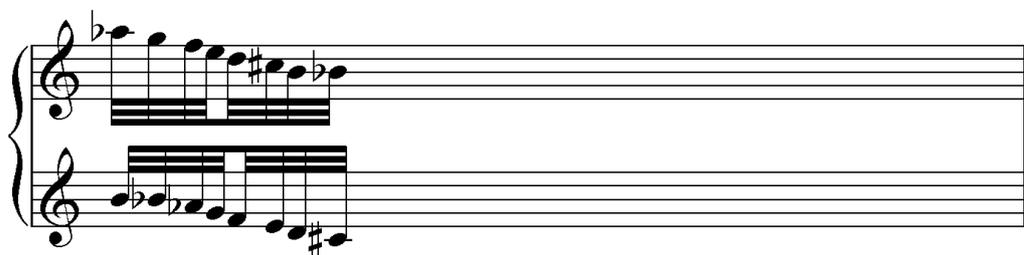


Figura 4.

No final do excerto, podemos verificar que os dois instrumentos tocam, sempre em simultâneo, notas curtas, com pausas entre si (compassos 43-47). Observando cada uma das vozes, percebemos que, aqui, nem sempre são usadas as notas que fazem parte da escala usada anteriormente. Na 1ª trompete, todas as notas estão dentro do diatonicismo da escala, mas na 2ª não totalmente. Vejamos sequência das notas da 2ª trompete nestes compassos: ré - mi - dó - si - lá - lá b - fá. As únicas notas que estão fora são o dó e o lá. No entanto, é interessante apercebermo-nos de que estas notas são sempre sucedidas de outra meio-tom abaixo (a seguir ao dó vem um si, e depois do lá um lá b). De alguma forma, dá a entender que as notas que não fazem parte da escala se podem justificar porque são sucedidas de uma “resolução”. E se observarmos a progressão das notas a partir da 1ª nota que não pertence à escala (ou seja, última nota do 43), temos dó - si - lá - láb, o que corresponde a uma sequência descendente

de meio-tom, tom e meio-tom, assim demonstrando alguma coerência com o resto da secção.

No próximo excerto podemos observar um retorno à ideia inicial, embora de uma forma variada:

The image shows three systems of musical notation. The first system, starting at measure 157, is marked 'tempo I'. It features a treble staff with notes and rests, and a bass staff with notes and rests. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *sf*. A five-measure phrase is bracketed with a '5' above it. The second system, starting at measure 163, features a treble staff with notes and rests, and a bass staff with notes and rests. Dynamics include *f* and *mf*. The third system, starting at measure 168, is marked 'senza rigore'. It features a treble staff with notes and rests, and a bass staff with notes and rests. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *p*. A five-measure phrase is bracketed with a '5' above it.

#### Excerto 8. ("Two Family Discussions")

Aqui, antes das notas longas poderemos ter, ao invés de duas notas, um número menor ou maior que este e com intervalos muito variados. A 2ª trompete vai apenas ter o papel de pontuar os finais de frase, com as duas trompetes em conjunto ou depois das intervenções da 1ª trompete, reafirmando a sua nota final. Na secção inicial da peça, a 2ª trompete tinha um papel de importância mais relevante, semelhante à 1ª trompete. Os intervalos entre a última nota de cada intervenção da 1ª trompete com a pontuação final da 2ª trompete são semelhantes aos usados na 1ª secção (à qual o 1º excerto analisado desta peça corresponde a uma parte), reportando-nos aos intervalos harmónicos principais então usados entre as duas trompetes. Referindo-nos a estes intervalos mais perceptíveis na 1ª secção (as

simultaneidades mais prolongadas), temos, tal como aqui, principalmente a 3ªm e M. Neste último excerto verificamos que, a seguir à 1ª intervenção da 1ª trompete a 2ª trompete faz, com aquela, um intervalo de 3ªm (embora ascendente, coisa que não acontece na secção inicial da peça), depois da 2ª intervenção uma 3ªM (com fá e dó#, como já se tinha verificado na 1ª secção), depois uma 3ªm (também com notas já usadas na 1ª secção – fá-ré) e para terminar temos um unísono (lá-lá), o que não deixa de merecer algum destaque, podendo pôr-se a hipótese que terá sido intencional esta convergência sonora no final da última secção em que a temática musical inicial é abordada, contribuindo também para uma maior surpresa quando depois entra a próxima secção (e última da peça) aparentemente algo caótica.

As notas principais, as prolongadas, na 1ª trompete, são as mesmas que na secção inicial, lá e fá. Podemos, no entanto, verificar que os intervalos entre as notas rápidas e a longa que se segue, não obedecem agora a um processo esquemático rígido, sendo de carácter muito mais livre. No início do excerto, podemos ver que só existe um mi b rápido antes do lá, e faz intervalo de 4ªA com esta nota, não começa com intervalo de meio-tom, como no início. A segunda intervenção desta trompete apresenta, por sua vez, um conjunto de 5 notas antes do lá, cujos extremos são, de facto, um deles mais agudo que esta nota, o outro mais grave, mas não formam simetria intervalar com ela. A nota mais aguda é um dó#, a mais grave um mi b, portanto, temos 3ªM acima e 4ªA abaixo do lá nos extremos da anacruse, portanto intervalos diferentes. Na 3ª intervenção temos duas notas de anacruse, mas mais uma vez os intervalos que fazem com a nota longa que se sucede não são iguais. A 1ª nota é um dó#, a 2ª um sol, a 1ª forma uma 3ªM com o lá longo, a 2ª uma 2ªM. Na 4ª intervenção já há simetria, fazendo as duas notas um intervalo de 3ªm com o lá. Mas logo nas intervenções seguintes voltamos a uma maior liberdade de intervalos e número de notas das anacruses. Nesta secção percebemos, também, que não há a preocupação, como no início, em ir alargando o âmbito intervalar nestas passagens rápidas antes das notas longas. Enquanto que no início da obra tínhamos um alargar progressivo, de meio em meio-tom, dos intervalos, aqui as variações intervalares são livres, não obedecendo a nenhuma regra clara.

Estes processos aplicados à ideia temática inicial vão, assim, fazer efeito de reexposição temática, mas com alterações significativas, que impedem que se considere uma reexposição em sentido estrito. A ideia global, no entanto, está presente, e auditivamente não há dúvidas que, neste momento, é sentido com clareza um regressar ao início, sendo que as outras secções são diferentes o suficiente (por vezes até muito diferentes, na construção e no ritmo) para se poderem confundir com este material temático inicial principal, não obstante as alterações significativas aqui presentes. Verifica-se assim, e não só nesta peça, como pudemos observar anteriormente, que uma das formas de criar coerência composicional é a existência de regressos temáticos, ainda que de forma pouco óbvia, mas ainda assim clara, não reproduzindo de uma forma completa e “literal” os temas, tal como eles aparecem na sua forma inicial, aliás com várias alterações até, mas em que as ideias e os processos principais estão presentes. De notar que este tipo de material temático não aparece só duas vezes (início e retorno no final da obra), mas também numa secção central da peça (compassos 73-98), também com alterações relativamente à sua apresentação inicial. No entanto, será no momento do excerto acima que começa o que se poderá considerar uma reexposição. Esta secção é seguida de outra que corresponde ao retorno, também, do 2º material temático, já analisado acima no excerto 7. Portanto, esta secção, no excerto acima, que usa o 1º material temático principal, é seguida de outra que usa o 2º material temático principal, terminando desta forma a obra, o que é aparentado com o processo usado nas reexposições clássicas. A hipótese de análise macroestrutural aqui proposta é considerar que a região central da obra, desde o fim da apresentação do 2º material temático até ao momento anterior a este excerto, corresponde a algo como o desenvolvimento. Assim temos uma forma aparentada com a forma *sonata*, com exposição, desenvolvimento e reexposição. É certo que o 1º material temático também aparece na região central, como vimos, mas aparece num registo geralmente mais agudo do que nas versões inicial e final, o que contribui para uma percepção de maior tensão, sendo que também são usadas notas pilares (as notas longas) mais variadas, o que aumenta a sensação de instabilidade (ver partitura completa). Portanto, o regresso do 1º material na região central da peça não funciona tanto como um verdadeiro retorno ao tema, como se estivéssemos em presença de uma forma *rondo*, mas trata-se de um processo integrante do desenvolvimento. Aliás,

nas formas *sonata* típicas também aparecem frequentemente elementos do 1º material temático na secção do desenvolvimento (assim como outras ideias da exposição).

Vejamos agora, como último exemplo, a última secção da obra (entra logo após o excerto anterior), o retorno ao 2º material temático:

174 *con sord.*  $\text{♩} = 82$  *freely*

*f* *mf*

*both players start leaving stage while playing, opposite directions*

177

*mp* *p*

179

*pp* *ppp*

*(...off stage ...)*

181

*ppp* *ppp*

*both players repeat freely the last scale, regardless of synchronization, till pppppp*

183

the pianissimo dynamics are written mainly according to what should be the final result to the listener.

### Excerto 9. ("Two Family Discussions")

Comparando com a primeira vez que este material é apresentado, no excerto 7, aqui, a partir de certa altura (2ª metade do compasso 177), começa a haver uma cada vez maior convergência sonora, até que, a partir do compasso 181 essa convergência é total. Ou seja, as duas trompetes passam a fazer as mesmas notas quando tocam em simultâneo, mesmo que em oitavas diferentes. É curioso que é precisamente no compasso 177 que aparece a indicação para os músicos começarem a abandonar o palco, e, pouco depois do 181, compasso a partir do qual a convergência sonora é máxima, os músicos deverão estar fora do palco. É como se, por um lado, dentro do caos da “discussão”<sup>4</sup>, começasse a haver um entendimento progressivo, neste final da peça, o único momento em que acontece uma convergência tão forte, mas, por outro lado, é momento em que os dois intervenientes se afastam, de costas um para o outro, abandonando o palco. Pinho Vargas explica na sua nota, no final da partitura, que esta obra vive não só da parte sonora propriamente dita, mas também de uma conceção cénica de palco, de cariz teatral, apelando até à imaginação e liberdade dos intérpretes para fazerem algo não indicado na partitura, neste âmbito. Assim, esta opção não se prende apenas por questões acústicas, mas também pelo próprio efeito visual do movimento e atuação dos músicos. O que esta opção no final da obra pode significar é que, apesar do afastamento e do virar costas, o facto de tocarem em convergência de sons é porque, no fundo, as discussões acabam por ter um papel unificador, ainda que os intervenientes tenham a sensação que não se entendem, virando as costas um ao outro, diminuindo progressivamente a intensidade das réplicas (a dinâmica vai progressivamente enfraquecendo, até *ppppp*), como que desistindo, no cansaço, de insistir nos argumentos. Assim pondo-se em evidência a complexidade e os aparentes paradoxos que existem nas relações com quem se gosta. Mas a obra está feita de tal modo que permite outras várias interpretações psicológicas deste e dos outros momentos da obra, tanto na parte puramente musical, como cénica. E não é provável que estas ambiguidades não tenham sido propositadas por parte do compositor. Pinho Vargas fala ainda do facto da parte cénica ter funcionado como uma componente estrutural da obra. Ressalve-se, no entanto, que a proposta de análise de

---

<sup>4</sup>A palavra “discussion” traduz-se para o português principalmente como troca de ideias ou opiniões, não exatamente como “discussão”, com o sentido de uma troca de argumentações exaltadas. No entanto, neste momento, como na 2ª secção da obra, a música parece traduzir realmente uma discussão, com este último sentido da palavra.

macroestrutura feita acima corresponde a uma análise de tipo formal da música em si, especialmente tendo em conta o modo como o material temático principal se articula no seio da obra e contribui para determinar a sua forma.

Atente-se agora no próximo excerto, 2º dos 3 Fragmentos para clarinete solo (1986 – rev. 1994), completo (pág. seguinte):

II. *expressivo**Lento* ♩ = 92*poco rubato*

1  
*p* *mf* *f* *p* *f* *p* *mf*

5  
*p* *mf* *f* *p* *f* *p*

9  
*p* *mf* *p* *pp*

13  
*f sub.* *p* *mf*

17  
*pp* *p* *f* *f*

21  
*molto allegro e deciso*

Excerto 10. (Fragmento II dos "Três fragmentos para clarinete solo")

Nesta peça, a análise da estrutura composicional poderá compreender-se partindo da identificação dos elementos de coerência. Temos 10 frases, quase todas com 2 compassos, as exceções são a 7ª frase (comp. 13-16 – 4 compassos) e a 9ª frase (comp. 19-21 – 3 compassos). A última frase, a 10ª, tem a particularidade de ser muito mais rápida que o resto da peça, com um efeito curioso de surpresa sem consequência, porque termina o andamento. Em primeiro lugar a estrutura de cada frase é muito semelhante, no que respeita aos seguintes aspetos: ritmo quase sempre em colcheias, final de frase com a última ou penúltima e última nota mais longas (sendo que as frases 7 e 9 são, também neste aspeto, as exceções mais importantes); intervalos quase sempre ascendentes e descendentes em alternância. O segundo aspeto importante é que muitos dos finais de frase apresentam o intervalo ascendente de 11 meios-tons, sendo desta forma, inclusive, que termina o andamento. Existem 3 tipos de melodia principais. As frases 1, 2, 3 e 8 apresentam uma melodia muito semelhante. O 2º tipo de melodia aparece nas frases 4 e 5. As frases 7 e 9 apresentam um 3º tipo de melodia. No entanto, sobram ainda duas frases (6 e 10) que são suficientemente diferentes das outras, e entre si, para serem incluídas em qualquer dos 3 tipos principais, apresentando-se como melodias avulsas. Assim, comparando as frases 1, 2, 3 e 8, verificamos que são muito semelhantes entre si, com ligeiras diferenças. A frase 5 assemelha-se à 4 na medida em que, na maior sua maior parte, possui as mesmas notas, ainda que na oitava inferior. Das 7 notas que constituem a 5ª frase (incluindo a apogiatura), da 3ª à 6ª temos as mesmas notas da 4ª frase (exceptuando a última nota desta, que é diferente), embora uma oitava abaixo. A frase 4 tem as notas [lá - dó - lá - mi b - si] - ré, a frase 5 tem dó# - mi - [dó - lá - mi b - si] - si b (os parêntesis rectos correspondem à parte comum entre as duas frases). A parte comum às duas frases apresenta também o mesmo ritmo e os mesmos intervalos, não se tratando só da coincidência de nome das notas. As frases 7 e 9 têm em comum a parte inicial, que tem uma melodia quase idêntica, apenas diferindo na altura (sendo a frase 9 uma transposição 4 meios-tons acima da frase 7, embora com alguma diferença rítmica). Os primeiros dois compassos da frase 7 (13-14) correspondem, portanto, ao primeiro compasso da frase 9 (comp. 19). No entanto, esta, logo a partir do compasso 20, começa a apresentar visíveis diferenças. Observemos, no entanto, os intervalos da frase 7 a seguir ao gesto inicial, ou seja, da última nota do compasso 15 até ao final da

frase. Assim, temos 3 meios-tons seguidos de 6. Ora, depois do mesmo gesto inicial da frase 9 (que aqui é mais curto), temos, desde a última nota do compasso 19, precisamente os intervalos de 3 e 6 meios-tons sucessivamente, embora no sentido inverso. No entanto, esta frase não termina aqui, prosseguindo para o final com uma sequência de sons muito semelhante ao final das frases que têm o 1º tipo melódico, apresentando assim, uma mistura entre o 3º tipo melódico e o 1º tipo melódico. Também funciona como fator de coerência a construção intervalar. Principalmente porque os intervalos usados são muitas vezes os mesmos, dentro de um conjunto deles, ou os seus complementares. Na 1ª frase temos a seguinte sequência de intervalos (meios-tons e sentido): 6 descendente, 13 ascendente, 9 desc., 8 asc., 9 desc.. Se compararmos com a 3ª frase (comp. 5-6), esta começa com o mesmo intervalo que a 1ª frase mas no sentido inverso (as apogiaturas são tidas em conta), sendo o que se segue praticamente uma repetição desta. A construção das frases de tipo melódico 2 (frases 4 e 5) vai basear-se nos intervalos das frases tipo melódico 1, como por exemplo a 1ª frase. A 4ª frase vai começar com o intervalo de 3 meios-tons, ascendente e descendente, que é o intervalo complementar do de 9. Depois tem um intervalo de 6 ascendente, que já foi usado também na 1ª frase, embora no sentido descendente, seguindo-se um de 4 em sentido descendente, que é o intervalo complementar de 8, terminando com um intervalo de 9 descendente, já usado também na 1ª frase, e também no final. A 5ª frase, como vimos vai ter semelhanças com a 4ª, e os intervalos usados não diferem daqueles que já foram escutados. As restantes frases não vão também acrescentar intervalos novos em relação aos que já apareceram antes. As frases do 3º tipo melódico (a 7 e a 9), as que marcam uma maior diferença em relação às outras, começam com o intervalo, descendente e ascendente, de 11 meios-tons, intervalo que, como já tinha sido referido, tem uma aparição frequente nesta peça, e com um papel importante, rematando muitas das frases e o próprio andamento. A 7ª frase segue, do compasso 15 para o 16, com 3 meios-tons descendentes e 6 ascendentes. Estes dois intervalos, exatamente nesta sequência e neste sentido aparecem em momentos anteriores, nomeadamente na 4ª frase da 2ª até à 4ª nota (no comp. 7) e na 5ª frase da 3ª à 5ª nota (no comp. 9). Na outra frase do 3º tipo melódico, a 9ª frase, depois da repetição de intervalos de 11, temos também os intervalos de 3 e 6, mas agora no sentido

inverso, como de resto já tínhamos visto (última nota do comp. 19 e duas primeiras do comp. 20). A frase não termina aqui, mas vai inserir, a partir do fá# do comp. 20, exatamente a 2ª e 3ª notas da 3ª frase (comp. 5-6), seguindo-se as duas últimas da mesma frase (o intervalo de 11 meios-tons com as notas si b - lá). Poderá pôr-se a questão que os intervalos complementares, numa linguagem atonal, não se relacionam, pois na verdade são intervalos diferentes. A inexistência de uma escala de sons que se repete apenas a cada oitava faz com que faça menos sentido relacionar os intervalos que somados formam uma 8ªP. No entanto Pinho Vargas, nesta peça, aparentemente, relaciona-os, de modo que este aspeto teve que ser considerado para análise da construção intervalar.

### **2.3. As “Nove Canções de António Ramos Rosa”**

#### **2.3.1. Introdução**

Esta secção é dedicada a considerações e análises sobre a obra “Nove Canções de António Ramos Rosa”, de 1995. O propósito de dedicar uma secção exclusivamente a esta obra é porque uma das minhas peças musicais incluídas neste Trabalho de Projeto é baseada nela. Propus-me, assim, compor uma peça em 4 fragmentos chamada “Xistos e Grauvaques”, inspirada nas palavras dos textos de António Ramos Rosa, através de material musical das canções de Pinho Vargas. Estes 4 fragmentos são para um conjunto instrumental de sopros: trompete, trompa, trombone, oboé e 2 fagotes, e baseiam-se em material das canções de Pinho Vargas. Esta obra dele é uma das que apresenta uma linguagem mais próxima do tonalismo, e isto também é um fator de interesse para mim. É uma música que, não sendo exatamente tonal, está muito ligada a um diatonicismo de tipo tonal/modal, como de resto em muitas outras obras do compositor, sendo que aqui isso é muito evidente. Há mesmo algumas passagens que podem ser analisadas de forma inteiramente tonal. É curioso também que esta seja uma das obras do compositor mais interpretadas, e cada vez mais, desde

a data em que foi composta. Uma obra que possuirá talvez uma especial capacidade para cativar intérpretes e público, facto que não é facilmente explicável. Eu próprio não constituo exceção, já que é claramente uma das minhas obras preferidas dele.

Os textos são retirados do livro de poesia “A Intacta Ferida” de 1991. Os poemas deste livro a que pude ter acesso são muito diversificados quanto aos assuntos e à imagética poética. Os nove poemas que Pinho Vargas escolhe para as suas canções são passíveis de evocar, ainda que subtilmente, o ambiente da região portuguesa de onde o poeta é natural, o Algarve. O que não é estranho, pois é uma característica que aparece em muitos dos seus poemas. O próprio António Ramos Rosa, a este propósito, esclarece numa entrevista:

Eu sou algarvio, nasci no Sul, na capital do distrito de Faro. O Algarve é a única província portuguesa que foi um reino. A importância desse dado histórico não foi determinante na minha poesia, mas o espaço mais luminoso de Portugal, sim, terá tido alguma influência na minha obra poética onde a “nudez” é uma palavra que terá talvez alguma correspondência com a paisagem algarvia. (Gonçalves, 2006) <sup>5</sup>.

Não obstante o carácter especulativo nas relações que podemos fazer destes poemas com esta região do país, nalguns as referências são mais objetivas. Por exemplo, no poema da 1ª canção, que começa: “Não tenho lágrimas, estou mais baixo junto à cal”. Cal é o material característico usado nas casas algarvias, e que reflete, com a sua brancura, a luminosidade intensa do sol. E continua: “Vejo o solo extinto”. Isto pode ser uma referência à degradação do solo ressequido pelo sol e pela seca (que é frequente no Algarve), o qual é observado a partir da sua casa alva. E ao longo dos textos as referências a mar, a areia, aos barcos, fazem sem dúvida lembrar a sua terra natal. Realço esta característica porque a minha peça “Xistos e Grauvaques” pretende também evocar (de forma subjetiva e pessoal, e não programática ou descritiva musicalmente), embora aqui apenas através dos sons, uma vez que não haverá texto, ambientes do Algarve, ou como eu os sinto musicalmente, e sem dúvida os textos aqui usados por Pinho Vargas serviram de inspiração, para além da própria música do

---

<sup>5</sup>Publicada originalmente na revista de poesia *Relâmpago* (1999), nº5, pág.27. Lisboa: Relógio d’água editores.

compositor, que traduziu por sons de forma apurada, na minha opinião, a essência espiritual dos poemas, por assim dizer. A isto não será alheio o facto de eu próprio me identificar bastante com esta região, pelas minhas origens familiares. O título “Xistos e Grauvaques” relaciona-se com a constituição do solo da zona da serra algarvia, constituição esta que corresponde a solos pouco férteis ou degradados, cobertos por esteva (arbusto aromático) e povoações de sobreiros, principalmente, e zona a partir da qual, em muitos lugares, se pode avistar ao longe, a Sul, o mar de azul intenso. Uma outra característica dos textos usados, e que também acontece em muitos outros poemas da mesma obra é o facto de cada um deles ser muito curto. Cada poema quase que só traz consigo uma imagem, uma situação, num tom íntimo. Ainda assim consegue, numa microforma, apresentar algum princípio, meio e fim, uma certa ação, que não consegue esconder totalmente um laivo de emoção e fervor latentes. Um conjunto de textos inevitavelmente belos e de enorme valor artístico, aos quais a música de Pinho Vargas fez jus com música profunda, íntima e não menos bela, na minha opinião.

RC

### **2.3.2. Aspetos técnicos composicionais gerais da obra**

Este ciclo de canções de Pinho Vargas apresenta, no geral, um carácter musical íntimo, em que predominam as melodias lentas, meditativas ou nostálgicas, uma parte de piano com uma textura pouco densa, muitas vezes com acordes pouco “cheios” ou com duas ou três vozes melódicas. A parte vocal possui algumas partes não cantadas, com maior ou menor grau de definição de altura. Algumas vezes estas intervenções são notadas com indicação de uma altura de referência, para o cantor “falar” numa altura próxima da indicada:

*mf* 3  
a um cír - cu - lo de pe - - - -

45

dras (immobile fino alla fine)

*sf* *poco a poco*

49

*poco pedale* *più pedale*

### Excerto 11. (canção 8)

Outras vezes aparece mesmo a nota pretendida no lugar da cruz, quando o compositor pretende que as notas sejam “quase cantadas”, atendendo de muito perto a nota escrita:

quasi cantato

do fun - do sur - gem uns o - lhos

sempre secco cresc. poco a poco

51

Excerto 12. (canção 5)

Já numa secção em que o compositor pede “sussurrando”, deixa de propor qualquer altura:

*p* sussurrando

(...) um ges - to que pro - cu - ra. a o - ri - gem

*f* m.s. lasciare vibrare al fine

47 IA 14 attacca

Excerto 13. (canção 7c)

Não obstante, não raras vezes a parte vocal apresenta um carácter melódico acentuado. Isto é mais evidente nas duas canções em que há uma alusão a música do passado Romântico, com relações vagas e assumidas pelo compositor com obras dessa época, como seja na canção 9, peça “Der Leiermann”, de Schubert (do ciclo de *lieder* “Der Winterreise”), e na canção 4 (comp. 15-20 e 34-38), obra “Rückert-Lieder” de Mahler.

Este carácter lento e meditativo aparece-nos menos acentuado nos andamentos mais rápidos. Estes correspondem às canções 2, 5 e 8. É curioso, e talvez

não alheio a uma deliberação consciente do compositor, que as canções rápidas aparecem de três em três números. A canção central (a 5) é rápida e a outra anterior está 3 números antes, e a seguinte 3 números depois. Isto resulta numa predominância de canções lentas, sendo que a seguir à primeira e antes da última temos canções mais rápidas, contrastantes neste aspeto, e ainda uma canção, exatamente no centro do ciclo, também com esta característica. O que representa uma distribuição equilibrada do contraste rítmico, sem deixar demasiado tempo num contexto lento, nem o contrário, proporcionando, de qualquer forma, duas canções lentas de seguida (3, 4) antes da canção central, e o mesmo a seguir (canções 6, 7). Assim, a nível de andamentos, temos uma estrutura simétrica. Apesar de haver *nuances* de andamento quando comparamos entre si as canções mais lentas, e também as mais rápidas, se reduzirmos os andamentos apenas a lentos ou rápidos temos a seguinte estrutura:

lento-rápido-lento-lento [rápido] lento-lento-rápido-lento

(os parêntesis retos referem-se à canção central, a nº5)

A nível da construção rítmica salientemos aqui as canções 5 e 8. A canção 5 apresenta uma das partes de piano mais rítmicas da obra. É interessante verificar a inclusão de uma ou outra passagem isolada de aparência rítmica que faz lembrar certos estilos considerados não eruditos. Atentemos nos compassos 7 e 8:



Figura 5.

O ritmo aqui sincopado (comp. 4/4), acentuando o 1º tempo, a 2ª metade do segundo tempo e o 4º tempo (3+3+2 colcheias), no compasso 7, corresponde a um padrão rítmico muito comum, por exemplo, no Tango (mas não só), sendo também comuns neste tipo de música as acentuações rítmicas marcadas com acordes, como aparece aqui na mão esquerda. A canção 8 tem a particularidade de estar maioritariamente no compasso de 7/8, numa vivacidade rítmica quase dançante. Este carácter é proporcionado pelo piano, a parte vocal apresenta um ritmo muito diferente baseado, em boa parte da peça, em tercinas de semínima, como que apresentando uma pulsação à mínima com divisão ternária, desfasada da acentuação maioritariamente 2+2+3 (colcheias) do piano, e normalmente muito menos “balançada” ritmicamente. Pode-se dizer que existem dois planos rítmicos diferentes na voz e no piano, numa polirritmia de métrica e andamento diversos em cada um dos instrumentos. A nível global, o ritmo das canções é quase sempre do tipo qualitativo, não raras vezes percebendo-se uma métrica que corresponde realmente à dos compassos indicados, de forma tradicional, por assim dizer. Não obstante, predominantemente nas canções lentas, esta métrica torna-se impercetível, sem prejudicar no entanto a ideia clara de uma pulsação.

A canção 3 apresenta a particularidade de apresentar um efeito tímbrico no piano, realizado pelo pisar com força e ruidosamente o pedal, de modo a ouvir-se o embate do pé no pedal seguido de ressonância. Além disso, no início da peça, o compositor indica um *cluster* na região mais grave do instrumento, em que é pedido que as teclas sejam apenas premidas, sem se ouvir som, e assim fica até ao final, na mão esquerda. Isto vai fazer com que estas cordas estejam, ao longo da peça, sempre disponíveis para vibrar por simpatia, quando outros sons são tocados. De resto o piano vai tendo pequenas intervenções na mão direita, com notas curtas e esporádicas, que aparecem no final das frases da parte de canto, repetindo algumas vezes a última nota cantada. Aqui, contrariamente às outras canções o ritmo é muito mais “vagueante”, sem uma métrica perçível.

A canção 7 também apresenta algumas características particulares. Está dividida em 3 momentos distintos, 7a (“onde a força do vento...”), 7b (“porque esse arvored...”) e 7c (“um gesto que procura”). Em cada um destes momentos o

compositor omite o início ou partes do poema. Na parte 7b a voz só entra aproximadamente na 2ª metade, depois de um *solo* de piano de grande duração. O piano está sempre em homorritmia, sendo que no início apresenta duas vozes que tocam a mesma melodia, com 6 oitavas de distância. Não se trata da única grande intervenção pianística sem a voz, sendo um processo que o compositor usa com alguma frequência na obra, como algumas introduções ou codas razoavelmente longas, ou ainda, como nesta canção, aqui com a dupla aceção de interlúdio (no seio da canção completa) e prelúdio (como uma introdução longa à parte vocal que se segue, marcando o começo da nova parte da peça – 7b – e um ambiente sonoro algo diferente do momento anterior).

A obra é frequentemente baseada num diatonicismo de tipo tonal ou modal. No que se refere à parte harmónica, os acordes podem nem sempre progredir em funções claramente tonalmente identificáveis, mas isto não deixa de se verificar com frequência. O excerto abaixo, da canção 9, é disto um bom exemplo:

*un poco meno mosso* *mf* *poco rit.*

um es - pa - ço in - ta - cto e pu - - - ro.

"campana"

*mf*

ped. ped.

Sol m: (dupla i iidim (dupla iidim (dupla i  
apog.) apog.) apog.)  
Ped. Tón. \_\_\_\_\_

#### Excerto 14. (canção 9)

É notório desde logo que a melodia vocal apresenta um fraseado e construção de tipo tonal quase tradicional. A nível das progressões harmónicas, repare-se nos dois últimos compassos, em que temos um acorde de tensão, com o lá e o dó como apogiaturas,

algo longas (atendendo ao andamento e à indicação de *poco rit.*), que finalmente resolvem (note-se também a indicação de *diminuendo*) no acorde da tónica deste excerto, sol m. No penúltimo compasso podemos considerar também um V grau sobre a tónica, em que falta apenas o fá# (sendo o dó a 7ª), neste caso um tipo de resolução frequente na música do Classicismo (Dominante sobre Tónica – Tónica). A isto não pode ser alheio o facto de esta canção ser baseada num *lied* de Schubert (Der Leiermann, do ciclo Winterreise), em que aparece precisamente este tipo de resolução harmónica. O uso do pedal da tónica é também uma característica importante da peça deste compositor, na qual Pinho Vargas se baseou, usando este processo em grande parte da canção.

As tonalidades, ou modos, podem manter-se por breves momentos, mudando rapidamente, mesmo sem se perceber propriamente modulações, sendo que as mudanças de tonalidade são repentinas. Veja-se o próximo excerto:

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mp* and *mf simile*. The second system (measures 5-8) continues the piano accompaniment with dynamics *f* and *meno*. The third system (measures 9-12) includes a vocal line with lyrics "Não te - nho lá - gri - mas" and piano accompaniment. Dynamics include *rubato*, *poco rit.*, and *poco cresc.* The score is marked with a tempo of quarter note = 84.

Excerto 15. (canção 1)

Nos primeiros 4 compassos é indubitavelmente afirmado o tom de lá b M. Nos compassos 1-2 observa-se uma progressão com carácter de resolução. Temos primeiro a nota mi b, à qual depois se acrescenta um ré b, e, no compasso seguinte, chega a resolução no acorde de lá b M. No desenho geral harmónico é perceptível uma resolução como V-I, mi b – lá b. O mesmo processo é repetido nos dois compassos seguintes (3-4). Mas logo em seguida (comp. 5-6), o ré b próprio da tonalidade de Lá b M desaparece, dando lugar a ré natural. Acontece assim uma alteração repentina da tonalidade, não sendo propriamente uma modulação, posto que esta pressupõe, à partida, uma transição ou um acorde *pivot*. Podemos aqui considerar uma alteração de tonalidade para outra que, pelo menos, tenha menos uma alteração que a de Lá b M. Uma das hipóteses mais viáveis de análise harmónica, dada a progressão que aparenta uma não resolução, mas antes um caminhar para uma interrogação, poder-se-ia considerar II9 – III (ou então acorde de passagem, sendo o ré do baixo nota de passagem, o fá um ornato inferior e o ré superior um pedal ligando o 1º acorde ao 3º) – IV7, em si b M, neste caso uma cadência ao IV grau. Dada a falta de referências suficientes na passagem, outras formas de analisar serão naturalmente plausíveis. Este processo é repetido, embora no comp. 8, por comparação com o comp. 6, o acorde apareça sem 7ª. Por sua vez, nos dois últimos compassos, depois de várias repetições da nota sol, temos de novo a música inicial, embora aqui em ré b M. Mais uma vez, a introdução desta tonalidade foi feita sem qualquer progressão harmónica de transição. Em poucos compassos, fomos de lá b M para uma tonalidade com menos bemóis – dentro do conjunto das dominantes, por assim dizer (si b M, na hipótese proposta) – e logo em seguida para uma como mais bemóis – do conjunto das Subdominantes (ré b M). De qualquer modo, é interessante verificar que este percurso é feito dentro de tonalidades pouco afastadas. Assim, apesar das mudanças tonais algo repentinas, elas resultam suaves, pelas muitas notas em comum entre as diferentes tonalidades. Para além disto, o compositor usa a estratégia de usar o meio-tom melódico, que contribui para a unidade nas mudanças tonais, e para o reduzido choque que se sente nestes momentos. Este processo é utilizado assim como fator de coerência e progressão musicais, aqui usado sempre na voz superior. Repare-se no que acontece a este nível sempre que há uma mudança tonal. No final do compasso 4, a voz superior é um mi b,

no compasso 5 desce para ré natural; no final do compasso 10 temos a nota sol, que sobe para lá b no início do compasso seguinte.

Na canção 4, por outro lado, temos uma forte predominância e manutenção da tonalidade de mi b m, ou se quisermos, modo de lá transposto a mi b, uma vez que, quando está neste tom, não aparece a sensível (o ré é bemol). De qualquer forma trata-se claramente de uma sonoridade “menor”. Assim, o universo de notas é o seguinte: mi b - fá - sol b - lá b - si b - ré b. Abaixo, os primeiros 3 sistemas da canção 4:

The image displays three systems of musical notation for 'Canção 4'.  
 System 1: Piano accompaniment in bass clef, 3/4 time. Tempo: *Andante* (♩ = 48, ♪ = 96). Dynamics: *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). Includes a *sub-* marking.  
 System 2: Piano accompaniment in bass clef. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) and *mp*. Includes the instruction *statico ma senza ritardando* and a *loco* marking.  
 System 3: Vocal melody in treble clef and piano accompaniment in bass clef. Tempo: *un poco meno mosso* (♩ = 42, ♪ = 84). Dynamics: *mf* and *mp sonora*. Includes *cresc.* (crescendo) and a triplet of 3 notes. The lyrics are: 'Um tre-mor de pro - a um ful-gor ful - vo os pas - sos li -'. Includes *con ped.* (con pedale) and *(pedale)* markings.

#### Excerto 16. (canção 4)

Esta canção constitui um dos poucos exemplos, ao longo da obra, de um uso mais preenchido harmonicamente da parte do piano. Neste excerto, o 3º sistema é disto um exemplo, com algumas harmonias quase em *cluster*, que correspondem ao uso de

várias notas agregadas. O acorde do 1º compasso deste sistema, por exemplo, poderá classificar-se como um I grau na 2ª inversão com a 2ª (fá) e a 4ª (lá b) agregadas, formando *cluster* entre o mi b e o lá b, e 6 vozes ao todo. No entanto, como já foi referido anteriormente, o contrário é predominante, com o piano com uma textura bastante “vazia”, com acordes pouco preenchidos e o uso de trê, duas ou mesmo uma só voz. Também neste excerto é possível observar esta característica – veja-se a construção dos dois primeiros sistemas, apenas com 3 vozes.

A nota mi b tem uma importância relevante, não só porque é uma das tonalidades usadas, mas também porque esta nota é usada várias vezes como começo e final das canções. As canções nºs 1, 5, 8 começam com esta nota. As canções 4 e 7 começam e terminam com esta nota, ou um acorde que a contém. Já a última canção, a nº 9, termina com uma simultaneidade que contém também o mi b. Uma vez que já a 1ª canção tinha começado com esta nota, resulta que o próprio ciclo começa e acaba com o mi b. Na última canção o final apresenta o mi b juntamente com o sol, sendo que, ao ser mais grave o mi b, este é percebido facilmente como fundamental, sendo o sol a 3ªM, faltando a 5ªP para formar um acorde M, mas que se subentende. Assim, o final do ciclo vai afirmar o tom de mi b, e isto é reforçado pela repetição da “cadência”, correspondente à sequência de harmonias, de baixo para cima, mi b, fá, dó, seguida de mi b, sol, situação que acontece duas vezes, a primeira em *forte* e a segunda em *piano* (ver compassos finais do excerto, 35 – 41):

Tempo I

*pp*

*poco rubato*

*pp*

*quasi tempo I*

*mp*

*rubato*

*molto f*

30

36

*molto f*

*pp*

*ppp*

*ppp*

*l.v.*

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

lasciare vibrare al fine

“cadência”

“cadência”

Excerto 17. (canção 9)

Não obstante o facto de esta obra apresentar uma aparência em grande parte tonal ou modal, ainda que fora dos cânones convencionais do tonalismo, isto não exclui a existência de momentos em que é usada uma linguagem de carácter mais atonal. Na canção nº5, por exemplo, verificamos o uso de harmonias baseadas a maior parte das vezes em intervalos de 3<sup>a</sup>M (4 meios-tons), 5<sup>a</sup>P (7), 3<sup>a</sup>m (3), 5<sup>a</sup>D (6) e 2<sup>a</sup>M (2), em justaposições que vão resultar em acordes com grau elevado de dissonância e ao mesmo tempo não sendo perceptíveis fundamentais ou alusões a tonalidades.

Vejamos o início da canção:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has a tempo marking of quarter note = 100 and performance instructions "sempre molto staccato" and "un poco giocoso". Dynamics include *mf*, *sf*, and *sfz*. The second system includes "poco *sf*". The third system includes *p*, "staccato", *sf*, *p*, *mp*, and *f subito*. There are also markings "m.d." and "m.s.".

### Excerto 18. (canção 5)

Atente-se, por exemplo, no acorde do compasso 5, em que temos, por nº de meios-tons de baixo para cima, 2, 4, 4, 7, 4. No compasso 9 temos (a contar com o si da voz superior) 4, 7, 4, 4. Estes acordes são demonstrativos, também, de uma característica harmónica frequente nesta canção, que é a existência, no seio das harmonias, de acordes Aumentados. Veja-se que qualquer um destes dois exemplos inclui dois intervalos consecutivos de 4 meios-tons. Isto acontece noutros acordes deste excerto, mas também ao longo da peça, constituindo uma característica harmónica relevante na canção. De notar ainda que, de qualquer forma, o compositor escreve, nos compassos 3 e 4, acordes menores na mão esquerda. De realçar que esta característica de se ter um acorde tonal num registo, ao mesmo tempo que outro de sonoridade mais atonal noutro, vem sendo uma característica muito usada por Pinho Vargas. A melodia da voz nesta canção, quando é cantada (muitas vezes é apenas falada), apresenta também um carácter atonal.

Outras vezes temos algo como uma mistura, ou sobreposição, de atonalismo e tonalismo. A canção 6, por exemplo, explora bastante este aspeto. Observemos os primeiros 3 sistemas da canção:

The image displays three systems of a musical score. The first system is a piano accompaniment in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 50, and performance instructions: *Rubato, espressivo, declamato*. It features a melody in the right hand with slurs and fingering (5, 5, 5, 3) and a bass line with a *p* dynamic. The second system continues the piano accompaniment, marked *dolce*, *mp*, *accel.*, *rit.*, and *p*. The third system shows a vocal line with lyrics "Co - mo quem le -" and a piano accompaniment with dynamics *p* and *ppp una corda*.

#### Excerto 19. (canção 6)

Enquanto que a melodia temática, tocada na voz superior do piano, tem uma sonoridade de aparência algo atonal, as harmonias do acompanhamento, ao invés, são de carácter tonal. A melodia e a harmonia são pouco dependentes entre si, como se aparentemente não funcionassem em conjunto. O início da melodia, por exemplo, é uma sequência de intervalos de 3<sup>a</sup>m, com uma 3<sup>a</sup>M pelo meio, que é responsável por uma transposição para meio-tom abaixo da 3<sup>a</sup>m inicial (ver compassos 1-2, por exemplo). É certo que é possível ouvir-se também como tonal, mas, na inexistência de contexto harmónico, será talvez um pouco forçado entendê-la auditivamente desta

forma. Mas mesmo quando entra o acompanhamento, a melodia que está por cima está, digamos assim, fora da harmonia, para além de usar uma sequência de intervalos que forma um contorno melódico que vai aumentar a sensação de se estar num plano atonal, especialmente pelos cromatismos no final da sua frase (6º para 7º e 7º compasso). Ao mesmo tempo temos harmonias de sonoridade facilmente perceptível como tonal, com o intervalo de 6ªm, com as mesmas notas na mão direita e esquerda, à distância de duas oitavas. Neste caso ouvindo-se como fundamental a nota mais aguda de cada mão, o sol b, uma vez que num intervalo harmónico de 6ªm a tendência é para se perceber a nota mais aguda como fundamental. De qualquer forma, toda a parte de acompanhamento do piano vai apresentar acordes e sequências de matriz tonal. Observe-se por exemplo os compassos 11-13. Temos um acorde de si b m na 1ª inversão, seguido de um acorde de dó m, formando uma sequência semelhante a uma cadência frígia. Após os quais aparece de novo um acorde de si b m, mas com a 6ªm agregada.

As canções, de um modo geral, são baseadas em pouco material musical, sendo que o compositor aproveita pequenos motivos melódicos ou apenas uma frase melódica, poucas harmonias diferentes ou harmonias baseadas/proliferadas umas das outras, por exemplo relativamente aos intervalos usados, para construir cada canção. Para além da economia de meios usados em cada canção, há canções que partilham material entre si. O exemplo mais notório é a grande semelhança que existe nos temas melódicos das canções 2 e 6. Abaixo, as primeiras frases vocais de cada uma destas canções:

Canção nº2



Canção nº6



The image shows two musical staves in treble clef. The first staff, labeled 'Canção nº2', contains a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, C5, D5, E5, and ending with a fermata on E5. The second staff, labeled 'Canção nº6', contains a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, C5, D5, E5, and ending with a fermata on E5. The two phrases are nearly identical, illustrating the shared melodic material mentioned in the text.

Figura 6.

Não obstante o ritmo e o andamento serem diferentes, os intervalos são os mesmos, e no mesmo sentido, sendo as diferenças apenas que a melodia da canção nº6 apresenta mais uma 3ªm ascendente no fim e repete a 3ª nota. Por sua vez, no seio de cada uma destas canções, este motivo vai aparecer mais vezes ou de forma ligeiramente diferente. Na canção nº6 ainda de forma mais intensiva, incluindo transposições em registos vocais diferentes, o que não acontece na nº2. Também é comum nas duas canções uma das variantes deste tema. Note-se a semelhança entre as frases melódicas abaixo, em que ao tema inicial é alterado o último intervalo, que passa a ser um meio-tom descendente:

Canção nº2, comp.23-24



Canção nº6, comp.18-19



Figura 7.

O desenvolvimento do material musical tem ainda a característica de se mostrar relativamente claro e óbvio auditivamente. O compositor recorre por exemplo a transposições melódicas simples e frequentes, sem qualquer alteração ou com alterações muito ligeiras; as repetições dos motivos temáticos são frequentes e muitas vezes no mesmo tom; os acordes muitas vezes mantêm entre si uma parte das notas exatamente igual, sendo que as outras notas, não sendo iguais, baseiam-se em grande parte nos mesmos intervalos; os acordes repetem-se frequentemente, muitas vezes no mesmo tom, embora também com pequenas diferenças, em que são acrescentadas ou

tiradas notas, mantendo-se a fundamental. Digamos que as canções são construídas a partir de reduzido material musical, que é desenvolvido através de processos pouco complexos e diretos. De seguida, alguns exemplos ilustrativos do que foi explicitado acima:

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics 'u - ma lâm - pa - da sem ru - í - do' and a piano accompaniment. The vocal line includes markings for *accel.* and *rit.*, and the piano part is marked *ppp*. The second system continues the vocal line with lyrics 'sob a som - bra de u - ma es - tre - la.' and includes markings for *lunga*, *mp*, *rit.*, *ppp*, *rit. molto*, *p*, *mf*, *ff*, and *attacca*.

Figura 8. Transposição melódica na parte vocal na canção nº6 (a parte vocal encontra-se na clave de sol, que não está aqui visível).

This image shows a piano accompaniment for two measures. The first measure is marked *sf* and the second measure is also marked *sf*. The notation includes chords and melodic lines with accents.

bran - co

The image shows a musical score for the word "bran-co". It consists of a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter rest. The piano accompaniment features a bass line with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter rest. The right hand of the piano accompaniment plays chords in the bass register, with notes G2 and A2 in the first measure, and G2, A2, and B2 in the second measure.

Figura 9. Exemplos retirados da canção nº5, de dois acordes com notas em comum (neste caso as duas notas inferiores), sendo que as restantes baseiam-se maioritariamente nos mesmos intervalos (no exemplo de cima, as claves são as duas de fá).

*statico ma senza ritardando*

*mf*

8<sup>va</sup>

en - tre blo - cos dou - ra - dos

*simile*

The image shows a musical score for the phrase "en - tre blo - cos dou - ra - dos". It includes a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment features a bass line with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The right hand of the piano accompaniment plays chords in the bass register, with notes G2 and A2 in the first measure, and G2, A2, and B2 in the second measure. The score includes dynamic markings like *mf* and *statico ma senza ritardando*, and a performance instruction *simile*.

The image displays two musical examples of a 7th chord. The top example features a vocal line with the word "ter" and a piano accompaniment. The bottom example shows a piano accompaniment with a forte dynamic marking "f".

Figura 10. Exemplos do mesmo acorde, sem transposição, em diferentes momentos da canção nº4, com diferenças apenas a nível do número de notas. Acima 7ªM sem a 5ª, no meio 7ª M, com a 4ª agregada na parte vocal, abaixo 7ªM completo com 6ª agregada (aqui a clave da parte vocal é a de sol, a da mão esquerda do piano é a de fá).

### 3. Breve incursão pela vertente Jazz

Inicialmente essencialmente músico de Jazz, foi neste género musical que Pinho Vargas começou a sua atividade de compositor. Durante os anos 1970 iniciou-se profissionalmente como pianista, e alguns anos mais tarde começou também a criar as suas próprias peças. Em 1983 é lançado o seu primeiro disco, de obras originais, com o seu grupo de Jazz. Não obstante, já existiam composições suas desde meados dos anos 1970. Muitas vezes se refere este período de 1970 a 1990 como o “período Jazz” do compositor, mas isto não corresponde totalmente à verdade, pois, no mesmo ano em que lança o primeiro CD de Jazz, compõe aquela que o compositor considera a sua primeira obra de música erudita contemporânea, “Peça”, para flauta solo, em 1983. E durante o resto da década de 80 continua a produzir alguma música erudita, ainda antes da sua formação em Composição na Holanda, que se vem a verificar apenas em 1990. Assim como durante os anos 90 não deixa de compor música da vertente Jazz, ainda que no decorrer da década tenha diminuído a sua produção neste âmbito. Assim, temos um período de tempo de aproximadamente duas décadas, de 1980 a 2000, em que as duas vertentes coexistem.

Pinho Vargas foi autor de temas de Jazz que se configuram dentro da corrente principal geral do Jazz contemporâneo, que se caracteriza principalmente por uma complexidade musical significativa, cumprindo entretanto o esquema tradicional, com solos improvisados em cada um dos instrumentos, sendo que no fim o tema volta a ser tocado na sua forma original, como no início. Ainda que na evolução do Jazz se possa sentir, naturalmente, alguma diferença de sonoridade desde os anos 80 (a década mais prolífica do compositor no âmbito do Jazz) até ao momento presente, é certo que dentro deste tronco principal, desde os anos 60 que essas diferenças não vêm sendo significativas, como se este tipo de música tivesse estabilizado num modelo. Pinho Vargas cumpre, neste caso, esse modelo. O grau de complexidade elevado das improvisações e dos próprios temas pode considerar-se uma evolução do estilo Bebop, iniciado nos anos 40, que marcou um encaminhamento do Jazz para um contexto musical mais elitista e erudito, de menor acesso ao “grande público”, e que ainda hoje vigora, mesmo excluindo os intérpretes mais experimentalistas ou *avant-garde*.

Dentro deste âmbito temos como exemplos as peças “Jogos com doze sons” ou “O tumulto”. No entanto, também aqui o nosso compositor foi polifacetado, compondo também inúmeros temas de carácter mais simples e com harmonias menos complexas. Foram estas obras que se tornaram as mais conhecidas do grande público, com enorme sucesso de vendas e com transmissões radiofónicas frequentes na época. Aqui o compositor afasta-se do estilo de Jazz mais central, criando peças de melodias mais singelas, que facilmente perduram no ouvido, de aparência por vezes quase ingénuas, privilegiando um fraseado baseado na quadratura e com sequências harmónicas também menos elaboradas e previsíveis, algumas vezes com parecências com a linguagem harmónica do Barroco. Este estilo corresponde a uma aproximação à música Pop que se produzia na época, especialmente a dos anos 80, caracterizada muitas vezes pela primazia da melodia face a outros parâmetros, em que as melodias são inteiras, cativantes, e em que a música adquire muitas vezes um carácter sentimental. Deste modo, Pinho Vargas envereda aqui por um caminho muito próprio e pessoal, pois trata-se de um estilo de Jazz que não se pode integrar em nenhuma corrente. Como exemplos temos todos os temas de maior êxito do compositor, “Dança dos pássaros”, “Tom Waits”, “As mãos”, “Vilas morenas”, “Da floresta”, etc.

Abaixo está o resumo harmónico, com análise, da 1ª parte da peça “As mãos”, de 1988:

Lá M:	I	Vb	I7(beq.)d	IV	ivb	Ic	II9b	V7(+4)d	Ib	ii7
			(V-IV)	(I)	(dó e mi		(V-V)	(a 4ª-lá, pode		
					antecipações			considerar-se		
					de notas do acorde seguinte)			antecipação)		

ii7      V7d      Ic      ii      -      I

(baixo Ped. Tón. \_\_\_\_\_)

cad.perfeita)

Figura 11.

Temos uma progressão harmónica que, não sendo propriamente simples, é auditivamente bastante perceptível, e com elevado grau de previsibilidade. Poderíamos comparar este baixo harmónico a um padrão do período Barroco. São inúmeras as Chaconnes e Passacaglias que apresentam um baixo descendente cromático, e com harmonias semelhantes às usadas por Pinho Vargas. No exemplo o baixo não é totalmente cromático, mas quase, sendo as harmonias um pouco mais complexas do que as normalmente usadas neste período histórico. A aceleração do ritmo harmónico que se verifica na zona cadencial é também um processo comum desta época. Observa-se obviamente um tratamento mais livre da harmonia, em que não existe necessidade de preparar 7<sup>as</sup>, resolver notas dissonantes (por ex. comp. 8), etc. A zona cadencial (dois últimos compassos) apresenta uma progressão não muito óbvia. No entanto, na cadência propriamente dita, que se dá do último acorde do penúltimo compasso para o último compasso, o baixo cumpre a 5<sup>a</sup>P descendente, induzindo uma sensação de cadência perfeita, mesmo o mi do baixo “suportando” um acorde de tónica na 2<sup>a</sup> inversão. O facto de a se seguir aparecer ainda a sequência ii-I não invalida que a verdadeira cadência continue a ser no sítio referido (início do último compasso), uma vez que a dita sequência acontece sobre o pedal da tónica, como se o acorde de ii constituísse uma tripla apogiatura (si-lá, fá-mi, ré-dó) na parte forte do tempo, sendo que a tónica já é afirmada no baixo desde o início do compasso. No fundo, nestes dois compassos, o contorno geral que se ouve acaba por ser a forma cadencial tradicional de ii-V-I. Esta peça tem a particularidade de ter a 2<sup>a</sup> parte na

tonalidade da dominante (ver partitura completa), sendo que é nesta parte (após repetições e improvisações, naturalmente) que termina a peça. Portanto começamos em Lá M e acabamos em Mi M, não tendo tido o autor a preocupação de terminar na tonalidade inicial, o que é demonstrativo de um tratamento composicional dentro de um certo espírito de liberdade.

Em seguida, apresentam-se as harmonias da peça “O movimento parado das árvores”, de 1987, aqui um exemplo demonstrativo de uma maior complexidade harmónica, em que podemos observar, por exemplo, o uso de vários acordes com notas agregadas e de duas funções em simultâneo. No entanto, é um dos raros exemplos que não possui tonicizações/modulações, que é um processo muito usado por Pinho Vargas, tanto para tons próximos, como no caso do exemplo anterior, que tem uma parte na Dominante, como para tons mais afastados e inesperados. Aqui, a música mantém-se em si m do início ao fim, ainda que com um carácter modal pela quase inexistência da sensível, sendo a nota lá quase sempre natural, formando por exemplo acordes de V grau menores, correspondendo ao modo de lá transposto a si. Note-se ainda a particularidade de a cadência final (perfeita), ter o V grau maior e menor ao mesmo tempo. O facto de cada acorde ser repetido inúmeras vezes consecutivas (em alternância rápida mão esquerda - mão direita) faz também aqui reconhecer influências do minimalismo repetitivo.

Si m: i(+4)(+6) v7(+4) vii/VI VI/vii vii(+2)<sup>b</sup> VI7(+4) VI7<sup>b</sup> v7(+6) VI7(+6) iidim7c  
 (ausência 3<sup>a</sup>) (ou VI13) (ou vii11) (+4)

VI7(+6) iidim7(+4)c VI7(+6) iidim7(+4)c V7 i(+4)(+6)

(3<sup>a</sup>M e m

Figura 12.

em simultâneo)

Em seguida temos um excerto<sup>6</sup> daquele que é possivelmente o tema mais conhecido de Pinho Vargas, “Dança dos Pássaros”, de 1984. Podemos observar aqui o padrão principal de acompanhamento da mão esquerda com uma síncopa na 2ª nota e a 3ª nota em contratempo, fazendo com que se sintam acentuações rítmicas fora da pulsação, o que é recorrente neste tipo de música. Estas seguem, deste modo, o esquema 3+3+2 (semicolcheias) em que apenas no início do compasso existe acentuação sobre a pulsação, correspondendo à nota que marca o baixo da harmonia. Podemos ver também tonicizações a tons próximos (tonalidade principal - Ré M), como seja a Si m nos compassos 45-46, ou a Lá M do 47 para o 48. A melodia principal, tocada na mão direita, é típica deste estilo de Pinho Vargas, de carácter aparentemente simples e previsível, ainda que com um ritmo algo complexo. No entanto, esta escrita rítmica corresponde a uma tentativa de aproximação da escrita àquilo que se deve ouvir (um ritmo de aparência um pouco livre), não sendo para se executar com rigor. Antes de se ter procedido a edições escritas de algumas destas peças, a música já existia na interpretação, como na música de tradição oral, nascendo muitas vezes da própria improvisação. Esta melodia apresenta também a particularidade, presente também noutras peças desta vertente de Pinho Vargas, de ter pontos em que a nota final duma secção é a mesma do começo da secção seguinte, ou seja, com uma dupla função de final e começo melódico, através de prolongamento dessa nota, como por exemplo do compasso 69 para o 70, em que o fá é a nota final da última frase da secção, sendo ao mesmo tempo a primeira nota da primeira frase da secção seguinte, que neste caso corresponde à reexposição final do tema principal.

---

<sup>6</sup> As partituras destas peças, na edição aqui usada, encontram-se escritas numa versão reduzida para piano, mas eram tocadas por vários instrumentos, como o piano (pelo próprio compositor), o contrabaixo, a bateria, o saxofone e outros. Aparecem escritos apenas os temas, que naturalmente eram sujeitos a improvisações. As peças eram tocadas cumprindo fundamentalmente a estrutura formal tradicional do Jazz, com apresentação do tema, solos de improvisação sobre o tema e regresso ao mesmo sem improvisações no final.

43

Musical score for measures 43-46. The piece is in D major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 5, 3, 5). The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

47

Musical score for measures 47-50. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 5, 7). The left hand accompaniment remains consistent with eighth notes.

51

Musical score for measures 51-54. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3). The left hand accompaniment continues with eighth notes.

The image displays a musical score for a piece titled "Dança dos Pássaros". The score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins at measure 55. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets and quintuplets. There are also some rests and dynamic markings. The piece concludes at measure 75 with a final chord. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Excerto 20. ("Dança dos Pássaros")

#### 4. Entrevista a António Pinho Vargas

Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013, na Escola Superior de Música de Lisboa (Instituto Politécnico de Lisboa).

**Ricardo Correia:** Disse recentemente, numa entrevista radiofónica à Antena 3, que era um compositor “bizarro”. Porque diz isso? Tem a ver com o seu percurso atribulado?

**António Pinho Vargas:** Sim, repare que comecei a estudar música aos 9 anos de idade com um professor particular de piano, desistindo depois aos 12. Depois, no final dos anos 60 começo a tocar em grupos de Rock, sendo que pouco tempo depois entro no Jazz pela via do Free Jazz. Entretanto deixo os grupos Rock, e mais tarde já no início dos anos 80 retomo a licenciatura em História que tinha interrompido anos antes. Nesta década, enquanto crio composições de Jazz que começam a ter sucesso junto do público, começo a compor música erudita. Ah, e para além disso faço o curso de piano do conservatório por essas alturas. No auge do grande sucesso, em 1987, quando era convidado para tocar com músicos como o Rui Veloso, por exemplo, interrompo os concertos e decido ir estudar composição para a Holanda! Eu preferi estudar e desenvolver-me, a ceder ao sucesso que estava a ter no Jazz. Portanto vê, é um percurso complexo, e inquieto.

**RC:** Qual a razão do nome “Mirrors” (Espelhos), que deu a uma das suas primeiras peças?

**APV:** É um espelho de ordem psicológica, como autor, não no sentido weberniano do termo, de retrogradação, etc. A ideia do espelho é uma ideia filosófica e até mesmo psicanalítica, porque diz-se que na fase de criança, no crescimento, há uma “fase do espelho”, em que a criança se confronta com a sua própria imagem e essa é uma fase importante. A metáfora, que é a metáfora dos espelhos neste caso, é porque eu estava à procura de coisas em várias direções ainda, portanto cada um dos três andamentos é um confronto com outro, alguns claros outros mais distantes, por exemplo no 2º

andamento é com Messiaen, eu uso coisas que ele usa, nomeadamente os registos e também um grupo de acordes que repete com aquelas técnicas da *color* e *talea*, que vêm da época medieval mas que Messiaen também aplicou. Mas eu procurei, de qualquer modo que o material inicial fosse uma série, mas eu agrupo em grupos de notas de maneira a produzir determinados resultados harmónicos, porque há acordes que eu gosto e outros que não gosto, e isso é um valor em si, é o meu critério. O 3º tem naturalmente a ver com os Estudos de Ligeti, com a escala octatónica, mas com uma nota fora na mão esquerda, porque se fosse octatónica sem mexer o fá seria natural e não suspenso que é o que eu uso. Portanto a decisão de ter uma nota fora tem a ver com querer alterar o tetracorde final, para não estar a usar uma coisa tal e qual vem nas regras...

**RC:** Achou que soava melhor assim, no fundo?

**APV:** Não, neste caso até foi mesmo uma decisão intelectual, vamos procurar aqui qual destas notas é que me interessa experimentar, porque naturalmente o trabalho começa por experimentar a decisão da escala, mas depois quero que esta escala tenha uma estranheza em relação à escala octatónica.

**RC:** Quer dizer, é a ideia que nós podemos decidir aquilo que quisermos, digamos assim?

**APV:** Sem dúvida. É que, os alunos que eu tive ao longo do tempo, sempre que usam material completamente herdado, sem mexer em nada, o resultado acaba por ser sempre muito parecido com o original. Desde o princípio que eu tive sempre uma vontade de romper com a regra, conhecendo-a bem, mas rompendo com ela, para ver o que dá. Por exemplo na minha primeira peça, para flauta solo, que é serial, eu estava já na altura completamente consciente do interdito da oitava, mas eu decidi usar justamente o interdito. Naquelas peças de Webern em que há uma nota que é o fim duma série e o começo de outra simultaneamente (pivot), ora o meu pivot passou a ser a oitava. Eu lembro-me de ter mostrado a peça ao Emanuel Nunes num seminário em 1984, e ele demonstrou uma atitude de reprovação, pelo facto de eu ter usado precisamente aquilo que era considerado o erro mais crasso da linguagem. Ou seja, ele não compreendeu a opção, eu disse “Escute, mas eu decidi”. Para “eles”, a oitava é

sempre um ponto fraco do ponto de vista da composição, e eu não partilho essa ideia. Bom, voltando à obra “Mirrors”, no 1º andamento há um confronto mais distante, neste caso com Bartók, ou com a minha imaginação de Bartók. Eu toquei bastante Bartók no meu curso de piano e conhecia bem, portanto, ali não há nenhuma ligação, nenhuma técnica em particular, é uma coisa mais livre, mas é com uma certa ideia de Bartók. Portanto é um confronto com três retratos, o que eu vejo quando olho para o espelho é a cara do outro, e procuro ver-me a mim próprio através da cara do outro, a metáfora é um bocado essa. Portanto, isto teve a ver com o facto de eu, na composição erudita, estar nos começos, repare que esta foi porventura a minha terceira ou quarta obra, dentro das que eu considere como tal.

**RC:** E não tendo nada que ver com Jazz...

**APV:** Nada! Porque, para mim, há duas culturas musicais, e elas não são fáceis de fundir, todas as tentativas de as fundir falharam. Repare, eu estudei Jazz como autodidata à maneira antiga, como se estudava Jazz, a ouvir os discos, a copiar, a transcrever solos, etc. Uma música de transmissão oral, via meios tecnológicos, que na altura eram discos, LP's, gravadores... e ao mesmo tempo estudava piano no conservatório, e eu percebi que estes dois universos correspondiam a duas culturas. Ora duas culturas não se fundem só porque uma pessoa decide. “A música é toda uma”, é uma frase que eu ouço muitas vezes. É mentira, para mim é mentira. Há tradições musicais, e neste caso a diferença entre a tradição erudita europeia, música escrita portanto, verdadeiramente não tem senão um contacto muito distante, culturalmente com muitas diferenças com Jazz. Quer dizer, há momentos em que historicamente se estabeleceram umas relações, especialmente Bill Evans, Herbie Hancock, Cecil Taylor naturalmente que ouviu música de vanguarda, enfim, há ali um período nos anos 60 de grande contaminação. Mas esse é o momento de exceção. Aquilo que define o Jazz é que é uma música híbrida que resulta da vida dos negros norte americanos, ou seja, a memória da África sobreposta ao contacto com os instrumentos ocidentais num local determinado do Mundo, que é os Estados Unidos, isto é a definição do Jazz.

**RC:** É essa a origem...

**APV:** É, sendo que depois se expandiu para todo o Mundo, mas não deixa de ser esta a história e esta origem, e isto marca uma diferença. Tal como a música chinesa é uma, a indiana é outra e etc. Dizer que a música é toda uma, digamos que é uma falta de atenção para as suas diferenças e para a sua razão de ser cultural. Muita gente achava, quando eu comecei a compor música erudita, que ia ouvir música como aqueles sucessos dos anos 80, a “Dança dos Pássaros”, “Tom Waits”, etc. Mas não, aqui, nesta tradição musical preciso de descobrir a minha maneira de fazer as coisas, que não tem nada a ver com a outra. Ouça, há uma memória, eu não desligo o cérebro no sentido de me esquecer daquilo. Agora, o que eu sei é que o Jazz pertence a outra tradição musical, a outra aprendizagem musical, até tem críticos musicais diferentes! (Risos) Quer dizer, não sou eu que invento as diferenças, elas existem na realidade.

**RC:** Eu noto que usa alguns acordes que têm semelhanças com o Jazz, mas o contexto parece-me muito diferente.

**APV:** Isso é evidente. Aliás os músicos “clássicos”, de uma forma geral, não sabem improvisar, nem sabem “swingar”, no sentido tradicional que a palavra tem no Jazz. Mesmo em relação a isso, fui criando ao longo do tempo algumas idiossincrasias, embirrações com determinados acordes ou procedimentos. Por exemplo, eu detesto quando uma música apresenta-se com toda a sua complexidade, extravagância, etc., e depois acaba com um acorde Maior, ou com uma 7ª, etc. Abomino isso, muito raramente fiz isso na minha vida.

**RC:** A sua música tem por vezes influências minimalistas?

**APV:** Em certos sítios sim, o melhor exemplo para se ouvir essa influência são os Estudos e Interlúdios para grupo de percussão, especialmente o “Estudo para pulsação e métrica” não poderia ter sido composto se eu não conhecesse a música de Ligeti e de Steve Reich, mas também aí sempre a procurar qualquer coisa “fora”, ou seja, eu adoto esta técnica, mas o que é que eu posso fazer com ela? É sempre esta a minha atitude. Umas vezes consigo, outras consigo menos. Mas outro fator importante da música minimal tem a ver com o seu conceito, que veio quebrar o “paradigma antigo”, enfim eu chamo-lhe assim. Apesar de muitos acharem que continua, que vai ser eterno. Em última análise, “eles” acham que o tempo não vai passar. Mas já passou, e

a verdade é que começaram a vir músicas de outra parte do Mundo, neste caso dos Estados Unidos, que primeiro começou por ser modal, diatónico, quebrando o interdito da pulsação regular. Pelo contrário, a música minimalista era toda pulsação regular! Foi, portanto, contra dois dos “grandes interditos”, material considerado proibido, ou datado, a tonalidade, por exemplo, e contra a ausência de pulsação regular. Aliás Steve Reich argumentava, com alguma razão, que a ausência de pulsação regular é algo que diz respeito apenas à cultura germânica, ali entre Wagner e Stockhausen, digamos assim. Sempre houve pulsação, todas as músicas do Mundo têm pulsação, exceto esta cultura germanófila dum certo período histórico. Steve Reich diz “porque Bartók eu adoro, porque Stravinsky eu adoro, e quer um quer outro deram grande importância ao pulsar”. Portanto, ler essas declarações de Steve Reich foi muito importante para mim, porque, sabe, num dado momento a pessoa vai colecionando ideias e referências, e depois o seu trabalho como compositor deve ser estudar bem aquilo que lhe interessa, selecionando, mas, depois, tentar fazer mais alguma coisa, acrescentar algo, aliás eu até digo por vezes a palavra “sujar”, porque se não sujarmos fica igual. Por vezes eu digo aos meus alunos, se Beethoven admirasse Haydn ao ponto de fazer igual a ele, hoje não havia Beethoven. É preciso descobrir qualquer coisa. É preferível ser-se contraditório do que coerente. Eu prefiro uma peça mal orquestrada e com invenção do que o contrário.

Para mim, a música é discurso, tem que contar uma história, tem de ter uma narrativa discursiva. Enfim, eu percebo que sou... quase o único a ter esta posição. Cada peça tem que ter uma ideia central, uma metáfora fundadora. Esta metáfora fundadora pode levar-me a uma música extremamente cromática, por exemplo. Não descobre lá nenhuma série, não encontra nada, mas aquilo é cromático. Os meus conceitos principais são o de “gesto” e o de “figura”. Na verdade tanto me faz que o material seja tonal ou atonal, o que me interessa é o discurso, e não propriamente essas características. E, no interior da peça pode haver deslocamentos de uma linguagem para outra, de acordo com aquilo que eu quero transmitir em determinado momento, seguindo as ideias da liberdade da composição de Wolfgang Rihm. Mas são as ideias dele. Porque, se eu caísse na asneira de compor como ele, então alguma coisa estava errada, porque eu estaria pura e simplesmente a imitar o que ele faz e não o que ele

diz. Porque se ele diz para eu ser livre, então eu tenho que ser livre mesmo em relação ao que ele faz! Por isso, a ideia é boa, a ideia da liberdade, e foi uma coisa que foi muitas vezes negada, em nome de princípios de carácter construtivista, da lógica interna, da coerência, etc. A partir do momento em que Rihm desmonta isso como fazendo parte do “paradigma antigo”, e diz “eu não sei quantas partes vai ter, não sei quanto tempo vai durar, eu lanço-me no ato de criar”. Isto é fundamental, eu faço o mesmo, mas a minha música, por acaso, é muito diferente da dele, porque eu não sou ele, porque não sou alemão, etc., etc.

**RC:** Como sabemos, a música erudita contemporânea é tocada e ouvida/apreciada por uma minoria ainda mais pequena que a da chamada música clássica, muitas vezes rejeitada pelos próprios apreciadores de música erudita no geral. Em termos gerais, porque acha que isto acontece?

**APV:** É uma questão de resposta complexa... Há um momento histórico, muito anterior a mim, mas, eu começo a compor e apanho a história num determinado processo. Ou seja, há dois momentos que produzem uma separação. A história da música ocidental vê-se como uma linha. Os próprios compositores vêem-se como herdeiros de Beethoven, Bach, Wagner, etc. Na verdade, a partir de 1900 as coisas separam-se, porque o Modernismo vai gradualmente afastando-se de uma outra coisa que entretanto foi gradualmente surgindo, que foi a repetição de repertório histórico, coisa que não havia antes de 1850, aproximadamente. Cada vez passou a haver mais repetição deste repertório. Portanto, o século XX, no seu todo, caracteriza-se por esse cisma estético, ou seja, por um lado, a música clássica torna-se objeto de repetição, repetição, ao ponto de obras que são repetidas todos os anos várias vezes em várias partes do Mundo, e isto chama-se “o cânone musical ocidental”, fundamentalmente é repertório de compositores mortos. Portanto aparece a arte da interpretação, as pessoas vão ouvir o Brendel a tocar Haydn, vão ouvir o Pollini a tocar Chopin, etc. Este é o mundo da interpretação. De vez em quando aparece alguma obra contemporânea, alguma estreia, mas... de vez em quando. Neste processo histórico, sobretudo a partir da 2ª Guerra Mundial, face ao isolamento - o público não gostava (da música de Boulez, Stockhausen, escola de Darmstadt), os próprios músicos achavam a música demasiado difícil e foram-se afastando também. E portanto, este grupo pequeno,

pequeníssimo, aliás apoiado por razões políticas por causa da Guerra Fria, que estava a começar, para se distinguir da União Soviética, que reclamava música para o povo, Prokofiev, Shostakovich, etc. (e mesmo estes eram lá criticados por serem demasiado modernos, imagine-se). Portanto este grupo foi protegido, aliás já foi publicado e documentado. No último volume de História da Música da Oxford, de Richard Taruskin, está publicado tudo. Ou seja, o apoio do exército americano aos festivais de Darmstadt, a seguir o apoio da CIA aos festivais de música de vanguarda, tudo isto contra a ideologia do realismo socialista. E portanto, este é o contexto geral. Ora, este fosso não cessou de se agravar, porque quando um grupo, que é constituído por 150 pessoas, que vai do festival de Nottingham para os Encontros de Música Contemporânea em Lisboa, quando existem, e depois vão para a Holanda, enfim, fazendo os circuitos principais da música contemporânea. Isto é um grupo de intérpretes especializados, maestros especializados, críticos especializados e sobretudo programadores que passaram a circular duns festivais para os outros. É uma ilha. Cheia de prestígio simbólico. Por causa das tais razões políticas, foi crescendo o prestígio simbólico. Segundo Taruskin, quanto mais crescia o simbólico, menos pessoas se interessavam por esta música.

**RC:** Penso que chegou a ponto em que até era quase uma qualidade, o facto de as pessoas não gostarem, de ser uma música inatingível, digamos assim.

**APV:** Isso foi defendido, justamente para atingir o objetivo político. “Vejam, nós aqui, no ocidente até ajudamos os compositores a fazerem música cada vez mais radical, mais extrema, que ninguém gosta, não interferimos na estética dos artistas, enquanto que lá na U.R.S.S obrigam os compositores a escreverem de acordo com as ordens do regime político...”. Isto acabou com a queda do Muro de Berlim. De repente, no Ocidente, os festivais de música contemporânea começam a acabar, os apoios aos compositores começam a diminuir, entramos noutra período histórico. Ora, como dizia, eu entro neste momento, mas não o percebo, porque as coisas eram mal contadas, falava-se na música ela própria, nunca relações com a política. Só depois da queda do Muro é que começaram a aparecer alguns livros a falar deste assunto. Repare, eu aprendi nestes livros coisas que vivi, sem saber que as estava a viver. Os últimos 15 anos foram importantíssimos para contar bem aquela história que tinha

sido mal contada. Mal contada porque faltava uma parte. Repare, eu acredito que aqueles compositores de Darmstadt, Boulez, Stockhausen e Nono, enfim, os três primeiros, tivessem recebido o impacto da 2ª Guerra Mundial e procurassem traduzir isto numa linguagem musical nova, que não tivesse nada a ver com o passado. Por outro lado a ciência tinha um prestígio enorme e inquestionável (durante as décadas seguintes percebeu-se que afinal a ciência também falhava). Portanto, um compositor argumentar em defesa da sua peça com linguagem de carácter científico, ficava posto num pedestal e a sua peça era inatacável. Mas havia um pequeno problema, é que as pessoas iam ouvir e não gostavam, nem queriam tocar. Ora, é neste mundo que eu entro, ou seja, entro num mundo cindido, dividido, e demoro cerca de quinze ou vinte anos para compreender todas estas componentes disto. Neste momento posso dizer que as compreendo. Claro, não menosprezando os objetivos puramente musicais de inovar, de inventar novos processos, etc., mas digamos que a História não é assim tão simples e há sempre múltiplos fatores que a determinam.

**RC:** Acha que o facto de existir ou não hierarquia entre as notas, o facto de existirem ou não notas mais importantes que outras, pode ser um fator importante para uma maior ou menor aceitação da música por parte do público, no geral?

**APV:** Claro que sim, por causa da questão da percepção. Nos últimos anos tem havido estudos sobre isso. Críticas violentas nos E.U.A foram feitas ao seu principal compositor darmstadtiano (e também a outros da mesma linha), chamado Milton Babbitt, pouco tocado lá, e nada na Europa. Chamavam à sua música “música universitária”, porque só existia na Universidade e estava destinada a ir para a gaveta. Mas os tais estudos têm a ver com a percepção e começaram a interrogar o que é que as pessoas ouvem, o que é que lhes capta a atenção. Um americano chamado Fred Lerdahl tem uns textos em que analisa esta questão. Ele demonstra que, perante um fragmento do “Le marteau sans maître” de Boulez as pessoas não têm pontos de referência suficientes. Enfim, para nós, por exemplo, que já temos conhecimento e especialização no assunto, é um pouco diferente, mas, as pessoas no geral, não conseguem estabelecer nenhuma relação, nem intelectual, nem afetiva com a música. Por mais que venham dizer que está composto de acordo com princípios rigorosíssimos, não lhes vai tocar nunca numa parte importante que é a percepção

sensível. Na verdade, esta dicotomia tonal/atonal, digamos assim desta forma simples, criou uma certa divisão, os debates são por vezes tão violentos entre os ataques dos vanguardistas, cada vez mais isolados, aos compositores do tipo Eurico Carrapatoso ou eu próprio (embora o Carrapatoso seja, na maior parte dos casos, mesmo tonal). Os ataques são violentos porque eles estão a perder, na verdade. Uma vez que o apoio do Estado está destinado a desaparecer, fica só o mercado. Ora, o mercado vai dizer, “ai tu fazes música dessa, então eu vou-me embora, porque não me interessa”. Ao mesmo tempo, vão aparecendo músicas de carácter experimental, uns guitarristas, indivíduos com computadores, eu sei lá, isso é um outro nicho, que acaba por estabelecer concorrência com as músicas da vanguarda tradicional, porque são improvisadas, porque são mais livres, que têm lugar, não nas salas de concertos, porque aí as pessoas continuam a querer ouvir Mahler ou Beethoven, mas em bares, em clubes...

**RC:** E com uma estética de carácter contemporâneo...

**APV:** Sim, sim. E sobretudo mais livre, é tudo mais livre, a pessoa pode ter apenas uns rudimentos, sendo fraco do ponto de vista da gramática da composição, mas intenso doutros pontos de vista.

**RC:** Acha que faz sentido hoje em dia compor (ou voltar a compor) música “erudita contemporânea” totalmente tonal?

**APV:** Essa pergunta é mais complexa do que parece... porque, mesmo sendo totalmente tonal, nunca será música tonal do século XIX ou XVIII, por exemplo, isto é fundamental. A minha posição é que pode haver secções eventualmente totalmente tonais, ou passíveis de serem analisadas como tal, mas na verdade, a tonalidade, tal como ela era utilizada por Beethoven, para falar do “rei” do percurso histórico, não é reconstituível, porque já passaram demasiadas coisas. Portanto, eu tenho diferenças em relação a alguns compositores que acham que tudo o que se passou no período das vanguardas, tanto de 1910, como de 1950, que foi erro histórico e deve ser apagado. Eu não acho isso, acho que se pode compor, mesmo que seja tonal, mas não negando o que está para trás, não se pode compor sem a História. Portanto, eu acho que a peça pode ser, ou parecer, totalmente tonal, mas tem que ter qualquer coisa que só podia acontecer no séc. XX, ou XXI.

**RC:** Recentemente, no Centro Cultural de Belém, Nuno Côrte-Real e João Madureira disseram, num espaço de conversa, que vivemos numa época de transição. Que a música contemporânea não pode continuar a ser demasiado hermética. Dizem que eles próprios, apesar de estarem ligados à música contemporânea pela sua atividade de compositores, acham-na fria e com pouca capacidade de comunicar e emocionar. Precisam de um novo “Romantismo”, neste sentido. Como vê estas declarações, que parecem quase radicais?

**APV:** Eu aceito, respeito esse discurso, mas esse não é o meu discurso. Houve um período histórico em que houve uma predominância do discurso contrário, dizer algo como isso era passar a si mesmo um atestado de atrasado mental [risos], isto especialmente nos anos 50. Agora, o que eu penso é que as obras têm de ter discurso, eu já vi peças minhas obterem resultados, do ponto de vista da comunicação com o público... é que o público é uma abstração, nunca se sabe quem lá está, é uma designação geral para um conjunto de pessoas que num dado momento está numa sala e nunca é previsível, nem quantos vão estar, nem quem vão ser, nem que tipo de critérios vão ter, não sabemos! Mas, como eu estava a dizer, pela minha experiência, é possível obter resultados eficazes a nível da comunicação, do ponto de vista percetivo, tanto com coisas medonhas de dissonâncias violentas, como com coisas de um grande lirismo, digamos. Portanto, a questão essencial nunca está no tipo de vocabulário musical, ou gramática que se utiliza, mas na maneira como isso é conduzido através do discurso musical.

Julgo que, musicalmente, nós [compositores] vivemos com uma espécie de infelicidade eterna, é que não há receitas, temos que as inventar, a peça que vamos fazer não existe antes de a criarmos, por isso nós temos que nos pôr no lugar de fazer aquilo que queremos ouvir, com os nossos critérios, e então cada um busca-se a si próprio de diversas maneiras, portanto a maneira como o Nuno Côrte-Real se encontra, por exemplo... eu posso dizer que, em determinado sítio eu nunca faria como ele, e ele ouve uma peça minha e pode dizer o mesmo. Ok, o que interessa é haver um respeito mútuo, porque as diferenças são não só de compositor para compositor, como até de peça para peça. Por exemplo, Deleuze, um filósofo, diz que a arte é feita de singularidade. Por exemplo quando se diz “o amarelo de Van Gogh”, é

aquele amarelo, naquele contexto, não é o mesmo amarelo do Rothko, quer dizer... Falando especificamente da música, eu não posso dizer que a seguir a determinada nota não posso pôr aquela outra, como é que eu posso definir uma regra, depende do momento, do contexto, e do objetivo discursivo do compositor. Há coisas que são quase do domínio do indizível. Enfim, relativamente a essas declarações que referiu, eu partilho-as em geral, mas digamos que não me exprimo dessa maneira.

**RC:** Uma pergunta que com certeza já lhe fizeram muitas vezes, mas que eu acho que é essencial. A necessidade de compor é uma necessidade de comunicar? Para si é?

**APV:** Eu julgo que toda a arte é, eu julgo... Mas há alguns compositores, e outros artistas, que acham que a necessidade é para si próprios. Eu posso admitir a ideia que componho para mim, no sentido em que sou o primeiro ouvinte, e se não gosto tenho que apagar e fazer outra coisa.

**RC:** Digamos que esse primeiro “cliente musical” tem de ficar satisfeito...

**APV:** Supostamente sim, deve ter esse objetivo. Com dúvidas, inseguranças, naturalmente, mas contente com o que fez.

Gostaria de dizer que, Louis Andriessen, disse há relativamente pouco tempo: “I try to compose good pieces”, eu tento compor boas peças, repare, isto é duma extrema modéstia e ao mesmo tempo é o essencial. Ouça, não tenta convencer ninguém, não tenta estabelecer teorias, não tenta impor estilos, ele tenta compor boas peças. Isto é uma atitude de artesão, eu tenho essa atitude. Por vezes tenho mais sorte, outras vezes menos, porque eu sou um ser contingente, mas quando tenho sorte e consigo realizar uma boa peça então comunico, e de que maneira! Por exemplo, a estreia do meu último Requiem ficará sempre na minha memória como um momento inacreditavelmente comovente. Ver o público a reagir daquela maneira, de pé, aos gritos, é uma coisa que eu não vou esquecer nunca mais. Foi a música que conseguiu isso, não foi o meu discurso sobre a música, qualquer frase que eu diga sobre esta peça, ou sobre qualquer outra é totalmente inútil face à realidade da música ela própria, porque ou ela faz o que tem a fazer ou não faz. Não é o que eu vou

dizer que vai servir para justificar ou legitimar as minhas escolhas, que vai definir o que está certo ou errado na composição.

Há pessoas que têm uma espécie de fé cega na explicação teórica, na desmontagem dum determinado objeto artístico pela via da análise. A Análise Musical é a disciplina na qual se manifesta a hegemonia deste tipo de pensamento. Por isso é que se analisa tão pouco Wolfgang Rihm, por exemplo, porque não o podem analisar de acordo com o sistema explicativo, porque não se explica, nem a Sofia Gubaidulina pode ser analisada desta forma, portanto aí calam-se, recorrendo sempre a Webern, Boulez, etc., àquilo que pode ser redutível a sistemas explicativos.

**RC:** É música com mais conteúdo científico, universitário, digamos assim...

**APV:** Claro, a Análise é “a aula”. Mas no momento do concerto não há aula nenhuma, então há algumas pessoas que, vamos lá, recebem palmas escassas no concerto, e, a seguir vêm para a aula, para o seminário, para o quadro, mostrar que as suas peças são perfeitas. Vejamos do ponto de vista ontológico, ou seja, qual é o ser da música? O ser da música no concerto é pleno. Na aula de análise nem sequer há música, há o quadro, uns signos estranhos escritos, que só nós entendemos... A análise pode ser cativante, esmagadora, do ponto de vista intelectual, mas ainda assim, quando vamos ouvir a peça podemos não sentir nada. São duas realidades diferentes, a análise e a audição. Quem não perceber isto, vai sempre preferir a análise ao concerto.

Existem alguns fétiches académicos, um mais recente é a orquestração, como se a orquestração fosse o valor principal de uma peça, outro é o “estar muito bem escrito”. Uma vez perguntei a uma pessoa, no contexto da estreia duma peça de João Rafael, o que tinha achado dela. Ele, após algum silêncio, lá respondeu “bom, estava muito bem escrita”. Pois, devo dizer que fiquei a saber nesse preciso momento que ele não tinha gostado muito. Por isso, bem escrito não interessa nada, a nível da comunicação sensível, o que interessa é o que a coisa é, bem ou mal escrita. Quando uma arte sofre um efeito de retração forte, se desliga dos concertos, cada vez se passa mais tempo na academia, na aula de análise, no seminário, no curso de Verão, etc., está-se a afastar da sua vida real, e portanto está a abrir as portas para entrar todo o tipo de atitudes fetichistas deste carácter.

**RC:** Consegue descortinar quais as motivações (ou eventualmente condicionantes) que o levam a ter essa sua característica de ser particularmente polifacetado? É uma questão de maneira de ser?

**APV:** Não, é uma história de vida. Aquilo que eu estou a dizer hoje, não dizia há trinta anos atrás.

**RC:** Digamos que não é uma coisa genética?

**APV:** É cultural. Se bem que há um lado de inquietude, a inquietude é genética. Fui condicionado pela surdez *inter pares* que se verifica nas culturas dos grandes centros, que eu conheço bem, pelo extremo provincianismo que caracteriza o responsável cultural português por definição. Tudo isto é cultural, no sentido que adquiri uma postura que é uma resposta a várias interrogações.

**RC:** Colocado nesta amálgama de estilos, correntes, ideias, em pleno século XXI, e com acesso fácil a tudo isto, como pode “sobreviver” o novo compositor que pretende seguir um caminho?

**APV:** A pessoa pode ir gostando e respeitando o trabalho dos outros, mas tem que ir excluindo o que não lhe interessa, para a construção do eu próprio. Primeira coisa, temos que assumir que estamos em construção permanente. Seleccionar, ir criando um núcleo de pontos de referência que sirvam para nos enriquecer. Segundo, estudar as partituras mais que os livros.

**RC:** Quase como Bach fazia, copiar partituras...

**APV:** Mas é isso, o copiar vai para além de olhar, para além de ler à primeira vista, há qualquer coisa de mais profundo que a cópia transmite. Por isso, às vezes eu digo aos meus alunos que copiem uma página, por exemplo, seleccionem e copiem. É preciso ter a consciência que o futuro está em aberto, nada está decidido e que no momento em que vamos compor a nossa peça, o que interessa é o nosso próprio critério. Portanto, é preciso sair da secretária ou do computador, sentar-se na primeira fila da plateia, e responder à pergunta “o que é que eu quero ouvir agora?”, e aí, e não é um processo fácil, entra uma coisa que entretanto se vai formando, que se vai acumulando e que vai mudando ao longo do tempo chamada “o meu critério”.

## 5. Inter-relações estéticas e técnicas da música do autor deste Trabalho com António Pinho Vargas

Como já foi referido na Introdução, a escolha de Pinho Vargas para o meu trabalho final de Mestrado prende-se com o facto de eu me identificar, no geral, com a sua postura estética e, de um certo modo, com a sua música. Posso, neste sentido, identificar essencialmente três domínios do compositor que me interessam. Em primeiro lugar é um compositor contemporâneo que compõe música que, não sendo geralmente propriamente tonal, possui normalmente uma clara hierarquia entre as alturas. Poderá dizer-se que existem vários outros compositores que também têm esta característica, mas Pinho Vargas é um dos casos em que está presente de forma mais clara, no meu entender, sendo que, ao mesmo tempo, não deixa de ser música de aparência inequivocamente contemporânea. Em segundo lugar, temos o facto de Pinho Vargas ser polifacetado, característica também rara, especialmente no que concerne ao facto de ele ter enveredado tanto por música dita “erudita contemporânea”, como por outra música de carácter claramente mais “comercial”, com um potencial maior para chegar a um público mais numeroso e mais vasto, constituindo uma mistura muito *sui generis*, e que eu, por uma coincidência curiosa, também a possuo. Ou pelo menos podemos dizer que, embora eu esteja ainda num patamar inicial, reparo já numa tendência forte para seguir este caminho também. Em terceiro lugar, a sua música erudita desenvolve-se num contexto de complexidade composicional não muito elevada, se posso dizer assim, e em que os vários parâmetros musicais estão organizados de modo a criarem referências auditivas claras e deste modo a sua linguagem pode mais facilmente ter um carácter entendível (na aceção da palavra tal como propus na secção 2.1., pág. 23). A sua música não deixa de apresentar determinadas lógicas e esquemáticas construtivas, como aliás é visível nas secções deste trabalho dedicadas à análise. Sem isto, com certeza a música não poderia funcionar, mas digamos que a sua atitude mostra aqui uma considerável liberdade. Muitas vezes o compositor decide alterações ao sistema, como por exemplo no 1º andamento da “Poetica dell’estinzione”, em que se baseia principalmente numa

determinada transposição da escala por tons, mas que desde logo, e frequentemente, aparecem notas “fora”, sem nenhuma razão lógica aparente. O compositor faz escolhas prioritariamente por razões relacionadas com o resultado discursivo musical que quer obter. Não obstante essa existência de uma certa esquemática, continua a ser música que não permite uma análise muito sistemática, como se pôde frequentemente verificar. A música que o compositor pretende em cada momento não está condicionada, e é fator primordial, perante essa lógica. E as lógicas que existem possuem um grau muito razoável de perceptibilidade auditiva, não se desenvolvendo de forma muito intrincada ou hermética. Ainda a sua música baseia-se composicionalmente, quase sempre, em elementos puramente musicais, ou seja, não é comum existirem decisões composicionais feitas com base no simbólico, ou, pelo menos, em que este se sobrepõe à música. Nem feitas com base noutros pressupostos extramusicais, como esquemas prévios e rígidos de definição musical em que não há a possibilidade de o ouvido, por si só, prever o resultado final.

Eu tenho a posição, e isto é naturalmente polémico, que é a existência de hierarquia entre as diversas alturas que nos faz ter uma relação *afetiva* com os sons. Quando a música é atonal (enfim, reconheço que este termo não é consensual, mas uso-o porque é uma forma fácil e prática de exprimir: música em que não se reconhece hierarquia entre os sons, tendo cada som um valor tonal igual a todos os outros), podemos apreciar aquilo que posso designar por “plástica musical”, as dinâmicas, os timbres, as sonoridades, a beleza das harmonias (em si mesmas), os gestos, etc. Toda esta apreciação está relacionada com um prazer quase puramente sensorial. Não que esta comunicação muito direta aos sentidos não possa ter um potencial grande de comunicação, por esta via, pela via do estímulo sensorial. E isto não significa retirar valor à música atonal. Porque um discurso musical baseado numa comunicação sensorial já é, quanto a mim, um valor em si, digamos que a música atonal tem efeitos comunicacionais diferentes da música tonal (aqui considerando, também por razões práticas, o termo “tonal” num sentido lato: toda a música que possa apresentar tónica, ou tónicas, hierarquia entre os sons de modo a poderem sentir-se polarizações tonais). E diferentes obras e diferentes qualidades artísticas podem ter resultados muito diversos a nível do poder de comunicação com os

ouvintes. Pessoalmente, aprecio e tenho prazer em ouvir praticamente qualquer tipo da chamada “música erudita contemporânea”, incluindo música fortemente atonal. O que acontece é que não me identifico, a nível das minhas intenções pessoais como compositor, com esta música, porque não consigo chegar ao fim da escuta de uma peça e afirmar que a música de um certo modo me tocou, me comoveu, enfim, não me cativando deste modo o suficiente para que eu queira enveredar por este caminho. Porque a música que verdadeiramente me apaixona é aquela que me atinge a nível das emoções de cariz afetivo. Quando dizia acima que na música atonal podemos apreciar “a beleza das harmonias (em si mesmas)”, queria dizer que, na música atonal, ao não haver diferentes importâncias entre as notas, os encadeamentos de acordes resultam amorfos ao ouvido, porque não existe uma relação funcional entre os mesmos. É sabido que se houver uma condução por meios-tons numa das vozes, de um acorde para outro (especialmente se for a voz mais aguda), podemos ter uma sensação de progressão, é certo, mas isso não é suficiente para sentirmos uma relação de um acorde para outro em termos de *significado musical*. Ou seja, quando temos um encadeamento que, de uma forma ou de outra, apresenta alguma relação funcional entre os acordes (o que é proporcionado pela tal hierarquia), a música contém um discurso que se insere mais no âmbito do significado emocional, afetivo da música, e menos na plástica musical pura. Quando falo em “significado”, não quero referir-me obviamente a semântica na música (que também pode ser um assunto de interesse relevante, mas que remeto para outra oportunidade...). É um significado de carácter mais abstrato (ainda) do que o significado das palavras. E o discurso atonal, quanto a mim, apresenta menos conteúdo no que concerne a este significado afetivo. No âmbito deste assunto, há já alguns trabalhos feitos, como por exemplo o interessante trabalho do compositor e teórico norte-americano Fred Lerdahl, *Cognitive Constraints on Compositional Systems* (1992), que chega a conclusões que estão próximas do meu ponto de vista. Neste caso chega mesmo a sugerir que a atonalidade na música pode ser responsável por uma maior dificuldade de aceitação por parte dos ouvintes (mesmo que musicalmente informados) desta música, por falta de referências, por uma falta de sensação de sentido, o que se relaciona com uma certa ideia de confusão, propondo que existem restrições cognitivas que não permitem *compreender* a música auditivamente. De notar que este estudo debruça-se essencialmente sobre música que

levou a falta de referências, a nível das alturas, do ritmo, e o fosso entre estruturação teórica e compreensão auditiva ao seu estado máximo, por assim dizer, nos anos 1950 e 60, usando para o efeito a obra “Le marteau sans maître” de Pierre Boulez. A música não apresentará necessariamente, só pelo exclusivo facto de ser atonal, estes “problemas” referidos, não é possível fazer uma generalização de tal modo grosseira, claro. A música atonal pode ser muito diferente a nível das características apontadas como diminuidoras da compreensão auditiva e do estabelecimento de uma ligação de cariz afetivo. Aliás, e o que vou dizer é de importância fulcral, não quero que se entenda, do que tenho vindo a expor, que considero a música atonal, digamos, pior que a música tonal. De modo nenhum. Em qualquer tipo de música e linguagens usadas existem obras muito diversas e de qualidade artística muito diferente. Simplesmente os objetivos e efeitos comunicacionais da música atonal são, quanto a mim, diferentes dos da música tonal. E eu identifico-me, a nível das minhas pretensões individuais como aspirante a compositor, maioritariamente com estes últimos. A diversidade psicológica humana é enorme, e é normal que um indivíduo se possa sentir mais atraído por uma emoção de tipo afetivo, enquanto outro pode sentir-se mais atraído por uma linguagem que apela sobretudo a uma emoção dos sentidos, e tudo é legítimo.

Pinho Vargas assume a posição que todo o compositor, especialmente o da chamada música contemporânea, tem o dever de, não obstante vir sempre a apresentar influências de outros compositores, facto que é absolutamente inevitável na criação musical, pois ninguém se afirma a partir do nada, deve, dizia, acrescentar algo de novo, algo de seu, não seguir totalmente um estilo, ou um mestre, empregando o termo “sujar”. Aqui devo dizer que a minha posição é um pouco diferente da de Pinho Vargas. Eu não vejo problema em que um compositor siga determinado estilo, de forma rigorosa, sem acrescentar algo de novo, ou até mesmo eventualmente seguir de forma mais ou menos “colada” um compositor com o qual se identifica e que seja marcante da nossa época. O que eu quero dizer é que, tomando como exemplo uma época histórica, por exemplo o Renascimento, a composição obedecia aqui a determinadas práticas, consoante era música religiosa, danças instrumentais, canções profanas, etc. Não obstante essas práticas serem algo

diferentes de nação para nação, digamos que havia um certo número de modos de compor muito concretos que vigoravam na época, e os compositores, basicamente, seguiam-nos. Isto nunca foi impeditivo para se revelarem diferenças individuais entre os compositores. Josquin des Prés não é igual a Brumel, mesmo vindo ambos da escola franco-flamenga, e Cardoso não é igual a Palestrina, mesmo seguindo a sua escola composicional. O mesmo no Barroco, Vivaldi não é igual a Giovanni Bononcini, e ambos seguiram os modelos do Barroco italiano tardio. É certo que a composição tem tido uma tendência para ser cada vez mais individualizada, para que cada artista tenha o seu estilo pessoal e distinto. Mas na verdade, eu, pessoalmente, não vejo nenhuma razão artística ou outra para me opor a um compositor que queira, deliberadamente, seguir um estilo, adotando todas as técnicas e regras composicionais próprias desse estilo, ou porventura de um compositor. As suas características próprias vão acabar sempre por se revelar, porque um estilo ou corrente não se resume a práticas e técnicas composicionais, mesmo que seguidas na sua forma estandardizada, digamos assim; há sempre um espaço para existir algo de individual, o que de resto me parece inevitável, simplesmente porque cada ser humano é diferente de todos os outros. Aquilo que me parece mais importante é, por um lado, a qualidade musical da obra, por outro, a música contemporânea, seja como for, tem que ser música que reconheçamos, de algum modo, como sendo dos nossos dias, não pode ser uma música colada a um passado histórico, tem que ter algo que só podia acontecer nos sécs. XX-XXI, com todo o conhecimento histórico que temos e não separada dos atuais contextos sociológicos. Dito isto, eu, por mim, pertencço àqueles que têm o objetivo de contribuir com algo novo. Portanto, não recriminando nem me opondo àqueles que porventura não têm esta intenção, eu, pessoalmente, sou dos que pretende, dentro das minhas possibilidades, criar uma personalidade artística distinta e trazer alguma novidade ao mundo da composição musical, mesmo que possa ser algo que se traduza “apenas” numa pequena contribuição.

Outra posição de Pinho Vargas da qual discordo em parte, é a importância fulcral e primordial que dá ao discurso como motor principal da composição musical, independentemente de vocabulários e sistemas, em que a música os usa de acordo com as pretensões narrativas do compositor em cada momento, o que pode resultar

numa mistura de diferentes morfologias musicais dentro duma mesma peça. Eu não tenho qualquer espécie de oposição a este modo de compor, aliás, é possível que isso se verifique nalgumas peças que incluo neste Trabalho, sendo que a mistura de vocabulário pode acontecer especialmente entre um andamento e outro duma mesma obra, menos dentro de um mesmo andamento. A diferença que assumo tem a ver com o facto de eu considerar que a música pode ser altamente discursiva mesmo seguindo um único vocabulário. Não tenho dúvidas que a música de Mozart, para dar um exemplo paradigmático, é extremamente discursiva, cada obra, cada andamento, constitui um autêntico percurso narrativo, proporcionado pela sucessão de temas, pelas modulações, pelas reexposições, pela construção das frases melódicas, pelos contrastes rítmicos, etc., e isto tudo com uma inegável coerência de linguagem. Portanto, sou da opinião que as próprias possibilidades de cada vocabulário já permitem, por si, o desenvolvimento de um discurso. A música de minha autoria que incluo no presente Trabalho tem tendência a apresentar um nível elevado de coerência de linguagem, especialmente no seio de uma mesma peça ou andamento, mesmo que a linguagem, em si, possa estar baseada em elementos musicais vindos de diferentes vocabulários, mas que se constituem no todo como uma linguagem una, como acontece no 1º andamento da Sequência Invernal, que usa um conjunto base de acordes inspirados no Jazz com processos de proliferação mais próprios de música atonal, usando ainda números da série de Fibonacci para a construção rítmica, sendo que tudo isto se integra numa linguagem própria e que, no geral, me parece coerente, e penso que isso é perceptível auditivamente.

Relativamente a relações de ordem técnica que existem entre a minha música e a de Pinho Vargas, o já referido 1º andamento da Sequência Invernal, para fagote e piano, usa um conjunto base de acordes que podem estar conotados com a linguagem do Jazz, com notas agregadas, 9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup>, etc., não que este tipo de música seja o exclusivo detentor deste tipo de harmonias, mas digamos que a minha ideia base para a harmonia da peça foi inspirada, de forma mais ou menos consciente, no Jazz. Obtendo, no entanto, um resultado muito diferente, pois a forma como esta relação se traduz musicalmente é, deliberadamente, inserida num contexto que não tem nada que ver com este tipo de música. A música erudita de Pinho Vargas também tem

alguns momentos em que isto acontece. Mas, depois, partindo desta base, os acordes aparecem nas mais diversas posições, sem respeito pela posição inicial definida na matriz harmónica da peça, com equivalência de 8ª. Uma vez que as relações que existem entre os acordes podem, com alguma facilidade ser ouvidas (também) tonalmente, portanto não existirá qualquer questão problemática relacionada com a diversidade de disposições acústicas do mesmo acorde base, usando portanto equivalência de 8ª. Melodicamente a peça desenvolve-se a partir de uma melodia-mãe que contém várias passagens de tipo diatónico tonal/modal, e há polarizações em certas notas, em determinados momentos, sendo que a secção final é quase tonal e, no fim, temos uma resolução em si m (com um acorde de 9ª, em que está ausente a 5ª). O 2º andamento é talvez o que menos se relaciona com a música erudita de Pinho Vargas, por ser completamente tonal, sendo baseado numa melodia popular sefardita. A relação que existe será mais no âmbito da sua vertente Jazz, pois mais uma vez os acordes que uso vão beber em parte a este tipo de música, assim como o facto de o ritmo da melodia sefardita ser algumas vezes alterado, criando certo tipo de síncopas que se aproximam da rítmica do Jazz, características também de outros tipos de música não eruditos, como a música Pop, por exemplo. O facto de este e qualquer um dos andamentos apresentar características estilísticas e morfologias bastante diferentes entre si, faz com que esta obra se possa considerar poliestilística. Principalmente porque os andamentos são bastante diferentes entre si, menos pelas diferenças dentro de cada andamento. O 3º andamento tem um carácter de tipo minimal repetitivo, mas com um uso das alturas de carácter atonal. O primeiro motivo repetido de 4 notas, que em seguida é transposto uma 3ªM acima, corresponde às primeiras 4 notas da melodia inicial do fagote no 1º andamento, embora por uma ordem ligeiramente diferente. A secção final também se relaciona com o 1º andamento, aqui de forma muito clara, uma vez que é muito semelhante à sua última secção. Aliás, verifica-se nesta obra essa característica, que Pinho Vargas também evidencia, de haver sempre, no final, algo parecido a uma reexposição. Também a última secção do 1º andamento, por sua vez, é um retomar do seu ambiente inicial, após uma zona central mais tumultuosa. A peça “Alma”, para soprano, 2 flautas e piano, apresenta também uma espécie de reexposição na parte final, em que inicialmente repete exatamente o início da peça, mas seguidamente a relação que tem

com o início é essencialmente uma relação tonal, com o regresso à tonalidade principal de si m e uma progressão harmónica em parte semelhante. Esta peça é quase totalmente tonal e as sequências harmónicas são todas analisáveis do ponto de vista funcional, possuindo uma característica que se começa a revelar própria de alguma da minha música, que é o facto de os acordes serem muito preenchidos, muitas vezes com 11<sup>as</sup>, 13<sup>as</sup>, várias notas agregadas, e por vezes passíveis de terem dupla função harmónica. Deste modo, podem constituir-se por vezes acordes contendo *clusters* diatónicos. Mais uma vez existe nesta peça inspiração nas harmonias de Jazz.

As “4 peças para flauta solo” têm objetivos pedagógicos, destinadas a serem tocadas por estudantes de nível equivalente a 2<sup>o</sup>/3<sup>o</sup> grau do ensino vocacional da música. No geral possuem um carácter atonal, mas em que são usados vários processos que evidenciam polarizações em determinadas notas. Por exemplo, na 1<sup>a</sup> peça, o intervalo si-ré# é muito recorrente, o que já é em si um claro ponto de referência, polarizando-se assim a música nestas duas notas. A 2<sup>a</sup> peça polariza-se claramente em torno da nota dó. A 3<sup>a</sup> peça desenvolve-se a partir de pequenos esboços melódicos, alguns contendo intervalos que formam sequências que resultam numa sonoridade diatónica tonal. Na zona do final da peça é sugerida subtilmente a tonalidade de ré b M. A 4<sup>a</sup> peça é constituída basicamente por subidas ascendentes semelhantes a escalas, algumas vezes intervalos que não se enquadram em nenhuma sequência conhecida, outras em que podemos reconhecer pedaços de escalas, como a octatónica, por exemplo, nos compassos 13-14, ou a escala por tons nos compassos 15-16, sempre a partir de fá, nota que adquire assim uma função polarizadora importante. O uso de sequências de tipo escalar ascendente assemelha-se, curiosamente, a um processo que Pinho Vargas também usa na sua obra “Mirrors”, no 3<sup>o</sup> andamento, ainda que aqui use sempre as mesmas escalas, a octatónica e uma outra semelhante, com uma pequena alteração relativamente àquela. Quando compus estas 4 peças, em Julho de 2011, ainda não conhecia a obra que referi de Pinho Vargas, não tendo por isso recebido qualquer influência directa ou propositada. A peça “Oboé solo”, sem dúvida a mais atonal que apresento, também não deixa, contudo, de ter momentos de alguma polarização, pela repetição consecutiva de determinados intervalos nas mesmas notas, por exemplo. Momentaneamente, na 3<sup>a</sup> pauta, a

melodia parece estar no modo de sol transposto a lá, transposta de seguida uma 3ªm abaixo. O que desde logo chama a atenção na peça é a alternância entre momentos muito lentos, incluindo algumas notas bastante longas, e outros rápidos ou mesmo impetuosos. Vislumbro nesta peça alguma relação com o fragmento lento (2º) – analisado na secção **2.2.** (pág. 61 e seguintes) - dos 3 Fragmentos para clarinete solo de Pinho Vargas. É uma obra da sua fase mais atonal, e este andamento específico tem um tempo semelhante, à colcheia, sendo que as semelhanças notar-se-ão mais com a 3ª pauta da minha peça, com um ritmo e um fraseado semelhantes, estando presentes também apogiaturas rápidas em determinadas notas. Mais uma vez estas semelhanças constituem uma curiosa coincidência, eu ainda não conhecia a peça de Pinho Vargas quando compus a minha. A minha peça, sendo no geral atonal, possui muitas referências auditivas, com a insistência propositada em determinados movimentos e notas, e repetições de determinadas sequências de intervalos, como Pinho Vargas também evidencia na sua peça. O conjunto de fragmentos “Xistos e Grauvaques” é, deliberadamente, baseado em material e nalgumas técnicas das “Nove Canções de António Ramos Rosa” de Pinho Vargas (ver secção **2.3.**).

Relativamente à música erudita de Pinho Vargas, demarco-me de forma mais ou menos clara num ponto, a forma como trato a melodia. No meu caso, há uma tendência geral para que as melodias sejam de fraseado mais longo e inteiras, com mais corpo, o que se distingue dos cortes, interjeições, interrupções frequentes, numa géstica dramática, que estão muitas vezes presentes na sua música.

Tal como Pinho Vargas, possuo também uma faceta “menos erudita”, como já foi referido, e a minha peça “Quando escrevo para ti” representa disto um exemplo. Diferentemente de António Pinho Vargas, não se trata de Jazz. É certo que tem claras influências deste tipo de música, por exemplo a nível harmónico e rítmico, no entanto elas conjugam-se num resultado final que se traduz em música diferente. É importante dizer, mesmo que, penso eu, seja um assunto que hoje oferece pouca discussão, que quando se fala em música “não erudita”, isto corresponde a um uso prático duma expressão que permite que sejam feitas facilmente distinções musicais, mas que, em muitos casos, em bom rigor, não é uma classificação verdadeira. No meu caso específico, considero que a música desta minha vertente não é verdadeiramente não

erudita, pela organização do material musical, pelos aspetos estruturais e formais, pelas modulações e harmonias com um grau considerável de complexidade, etc.

RC

## Conclusão

A música da vertente erudita de António Pinho Vargas tem tendência para apresentar hierarquia entre as alturas, aproximando-se assim da música tonal. As passagens e harmonias baseadas num diatonicismo tonal/modal são frequentes. Recorre também frequentemente a processos que permitem polarizações em determinadas notas, como sustentação prolongada de uma nota, e também à repetição e insistência em determinados motivos ou sequências intervalares (ou semelhantes), não raras vezes sem qualquer transposição. Isto acontece mesmo quando a sua música é mais atonal, estabelecendo claros pontos referenciais. As melodias apresentam-se frequentemente entrecortadas, fragmentadas, por vezes com interjeições pungentes, numa géstica dramática. O ritmo encontra-se maioritariamente num meio-termo entre o quantitativo e o qualitativo (conceitos explicitados nas notas de rodapé da pág. 21), em que existe normalmente uma pulsação perceptível, mas em que estão diluídas as sensações de tempos fortes e fracos ou da existência de compassos (ainda que, por razões de facilidade de leitura o compositor escreva quase toda a sua música com indicação de compasso, normalmente usando os mais comuns). O compositor mostra ainda alguma predileção pela escala octatónica, que é uma escala que também possui alguma hierarquia entre os sons, dado que a distância entre as notas que a compõem é variável (tom e meio-tom). A sua música apresenta, na parte final de cada obra ou andamento, um regresso ao início, não como uma reexposição literal, mas em que se volta ao ambiente inicial, e é retomado material musical inicial. A sua música é muitas vezes constituída por várias secções (não chegando a constituir andamentos distintos) e estas são bem demarcadas e contrastantes.

O discurso é aquilo que define as opções composicionais do compositor, o que resulta em música que pode conter, consoante as intenções discursivas em cada momento, incursões por linguagens diferentes, mesmo no seio de uma mesma peça ou andamento, podemos passar, em pouco tempo, do uso de técnicas e vocabulário mais próprios de um idioma atonal, por exemplo, para uma progressão de harmonias

analisáveis tonalmente, podendo assim incluir-se a música Pinho Vargas no Poliestilismo, corrente relacionada com as concepções do Pós-modernismo. Ainda que a sua música não possua esta característica de forma tão evidente como a de compositores como Schnittke.

Confirma-se a ideia que a música de Pinho Vargas procura uma ligação direta da partitura, da estrutura composicional, com aquilo que é percebido pelo ouvinte, através de uma linguagem clara, não apresentando um nível de complexidade extremo, nem partindo de pressupostos extramusicais, ou pelo menos estes nunca condicionam a realidade do que se ouve, que é sempre primordial face ao resto.

A sua música Jazz é também variada, incluindo diferentes graus de complexidade, sendo que as obras que obtiveram maior sucesso junto do público foram, de forma geral, as que apresentam uma melodia clara, de fraseado mais previsível, que “fica no ouvido”, o que não oferece espanto, e daqui não se retirando qualquer valor à música.

O autor deste Trabalho identificou-se em grande medida com as posições estéticas de António Pinho Vargas, que estão relacionadas com o que foi descrito acima. A nível de questões de âmbito técnico, o principal ponto de convergência é a necessidade, no caso do autor quase imperiosa, de existir hierarquia entre as alturas sonoras. Também é fulcral a existência de pontos de referência musicais claros. De forma geral, o autor considera importante a existência de uma ligação entre o que está escrito na partitura e aquilo que é realmente perceptível e *entendível* aquando da audição. Mas o autor também discorda, pelo menos parcialmente, de determinadas posições que ele assume. O autor não encara como “obrigatório” que o compositor contemporâneo tenha que contribuir com algo de realmente novo e seu para a arte musical, e que nunca possa seguir um estilo já existente. É possível fazer boa música seguindo um estilo, sem que o compositor tenha que inventar algo com algum relevo musical, que seja seu exclusivo. Isto já aconteceu no passado, e nunca foi impeditivo para que se notassem, de qualquer modo, algumas diferenças individuais, pois é inevitável que duas pessoas diferentes vão compor de modo diferente, mesmo que apresentem fortes semelhanças estilísticas. De qualquer forma, o autor considera que

tem uma propensão natural para o novo, e, neste sentido, não consegue evitar a procura de novas soluções musicais, e quer também formar um estilo próprio, ou mais que um, dada a sua tendência para ter pelo menos duas vertentes. Digamos que não condena, aliás é-lhe perfeitamente indiferente, que um compositor siga um estilo já existente, mas não é o que deseja para si próprio. O autor conclui, relativamente a outra das posições principais de Pinho Vargas, que a música que segue determinadas regras e vocabulário próprios de um idioma não é necessariamente menos discursiva do que música que navega livremente por tipos de morfologias musicais diferentes com vista a traduzir aquilo que o compositor quer em cada momento. Ou seja, essas regras e vocabulário de um idioma já permitem em si o discurso musical, não são condicionantes, depende da forma como o compositor os utiliza. O autor também está de acordo que o discurso é um fator importantíssimo para a criação musical, mas é perfeitamente possível atender a esta premissa tanto dentro de um determinado idioma como recorrendo a elementos de idiomas diferentes.

Relativamente a algumas questões que foram levantadas, não foi obtida nenhuma resposta objetiva, nem era esse o propósito, dada a sua natureza altamente subjetiva e os objetivos do presente trabalho, nomeadamente sobre a questão que se revelou principal, que no fundo se resume a: a existência de hierarquia entre as alturas sonoras pode ser um fator decisivo para que se estabeleça uma relação afetiva com os sons? O autor assume e explica a sua posição, sendo que a sua resposta a esta pergunta é “sim”. Mas não tem, nem pode ter, a pretensão de apresentar evidências claras para afirmar o que afirma, apenas são equacionadas hipóteses para uma justificação, recorrendo também a estudos e opiniões de outrém. O autor pretendeu suscitar uma questão, que, não sendo nova, julga continuar a fazer sentido discuti-la no contexto atual da composição erudita.

Relativamente ao objetivo pessoal expressado pelo autor de, através deste estudo, responder a certas questões no âmbito da problemática do estabelecimento da sua própria identidade como compositor em formação, não só o trabalho realizado na parte da Dissertação serviu para enriquecer a sua parte de criação artística incluída, como, sem dúvida, contribuiu para um aumento das suas certezas, a nível da escolha pessoal do(s) seu(s) caminho(s) na composição musical.

## Bibliografia

Bochmann, C. (2003) *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa (pp. 95-103)

Gonçalves, I.L.C. (2006) *Escritores Portugueses do Algarve*. Lisboa: Edições Colibri (pp. 32-47)

Lerdahl, F. (1992) Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Contemporary Music Review*. United Kingdom: Harwood Academic Publishers GmbH. Vol. 6, Part 2, pp. 97-121

Nascimento, J.P.C. (2010) *Abordagens do Pós-moderno em Música*. São Paulo: Editora UNESP, Cultura Acadêmica

## Websites

CCTA-UFPB. *História da Música Contemporânea. O Minimalismo*. Acedido Mar. 28, 2013  
[http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com\\_content&view=article&id=65:o-minimalismo-a-partir-de-ca-1960&catid=4:matdidatico-sec-xx&Itemid=8](http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com_content&view=article&id=65:o-minimalismo-a-partir-de-ca-1960&catid=4:matdidatico-sec-xx&Itemid=8)

Clube de Jazz (2004) *O Jazz. História*. Acedido Abr. 26, 2013  
<http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia.php>

Rosa, A.R. *António Ramos Rosa* (blog). Acedido Abr. 12, 2013  
<http://antonioramosrosa.blogspot.pt/>

RTP. (2013) *Prova Oral* (podcast). Acedido Abr. 5, 2013  
<http://www.rtp.pt/play/podcast/260>

Vargas, A.P. (2008) *António Pinho Vargas*. Acedido Mar. 14, 2013  
<http://www.antonio Pinhovargas.com/home.php?lang=pt>

Vargas, A.P. (2013) *António Pinho Vargas: Escritos*. Acedido em Mar. 25, 2013  
<http://antonio Pinhovargas.blogspot.pt/2013/03/compor.html?spref=fb>

Wikipedia. *Jazz*. Acedido Abr. 26, 2013 <http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz>

Youtube. (2009) António Pinho Vargas – Solo (playlist). Acedido Fev. 23, 2013  
[http://www.youtube.com/view\\_play\\_list?p=1198E8177AD5BC06](http://www.youtube.com/view_play_list?p=1198E8177AD5BC06)

## **Informação de “links” para escuta de obras abordadas e referidas de António Pinho Vargas**

### Erudita contemporânea

Estudos e Interlúdios (2000):

<https://www.youtube.com/watch?v=CGtiNF6D3Q4>

<https://www.youtube.com/watch?v=PyiKDnGxBgU>

<https://www.youtube.com/watch?v=esOVHr34uk>

<https://www.youtube.com/watch?v=0kk8966UIA>

Quatro ou cinco movimentos fugidios da água (2001):

<https://www.youtube.com/watch?v=DcaTlZ8ZBlc>

Mirrors (1989):

<https://www.youtube.com/watch?v=6PyQSeGYuBk>

<https://www.youtube.com/watch?v=8COOac5ENEY>

Il Ritorno (2002):

<https://www.youtube.com/watch?v=8wxFFGwL54g>

Two family discussions (2001):

<https://www.youtube.com/watch?v=5-TMZUqpgOA>

Três fragmentos (clarinete solo)(1986, rev. 1994):

<https://www.youtube.com/watch?v=ypXS1VWj-xs>

Nove canções de António Ramos Rosa (1995):

<https://www.youtube.com/watch?v=LNS8OQ0ZISI>

<https://www.youtube.com/watch?v=49tweiNTd4s>

<https://www.youtube.com/watch?v=nz4AnQ-KZis>

### Jazz

Dança dos Pássaros (1984):

<https://www.youtube.com/watch?v=bNf4cmGskw>

Tom Waits (1987):

<https://www.youtube.com/watch?v=8w5rYHmk38o>

As mãos (1988):

<https://www.youtube.com/watch?v=Siko6CvYn5U>

O movimento parado das árvores (1987):

<https://www.youtube.com/watch?v=BtSdA7i7lyc>

Vilas morenas (1986):

[https://www.youtube.com/watch?v=m49z5N\\_Vr88](https://www.youtube.com/watch?v=m49z5N_Vr88)

<https://www.youtube.com/watch?v=FgxJcnotvm8>

<https://www.youtube.com/watch?v=w3Tw-hr-ctI>

Da floresta (1986):

<https://www.youtube.com/watch?v=jMgysyhBuUk>