

3.62 **Figurações II para Piano Solo de Filipe Pires**

Rosário Santana*

Abstract. *Filipe Pires superposes two different processes of formalizing musical discourse. He uses some of the procedures of musical composition namely the determinism or the indeterminism of the open work. This relation gives us the expressive intention of the composer, which we're trying to show through the study of his work *Figurações II*.*

Keywords: *Series, cycle, hazard, open work, processes*

Resumo. *Filipe Pires sobrepõe dois processos de formalização contraditórios nesta obra. Por um lado formaliza segundo os processos inerentes ao uso de uma série seguindo um determinismo absoluto. Por outro realiza uma obra aberta. Desta dicotomia emerge uma intenção expressiva que tentaremos mostrar.*

Palavras chave: *Série, ciclo, indeterminação, obra aberta, processo*

Introdução

Musicalmente, e durante o século XX, surgem uma pluralidade de correntes estéticas e musicais. Em ruptura com o passado, conduzem a criação por novas vias de desenvolvimento que se revelam, muitas vezes, inusitadas. Pertinente, revela-se esta menção, constituindo o seu estudo, através da análise da obra *Figurações II* (1969), para piano, de Filipe Pires, uma breve reflexão sobre a percepção de um novo fazer artístico, bem como do imaginário e do concreto na obra do compositor. A sua música, nomeadamente através desta obra, permite-nos a abordagem e o estudo de matérias e materiais diversos, elementos que se revelam úteis na concepção de imaginários sonoros e de universos empíricos concretizados simultaneamente numa obra que se quer, e anuncia, de autor. Neste sentido, cumpre-nos afirmar que o acaso e a indeterminação surge em dicotomia com formas de pensar e estruturar o discurso mais estruturalistas e rígidas. Este facto, leva a uma duplicidade estrutural, técnica e estética, pois *Figurações II* se, por um lado, possui o estruturalismo e o determinismo inerentes ao uso da série, por outro, inclui na sua determinação o uso de processos

indeterminados. A perplexidade dita-nos algumas questões, nomeadamente aquela que busca o que terá levado o autor a opor dois universos de natureza díspar? Ou qual o ideário e imaginário subjacente a esta atitude?

1. **Figurações II**

Filipe Pires inicia a composição de uma obra estabelecendo em primeiro o seu material-base - escalas, modos ou séries – o material que determinará todo o conjunto dos seus objectos harmónicos e tímbricos. A sua estruturação formal define-se em seguida nas suas proporções temporais, às quais dedica igualmente “a maior importância” (Incluído em texto inédito do autor.) Desenvolvida em circuito aberto, *Figurações II*, para piano solo, é composta por 13 fragmentos musicais. A sua execução exige a sequenciação dupla dos 13 fragmentos que a compõem. O seu autor, determina que “le 2 volte: [deverá ter a duração de] circa de 4’ 30”” (Pires, 1975, s.p.), e que cada fragmento pode ser seguido de um outro de forma ininterrupta, ou não, segundo a vontade do intérprete no momento exacto de interpretação da obra. No entanto, um silêncio mais longo deverá separar as duas versões.

Para o compositor, a obra pode ser interpretada tanto a solo como sobreposta a uma ou mais obras do ciclo *Figurações*. Sofia Lourenço realiza uma versão para piano solo da obra (registado no cd numérica 1077), seguindo as sequências: 1ª sequência – fragmentos 9, 8, 7, 10, 2, 3, 1, 13, 12, 11, 5, 4, 6; 2ª sequência – fragmentos 10, 13, 7, 12, 2, 5, 1, 6, 11, 4, 3, 8, 9 (a numeração por nós efectuada segue, de 1 a 13, a ordem sequencial, segundo o grafismo estabelecido na partitura editada pelas Edizioni Curci – Milano com o número E. 9935 C). Na realização dos diversos fragmentos, o autor utiliza a série tanto na totalidade como fragmentada. A sua fragmentação faz-se utilizando ora os primeiros, ora os segundos seis sons da série, ou, numa outra versão, pelo uso de dois segmentos da série original constituídos pelas sequências de sons 1, 2, 3, 5, 7, 12 (designada, por nós, de segmento 1), e 4, 6, 8, 9, 10, 11 (designada, por nós, de segmento 2). O uso sucessivo ou simultâneo dos elementos propostos serve de base à criação dos diferentes objectos sonoros e tímbricos que constituem o

* Portugal, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda. Professora e compositora de obras para instrumento solo e conjunto instrumental, bem como electrónicas e electro-acústicas, para teatro, cinema e dança (Ballet). Licenciatura em Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Porto, pós-graduação na área. Docteur, Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Co-autora do livro (semi)- *BREVES. Notas sobre música do século XX*, publicado pela Universidade de Aveiro.

material fruível. A concepção de elementos musicais com características bem definidas encontra-se, igualmente, bem patente.

Iniciando a análise da obra, verificamos que, e no primeiro deles - **Fragmento 1**, Filipe Pires sequencia duas vezes a série segundo a ordem padrão da mesma, ou seja, os sons 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12. A nível do material notamos a sequenciação dos mesmos objectos sonoros. O primeiro, constituído por dois motivos, é repetido variado. O processo de variação age não sobre a sua natureza, mas sobre a sua localização espaço-temporal. Assim, analisamos a transposição para uma oitava alta do segundo motivo numa primeira fase, e a transposição e inversão da localização dos diversos sons numa segunda. A nível rítmico notamos o uso constante do pé métrico anapesto (u u —), havendo unicamente uma variação por aumentação de valores no início desse mesmo pé, e por diminuição de valores no seu final. A dinâmica acentua os dois motivos que constituem o objecto proposto (*fff* → *mf* (seco)), havendo um elemento piano (*p*) que funciona como ressonância – eco. O tempo metronómico surge relativamente rápido. O seu contorno melódico, predominantemente descendente, é contrariado pela direcção geral do discurso que se manifesta, ascendente.

Por outro lado, se os analisarmos mais atentamente verificamos o uso, a nível melódico e harmónico, da técnica da complementaridade (Cfr. García Laborda, 1989, p. 34).

Para José Maria García Laborda, podemos

definir la complementariedad como aquella tendencia del material sonoro a saturar cromáticamente el espacio armónico y melódico. En la armonía complementa un acorde a otro al aportar sonidos nuevos que no estaban en el acorde anterior para integrar la escala cromática. En la melodía se tiende a emplear la mayor riqueza posible de sonidos, sin la repetición que centraliza determinados sonidos como sucedía en la tonalidad (García Laborda, 1989, p. 34).

Verificamos ainda que predominam os intervalos de 5ª diminuta e 4ª perfeita no primeiro motivo, e os de 7ª menor, 4ª perfeita e 7ª maior no segundo.

Fragmento 2 trabalha a ressonância. Utilizando o primeiro segmento da série – sons 1, 2, 3, 5, 7 e 12 – Filipe Pires constrói uma

harmonia que filtra do grave para o agudo segundo uma sequência rítmica diminutiva: mínima, semínima com ponto, semínima, colcheia, semicolcheia. Um ataque *sforzando fortíssimo* (*sf f f z*) permite a audição da transformação da ressonância, bem como dos harmónicos valorizados e manifestos no ataque do objecto sonoro. O uso de fragmentos de série, e da sua elaboração por combinatória sucessiva dos seus constituintes, será o ponto chave da construção musical e discursiva dos diversos fragmentos que compõem o material musical desta obra. Predomina o uso dos intervalos de 2ª e 4ª, e seus complementares.

Em **Fragmento 3**, o compositor divide novamente o objecto sonoro em dois fragmentos cadenciados por um objecto harmónico diferente. A nível rítmico verificamos o uso do pé métrico jâmbico (u —), e a nível melódico o cromatismo, a complementaridade e a permuta de elementos. A nível melódico, o cromatismo define diversos ornatos superiores e inferiores num primeiro momento, e diversas sequências ascendentes ou descendentes num segundo. O elemento repetição centraliza a atenção num determinado objecto melódico, harmónico e tímbrico que, embora semelhante em alguns princípios construtivos com o primeiro dos Fragmentos, se revela de uma natureza profundamente contrária. Por outro lado, a cadência para o grave no primeiro caso, é contrariada com uma cadência para o registo extremo agudo no segundo (semelhante a Fragmento 1).

No 4º **Fragmento**, o compositor utiliza inicialmente a série agrupando os seus primeiros seis sons numa primeira harmonia. Em seguida, encadeia, nos seus restantes seis sons, uma segunda harmonia. Salientamos o facto de a nível intervalar estarem construídas da mesma forma, surgindo segundo o pé métrico jâmbico (u —) (semelhante a Fragmento 3). Em seguida Filipe Pires encadeia mais dois fragmentos da série embora utilize agora os segmentos 1 e 2 de forma sequencial. Com o primeiro, o compositor constrói um objecto harmónico; com o segundo, uma construção melódica do grave para o agudo do instrumento. Realçamos que o último elemento rítmico (qualtera de 3) é realizado sobre um núcleo de sons diferente, os sons 1, 3, 4 e 5 da série. Ritmicamente esta condução melódica baseia-se em dois elementos rítmicos construídos por sequenciação de 3 durações que resultam sempre da aumentação do valor anterior. A repetição

alargada, numa dinâmica menos forte, acentua a característica de eco (semelhante a Fragmento 1). O compositor referencia os dois objectos com o uso de *Pedal* e a sua articulação no final do primeiro. O uso de dinâmicas bastante diferenciadas acentua os planos harmónicos e tímbricos desenhados pelo autor.

Realizado no registo agudo do instrumento, o **Fragmento 7** apresenta dois objectos distintos. O primeiro, realizado sobre o segmento 2 da série – sons 4, 6, 8, 9, 10 e 11 – apresenta três objectos sonoros de natureza sempre diversa. Notamos a progressão das suas durações de um a dois tempos (1; 1,5; 2 tempos). O decrescendo dinâmico acentua a desaceleração e rarefacção musical. De natureza contrastante, o segundo objecto propõe um tremulo e uma condução melódica como elementos sonoros. A dinâmica evolutiva do primeiro enfatiza os seus contornos melódico-harmónicos; a dinâmica piano (p) do segundo, a essência de ressonância – eco. A nível melódico e harmónico desenvolve-se sobre o segmento 1 e sobre o total da série proposta.

No **9º Fragmento** o compositor desenvolve igualmente dois objectos distintos. Sobre uma estrutura harmónica construída sobre o segmento 1 da série – sons 1, 2, 3, 5, 7 e 12 – o autor sobrepõe um objecto melódico constituído sobre o segmento 2 da série – sons 4, 6, 8, 9, 10 e 11. De natureza similar, constituem uma variação um do outro. A nível harmónico Pires inverte a constituição e construção da harmonia. A nível dinâmico os estratos contrapõem-se: à dinâmica rígida do primeiro (p; mf; ppp), sobrepõe uma dinâmica evolutiva (mf > pp), do segundo.

Fragmento 12 desenvolve-se na revitalização constante de um trilo. Depois de apresentado o primeiro elemento melódico-rítmico desenhado sobre o total cromático no conjunto dos seus dois segmentos em simultâneo e sobrepostos, o autor revitaliza, através dos objectos apresentados no baixo, o trilo presente na voz superior. O conjunto lembra a ideia desenvolvida nos fragmentos 2, 6 e 10. De todas as vezes, diversa, a ideia e a sonoridade renascem na variação dos seus constituintes.

No último dos fragmentos, **Fragmento 13**, desenvolvem-se dois gestos diversos. Homorritmicamente o primeiro surge sobre os dois segmentos da série (agora em registos contrários) confluindo para um

objecto sonoro de natureza estática. A condução melódica repete-se utilizando agora o total cromático através do uso dos primeiros e dos segundos seis sons da série. Domina a homorritmia, assim como a condução, para um objecto sonoro de natureza estática, lembrando o trilo proposto no fragmento 12.

Conclusão

Rica de nuances e coloridos harmónicos, *Figurações II* desnuda as diferentes percepções do imaginário e do concreto na obra de arte, percepções estas que se encontram no subconsciente de quem cria. Mesmo que o compositor desenhe a obra segundo pressupostos técnicos, estilísticos e estéticos precisos, e que traduzem preocupações criativas de ordem diversa, em última análise, estes encontram-se subjugados a um ser e ter que é do criador. Dignificada pela criação e pelo acto criativo, a obra vive no espaço tempo de uma existência frágil que é a sua, traduzindo o imaginário e o ideário do seu autor, a vivência e sensibilidade de quem frui. A obra de todo o compositor dignifica-se no som, e pelo som, construindo-se no espaço, fruindo-se na vida. Neste contexto, *Figurações II*, não é excepção. •

Referências

- García Laborda, José Maria (1989) *El Expressionismo musical de A. Schönberg*.
Universidade de Murcia, Murcia.
- Pires, Filipe (1975) *Figurações II*. Edizioni curci, E. 9935 C., Milano.