



Particionamento de unidades poiéticas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rafael Moreira Fortes
UFRJ - for.rafael@gmail.com

Resumo: É proposto neste artigo o conceito original de *unidade poiética* como unidade analítica resultante da indução de estratégias e regras compositivas específicas. Uma vez estabelecidas as unidades de determinado segmento, a análise da interação quantitativa e qualitativa entre elas torna-se viável através do escopo teórico/analítico da Análise Particional. Após a exposição do método, é apresentada sua aplicação na obra *Lontano*, de György Ligeti.

Palavras-chave: Análise particional. Unidade poiética. Semiologia Musical. Estética da sonoridade

Poietic Unities Partitioning

Abstract: It is proposed in this article the original concept of *poietic unity* as an analytic unity that results from the induction of specific compositional strategies and rules. Once the unities of a determined segment are established, the quantitative and qualitative interaction between them becomes viable through the theoretical/analytical scope of Partitional Analysis. After the exposition of the method, it is presented its application in György Ligeti's *Lontano*.

Keywords: Partitional analysis. Poietic unity. Musical semiology. Sonorities esthetic.

1. Introdução

O presente estudo insere-se no escopo teórico-analítico da Análise Particional (Doravante AP; ver GENTIL-NUNES e CARVALHO, 2003). Propõe o desenvolvimento de uma das três propostas de aplicação da AP: o particionamento de eventos, concebido originalmente como uma metodologia analítica direcionada à observação da interação entre unidades complexas pré-definidas pelo compositor como parte do processo de criação. Sua aplicação à peça *Adagissimo* de Bryan Ferneyhough (GENTIL-NUNES, 2009: 206) considerou diferenças qualitativas entre unidades notacionais de acordo com seus perfis dinâmicos, tímbricos e articulatórios, gerando novas informações tanto para a análise da peça em si quanto para o próprio método operacional da AP.

O particionamento de eventos basicamente leva em conta a interação entre unidades complexas através de critérios qualitativos que definem a congruência ou contraposição entre elas, definindo assim partições e índices de aglomeração e dispersão¹. Sua concepção instigou o desenvolvimento de extensões conceituais e analíticas para a AP, principalmente no que se refere à intenção de abordar particionamentos de unidades analíticas que constituem-se a partir da conjunção de múltiplos elementos musicais expressos em notação, e que podem ser entendidas, neste sentido, como mais complexas.

O conceito de *Unidade Poiética* (doravante UP), desenvolvido e aplicado no presente trabalho, surge como fundamento para uma nova aplicação da AP, com inspiração principal na metodologia desenvolvida no particionamento de eventos: o particionamento de unidades poiéticas.

2. Definição

O conceito de UP desenvolve-se dentro do escopo da *poiética indutiva* de J. J. Nattiez (1990) e pode ser definido como uma unidade analítica resultante da indução das estratégias e regras do *jogo compositivo* atribuídas à determinados segmentos de uma obra musical escrita. O conceito de unidade, aqui, resulta da atribuição analítica de um considerável grau de invariância que uma mesma estratégia compositiva pode empreender em suas inúmeras possibilidades de aplicação. Deste modo é proposto, para fins analíticos, a representação numérica em inteiros para conjuntos de relações entre as unidades mínimas absolutas consideradas em uma partitura, a saber, as notas, desenvolvendo assim o procedimento analítico denominado particionamento de UPs.

Segue-se desta definição que, sendo possível representar numericamente uma estratégia compositiva, é possível observar o modo como diversas UPs interagem no decorrer do discurso musical e também realizar uma taxonomia exaustiva das possibilidades de interação inferidas. Estas duas instâncias analíticas serão realizadas, respectivamente, através do indexograma e do particiograma², desenvolvidos na AP (GENTIL-NUNES, 2009).

A AP, basicamente, configura-se a partir da consideração das relações entre elementos constituintes da trama notacional como partições (representações de números inteiros como somas de outros números inteiros). É estabelecida a correspondência entre as partições e dois índices qualitativos representantes da relação entre as partes em uma configuração textural (BERRY, 1976): o índice de aglomeração (interdependência, coesão, cooperação, congruência), e o índice de dispersão (independência, cisão, contraposição, divergência, incongruência). Estes índices são plotados um contra o outro (particiograma) e ambos contra um eixo temporal (indexograma), para produzir visualizações da dinâmica produzida pela interação entre as partes. A partir destas ferramentas, a AP proporciona uma leitura das configurações texturais e de suas relações funcionais.

Gentil-Nunes desenvolveu três aplicações analíticas da AP, compiladas em sua tese de doutorado (2009): o particionamento rítmico, o particionamento melódico e

particionamento por eventos. Tomamos como referencia neste trabalho a concepção do particionamento de eventos para estabelecer os critérios de avaliação da interação entre partes no particionamento de UPs. Realizamos um procedimento analítico semelhante à construção da "partitura de eventos" que procede por "uma classificação explícita dos eventos ... em categorias distintas de acordo com suas características qualitativas" (Ibid.: 207). Desta forma, a partitura original é transposta para uma versão reduzida de acordo com os parâmetros analíticos pré-estabelecidos. Da modo semelhante, para o particionamento de UPs, estabelecemos primeiramente uma classificação explícita das unidades para gerar conseqüentemente a versão reduzida (a partitura de UPs), e a partir desta observar as relações entre as partes de acordo com os índices qualitativos (aglomeração e dispersão).

Para estabelecer a classificação das UPs, encontramos no conceito de Unidade Sonora Composta (doravante USC, ver GUIGUE, 2011) vários pontos de contato e sugestões metodológicas. A USC é definida como "uma estrutura complexa gerada pela interação de vários componentes da escrita musical" (Ibid.: 49). A metodologia utilizada para a descrição das unidades baseia-se no *índice de complexidade relativa* de um componente em relação à *complexidade máxima paradigmática* que este pode adquirir de acordo com o contexto. Esta complexidade máxima torna-se o referencial para a realização de uma ponderação do componente de acordo com o vetor que vai da simplicidade máxima (0.00) à complexidade máxima (1.00). Um *cluster*, por exemplo, na ponderação do componente *densidade*, estará posicionado no extremo do vetor, satisfazendo, assim, o critério de complexidade máxima para este componente em uma USC. Uma pausa, de acordo com o mesmo parâmetro, situar-se-á no outro extremo, satisfazendo, assim, para este componente, o critério de simplicidade máxima. A medição dos componentes que formam as unidades complexas permite uma geração extensiva de dados aos quais o analista recorre para amparar seu discurso sobre o objeto analisado.

Quanto à questão da segmentação das unidades, temos como referência os parâmetros estabelecidos por Guigue:

Uma unidade será, portanto, definida num espaço de continuidade delimitado por duas rupturas. Sendo a unidade o produto da combinação de um número variado de componentes, a ruptura na continuidade estrutural de pelo menos um desses componentes implica, em teoria, em uma ruptura na continuidade sonora, e, conseqüentemente, identifica uma nova articulação estrutural, isto é, uma nova unidade. (GUIGUE, 2011: p.66)

O conceito de UP difere-se, no entanto, por voltar-se apenas para a construção de possíveis entendimentos da *poiésis*, sendo deixado de lado considerações sobre a recepção *estésica*. Desta forma nos será possibilitado falar em termos de aglomerações de unidades poiéticas sem considerar a massa sonora resultante como uma única unidade complexa segundo fatores relativos à cognição e à percepção. Nosso objeto de estudo situa-se apenas na abordagem poiético-indutiva, o que permite uma maior liberdade na identificação do conjunto de relações que serão representados como inteiros indecomponíveis. Em outras palavras, qualquer conjunto de relações, identificados analiticamente, podem ser considerados como partes em uma partição, desde que pertinentes para a construção de um discurso válido acerca do inferido jogo compositivo.

De acordo com as seis situações analíticas desenvolvidas por Nattiez (1990: 140-142), a utilização do conceito de UP como base de um método analítico diferencia-se, portanto, de procedimentos de análise no nível neutro e de análises estésicas, uma vez que põe sempre em questão os parâmetros composicionais que garantem a noção de unidade para uma obra específica. Em outras palavras, tenta supor o caminho poiético percorrido pelo compositor para a geração de processos composicionais, sem no entanto se comprometer com uma documentação estrita e irrefutável do seu processo efetivo, constituindo-se assim de uma interpretação do analista. Uma vez estabelecidas as representações dos processos em unidades, a análise procede automaticamente através do particionamento de acordo com as regras estabelecidas pela AP. Portanto, é uma análise que percorre duas situações analíticas na seguinte ordem: análise poiética indutiva e análise do nível neutro (este, gerado pelo processo que a antecede).

3. Análise

Analisamos a seguir as características e as modalidades de interação das duas UPs inferidas até a marca de ensaio F (c. 41.3 para ser mais preciso) da obra *Lontano* de György Ligeti.

O segmento apresenta duas distintas UPs. A UP do tipo 1 (UP-1)³ é caracterizada simplesmente como notas longas sustentadas. Aparece apenas duas vezes no segmento analisado. É realizada pelos violoncelos, de c.1 - 14.1, e pelos contrabaixos, de c.11.4 - 36.2. Devido à sua escassa incidência e, portanto, sua baixa apresentação de variedade e manipulação compositiva, identificamo-la como uma UP de menor relevância na inferida estrutura poiética do segmento.

A UP do tipo 2 (**UP-2**), de relevância consideravelmente maior, é caracterizada por entradas e saídas sucessivas de vozes em formato canônico. Nesta UP, a periodicidade rítmica da entrada de cada voz é sempre irregular mas os contornos melódicos são imitados estritamente. Compreendemos a delimitação da **UP-2** em duas etapas: a) entrada sucessiva das vozes; b) pontos de ruptura marcados pela indicação de expressão "*morendo*" ou por mudança na frequência média dos ataques de cada nota nas vozes, ou, para usar os termos de Guigue, alteração considerável na *distribuição diacrônica dos fatos sonoros* (como acontece no c.25 na **UP-2** realizada pelos violinos 1 e 2).

The image shows a musical score for the first UP-2 in Lontano. It consists of eight staves, likely representing different voices or instruments. The score is written in 4/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 64. The dynamics are marked with *ppppp*, *cresc.*, *p*, *dim.*, and *morendo*. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs. The score is divided into measures, with the first measure containing the initial *ppppp* and *cresc.* markings, and subsequent measures showing the progression of dynamics and the *morendo* effect.

Fig. 1 - Primeira UP-2 em Lontano

São estas características que garantem o considerável grau de invariância da **UP-2** e nos permite representar o conjunto de relações entre unidades mínimas absolutas como uma única estratégia compositiva que é repetida sucessivamente e justaposta. A primeira **UP-2** de *Lontano* (Fig.1) explicita as regras deste inferido *jogo compositivo*. As UPs de tipo 1 e 2 serão representadas, para fins analíticos, como inteiros indecomponíveis (1).

Devido à semelhança nas estratégias compositivas, afirmamos que as UPs que possuem o mesmo conjunto de regras inferidos se relacionam em caráter aglomerativo (**a**). No caso em que representam estratégias poiéticas diferentes, afirmamos que se relacionam em caráter dispersivo (**d**). Estabelecemos deste modo os critérios para a identificação dos índices qualitativos **a** e **d** no particionamento de unidades poiéticas, a saber, respectivamente, semelhança e diferença de procedimentos. De acordo com estas premissas, foram confeccionados indexogramas referentes à interação entre UPs no trecho analisado (Figuras 2 a 4)⁴.

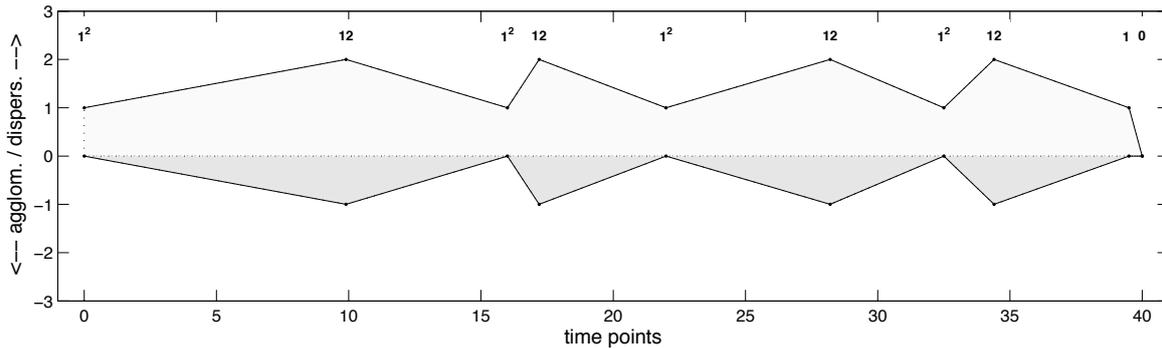


Fig.2 - Indexograma das UPs de Lontano do início até a seção A, com alternância entre as partições $[1^2]$ e $[1\ 2]$.

O primeiro indexograma (Fig. 2), referente ao segmento que vai do início da peça até a marca de ensaio A (c.1-10), demonstra um movimento alternado, repetitivo, quase pulsátil, resultante da intercalação entre duas partições ($[1^2]$ e $[1\ 2]$; leia-se, nesta última, um-dois, ao invés de doze). Demonstra o que o autor chamou de relação de *redimensionamento* entre os índices, um movimento que "corresponde a um comportamento de ator unilateral: quando um elemento se adensa ou afila, os outros o contemplam inertes" (GENTIL-NUNES, 2009: 49). Neste caso, o elemento que se adensa é a **UP-2**, enquanto a **UP-1** permanece inerte. O movimento de redimensionamento, então, intercala aqui uma operação positiva (acúmulo) e uma negativa (subtração). A interação entre as **UPs-2** neste segmento pode ser entendida como um movimento em cross-fade: a entrada gradual de uma é correspondida com a saída gradual da anterior.

A *densidade diacrônica* (GUIGUE, 2011: 62), índice que demonstra a relação entre quantidade de UPs por número de compassos, deste trecho é 0,6, ou seja, 6 UPs em 10 compassos ⁵.

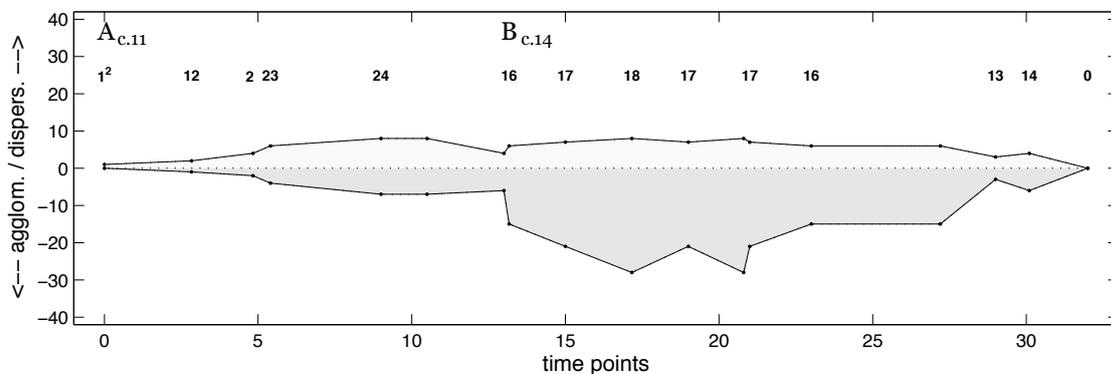


Fig.3 - Indexograma das UPs de Lontano: marcas de ensaio A e B

O segundo indexograma (Fig.3), referente às marcas de ensaio A e B, demonstra um movimento de *redimensionamento positivo* crescente, que encontra seu pico no terceiro ponto de ataque, na partição [1 8] (oito **UPs-2** aglomeradas em relação à uma **UP-1**). Demonstra também o único momento, no trecho analisado, em que as **UPs-1** se aglomeram formando as partições [2 3] e [2 4].

A *densidade diacrônica* deste trecho é 2,125 (17 UPs em 8 compassos). Este aumento considerável no índice advoga em favor de uma alteração na estratégia compositiva. As UPs são agora manipuladas na dimensão vertical, no plano da simultaneidade, como unidades justapostas, enquanto o indexograma 1 demonstrava a situação oposta: dimensão horizontal, plano da sucessividade, unidades em sequencia.

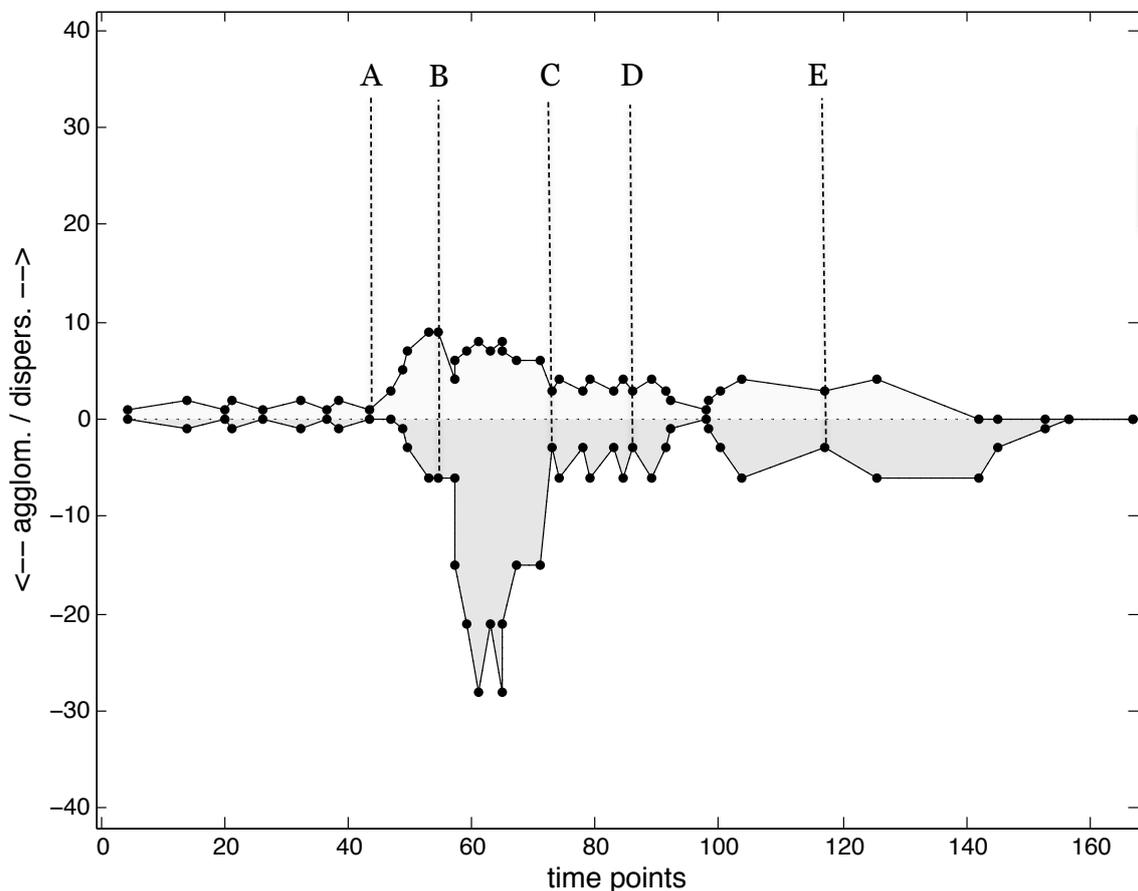


Fig.4 - Indexograma das UPs de Lontano até marca de ensaio F, com a apresentação de todas as marcas de ensaio do segmento (A,B,C,D e E).

No indexograma global do trecho analisado (c.1 - 41.3; Fig. 4), a análise comparativa entre os trechos demonstrados anteriormente (Figuras 2 e 3) fica agora mais clara⁶. Podemos observar o movimento de *redimensionamento positivo*, já mencionado na Fig.3, alcançando seu pico na marca de ensaio B, seguido de um movimento negativo até a

marca de ensaio C. O movimento pulsativo demonstrado no indexograma 1 (Fig.2), estabelece um paralelismo visível com o trecho referente à marca de ensaio C. A partir da marca de ensaio E, a *densidade diacrônica* de 0,36 apresenta seu estado mais rarefeito: 4 UPs em 11 compassos.

É importante lembrar que os indexogramas confeccionados não computam em instância alguma a densidade-número (BERRY, 1987: 185) das notas presentes no segmento, e sim das UPs. Para isso, um gráfico específico (Fig. 5) mostra a relação entre o número de UPs simultâneas e o número de notas simultâneas por compasso. Foram desconsideradas como pertencentes ao compasso as notas que entram na parte fraca do último tempo do compasso. Os dobramentos de vozes foram também computados.

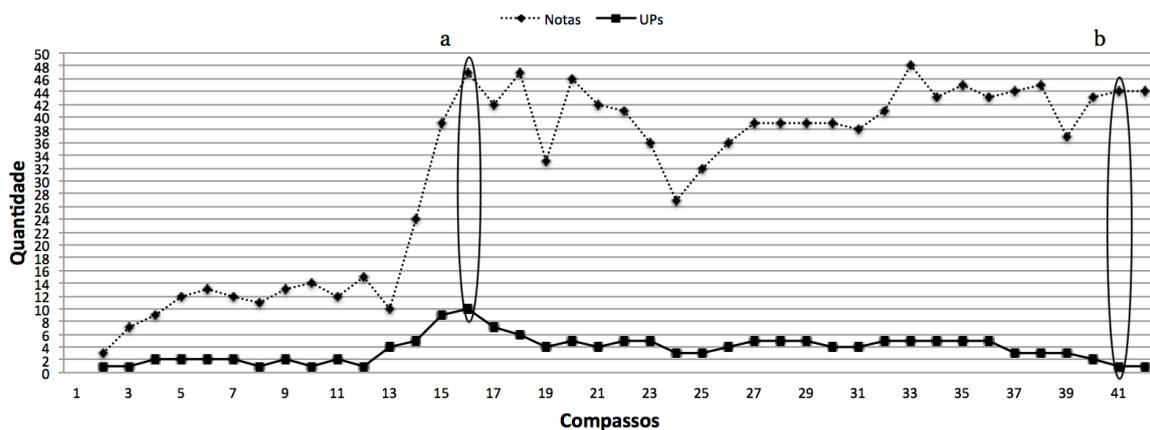


Fig. 5 - Relação entre notas e UPs no segmento analisado de *Lontano*

Como afirma o compositor, a obra trabalha com uma "densa estrutura canônica" (APUD, BERNARD, 1994: 227) na qual as linhas melódicas são "governadas por regras tão estritas como as de Palestrina ou aquelas da escola franco-flamenga" (Ibid.). Há duas formas de construção desta "densa estrutura canônica", representadas exemplarmente nas situações **a** e **b** circulas na figura 5. No compasso 16 vemos a situação **a** (demonstrada também na Fig.3) que apresenta maior justaposição de **UPs-2**. São 9 ao todo, formada por 49 partes distintas, demonstrando uma forma de construção na qual a quantidade considerável de notas é alcançada por justaposições de UPs relativamente simples (com o máximo de apenas oito vozes⁷ cada uma). No compasso 41, ao término do segmento analisado, a situação **b** apresenta uma única **UP-2**. Com 44 partes individuais distintas, demonstra uma segunda forma de construção na qual uma única **UP-2** de 15 vozes atinge também uma quantidade

considerável de notas. Estes dois processos poiéticos, exemplificados nas situações **a** e **b**, são duas formas diferentes de se construir uma "densa estrutura canônica".

Vemos então como a densidade-número global não é fator determinante para a contagem das UPs atuantes. O grau de variedade deste componente, nas UPs de tipo 1 e 2, não altera sua configuração identitária.

4. Conclusão

A peça analisada apresenta situações de aglomerações de UPs nas quais as operações de redimensionamento entre as partições são predominantes, e, logo, mais relevantes para a indução dos processos poiéticos utilizados. Torna-se imperativo, como consequência da pesquisa, a análise de peças que explorem outras formas de interação entre UPs. A delimitação de diferentes tipos de UPs em outras obras é também um passo importante para o entendimento das muitas outras unidades analíticas possíveis dentro dos parâmetros fundamentados no presente artigo.

O método operacional aqui desenvolvido, e denominado como particionamento de unidades poiéticas, aponta para uma abordagem instigante da indução poiética que passa por dois processos fundamentais: estabelecimento das unidades analíticas e análise das modalidades de interação entre as unidades previamente estabelecidas com o aparato técnico da AP.

Referências:

- BERNARD, Jonathan W. Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. *Music Analysis*, Oxford/UK, v.13, n. 2/3, p. 227–253, 1994.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. ed. 2. New Jersey: Dover Publications, 1987.
- GENTIL-NUNES, Pauxy e CARVALHO, Alexandre. Densidade e linearidade na configuração de texturas musicais. In: *Anais do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise Particional: Uma mediação entre análise textural e a Teoria das Partições*. Rio de Janeiro, 2009. 243f.. Tese (doutorado em música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Rio de Janeiro, 2009.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New York: Princeton University Press, 1990.

notas

¹ Índices representativos da qualidade de interação entre as partes consideradas em uma configuração textural.



² O particiograma constitui uma plotagem das partições de um determinado número em um gráfico bidimensional. O indexograma dispõe os índices de aglomeração e dispersão, resultantes das partições, em um eixo temporal.

³ O número dado à uma UP (UP-1, UP-2...) é referente à ordem de aparição na partitura. Quando, como no presente caso, a aparição é simultânea e no início da peça a identificação numérica é arbitrária.

⁴ O eixo vertical do indexograma apresenta os índices de aglomeração e dispersão em arranjo simétrico em relação ao eixo médio. Os índices correspondem à simples contagem das relações de colaboração ou contraposição, respectivamente, entre os elementos que compõem a partição.

⁵ Os marcadores presentes no indexograma, 10 ao todo, são referentes tanto aos pontos de entrada (MIDI in) quanto aos pontos de saída (MIDI off) das UPs.

⁶ Foge ao escopo do presente trabalho a apresentação detalhada do indexograma de cada trecho.

⁷ O termo voz refere-se à linha melódica que possui função estrutural em uma configuração imitativa.