

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Linguística
Área de Semiótica e Linguística Geral

(plano do) Conteúdo Musical

Reflexões a cerca da Espacialidade do Sentido na Música

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientando: Diocleyr Baulé Junior

[nº usp: 383676]

Orientador: prof. dr. Antônio Vicente Seraphim
Pietroforte

S ã o P a u l o

2015

Nome: Diocleyr Baulé Junior

Título: (plano do) Conteúdo Musical. Reflexões a cerca da espacialidade do sentido na música.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Aprovada em: ____/____/ 2015

Banca Examinadora

Prof.

Instituição:

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.

Instituição:

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

A. V. S. Pietroforte, Carolina Tomasi,
Marcos Lopes, Cleyton V. Fernandes, Ivã
Lopes, Waldir Beividas, Cristina Altman e
Rodolfo Coelho de Souza.

RESUMO

Baulé Jr., Diocleyr. (plano do) Conteúdo Musical. Reflexões a cerca da espacialidade do sentido na música. 2015. 198 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Esta dissertação é composta de quatro capítulos. O primeiro, de caráter lexicográfico, explora os campos semânticos de oito termos capciosos comuns às teorias linguística, narrativa, semiótica e musical. O Segundo faz uma analogia entre sistema musical e língua natural segundo oito princípios que delimitamos do pensamento saussuriano. O terceiro cuida do sentido musical imanente defendido pelos analistas de música, afilhados do pensamento de Hanslick, da escola formalista dos séculos XIX e XX. O quarto, e último capítulo, intitulado hermenêutica, trata das linhas que criativamente extraem sentido semântico de estruturas musicais.

ABSTRACT

Baulé Jr., Diocleyr. (plan of the) Musical Content. Reflexões about the spatiality of meaning in music.(plano do) Conteúdo Musical. 2015. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

This dissertation consists of four chapters. The first of lexicographical nature, explores the semantic fields of eight specious terms common to linguistic, narrative, semiotic and musical theories. The second is an analogy between music system and natural language according to eight principles that delimit the Saussurean thought. The third takes care of the immanent musical sense advocated by music analysts, godchildren of Hanslick's thought, the formalist school of the nineteenth and twentieth centuries. The fourth and final chapter, entitled hermeneutics deals with lines that draw creatively semantic sense of musical structures.

Sumário

Introdução, 11

1. Homonímias Perversas, 14

1.1. Autocontemplação, 15

1.1.1 Semiótica, 15

1.1.1.1 GRE Semiologia, 15

1.1.1.2 GRE Semiótica, 16

1.1.1.2 GRO Semiótica [semiologia], 20

1.1.2 Música, 24

1.1.2.1 GRE II Semiótica musical e isotopia musical, 24

1.1.2.1.1 GRE II Semiótica musical, 24

1.1.2.1.2 GREII Isotopia musical, 27

1.1.2.2 GRO Música, 33

1.1.2.2.1 As Musas, 33

1.1.2.2.2 Definições formais, essenciais e ideais, 34

1.1.2.2.3 O conceito de música em uma variedade de culturas, 35

1.1.2.3 Uma proposta semiótica, 40

1.1.3 Miopia, 43

1.2. Análise, 43

1.2.1 GRE Análise, 43

1.2.2 GRO Análise, 44

1.2.2.1 Alguns usos em música, 45

1.2.2.2 Semiótica no particular; estética no geral, 46

1.2.2.3 Réti & Keller. Espacialidade; corpo da obra; organismo vivo, 48

1.2.2.4 Ruwet, 50

1.2.2.5 Molino. Nattiez, 51

1.2.3 Reflexão, 52

1.3 Função, 53

1.3.1 GRE Função, 53

1.3.2 GRO Função, 53

1.3.3 Compatibilidade, 54

1.4 Forma, 55

1.4.1.1 GRE Forma, 55

1.4.1.2 GRE Formal, 56

1.4.1.3 Formalismo, 56

1.4.1.4 Formante, 57

1.4.2 GRO Forma, 57

1.4.3 Complementaridade, 62

1.5 Narratividade, 63

1.5.1 GRE Narratividade, 63

1.5.1.1 GRE Narrativo (esquema ~), 63

1.5.1.2 GRE Narratividade, 65

1.5.1.3 GRE I & II Programa narrativo, 67

1.5.1.4 GRE. Narrativa, 72

1.5.1.5 GRE Narrador/narratório, 72

1.5.2 GRO Narratividade, 73

1.5.2.1 Algumas concepções narrativas, 73

1.5.2.2 Descrições antropomórficas, 75

1.5.2.3 Derivação de tópicos, 75

1.5.2.4 Analogia com o drama, 76

1.5.2.5 Música programática, 76

1.5.2.2.1 Representação/expressão, 77

1.5.2.2.2 Música programática oposta a absoluta, 79

1.5.3 Aplicabilidade, 80

1.6 Tema, 81

1.6.1 GRE. Tema, 81

1.6.1.1 GRE. Tema, 81

1.6.1.2 GRE I & II. Temático, 81

1.6.1.3 GRE. Tematização, 82

1.6.2 GRO. Tema, 82

1.6.3 Disparidade, 85

1.7 Tempo, 86

1.7.1 GRE I & II. Temporalização, 86

1.7.2 GRO. Tempo, 87

1.7.3 O Absoluto, 88

1.8 Modo, 89

1.8.1 GRE Modalidade, 89

1.8.2 GRO Modo, 91

1.8.2.1 Mapa do verbete; Núcleo do conceito, 91

1.8.2.2 Conceito musicológico; *echos, raga, maqam, pathet, diao, choshi*, 96

1.8.3 Classe, hierarquia, função, 100

2. Analogia: língua natural/sistema musical (princípios saussurianos), 101

2.1. Analogia, 102

- 2.2 Linearidade, 104
 - 2.2.1 Springer e a teoria da informação, 106
 - 2.3 Signo dual (ato semiológico), 108
 - 2.3.1 Pensamento helênico e helenístico para a significação musical, 110
 - 2.3.1.1 Pitagóricos, 110
 - 2.3.1.2 *Ethos*, 110
 - 2.3.1.3 A idade clássica idealizada, 111
 - 2.3.1.4 Formalismo embrionário de Aristoxeno, 112
 - 2.3.1.5 Epicuristas, 113
 - 2.3.1.6 Ceticismo ontológico, 113
 - 2.4 Sistema, Linguagem, Língua, 114
 - 2.4.1 Sistema, 114
 - 2.4.2 Linguagem, 114
 - 2.4.3 Língua, 116
 - 2.5 Arbitrariedade, 120
 - 2.6 GRE I & II Valor, 121
 - 2.7 Sincronia & Diacronia, 125
 - 2.8 (in)Conclusão, 126
3. Formalismo dos séculos XIX e XX; o sentido imanente, 128
- 3.1. Língua/música; contam mais as diferenças, 130
 - 3.2 Hanslick e o combatimento à estética dos sentimentos, 131
 - 3.2.1 *Orfeo*, 133
 - 3.2.2 Conteúdo, matéria e objeto, 134
 - 3.3 O *Belo Musical*; estética, 135
 - 3.4 Teoria da comunicação musical segundo Hanslick, 137
 - 3.5 Música e mundo natural, 138
 - 3.5.1 Física da música, 139
 - 3.5.2 Acústica, 142
 - 3.5.3 Euler & Bernoulli, 144
 - 3.5.4 Helmholtz, 148

- 3.5.5 Música, Psicologia, e as terapias, 152
 - 3.5.5.1 Afeto, 153
 - 3.5.5.2 Pesquisas cognitivas e psicoacústicas, 156
- 3.6 A Música acoplada a outras semióticas, 158
- 3.7 Comentário, 159
- 3.8 Estrutura Análoga, 162
 - 3.8.1 Hjemlev e a linguagem monoplana ou não-linguagem, 163
 - 3.8.1.1 O universal em música, 164
 - 3.8.2 Estrutura Monoplanar, 167

- 4. Hermenêutica, 170
 - 4.1 Hermenêuticas musicais, 170
 - 4.1.1 Schleiermacher e Dilthey; todo/parte; objetivo/subjetivo, 171
 - 4.1.2 Kretzschmar, 173
 - 4.1.3 Dahlhaus, 174
 - 4.1.4 Kerman e Treitler, 175
 - 4.1.5 Cone, 175
 - 4.1.6 Kramer. Janelas hermenêuticas. Narratividade e psicanálise, 176
 - 4.1.7 Tomlinson. *Música na Mágica da Renascença*, 177
 - 4.1.8 Os grupos hermenêuticos alemães, 178
 - 4.1.9 Teoria da recepção, 179
 - 4.2 Nova Musicologia, 179
 - 4.3 Teoria Tópica, 180
 - 4.4. Duas semioses, 181
 - 4.5 Feixes de Isotopias, 182

- Conclusão, 186

- Referências bibliográficas, 186

Introdução

Esta dissertação pretende ser um inventário de ideias sobre significação musical. Este estudo ocupa um espaço na intersecção de várias disciplinas: música, a interpretação histórica, teoria musical técnica, estudo filosófico de expressão e representação, e semiótica. Projeto multidisciplinar em semiótica musical, não seria o caso de uma disciplina com um conjunto fechado de metodologias, autoridades e tópicos, mas um conjunto amplo de projetos interpretativos nos quais são avaliados aspectos do conteúdo musical.

Como tratamos a música: como arte? como ciência? como linguagem? Como fundamento da educação? Ou, especulação teórica e ideia, como prática, produção e performance, como expressão e trabalho, como fenómeno natural e força cosmológica. Tribal, folclórica, clássica, popular e impopular; vocal, instrumental; feita em função da performance, da ocasião social ou da hora do dia. O que os animais tocam e cantam pode ser chamado música? Difícil reconhecer a origem, os limites e os fundamentos do universo musical; não só há várias maneiras de tentar definir música – definições essenciais, formais, para a palavra, para o conceito etc –, como há um grande número de sistemas musicais, que como as línguas, variam no espaço e no tempo. Olhar para a diversidade dos sistemas musicais do mundo é como olhar para a diversidade das línguas; e, se pensamos a música como uma macrossemiótica análoga à língua natural, nos vemos no dever de buscar compreender as peculiaridades de seu sentido, ou da espacialidade do sentido musical. A questão tem uma abrangência enorme, considerando que, em certos povos, não há nem uma palavra para o conceito de música como concebemos nas línguas ocidentais.

Os sistemas musicais dos povos de cultura animista (pigmeus, índios, aborígenes, esquimós) que tivemos a oportunidade de ouvir – não com a proximidade nem com a profundidade que gostaríamos, em pesquisa independente, que fizemos em 2004-5 sobre material discográfico acompanhado de comentários etnomusicológicos – apresentam uma peculiaridade: para eles, a música permeia rituais e, na maior parte das vezes todas atividades sociais, inclusive as do dia a dia, são rituais, isto é, não se trata de uma instância outra, o que vamos chamar de música funcional, em certos casos há uma palavra única para música/dança/cerimônia. Por exemplo, em meio à maioria dos povos indígenas do Brasil, um menino ao nascer ganha um nome de menino para ser mudado quando este muda de voz na puberdade; os esquimós *inuit* têm música para, simplesmente, sentar; na cultura do povo *saami*, há a canção da pessoa, apenas cantada pelo dono, a única situação na qual alguém que não a própria pessoa a canta é no seu funeral; os pigmeus do Gabão (que

reivindicam serem os primeiros seres humanos) levam uma vida que, para nós, pode ser chamada de ópera, seu sistema musical de complexidade monumental, talvez pudesse ser denominado “pan polifônico”, seus textos frequentemente enunciam mais de trinta simultaneidades. A observação destas sonoridades peculiares espalhadas pelo mundo faz sentir como que monótonas e uniformes os estilos todos da cultura ocidental “civilizada”.

Atualmente, temos uma gama de instâncias humanas nas quais a música é presente e, como quase tudo ultimamente, já foi transformada em produto de consumo. Um consumo fácil; para ouvir música basta apertar um botão, ou acessar a internet, e imediatamente, ter à disposição qualquer música que se queira. Antes da invenção do registro sonoro (gravação) passavam-se semanas sem ouvir música alguma (a não ser aquela na memória ou da imaginação, a cantada ou cantarolada, ou aquela que se pudesse aprender e fazer).

Como as culturas do mundo tornam-se globalizadas em países, cidades e até bairros cada vez mais cosmopolitas, dentre os vários sentidos e funções que ela pode assumir, vemos o significado da música como um tipo de “arma” para confrontar o “outro” cultural.

Nosso primeiro interesse foi a música prática na consciência do intérprete. A análise musical e suas implicações comunicacionais e estéticas surgiram como consequência. Para compreender um estilo, ou um fragmento de obra, é necessário reconhecer as estruturas que compõem uma obra. Outra ordem de consideração seria, conseqüentemente, que sentido têm as estruturas umas em relação às outras, e se elas, de alguma maneira, podem relacionar-se com o mundo. Daí, linguística e semiótica. A próxima consideração seria perguntar que sentido fazem tais estruturas: como elas se relacionam entre si, se sua sucessão gera narrativas, se elas podem ser vistas como entes corpóreos, significar, ou assumir papéis antropomórficos, expressar, aludir, descrever, sugerir, imitar, narrar, elicitar, pintar, remeter, conter, transmitir, estimular, impressionar, (co)mover, retratar.

Nesta dissertação poucas páginas, proporcionalmente, são dedicadas às culturas musicais não ocidentais (exceção para 1.1.2 e 1.8) outros sistemas que não o ocidental em sua evolução, a saber: modalismo “gregoriano”, modalismo polifônico, tonalismo pós tonalismo e atonalismo. Analogamente, relacionemos sistemas musicais com línguas; no meio de um processo de aprendizagem de um outro idioma, o aprendiz se questiona: “eu estaria bem melhor aparelhado para esta tarefa se dominasse melhor minha própria língua”. Assim também, quando buscamos entender o funcionamento de outros sistemas musicais, nos damos conta do quanto o nosso é requintado e chegou, em sua evolução, a grandes conquistas; além disso, se conhecemos os princípios estruturais

e a evolução do nosso sistema, podemos avaliar o que eles têm em comum.

Esta dissertação é composta de quatro capítulos. O primeiro, de caráter lexicográfico, explora os campos semânticos de oito termos capciosos comuns às teorias linguística, narrativa, semiótica e musical. O Segundo faz uma analogia entre sistema musical e língua natural segundo oito princípios que delimitamos do pensamento saussuriano. O terceiro cuida do sentido musical imanente defendido pelos analistas de música, afilhados do pensamento de Hanslick, da escola formalista dos séculos XIX e XX. O quarto, e último capítulo, intitulado hermenêutica, trata das linhas que criativamente extraem sentido semântico de estruturas musicais.

1. Homonímias Perversas

Desde o primeiro momento no qual surgiu a necessidade de nomear estruturas musicais, as palavras escolhidas foram extraídas da gramática e da retórica. Nossa reflexão sobre a espacialidade do sentido musical começa com um jogo léxico. Tomemos como exemplo a dicotomia: sujeito (em uma oração em língua natural, oposto ao predicado) / sujeito (função formal equivalente a tema em fuga, oposto a desenvolvimento, variação); como num caso bem explícito, forma em música, grosso modo, trata do economia da repetição dentro da obra; seria considerada um aspecto do seu conteúdo intrínseco; em linguística, narratividade e semiótica, no entanto, forma opõe-se a conteúdo. Já nesse primeiro instante, vemos dificuldades em encontrar possíveis relações entre os dois campos semânticos.

Esta dissertação pretende ser um inventário de crenças sobre significação musical. O objeto, pois, desta investigação é a espacialidade do sentido musical inserida na semiótica da música. As duas ferramentas básicas deste primeiro capítulo são: o *Dicionário de semiótica I e II*, de Greimas e Courtés (1979/1986) – que vamos abreviar GRE I e GRE II –, cujo discurso teria como prioridade uma organização epistemológica; e o *The new Grove dictionary of music & musicians* (2002) – abreviado GRO –, cujo discurso talvez possa ser chamado enciclopédico ou “o mais abrangente possível”, à moda dos foneticistas e etnomusicólogos do final do século XIX.

Não nos comprometemos solucionar problemas, ou achar soluções para todas as perguntas que encontramos, nem inventar novos nomes para diferenciar tais termos nas diferentes teorias, mas apenas iniciar nossa reflexão sobre a espacialidade do sentido musical, reconhecendo as fronteiras da terminologia que usamos e dos conceitos atrás das palavras.

Dentro dos ambientes teóricos da linguística, teoria narrativa, semiótica, retórica e da análise musical, palavras como: função, tema, forma, tempo/temporalização, têm sentidos diferentes em diferentes campos do conhecimento nas diferentes épocas e, não raro, várias acepções em cada sítio.

Assim, torna-se difícil o entendimento entre os linguistas e os semioticistas que cultivam objetos musicais, e analistas de música que empregam semiótica.

1.1 Autocontemplação

Neste primeiro momento, perscrutamos a maneira pela qual os dois dicionários citados se veem: como o dicionário de semiótica define semiótica; como o dicionário de música define música; como o dicionário de música define semiótica e semiótica da música; como o dicionário de semiótica define semiótica musical e isotopia musical.

1.1.1 Semiótica

1.1.1.1 GRE Semiologia

O GRE tem verbetes distintos para semiologia e semiótica; entre os dois termos, empregados por muito tempo indiferentemente, semiótica tende a se consagrar desde a fundação da *Association Internationale de Sémiotique*.

Em *semiologia* encontramos seis segmentos. Os autores começam por destacar que o termo ainda concorre com semiótica para designar a teoria da linguagem e suas aplicações em diferentes conjuntos significantes; apontam a origem do termo em F. de Saussure, que “profetizava” que, sob esse rótulo se daria o estudo geral dos “sistemas de signos”; e nos apresentam um breve histórico de como se organizou o domínio do saber que cobrem estes dois termos a partir dos herdeiros de Saussure.

Nesse verbete, Greimas e Courtés mostram que semiologia serve à metalinguagem de dois autores importantes: o termo tem um sentido próprio na teoria de Hjelmslev e uma evolução dentro da obra de R. Barthes.

Hjelmslev mantém o termo de Saussure, mas entende por semiologia a metasemiótica científica, cuja semiótica objeto não é científica.

Em Barthes, anterior aos *Elementos de semiologia*, foi seu interesse pela dimensão cognitiva da linguagem, uma atitude fundamental com relação aos signos, é que não se pode esquecer o efeito de choque produzido pela originalidade de seu gesto e o resultado é o reconhecimento do direito de existência dessa semiologia. A partir do *Sistema da moda*, para descrever a semiótica da vestimenta, ele chega a conceber a semiologia da pintura como sendo a análise do discurso sobre pintura.

No discurso epistemológico de Greimas, tais sutilezas terminológicas se fazem necessárias

para servir de ponto de referência; elas permitem situar as opções fundamentais que levaram à diferenciação progressiva entre a semiologia e a semiótica. Aqui são colocadas como principais diferenças: a semiologia recusaria o primado da linguística, insistindo na especificidade dos signos e das organizações que se podem reconhecer no interior das semióticas não linguísticas; a semiótica é considerada como estreitamente ligada aos métodos da linguística; para a semiologia, as línguas naturais serviriam de instrumentos de paráfrase na descrição dos objetos semióticos, e a semiótica teria por tarefa primordial a construção de uma metalinguagem apropriada; a semiologia postula, mais ou menos explicitamente, a mediação das línguas naturais no processo de leitura dos significados pertencentes às semióticas não linguísticas (imagem, pintura, arquitetura etc.); a semiótica a recusa. O equívoco remonta à época em que os teóricos da linguística, como Jakobson, lutando contra o psicologismo do “pensamento” expresso pela linguagem, afirmavam o caráter indissolúvel dessas duas “entidades”.

Reconhecer que não existe linguagem sem pensamento, nem pensamento sem linguagem não implica que se deva considerar as línguas naturais como o único receptáculo do “pensamento”.

As outras semióticas não linguísticas são igualmente linguagens, isto é, formas significantes. Sendo assim, o “sentido”, o “vivido”, termos com os quais designamos, por exemplo, o alcance que os efeitos de sentido sonoro têm sobre nós, seriam os significados dessas formas, explicados por uma metalinguagem construída, mais ou menos adequada, mas arbitrária.

1.1.1.2 GRE Semiótica

O termo semiótica é empregado em sentido diferente, conforme designe (A) uma grandeza manifesta qualquer, que se propõe conhecer; (B) um objeto de conhecimento, tal qual aparece no decorrer e em seguida à sua descrição; e (C), o conjunto dos meios que tornam possível seu conhecimento (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 409).

(A) Semiótica objeto

Com quatro segmentos numerados em arábicos, aqui, o autor infere que sistema de signos evoluiu para conjunto significante. As macrossemióticas (línguas e mundos naturais), que, nesse contexto teórico, são lugares de exercício do conjunto das semióticas.

Os conceitos de conjunto significante e de semiótica-objeto não são, aliás, coextensivos um ao outro: os resultados da análise mostrarão por vezes que só uma

parte do conjunto significante estará coberta pela semiótica constituída ou que, pelo contrário, este explica mais grandezas do que as inicialmente previstas como parte do conjunto significante (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 410-1).

(B) Tipologia semiótica

Neste parte do verbete, Greimas; Courtés se pronunciam sobre o estatuto das semióticas chamadas naturais e sobre a pertinência da dicotomia entre o que é “natural” e o que é “construído”. O verbete compreende por semióticas naturais dois vastos conjuntos significantes: as línguas naturais e os “contextos extralinguísticos” que considera como sendo semióticas do mundo natural. Elas são chamadas “naturais” porque seriam anteriores ao homem que a elas se submete, mas não as constrói. Porém, a distinção entre o que é natural, dado, e o que é construído não é clara, por exemplo: o discurso literário se serve dessa ou daquela língua natural; as lógicas partem das línguas naturais, mas estas são construções.

No GRE, aparecem as expressões: etnomusicologia (em A. 2.), “certas formas musicais” (em B. 5, d) e ópera (em B. 5, f):

Ao contrário, pois, de F. de Saussure e de L. Hjelmslev, para quem as línguas naturais são semióticas entre outras, as línguas naturais e o mundo natural nos parecem como vastos reservatórios de signos, lugares de manifestação de numerosas semióticas. Por outro lado, o conceito de construção deve igualmente ser revisado e revalorizado nessa perspectiva: na medida em que a construção implica a existência de um sujeito construtor, um lugar deve ser preparado – ao lado dos sujeitos individuais – para sujeitos coletivos (os discursos etnoliterários ou **etnomusicais**, por exemplo, são discursos construídos, seja qual for o estatuto que a antropologia genética possa atribuir aos sujeitos produtores de tais discursos) (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 410).

Aqui vemos as seguintes espécies de classificação: por canais de comunicação, pela natureza dos signos; cientificidade e número de planos (de acordo com Hjelmslev); semióticas linguísticas e não linguísticas; conotativas; de acordo com o percurso gerativo do discurso, figurativas e não figurativas. Se nos é permitida uma maneira associativa de descrever esta parte do verbete, ela nos pareceu o *credo* da semiótica. Com o perdão da paródia: “Creio na definição que nos deu Hjelmslev da semiótica: consideramo-la uma hierarquia, ou uma rede de relações hierarquicamente organizada, dotada de duplo modo de existência, a paradigmática e a sintagmática (apreensível como sistema ou como processo semiótico), e provida de pelo menos dois planos de articulação – expressão e conteúdo –, cuja reunião constitui a semiose”. Esse princípio será de muita utilidade mais adiante onde a crença na semiótica como redes de relações hierarquicamente

organizadas, ou simplesmente hierarquias, nos irá ajudar a solucionar alguns problemas, como a distinção entre efeito sonoro musical e não musical, bem como a composição de uma definição semiótica de sistema musical.

(C) Teoria Semiótica

Esta parte também se divide em quatro segmentos. Se acima vimos o credo da semiótica, aqui, em C.3, teríamos os primeiros cinco mandamentos da teoria semiótica. Nova licença deve ser pedida para nova paródia:

“A teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como uma teoria da significação.

[1] Sua primeira preocupação será explicitar, sob forma de construção conceptual, as condições da apreensão e da produção do sentido. Dessa forma, situando-vos na tradição saussuriana e hjelmsleviana, segundo a qual a significação é a criação e/ou a apreensão das “diferenças”

[2] Reunirás todos os conceitos que, mesmo sendo eles próprios indefiníveis, far-se-ão necessários para estabelecer a definição da estrutura elementar da significação.

[3] Darás uma expressão formal dos conceitos retidos: considerando a estrutura como uma rede relacional, terás que formular uma axiomática semiótica que se apresentará como uma tipologia das relações (pressuposição, contradição etc.).

[4] Acumularás um estoque de definições formais, tais como a da categoria semântica (unidade mínima) e a da própria semiótica (unidade máxima) à maneira de Hjelmslev: as definições lógicas de sistema (relação “ou ... ou”) e de processo (relação “e ... e”), de conteúdo e de expressão, de forma e de substância etc.

[5] Organizarás para ti uma linguagem formal mínima: a distinção entre as relações estados e as relações operações lhe permitirão postular os termos simbólicos e os termos operadores, abrindo assim caminho para um cálculo de enunciados”. (cf. GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 415).

Somente então que ela poderá ocupar-se da livre escolha dos sistemas de representação, nos quais ela terá de formular os seus procedimentos e modelos.

Nos segmentos 4 e 5, é exposta e explicada a tipologia das semióticas, proposta por Hjelmslev em seus *Prolegômenos*, aqui aparecem “algumas formas musicais” como exemplo de não linguagem ou linguagem monoplana:

d) O fato de se pôr de lado as semióticas monoplanas, que Hjelmslev considerava como sistemas de símbolos, recusando-lhes a dignidade de “semióticas”, não deixa de trazer dificuldade. A definição que lhes dá – elas seriam reconhecíveis por causa da conformidade, do isomorfismo, da isotopia entre os dois planos da correspondência termo a termo entre suas unidades – não quer necessariamente quer dizer que elas não comportam senão um único plano da linguagem, mas que elas se aprestam como uma forma significante (no sentido saussuriano, e não

hjelmsleviano). Uma distinção poderia, aliás, estabelecer-se entre tais semióticas monoplanas, de acordo com o tipo de conformidade reconhecido: as linguagens formais ou (sistemas de signos) seriam, nesse sentido, “elementares”, sendo que cada elemento tomado separadamente é reconhecível quer no plano da expressão, quer no do conteúdo (será chamado então “interpretável”), pois a distinção entre elementos repousa apenas na simples discriminação (o que permite identificar essas linguagens “molares” ou semi simbólicas, caracterizadas não mais pela conformidade entre os elementos isolados, mas pela conformidade entre categorias: as categoria prosódicas e gestuais, por exemplo, são formas significantes – o “sim” e “não” correspondem, em nosso contexto cultural, à oposição *verticalidade/horizontalidade* da mesma forma que as categorias reconhecidas na pintura abstrata ou em **certas formas musicais**. O que está em jogo numa distinção entre as semióticas monoplanas interpretáveis e as que são significantes é algo, como se vê, considerável. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 416)

Mais adiante, este precedente poderá enquadrar-se na visão de vários pensadores que concebem o conteúdo da música como aquilo mesmo que se ouve (cap. 3 desta dissertação).

f) O uso atual tende a estabelecer uma distinção entre semióticas linguísticas e semióticas não linguísticas, referindo-se àqueles dois lugares privilegiados da manifestação das semióticas, que designamos – talvez impropriamente – como macrossemióticas: as línguas naturais e os mundos naturais. Só se pode fazê-lo postulando – contrariamente a Hjelmslev, para quem uma língua natural é uma semiótica como outra qualquer (ainda que dotada de caráter privilegiado) – um estatuto à parte específico, para as macrossemióticas, considerando que elas são suscetíveis de conter e desenvolver semióticas autônomas (conforme o testemunho, por exemplo, de bom número de análises recentes, feitas sobre discursos jurídicos, religiosos etc.). Imediatamente, se levanta, porém o problema da transgressão da fronteira que acabamos de estabelecer, e isso sob a forma de semióticas sincréticas – que constituem seu plano de expressão como elementos ligados a várias semióticas heterogêneas –, cuja existência é evidente de imediato. Se a **ópera** ou o filme se apresentam logo como exemplos peremptórios de discursos sincréticos, pode-se perguntar se as línguas – e mais particularmente os discursos orais – não constituem um elemento apenas, sem dúvida essencial, ao lado de outros dados paralinguísticos ou proxêmicos, de uma comunicação, que é também sincrética. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 416)

A música é uma linguagem com grande propensão a associar-se com outras semióticas; em nossa reflexão, os sincretismos provocam inserções de sistemas inteiros no que seria o plano da expressão da semiótica verbal ou língua natural.

Em uma semiótica sincrética como a ópera, por exemplo, às vezes há dominância de uma ou outra dessas semióticas em jogo. Por exemplo, o plástico pode protagonizar toda expressão em algum momento da obra. Por exemplo, no segundo ato da *La Bohème*, de Puccini, o cenário, bem diferente do primeiro, ao representar que a ação agora se passa no inverno, quando muito bem

elaborado, alcança, naqueles momentos, a primazia sobre as outras semióticas que geralmente ocupariam previsivelmente o lugar de destaque: musical ou poético verbal.

O verbete termina com o que poderiam ser consideradas as duas diretrizes desejáveis: convém que a semiótica tenha forma gerativa e que incorpore o filtro da enunciação (Benveniste); e, finalmente, o sexto mandamento da teoria semiótica: “serás mais do que uma teoria do enunciado e mais do que uma semiótica da enunciação; deverás conciliar o que parece inconciliável, integrá-la numa teoria semiótica geral.

1.1.1.2 GRO Semiótica [semiologia]

O verbete “Semiótica [semiologia]” do GRO, assinado por Naomi Cumming tem duas partes: modelos em semiótica geral e semiótica musical. Começa por resumir, condensar prodigiosamente, os princípios das tradições influenciadas por C. S. Peirce e F. de Saussure em pequenos três parágrafos. O primeiro “explica” o pensamento saussuriano: significante/significado, arbitrariedade, visão sistêmica, sincronia/diacronia, língua/fala, em doze linhas. O segundo, dedicado ao pensamento peirceano discorre sobre as relações triádicas de signo/objeto/interpretante e ícone/índice/símbolo, bem como sobre a “semiose infinita”, em vinte e uma linhas.

Um terceiro parágrafo esclarece que muito embora Saussure e Peirce tenham sido altamente influentes, seria equívoco assumir que suas contribuições levaram a uma metodologia ortodoxa para a semiótica. Melhor que denotar uma disciplina unificada, do termo “semiótica” cobre uma coleção diversa de projetos relacionados de alguma maneira à “semiose”.

Os padrões de pesquisa acertados por Saussure e Peirce sugeririam que a sistematicidade no estudo dos signos seria uma primeira preocupação, apontando para uma nova disciplina, com limites definíveis e algum grau de consenso sobre seus termos básicos. O verbete parece atual:

[...]

Quando a semiótica foi levada ao diálogo com os pensamentos desconstrutivo e pós-moderno, a própria noção de uma 'metodologia' unificada é fortemente questionada. Hábitos pós-modernos de questionar sistemas unificados de sentido trabalham contra a realização de um projeto como idealizado por Peirce, em que um sistema arquitetônico organizado em “tricotomias é ordenado para abarcar todo modo possível de significação. Discurso organizado em oposições binárias desconstrutoras também opõem-se à inclinação estruturalista de Saussure. Na narratologia de Algirdas J. Greimas é destacada uma problematização das oposições binárias, com a formação de um novo padrão de contrastes,

apresentando não dois mas quatro termos. Outros semioticistas (Eco) exploram códigos sem preocupações particulares com relações opostas. As vertentes desconstrutivista e pós-moderna não extinguem os projetos de estudo semiótico, mas reivindicam uma constante revisão do que este estudo comporta, e a renegociação de suas fronteiras com outras disciplinas. (GRO, verbete *Semiotics*, nossa tradução)

O verbete *semiótica musical* do GRO, escrito por Naomi Cumming, reconhece que o estudo da significação musical atravessa fronteiras entre os domínios do estruturalismo e do estudo cultural, bem como as disciplinas de teoria, história e etnomusicologia. De acordo com a autora do verbete, o fator de distinção para uma abordagem semiótica deve ser o interesse em sistematicidade: começar uma investigação com uma aproximação estrutural, isto é, uma generalização que seja possível. E lembra que várias concepções em significação musical têm sido postas por autores que não se identificam como semioticistas.

Diante dos vários projetos de estudos de semiótica musical, o *Grove* compara sua diversidade à da semiótica de maneira geral. Não seria o caso de uma disciplina com um conjunto fechado de metodologias, autoridades e tópicos, mas um conjunto amplo de projetos interpretativos nos quais são avaliados aspectos do conteúdo musical.

Duas vertentes podem ser aqui discriminadas, um trabalho musical, ou um conjunto de obras pode ser considerado internamente (estrutura imanente) e em relação a outros domínios culturais (linha semântica ou referencial).

Leonard Meyer (1956) sugeriu que esta segunda vertente poderia ser dividida em formas internalista e externalista, distinção que ainda sustenta alguma credibilidade.

A autora do verbete aponta Jean-Jacques Nattiez como uma figura dominante em estudos estruturalistas; seus primeiros ímpetus teriam origem na análise segmentacional praticada por Nicholas Ruwet. Esse método de análise reflete a objetividade científica codificada pelo estudo da língua de Saussure. Inspirado no pensamento do teórico francês Jean Molino, Nattiez postula a tripartição da atividade musical nos seguintes domínios: o *poiético*, concernente aos modos de criação; o *neutro*, ou aquele que está imanente no suporte; e o *estésico*, ou domínio da resposta do ouvinte.

A forma de análise semiótica de Nattiez seria prioritariamente concernente à segunda tese¹; e despreocupada com os atos mentais tanto do compositor quanto do ouvinte, esta modalidade analítica busca elucidar as estruturas da partitura através de processos de segmentação e

1 Levando em conta que a versão do *The new Grove dictionary of music & musicians* de que dispomos foi atualizada em 2002 e que Nattiez ainda produz, não estamos seguros da completude desta informação.

comparação. Eventos recorrentes são indicados como pertencentes a um paradigma, a ser tabulado em um eixo vertical, enquanto eventos contíguos aparecem horizontalmente para formar um eixo sintagmático. Importam apenas as relações internas. Cada unidade segmentacional é vista como um signo, apoiado na relação com outros signos, sem perceber tais relações como efetiva conotação ou referência cultural.

Uma abordagem semântica busca relacionar estruturas não apenas com outras estruturas, mas também com ideias de referência extramusical. Essas formas de conteúdo foram rotuladas por Wilson Coker como “extragenéricas” [*extrageneric*], em contraste com a interna, ou “cogenerica” [*cogeneric*], conteúdo derivado puramente de análise estrutural (Coker, 1972).

A influência indireta de Peirce é evidente na concepção de Coker de gesto musical, que ele trata como um ícone da aura da gestualidade não musical.

Coker tornou-se versado numa adaptação behaviorista da teoria peirciana do signo pelo contato com o trabalho de Charles Morris, que, por sua vez, foi também influenciado pela concepção de Meyer de sentido como expectativa.

Uma concepção mais diretamente peirciana do conteúdo musical, na qual o gesto recebe alguma ênfase, é dirigida por David Lidov (1987), que busca explicar o conteúdo afetivo do gesto musical como um ícone de momentos expressivos com distintas motivações psicofisiológicas.

O pensamento peirciano tem um papel subsidiário no trabalho de outros semioticistas. A concepção de conteúdo semântico em Beethoven de Robert Hatten (1994) repousa mais sobre uma teoria da “marcação” [*markedness*] desenvolvida pelo linguista Michael Shapiro (1976). Shapiro identifica oposições semânticas aos pares como tendo tipicamente um único termo marcado, um que é mais distinto ou limitado em sua aplicação. Hatten aplica essa ideia a oposições de categorias estilísticas ou *topoi* dentro de uma composição (Ratner, 1980).

A gestualidade cumpre um papel importante em sua teoria, tanto quanto nas de Coker e Lidov, mas Hatten coloca maior ênfase em sua contextualização e em um quadro estilístico em que pares opostos de tipos gestuais podem ser observados. Um aperfeiçoamento do conceito peirciano de iconicidade é empregado. Em lugar de iconicidade baseada numa percepção de similitude [*likeness*] entre movimentos musicais e não musicais, Hatten propõe uma teoria de correlação entre pares de termos usados para identificar oposições marcadas em música e sua aplicação em contextos não musicais.

Oposição também cumpre um papel central na concepção de Eero Tarasti (1994) de actorialidade, um termo usado para ideias de conteúdo antropomórfico (como vontade) em

processos tonais. As teorias narratológicas de Greimas estão no âmago das teorias semióticas de Tarasti e também formam a análise narrativa de Márta Grabócz ordenadas em Liszt.

Nessas abordagens semióticas, temas musicais ou motivos são concebidos simbolicamente como atores ou actantes capazes de assumir distintas atitudes, seguindo cursos narrativos similares aos encontrados em literatura.

A ordenação da teoria narrativa de Greimas é baseada em dois eixos. Um termo (A) e sua negação (não A) são colocados em um eixo diagonal; um termo complementar ou contrastante (B) e sua negação (não B) na diagonal oposta, formando um quadrado semiótico. Uma narrativa paradigmática segue o curso $A \rightarrow \text{não A} \rightarrow B; B \rightarrow \text{não B} \rightarrow A$. Excesso de A deve, por exemplo, contrastar com insuficiência de B nesse esquema, formando uma narrativa na qual a negação de insuficiência (não B) é a resolução final – um estado de suficiência (Tarasti, 1994, p. 53).

Essa sequência de eventos encontra aplicação em contextos musicais em que a oposição e a complementaridade de diferentes unidades actoriais podem prontamente ser identificadas.

Outras abordagens para a análise referencial são tanto flexíveis quanto sincréticas.

Certo número de autores mostra um interesse nos códigos de significação estilisticamente estabelecidos, estilos e tópicos, tais como os que Ratner (1980) identifica.

A noção de código de Eco (1976), desenvolvida a partir do “interpretante” de Peirce, permite um processo contínuo de interpretação, baseado na aplicação à música das tipologias dos vários graus de generalidade.

Códigos de significação não seriam abordáveis necessariamente em pares binários, mas podem ser organizados de várias maneiras. Essa variedade é explorada por Roland Barthes em *S/Z* (1970). Quando Gino Stefani descreve códigos musicais, sob influência de Eco, ele identifica um número de tipos discretos (Stefani; Marconi, 1987).

Robert Samuels (1995) argumenta, por sua vez, a favor de uma abordagem flexível, na qual as estratégias codificadoras usadas por ouvintes não têm limite predefinido ou técnica de análise.

Kofi Agawu (1991) é semelhantemente interessado em desenvolver uma visão multidimensional do signo musical, particularmente por mostrar a interdependência entre a estilística tópica e as relações estruturais internas no idioma clássico ocidental.

1.1.2 Música

1.1.2.1 GRE II Semiótica musical e isotopia musical

1.1.2.1.1 GRE II Semiótica musical

O verbete Semiótica musical em GRE II é assinado por Marcello Castellana. Os seus três segmentos numerados serão citados aqui. Como ainda não há tradução do GRE II, colocamos aqui a nossa proposta de versão em português.

1.

Semiótica da música é para ser classificada como uma semiótica não linguística e, portanto, solicita uma generalização dos métodos, de metalinguagem e das aquisições teóricas da semiótica narrativa e textual, historicamente enraizada nas ciências da linguagem. Esta extensão das áreas de interesse e análise nos leva a questionar a relevância de algumas das ferramentas nascidas da semântica estrutural. O problema da ausência, na música, de significado na acepção linguística do termo requer um tipo de redefinição do conceito mesmo de comunicação: na verdade, como podemos comunicar sem significado?

2.

O postulado da projeção do descontínuo sobre o contínuo é um preâmbulo fundamental da teoria semiótica. Dito isto, nada impede que um exame individual da natureza do contínuo em si e dos procedimentos mais adequados para permitir a projeção do descontínuo. Assim, na música, o contínuo do som é o do sentido e parece estar imediatamente em relação homotópica e conformidade. Um dos dois materiais (o sentido), sendo mais abstrato que o outro (o som), podemos ter a impressão – atraente, mas ilusória – que por analisar o som analisar-se-ia o sentido. Mas a comunicação musical, uma vez *participativa* e *assumida* não se reduz ao saber fazer técnico do compositor e a transmissão de um conjunto de **efeitos sonoros**. Se a música tem uma carga patêmica indiscutível é que ela também é um conjunto de **efeitos de sentido**. Deve-se postular, a este respeito, um **contrato de comunicação implícita**: a relação intersubjetiva ouvinte / músico (onde há ou não sincretismo actancial) encontra-se ao mesmo tempo obrigatória e aberta a todas as possibilidades de sobreposição pressuposta e “fictícia” de duas “massas **amorfas**” (som e sentido), sobreposição que é, ao mesmo tempo, a condição e o suporte material e ideal da significação musical.

3.

Este contrato “fictício” representa a primeira escorregada epistemológica dos princípios que regem a análise das línguas naturais. Como a linguagem, a música requer um contrato de comunicação implícita, mas a forma discursiva que resulta é um pouco diferente. Na verdade, em vez de construir, como é o caso na linguagem, uma função semiótica articulando as formas dos dois funitivos por uma relação de não conformidade, **a semiótica da música concebe uma forma funcional na qual cada descontinuidade discreta se define simultaneamente por diferenças de som e de sentido**. As figuras de expressão e as figuras de conteúdo encontram-se, assim, ligadas por uma relação de conformidade: isto faria inadequada qualquer teoria da significação musical que não fosse simbólica (como em Hjelmslev). Mas trata-se apenas de uma “anomalia” levando em conta o signo/discurso monoplano,

porque a função semiótica é, então, contratada por este signo com outros universos de significação autônoma. Em outras palavras, se os procedimentos de criação do discurso musical requerem um saber fazer relevante à moldagem do som, tal especialização não será meramente artesanato lúdico que falha como um dispositivo semiótico gerador do sentido. Além das competências técnica e sonora *strictu sensu*, deve-se prever uma competência musical no sentido amplo da palavra, a primeira se encarrega de uma estratégia vereditória com a intenção de manter o contrato implícito, a segunda transforma o resultado esta operação em futivo “da expressão” de um universo de significação outro. Análise destas estratégias do discurso musical é uma ferramenta valiosa na *categorização aspectual* e suas orientações tensivas. Estes, informando sobre o processo do enunciador dos cálculos de probabilidade de adesão do enunciatário, se prestam a ser sobre investidos figurativamente pelo trabalho idiossincrático do ouvinte de posse do evento sonoro como construção do músico. (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 128-9)

O que faz uma semiótica ser ou não ser linguística ou ser mais ou menos linguística? O autor deste verbete, em seu primeiro segmento, parece posiciona-se a favor da concepção de que a música não tem significado no sentido linguístico. Mais adiante, no capítulo 2 conduzimos esta reflexão (o quanto a música pode ser linguística) à luz de oito princípios que recortamos do pensamento saussuriano para a língua natural, e no capítulo 3. dessa dissertação vamos explorar as diferentes explicações possíveis para o precedente hjelmsleviano da linguagem monoplana ou não linguagem; porém, de antemão, há pelo menos duas maneiras pelas quais é possível pensar: que esta pode ser assim percebida por ter dois futivos idênticos (como dito no segundo segmento desta mesma definição, da relação homotópica e de conformidade de som e sentido), de outro modo, o que parece não haver não é conteúdo, e sim, forma de conteúdo no sentido linguístico por não admitir relações semânticas na geração de seu sentido intrínseco. Dizer que a semiótica musical não é linguística é verdade, mas, como quase tudo em música, o oposto não é mentira.

M. C. especula sobre a necessidade da semiótica da música apropriar-se de uma generalização de métodos, metalinguagem e das aquisições da teoria semiótica narrativa e “textual” principalmente. Reivindica a necessidade de redefinição do conceito de comunicação. A generalização de método é uma conquista desejável no fazer científico, uma das facetas do procedimento científico não deixa de tentar encontrar leis que funcionem para tudo e a semiótica tem esta “pretensão”.

Este capítulo é dedicado a cuidar especificamente da problemática da metalinguagem ou, aqui, da terminologia, as oito seções tentam mapear os campos semânticos de termos homófonos aplicados de diferentes maneiras nas diferentes contextos teóricos, a semiótica da música teria a responsabilidade de tudo traduzir na metalinguagem da teoria linguística/narrativa/semiótica, sem

ao nosso ver, contudo, ter que inventar termos próprios para unidades, segmentos, funções e estruturas que já têm nomes na teoria e na análise musical. Esta questão fica ainda mais capciosa quando observamos que o ancestral comum dessas palavras mesmas para diferentes situações está na retórica e na gramática. Muitas das aquisições da teoria enraizada nas ciências da linguagem são mesmo bastante aplicáveis em teoria e análise musical, mas, como o próprio verbete menciona certas ferramentas de semântica ou certos fundamentos calcados em relações semânticas, de fato, têm aplicabilidade questionável; em contrapartida, é bastante provável que a atenção dada a instâncias ainda mais básicas ou profundas que as relações semânticas, relevantes na coerência da forma musical, possam conduzir outros direcionamentos na reflexão sobre a espacialidade do sentido na teoria gerativa.

Não fica claro aqui se quando Castellana escreve semiótica textual, se quer sugerir semiótica do texto verbal.

Como podemos comunicar sem significado? é a pergunta que fecha o primeiro segmento dessa definição – lembrando que o que se defendeu foi que o significado que não há é o linguístico, e, primeiramente o texto enquadrou a semiótica da música entre as não linguísticas – incongruências aparte, podemos conduzir a reflexão à lógica presente em todos os sistemas sonoros; no eixo da sucessão dos eventos: igual (repetido) *versus* não igual (mudança), no eixo da simultaneidade: o mesmo (uníssono) *versus* diferente (intervalo, contraponto etc.); e na miríade de desdobramentos destas duas dicotomias, determinando o que é esperado e o que é surpresa, poderiam estar a raiz profunda do entendimento intrínseco da coerência musical e, porque não, de outras linguagens. (vide 2.4.1 Springer e a teoria da informação)

Castellana defende que analisar o som não é analisar o sentido, seria mesmo como dizer que analisar o plano do conteúdo é o mesmo que analisar o plano de expressão. Sustenta também que a

comunicação musical é mais do que o saber fazer do compositor e a transmissão de efeitos sonoros. A música tem carga patêmica indiscutível porque é conjunto de efeitos de sentido. E postula um contrato de comunicação implícita, a relação ouvinte / músico seria, ao mesmo tempo, obrigatória e aberta a todas as possibilidades de sobreposição pressuposta e “fictícia” de som e sentido, sobreposição que é, ao mesmo tempo, a condição, suporte material e ideal da significação musical. Tal contrato fictício poderia também ser visto mesmo como a adesão a um sistema musical por tratar-se de um dado endocultural como a língua natural, uma macrossemiótica. E este contrato

fictício paradoxal da relação por um lado obrigatória, por outro aberta a qualquer possível sobreposição, também pode contribuir para reflexão sobre o questionamento destas espacialidades.

Seriam som e sentido são duas massas amorfas? Como afirma o verbetista no segmento 2. Esta como outras afirmações desta definição preferimos deixar na interrogativa. Além disso, a sobreposição regida por um contrato fictício parece bem o princípio saussuriano da arbitrariedade do signo, aqui, levada às últimas consequências.

De acordo como Calstellana, como a linguagem, a música requer um contrato de comunicação implícita, mas a forma discursiva que resulta é um pouco diferente. Se é pouco diferente, então não é 100% não linguística.

As figuras de expressão e as figuras de conteúdo encontram-se, assim, ligadas por uma relação de conformidade: isto faria inadequada qualquer teoria da significação musical que não fosse simbólica (como em Hjelmslev). De novo temos que transpor outra afirmação em pergunta: sempre simbólica? Mais tarde vamos ver como um pé de dança pode ser visto como uma “tópica”, esta relação pode ser categorizada como simbólica?

A competência musical no sentido amplo parece ter duas partes, a estratégia veredictória com a intenção e manter o contrato implícito, a transformação do resultado esta operação em funtivo “da expressão” de um universo de significação outro. Colocada desta maneira, esta dicotomia pode mostrar como os possíveis sentidos extramusicais atribuídos às estruturas musicais podem ser teorizadas como podemos ver no verbete “semiótica” e, mais adiante, em GRO “análise”.

1.1.2.2 Isotopia musical

O verbete Isotopia musical é assinado por Eero Tarasti, musicólogo e semioticista (que se auto denomina semioticista existencial) da música basicamente, conhecido no Brasil por já haver trabalhado na pesquisa sobre Villa-Lobos; consta de uma introdução na qual é dada uma ampla atribuição ao termo, seguida de cinco acepções. Também optamos por citá-lo na íntegra:

É inegável que, simplesmente analisando o plano do significante, não se pode explicar os fatores que dão conta da coerência da forma musical. O texto musical pode, por vezes, ser fragmentado, longas pausas podem separar diferentes partes do texto, mas estes, por sua vez são experimentados como **formando um todo**.

Esse fenômeno pode muito bem ser designado pelo nome de isotopia: é a isotopia que também é a

condição de analisabilidade do discurso musical. Não obstante, a noção de isotopia musical não é inequívoca. Pode significar pelo menos cinco coisas diferentes:

1.

Isotopias podem ser consideradas como uma “estrutura profunda” mais ou menos acrônica e abstrata – como o quadrado semiótico ou um *Ursatz* na teoria de Heinrich Schenker. Reduzida a um tal sistema, a música é experimentada como fazendo sentido. O que é importante não é só saber se um quadrado semiótico (ou qualquer outro esquema lógico) dá conta da coerência em música, mas a manifestação deste esquema no plano temporal. Assim, é de interessante reconhecer a ordem dos termos do quadrado semiótico aparece durante o curso da obra, a sua direção e dinâmica da sua estruturação temática. Uma análise isotópica relacionada ao tempo pode distinguir três fases principais: inicial, desenvolvimento e finalizante (da mesma forma que Boris Asafiev fala de *impetus*, *motus* e *terminus* ou que em semiótica fazemos a distinção entre três categorias aspectuais: *inchoativité*, *durativité* e *terminativité*).

2.

O que o musicólogo Rudolph Reti entende por “tematicidade” pode ser comparado a isotopia. De acordo com ele há duas forças que ajudam a criar a forma musical; uma é externo e é baseada na segmentação, fraseado e agrupamento das unidade do nível da manifestação; o outro é imanente e abrange os chamados fenômenos temáticas de música. O desenrolar do drama da obra musical, ou seja, a intriga da obra não pode ser entendida fora deste nível.

3.

A “características de gênero” pode funcionar como isotopia, isto é, como um fator que garante a coerência da música. Um gênero ou um tipo de forma – sonata, polonesa, chaconne, fuga – é suficiente para formar uma espécie de quadro “pronto” que filtra a sensação musical mais imediata em uma forma: é só com a música contemporânea ou ouvindo música estranha à nossa cultura que não podemos classificar a música em uma isotopia correspondentes de gêneros registrados em nossa memória. Por exemplo, o tema do último movimento da Sonata para piano (Op. 109) de Beethoven não é na verdade um *lied* ordinário, senão, segue rigorosamente o padrão rítmico da sarabanda. Ouvimos este tema de forma muito diferente se admitimos estes traços do gênero Sarabanda como isotopia do tema.

4.

O tipo de textura musical: é sem dúvida um dos tipos mais simples de manifestação isotópica no campo da música. Em geral, a presença de tal isotopia é sentida quando ela muda, por exemplo, na parte central da balada em fa menor de Chopin temos logo um desenvolvimento extremamente polifônico do tema principal que em seguida aparece como a melodia com acompanhamento homofônico, fazendo-nos sentir a passagem de uma isotopia para outra.

5.

Pode-se também falar sobre a estratégia narrativa como uma isotopia. Na música, o mesmo tema ou a mesma ideia do temática pode ser apresentada em diversos tipos de foco: ele pode ser deixado para ser concluída de diferentes maneiras, seja por exemplo, como o cumprimento ou não cumprimento da ação (como na oposição

semiótica perfeição/imperfeição). Na balada de Chopin em sol menor, por exemplo, o tema principal da valsa lenta se desenvolve em uma seção alargada e duradoura, o que leva uma vez a uma grande modulação para mi maior, ou seja, uma categoria tímica eufórica, e novamente no final da obra, ao seu contrário disfórico em sol menor, reforçando, assim, o fim da trágico da obra.

Estes casos principais não esgotam as possibilidades de isotopias musicais, especialmente se temos conta do fato de que as isotopias não são necessariamente estáticas, pode-se imaginar, em vez disso, uma isotopia musical que muda, escorrega para um outra isotopia. (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 128-9)

Acreditamos não haver problema em assumir que o que o verbetista chama de plano do significante (terminologia meio inusitada) seja o plano da expressão segundo a teoria de Hjeltmslev. O texto musical, mesmo quando fragmentado, é experimentado como formando um todo, e a este fenômeno, inicialmente chama de isotopia. Neste início da definição, Tarasti fala de grandes pausas a separar porções de texto musical; em vista do que se pôde notar na definição anterior, podemos considerar que o fluxo de efeitos sonoros não para ou deixa de existir simplesmente porque o efeito sonoro utilizado é o silêncio. Tanto numa visão posmoderna mais ampla quanto numa visão tradicional do que seria a música, o silêncio é um efeito sonoro como outro qualquer, pausas não são menos música do que notas.

E antes de se debruçar sobre suas cinco acepções de isotopia musical, Tarasti afirma a isotopia é a condição de analisabilidade do discurso musical. Indagando sobre o que seria uma tipologia completa de análise musical teríamos de abranger vários eixos de classificação: a visão do analista da natureza e da função da música, sua abordagem para a substância real da música, o seu método de operar sobre a música; e o meio para a apresentação de seus achados, o propósito do qual a análise foi levada a cabo, o contexto em que foi apresentada, o tipo de suporte para o qual foi concebida. Estariam todas estas abordagens realmente incluídas na questão da isotopia?

Estruturas mais ou menos profundas, em música são aquelas que, em quaisquer categorias de análise, começam por “enxugar” o texto musical de sua ornamentação – a não ser que a análise tenha seu foco ornamentação ela mesma –, segue ordenando as entidades fora de sua materialização temporal, e adiante, até dar conta de suas aquisições através de cifras, gráficos, tabelas, texto verbal, ou qualquer outro suporte que se escolha.

A primeira acepção de isotopia musical presente neste verbete relaciona isotopia ao conceito schenkeriano de *Ursatz* (geralmente traduzido como “estrutura fundamental”) é o nome dado por Schenker à estrutura subjacente em sua forma mais simples, que a partir da qual a obra, como um todo, se origina. Na forma canônica da teoria, *Ursatz* consiste na *Urfinie*, a “linha fundamental”, apoiada pela *Bassbrechung*, o “baixo arpejado”. A estrutura fundamental é um

contraponto a duas vozes e, como tal, pertence a uma específica composição. De acordo com a teoria schenkeriana do espaço tonal, a linha fundamental é aquela que começa a partir de qualquer nota da tríade e desce para a própria tônica. O arpejo é um arpejo através da quinta, ascendendo do primeiro ao quinto grau e descendo de volta ao primeiro (I–V– I). A *Urlinie* se desenrola no espaço tonal em uma dimensão melódica, enquanto o *Bassbrechung* manifesta a sua dimensão harmônica (vertical). A teoria da estrutura fundamental é o aspecto mais criticado da análise schenkeriana; parecia inaceitável reduzir todas as obras tonais a uma de poucas estruturas profundas quase idênticas. Este é um mal-entendido: a análise schenkeriana não trata de demonstrar que todas as composições podem ser reduzidas a um mesmo fundo, mas é sobre mostrar como cada trabalho elabora esse nível profundo de uma maneira única e individual, determinando tanto a sua identidade quanto seu significado. Schenker tinha o lema: *Semper idem, sed non eodem modo*, “sempre o mesmo, mas nunca da mesma maneira”.

De fato, na música tonal, a essência do sistema pode ser sintetizada na dicotomia tônica/dominante, dentro do discurso harmônico tonal: as demais funções, as cadências, ou mesmo a redução de uma obra ou conjunto delas ao seu esquema funcional (Rieman, como veremos em 1. 3. função); neste domínio, tudo vem daí.

Tarasti termina o primeiro segmento afirmando que uma análise isotópica relacionada ao tempo pode distinguir três fases principais, os paradigmas de começo, meio e fim. Esta pesquisa prefere considerar que este plano pode continuar sendo chamado de domínio formal, ou a economia das repetições dentro da peça; domínio este que, em si, pode comportar várias isotopias.

No segundo segmento, o verbete relaciona isotopia à ideia de “tematicidade” do musicólogo Rudolph Réti. Ele discernia duas forças que ajudam a criar a forma musical; uma, externa, seria baseada na segmentação, fraseado e agrupamento das unidade do nível da manifestação; a outra, imanente, abrange os fenômenos temáticos; a trama da obra musical só poderia ser entendida neste nível.

Logo após o término da segunda grande guerra, formou-se uma abordagem para análise motivica orgânica que influenciou escritos analíticos na Inglaterra mas encontrou pouca simpatia em outros lugares; ela foi primeiro apresentada por Rudolph Réti em seus dois livros (1951 e 1958): *O Processo temático em música e Tonalidade, Atonalidade, Pantonalidade*. Réti, trabalhou intensamente nas análises das sonatas de Beethoven entre 1944 e 1948 na tentativa de vislumbrar o seu processo composicional; começou a partir da visão bidimensional da construção formal, inspirada pelos *Fundamentos* de Schoenberg: expansão motivica e divisão/demarcação; a proposta

de Réti reconcilia estas duas dimensões. Reduzindo todo material temático de uma obra a seus elementos comuns permanentes, o método de Réti produz uma série de “células” que perpassam seu material motivico da peça, pequenos contornos melódicos, comprimidos em dois ou três intervalos, em sua manifestação não rítmica. Cada célula sofre transposição e inversão. Réti viu seqüências específicas destas células recorrendo como um “padrão temático” em cada movimento das grandes obras, criando uma simetria ou unidade entre movimentos que ele viu como ato consciente de composição. Tal padrão supre seu próprio grupamento temático que frequentemente, no trabalho de Beethoven, toma o lugar de “forma estrita de livro didático”, tornando-se “o esqueleto de todos os temas em todos os movimentos; ele determina as modulações, as figurações e pontes, e, acima de tudo, ele provê um contorno para a arquitetura geral” (1967, p. 94). Réti atribuiu às duas células principais da Sonata Patética de Beethoven funções distintas por designá-las “célula primordial” e “motivo conclusivo” respectivamente, localizadas nos primeiros compassos do primeiro movimento. Estes motivos (ainda sem ritmo), derivados destas células, ser organizados em uma tabela. Um movimento inteiro pode ser organizado, de forma não rítmica com esse formatos melódicos agrupados para revelar formas motivicas, como uma “canção temática”.

O Pocesso Temático em Música expressa a visão de Réti da música como um processo composicional linear. O compositor não começa a partir de um esquema teórico mas com um motivo que surgiu da sua mente, que ele permite crescer por transformação constante – por transposição, inversão, reiteração, paráfrase e variação; seu crescimento é evolucionário. Uma obra seira, portanto, vista como “uma improvisação musical ... em volta de alguns motivos”. Seu segundo livro, *Tonalidade, Atonalidade, Pantonalidade*, expandiu o que ele via como um novo tipo de tonalidade “que não aparece na superfície mas é criada pelo ouvido singularizando relações escondidas entre vários pontos de uma rede melódica ou contrapontística” (p. 65). No âmago desta ideia estava a “tônica móvel”. Réti supriu uma grande quantidade de exemplos analíticos em pro desta concepção. (GRO, verbete Análise)

A teoria semiótica poderia ver as aquisições de Réti; tanto baseadas na segmentação, fraseado e agrupamento das unidades do nível da manifestação, quanto da ordem imanente, abrangendo fenômenos temáticos, como um aprofundamento nos níveis do percurso gerador do sentido musical, porém ambos os níveis, mais profundo e menos profundo, tratam do mesmo assunto, forma musical abordada de maneira bastante específica, forma do tema musical, como ele se manifesta e se projeta subliminarmente ao longo da obra, revelando estratégias composicionais.

No terceiro segmento, isotopia é relacionada à “característica de gênero”. Se tais gêneros

fornecem uma espécie de quadro “pronto” que filtra a o julgamento do ouvido, de acordo com Tarasti, seria apenas a música do século XX (especialmente as correntes dos anos 1950 e 60) ou a contemplação de sistemas musicais de outras culturas, as situações nas quais deixaríamos de classificar a música em uma isotopia correspondente a algum gênero registrado em nossa memória. Talvez uma melhor associação para este “quadro pronto” possa ser interpretá-lo como um paradigma formal, também em plenas condições de abarcar múltiplas isotopias. Se sonata, chacone, minueto, são isotopias, romance, poema e conto também deveriam ser. Ou, passam a ser quando se trata de um mesmo material transformado dessas várias maneiras. Por exemplo, a canção infantil *Frère Jacques*, cantada efetivamente por crianças em sua forma tradicional; e, como ela se encontra, em tom menor, em forma de cânone, na primeira sinfonia de Mahler.

Acreditamos que, como inferido no quarto segmento do verbete, a textura musical, que exemplifica: polifonia/melodia com acompanhamento homofônico, principalmente por se tratar de duas maneiras de tratar o mesmo tema, aí sim, trata-se de isotopia de maneira nítida.

A estratégia narrativa é a quinta e última acepção de isotopia do verbete; também pode perfeitamente ser vista como isotopia, se lembrarmos daquelas análises, de ordem hermenêutica produtora de vertentes interpretativas criativas, que pensam obras de arte como “organismos”, a ótica narrativa seria uma modalidade de corte anatômico, e porque esta pode ser identificada com base em diversos recursos. Aqui, Tarasti dá característica antropomórfica a funções formais e estruturas tonais que passam a responder a funções modais do querer, fazer etc. Mais adiante, vamos ver como a própria escola estruturalista formal dos séculos XIX e XX pensavam o discurso do sistema tonal como dramático. Tarasti chega a considerar que o discurso da sinfonia é sempre mítico.

A associação de tons maiores a forias e menores a disforias (mencionada no exemplo da *Balada em sol menor* de Chopin), é vista como uma consideração simplista em todas as fases da história da música é questionável, as exceções são tão numerosas quanto os exemplos. A música é a linguagem onde ser ou não ser pode mesmo não fazer diferença. Como escreveu Nietzsche, “talvez a música represente um reino da sabedoria do qual o lógico foi exilado”.

Muito embora tenhamos tido que questionar certas atribuições contidas neste verbete, e interrogar algumas afirmações, ele é bastante eficaz no que diz respeito a abrir perspectivas ao semioticista interessado em conhecer objetos musicais.

1.1.2.2 GRO. Música

Adiante, no segundo capítulo desta dissertação, veremos que Hanslick deu-se ao trabalho de colecionar definições para a palavra música, a partir de dicionários e tratados, para evidenciar o quanto, em seu tempo, era consenso geral a “estética do sentimento”. Tomando uma atitude parecida, Hoje em dia dispomos de recursos abrangentes e ferramentas mais eficazes do que as que dispunha Hanslick; o GRO fornece um verbete multifacetado, contra as 23 definições de um mesmo tipo do tratado de Hanslick, o dicionário inglês apresenta variedades de tipos de definição, onde vemos que o formato do conceito tende a depender do grupo social do observador.

O verbete *Music* do GRO é um tanto extenso: I. A palavra: etimologia e definições formais: 1. Etimologia, 2. Dicionários de língua, 3. Enciclopédias gerais, 4. Autoridades europeias do passado, 5. Olhando para o vernacular e para o behaviorismo; II. O conceito em uma variedade de culturas: 1. Cultura ocidental contemporânea, 2. Leste asiático, 3. Irã e Oriente Médio, 4. Índia, 5. Algumas culturas africanas, 6. Alguns ameríndios e culturas da Oceania; III. O conceito acadêmico: 1. Definições da palavra e do conceito, 2. Algumas características centrais, 3. Música entre as artes, 4. Música entre os domínios da cultura, 5. A função da música, 6. Classificação, 7. Música como fenômeno universal, 8. O mundo da música ou músicas.

1.1.2.2.1 As Musas.

Fornecer uma definição universalmente acessível, tanto da palavra quanto do conceito, deve estar além da capacidade de uma única inferência por um autor. Etimologicamente, a palavra refere-se ao trabalho ou ao produto de todas ou qualquer uma das nove Musas, a quintessência das artes e ciências das quais as musas eram patronas e que, gradualmente, vai restringindo-se ao sentido moderno.

Nos dicionários de línguas europeias, de maneira geral, a música é vista não como intimamente ligada aos sentimentos, mas principalmente como uma série de sons; também pode ser vista como o conjunto das composições em que a atividade musical consiste principalmente em composição, expressa como combinação de sons. Para exemplificar, destacamos dois exemplos. O dicionário francês de *E. Littré* (Paris, 1873) apresenta dois lados: “ciência ou emprego dos sons que chamamos racionais, quer dizer, aqueles que se baseiam em escalas”; e o dicionário alemão *Brokhaus-Wallring* (Wiesbaden, 1982) para o qual musica é “a arte de combinar tons de forma

esteticamente satisfatória em sucessão e simultaneidade, organizando-os ritmicamente e integrando-os em um trabalho completo”.

Nas enciclopédias, cuja função é definir palavras com alguma análise ou discussão sobre o contexto cultural, encontramos uma conceptualização um pouco mais geral do que as dos dicionários de língua. *La grande encyclopédie Larousse* (Paris, 1975) dá uma sentença: *Language des sons qui permet au musicien de s'exprimer* [linguagem de sons que permite ao músico se expressar] e passa a contar uma história da música. *Brockhaus Enzyklopädie* (Wiesbaden, 1971) define música simplesmente como *die Tonkunst*, um sinônimo para *Musik*, conotando arte musical, ou musica especificamente como arte; então, também passa a especificidades históricas e teóricas. A enciclopédia holandesa *Grote Winkler Prins* (Amsterdã, 1971) introduz seu artigo sobre musica simplesmente afirmando: *Kunstvorm die berust op het ordenen van klankfenomenen* [forma de arte fundamentada em ordenar *phenomena* sonoros]. O caráter especificamente humano da música faz parte da definição explícita na *Great Soviet Encyclopedia* (traduzido da 3ª ed. New York, 1974): “Uma forma de arte que reflete a realidade e afeta o homem através de sequência de sons sensíveis e especialmente organizados, constituídos principalmente de tons (sons de afinação definida). Música é uma variedade específica de som produzida pelo povo.”

1.1.2.2.2 Definições formais, essenciais e ideais

Definições formais provêm limites, comentários enciclopédicos buscam o essencial, mas no caso da música, um terceiro tipo de definição determina qualidades essenciais a partir de suas manifestações mais ideais. Autoridades da música europeia do passado (teóricos e músicos) foram levados a cunhar suas definições. Alguns exemplos:

Johann Mattheson (1739) *Musik ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig aneinander zu fügen und lieblich herauszubringen, damit durch ihren Wohl laut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden* enfatiza o papel dual da música como arte e ciência, devotada ao sucesso das combinações de sons, para a honra de Deus e encorajamento de todas as virtudes.

Semelhantemente, F.W. Marpurg (1750, p. 2): *Das Wort Musik bezeichnet die Wissenschaft oder die Kunst der Töne* “a palavra ‘musica’ designa a ciência ou a arte dos tons”. Teóricos, dois séculos mais tarde, são mais abstratos e requerem uma compreensão mais intuitiva, como a famosa descrição de Hanslick ‘*tönend bewegte Form*’ “forma que se move pelo som”:

(1854, p.58), contrasta com Ernst Kurth: *Musik ist emporgeschleuderte Austrahlung weitaus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen* “musica é meramente a afloração de irradiações de processos fundamentais cujas energias revolvem no inaudível” (1920, p. 13).

O compositor Hans Pfitzner reforça a concepção de alguns ameríndios: *Musik ist das Abbild der Ansicht der Welt* “a música é o reflexo de uma visão de mundo” (1926, p. 196). Dois grandes compositores do século XX contrastam: Arnold Schoenberg, “A música é o estado mais profundo de simples imitação da natureza. Mas logo torna-se imitação da natureza em um sentido mais amplo, não apenas imitação da superfície da natureza mas também de sua essência interna” (1922, p. 14); Igor Stravinsky: “A música é essencialmente incapaz de “expressar”, quer seja sentimento, atitude, estado psíquico, fenômeno da natureza, etc. ‘Expressão’ nunca foi uma traço intrínseco da música” (1935-6).

Permanecem questões musicológicas: toda música é arte? Algo (n)dela é outra coisa unificada no presente de seu discurso? Ou a música como um todo pode ser vista como um sistema de comunicação análogo à língua?

1.1.2.2.3 O conceito de música em uma variedade de culturas

O conceito de “música” nas línguas ocidentais segue uma história que começa com o termo amplo *musike* significando o domínio das Musas, ou todas as artes das musas de Apolo. Este uso de um único termo para as várias artes, gradualmente estreitando seu âmbito à música, como a pensamos hoje, tem uma trajetória paralela nas culturas do leste asiático, principalmente China e Japão.

Apesar de nenhuma palavra única em japonês englobar o mesmo terreno que o conceito holístico ocidental engloba, a cultura japonesa aceita a ampla definição dos conceitos de música: música ocidental, a música tradicional japonesa e a música de outras sociedades são todas consideradas igualmente música. A forma do conceito, enfatiza a classificação em categorias e gêneros, determinadas pela função, instrumento, hora e local de origem. Assim, o repertório *gagaku* da Orquestra da Corte Imperial inclui: “música de esquerda” (originários da China e da Índia) e da “direita” (peças da Coreia e Manchúria); a música japonesa distingue entre música para *biwa*, *koto* e *shakuhachi* e *shamisen*; entre música de concerto, para dança, teatro e música folclórica.

Essa multiplicidade de gêneros e combinações interculturais é ainda maior na cultura chinesa. Mas é importante entender que o conceito de música em sentido amplo, *yue*, teve sua

evolução: o mesmo ideograma também pode ser pronunciado *ie*, que significa prazer e felicidade. A antiga forma do ideograma encarna todas as artes: artes do espetáculo de música e dança, a literatura, as artes plásticas, arquitetura e até mesmo as artes culinárias. Em seu campo semântico, o conceito chinês de música distingue entre a música chinesa e outra, separando não apenas pelo estilo, mas também pela origem.

Irã e Oriente médio

Ao contrário das taxonomias chinesa e japonesa análogas ou paralelas à história do conceito de música no Ocidente, um sistema de nomenclatura e concepção contrastantes é observado na cultura musical do Irã, o que pode ser considerado exemplo característico ou padronizado de culturas islâmicas do Oriente Médio.

Uma das principais características do conceito é o uso de dois termos contrastantes para designar sons musicais: *musiqi* e *khandan*. *Musiqi*, emprestado do árabe (e por sua vez do grego), refere-se ao amplo espectro de música como o faz “música” na cultura ocidental, mas ele é usado para designar explicitamente música instrumental e menos para a música vocal; refere-se a métricas, sons compostos mais do que os não métricos e improvisados, não é usado para a música sacra, é reservado para contextos sociais seculares. *Khandan*, por outro lado, consta nos dicionários como “leitura, recitação, canto” e é usado mais para indicar gêneros não métricos, improvisados, sagrados e graves.

Nos tratados reconhecidos medievais e recentes, em língua árabe e persa, como *al-Kindi*, *Al-Farabi* e *Safi-Uddin*, o conceito de música como denotado por *musiqi* é muitas vezes o objeto de ambivalência e crítica. Quanto mais se afasta dos princípios da *Khandan*, mais ele deve ser evitado pelo crente muçulmano. Além disso, de acordo com essas autoridades, a música é como um conjunto de gêneros e tipos, cada um dos quais deve ser considerado separadamente. Na vida cotidiana contemporânea, o conceito de música é normalmente apresentado como um conjunto de gêneros, bem como, *musiqi* pode ser designado com adjetivos como *sonati* (tradicional), *mahalli* (popular), *khoregi* (estrangeira).

Música clássica vocal improvisada tem alguma característica de *khandan*, enquanto peças métricas compostas com implicações cerimoniais, como a *pishdaramad*, são definitivamente *musiqi* mas lhes falta a gama completa de implicações indesejáveis sugeridas em peças com

intenção virtuosística, como o *mezrab chahar*, ou de música ocidentalizada, para não falar de música totalmente secular.

O conceito de música como altamente valorizado e muito desejado em muitos contextos correlaciona-se com uma definição ampla, e o oposto - ambivalência de hostilidade para com a música - com uma estreita. Mas o contexto de tudo em ambos os sistemas culturais, música (pela definição ocidental) é amplamente usado em muitos contextos e é onipresente na adoração, cerimônia, entretenimento da elite, a narrativa, dança e muito mais. Os usos reais de música nas duas culturas são semelhantes, mas em sua concepção, definição e avaliação da música os dois diferem sensivelmente.

Índia

A alta cultura do norte da Índia tem conceitos paralelos aos ocidentais, bem como a China. Algo como a terminologia chinesa, *sangita*, a palavra mais próxima ou equivalente a “música”, primitivamente, englobava música e dança, mas que mais tarde passou a significar algo como “musica” para nós. No uso moderno, essa é a palavra vernacular indiana mais próxima de “música”, talvez deva estar mais perto de *Tonkunst*, refere-se, mais especificamente, a música clássica ou artística. A palavra *gita* ou *git* em combinação com outras palavras designa diferentes gêneros, como *git filmi* (música para cinema) e *git lok* (música folclórica).

É característica da filosofia e da cosmologia indianas ter taxonomias complexas. Na literatura teórica da música indiana, o termo *sangita* é dividido em categorias que envolvem traços estilísticos, instrumentos e tipos de instrumentos, associação com categorias religiosas, dança e teatro; e é em si mesma é uma subdivisão de categorias de pensamento e criação, como ritmo, emoção e ritual.

Algumas culturas africanas

Muitas sociedades africanas podem não ter uma concepção de música que coincida com a holística presente na cultura ocidental, exceto em sua adoção da terminologia e conceitos ocidentais.

Uma visão, amplamente expressa por músicos africanos e estudiosos, que explicam o seu sistema cultural para pessoas de fora, diz respeito ao grau em que eles consideram a música como

um componente da vida social e da cultura. Ou seja, não se pode falar de música fora do seu contexto cultural específico, e pode ser difícil considerar que eventos musicais, em contextos totalmente diferentes, façam parte do mesmo domínio cultural. Por outro lado, a facilidade com que muitas sociedades africanas se adaptaram às concepções e termos em inglês ou francês de “música”, sugere que o domínio existe integralmente, mesmo quando não há termo disponível.

Embora seja perigoso generalizar sobre culturas musicais africanas, um certo número delas podem estar relacionadas com a do Oriente Médio, no que diz respeito à ausência de um conceito único com fronteiras claras e seu uso num contínuo que se estende da fala convencional até o típico fazer música (nos padrões ocidentais).

Em uma das poucas sínteses publicadas sobre música africana (1974), J. H. Nketia evitou lidar com a questão de um termo abrangente em línguas africanas, mas, para enfatizar estreita associação da música com eventos sociais, comunitários e de dança, analisou a homologia de música e voz na África. Em contraste com outros teóricos que enfatizam o contraste entre esses dois modos de comunicação, Nketia escreveu (1974, p. 177), que “as tradições africanas deliberadamente tratam canções como se fossem discursos falados”. A distinção entre o fala e a música, importante em muitas sociedades para estabelecer a existência de um “conceito de música” é nublado em algumas sociedades africanas.

O GRO, neste verbete, exemplifica com as culturas *Hausa* e *Tiv* da Nigéria, *Basongye* do Zaire e *Shona* do Zimbábue.

O povo Hausa da Nigéria tem um vocabulário rico para o discurso sobre a música, mas nenhuma palavra para a música. A palavra de empréstimo, *musika* (do árabe), refere-se a “um número limitado de [estudiosos do Corão]”. Existem termos para os vários tipos de performance, contextos e intérpretes, mas nada que se refere diretamente ao som organizado. O mais próximo a uma palavra genérica para “música” é *rok’o* (especificamente, “implorando”), mas cobre o fazer amador de música, e é realmente mais uma reflexão sobre as atitudes sociais para com o músico, em vez de uma referência ao seu produto.

Os *Basongye* do Zaire possuem uma concepção ampla do que a música é, mas não há termo correspondente. Contraste entre música e ruído não musical é apresentado em declarações aforísticas como: “quando você está satisfeito, você canta; quando você está com raiva, você faz barulho. A canto é tranquilo; um ruído não é. Quando alguém grita, ele não está pensando; quando se canta, ele está pensando”. Para os *Basongye* a música é um produto pura e especificamente humano.

O povo *Tiv* da Nigéria também não tem nenhuma palavra para a música como um todo; no entanto, a estreita associação da música com outras atividades sugere que o *Tiv*, como muitos dos povos do mundo, tem pouca ocasião para falar sobre todos os sons musicais feitos por seres humanos como uma unidade, e na separação de seus contextos.

Shona, a principal língua do Zimbábwe, tem uma palavra derivada do Inglês “*music*”, *musakazo* (definida como “música instrumental contínua”. Mas a palavra *shona* mais comum associada ao conceito de música é *tamba*, “jogar”, que também é usada para a dança e para a música e dança juntas.

Alguns Ameríndios e culturas da Oceania

Para o observador etnomusicólogo, a música parece ser um sistema que reflete ou reproduz o sistema social, uma espécie de microcosmo conceitual da sociedade e da cultura. Cantos variam em significação, mas todos, ao contrário das formas musicais do Irã, eram igualmente “canções”.

Em algumas (ou talvez muitas) línguas indígenas da América do Norte, não há palavra para música" como distinta da palavra para 'canto ou canção' [song], possivelmente por causa da predominância de música vocal; melodias de flauta também são amplamente rotuladas como "canções". Em algumas sociedades ameríndias - informações sobre a grande maioria das culturas não está disponível em publicações - o conceito de música, no entanto, é substancialmente unificado, assemelhando-se a cultura ocidental mais do que as culturas africanas e do Oriente Médio.

O povo *Blackfoot* de Montana pode servir como um exemplo. Sua cultura tradicional distingue nitidamente entre as formas canto, que tem fontes sobrenaturais, e a fala, de proveniência humana. As canções não eram principalmente veículos para transmitir significado verbal e têm uma existência fora do mundo natural. Não havia formas expressivas intermediárias entre o discurso verbal e a música. A música era especificamente humana; animais não podem “cantar”. Música normal tinha acompanhamento da percussão, mas sons de tambores por si só não era coberto pelo termo para “canção”. Além disso, a língua *Blackfoot* tem uma palavra, *passkan*, que se aplica a eventos incluindo canto, dança e cerimônia - em Inglês normalmente traduzido como *dance*, mesmo quando a dança em si não é o componente principal.

A terminologia musical discutida no *Oglala Sioux*, William K. Powers (1980, pp.26-8) sugere que, apesar de não haver uma única palavra para traduzir “música”, dois morfemas

linguísticos importantes: *ya*, referente a “boca”, e *ho*, relativa a “som”, servem para integrar um grande número de objetos, ideias e processos que envolvem música.

O lugar da música pode variar no universo conceitual de várias culturas, Powers sugere que “onde o conceito euro americano de música é concebido para ser cultural e emprega um modelo analítico para fins de descrição, os *Oglala* percebem sua música para ser natural [isto é, não feita pelo homem] e empregar um modelo sintético [isto é, mostrando uma tendência de combinar dois ou mais elementos para formar uma unidade] para descrever e analisá-la” (p. 27).

O povo *Are* de Malaita, nas Ilhas Salomão, também não têm termo que una todos os tipos de música, mas eles percebem vinte tipos de música com variantes que eles classificam em quatro categorias de tamanho desigual: *'au* (bambu), *'o'o* (a tambor de fenda), *nuuha* (canto) e *kiroha* (referindo-se a um jogo de som produzido na água, levando a performances específicas utilizando percussão de tubos percutidos contra o chão e de tambor de fenda, e conjuntos de flautas de pan). A terminologia musical *Are* básica é derivada desses quatro morfemas, e o fato da partícula *kiro* ser usada para designações em todas as quatro categorias sugere a existência de uma concepção unificada de música.

O povo *Suyá* da Amazônia brasileira tem uma concepção de música, cujo formato e área de ênfase diferem daquelas da concepção ocidental moderna. “O canto é o resultado de uma relação particular entre os seres humanos e o resto do universo, envolvendo uma relação incomumente estreita e a fusão de estados de ser em um único estado combinado de ser expresso pela música”. Quando os seres humanos, pássaros, animais e outros aspectos do universo são conjugados, o resultado é o som. [...] a ordem não humana provê um modelo para a música”. Essa descrição também pode ser apropriada para outras sociedades.

A ausência, em muitas pequenas sociedades e culturas tribais de um único termo para “música” foi observada. Mas em todos os lugares há uma concepção de música cujos limites não diferem muito dos da cultura ocidental. O caráter do conceito da música, dentro de seus limites, difere grandemente de cultura para cultura, e entre as culturas tribais do mundo.

1.1.3 Uma proposta de definição semiótica

A linguística examina a comunicação social pela língua natural, buscando descobrir as regras profundas pelas quais a língua opera como um fenômeno geral, e os processos pelos quais os indivíduos intuitivamente aprendem as regras complexas de sua própria língua.

Como já foi mencionado acima, o diferencial de uma pesquisa de caráter semiótico seria pressupor algum interesse em sistematicidade, uma abordagem estrutural ou uma generalização que seja possível. Semióticas verbais e musicais são essencialmente sonoras, o que não impede de haver uma infinidade de suportes plásticos para elas; contudo, certos fatos que podem parecer óbvios devem ser lembrados: assim como um falante nativo de uma língua natural tende a pensar nela como “a língua”, uma cultura tende a pensar em sua música como “a música”. Tanto língua quanto música podem ser vistas como entidades universais que, legitimadas pela adesão da sociedade, existem como instância mental – *trésor* de Saussure, “fantasia” de Hanslick, o reservatório de todas as potencialidades da linguagem – que “encarna” nas respectivas falas ou performances dadas ao longo do eixo temporal. A realidade mais palpável encontra-se nos vários tipos de línguas, com seus diferentes idiomas, dialetos e falas individuais, e coletivas dentro das sociedades humanas, evoluindo com o tempo e variando com a distância; da mesma maneira, os vários sistemas musicais com suas várias vertentes, porque não dizer, idiomáticas, dialetais e individuais (idioletos).

As andanças pelos verbetes dos GRE e GRO, sempre obrigam a visitação de verbetes outros que não os intencionalmente procurados no começo. Principalmente no GRO, encontram-se verbetes que abordam a música como ramo do conhecimento e a relacionam com outros campos científicos. Filosofia da Música, Física da Música, Música e Retórica e Psicologia da Música, cuja implicação imediata ou relevância à ambientação nos contextos teóricos, fizeram que eles servissem de ferramentas úteis.

Em Psicologia da música, vemos enfatizado que a compreensão musical é inerentemente cognitiva. O autor do verbete, Ian Cross, aqui expõe os resultados e conclusões tiradas a partir de experimentos em forma de testes de entoação e percepção, realizados com pessoas de certa forma inseridas (nascidas) dentro de um contexto cultural global ocidental; sendo testados seus mecanismos de aprendizado dos efeitos sonoros típicos do sistema tonal (intervalos, acordes etc). Sobre a relação do som no cérebro (pensado) e o emitido ou ouvido:

[...]

Essas representações das relações intra tom e inter tom são interpretadas pelos cognitivistas estruturalistas como constituindo componentes da memória musical de longo prazo, e como incorporando uma **hierarquia** tonal. Sugere-se que a “hierarquia tonal” está estabelecida na memória de longo prazo do ouvinte através da exposição de longo prazo à música que apresenta características consistentes e sistemáticas de uso, na medida em que estejam em conformidade com os princípios da tonalidade ocidental. Cada instância de uma peça tonal é experimentada como

incorporando uma **hierarquia de sons única específica**, a sua “**hierarquia de eventos**” (ver Bharucha, 1984); a importância de qualquer som particular dentro da hierarquia do evento é determinada por fatores como a sua frequência de ocorrência ou duração total, e a importância que lhe é concedida pela sua ocorrência em tempos fortes metricamente ou nos limites de frases. As regularidades de todas as diferentes hierarquias de eventos que um ouvinte abstrai através da exposição a muitos trabalhos tonais dá origem à hierarquia tonal em sua memória de longo prazo. (GRO, verbete Psicologia da música, item II. Percepção e cognição, 1. Afinação, (ii) abordagens cognitivas; assinado por Ian Cross; nossa proposta de tradução)

No interesse de encontrar leis que sirvam para tudo, seria muito interessante que fizéssemos o mesmo experimento com sujeitos de pesquisa provenientes de culturas radicalmente diferentes, esquimós, aborígenes, pigmeus etc. Que saibamos, esse princípio ainda não foi submetido a verificação, mas, acreditamos que os mecanismos de cognição inter sistemas talvez sejam semelhantes: processos iguais, material diferente. Aprender um sistema musical que não é o da própria cultura, isto é, entender como ele funciona; da mesma forma, deve ser assimilar uma hierarquia específica de eventos sonoros e estabelecê-la na memória de longo prazo.

Dentro do discurso musical é possível separar vários domínios – melódico, rítmico, timbrístico, dinâmico(s), harmônico, formal, temático, motivico, da textura, da tessitura, enfim; os quantos mais quanto mais fundo for o bisturi do analista –, estes, por sua vez, comportam isotopias e, antes de tudo, são marcados por hierarquias.

O gesto analítico desta pesquisa logo mais propõe pensar, assim como Saussure pensou a língua, a música como sistema, forma e não substância; depois de tantas definições de todo tipo, arriscar uma definição semiótica para a linguagem musical que não tenha a ver com o conjunto de obras existentes ou com a atividade em si, mas com a sintaxe pura, a “álgebra” mesmo dos sistemas musicais.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1ª ed. ix, Kassel, 1961) contém um grande artigo com o título *Musik* no qual, a primeira parte lida com propriedades acústicas e psicológicas; a segunda parte trata de definições, Heinrich Hüsch, começa: “Música, entre as disciplinas artísticas é aquela cujo material consiste de sons. Do material crú disponível na natureza, somente uma pequena proporção é verdadeiramente usada em música. O número finito de sons selecionados para uso musical da infinidade disponível na natureza é organizado em sistemas sonoros específicos através de processos racionais definidos.” Dentre todas as definições arroladas neste verbete, esta é a única que contém a palavra **sistema**.

Pode-se definir música como arte, isto é, uma atividade cuja prática requer conhecimentos

especiais e habilidade, análoga à pintura, escultura, arquitetura, literatura e arte verbal; como um conjunto de processos fisiológicos distintos; e como uma forma de comunicação da qual todos os seres humanos participam, análoga à língua ou à fala.

Gostaríamos de propor pensar *sistemas musicais como sendo hierarquias de efeitos de sentido sonoros*.

1.1.4 Miopia

A auto contemplação parece ser sempre míope. Aqui perto é sempre maior e mais importante que lá longe. Isto não seria problema, não fosse o fato de que, por vezes, a distância do nicho acadêmico que se frequenta faz os outros territórios serem menores, menos sérios, ou mesmo inexistirem.

Reflexão sobre o sentido musical sempre houve, se o semiótico aborda objetos musicais, não tem como fugir, tem que tomar conhecimento da aridez da sintaxe pura dos sistemas musicais. O analista de música que emprega a semiótica se vê obrigado a questionar as espacialidades da teoria gerativa standard.

1.2 Análise

1.2.1 GRE. Análise

Verbete de um único parágrafo que vamos citar na íntegra:

Além dos diversos empregos que provêm da língua corrente, o termo análise designa, em semiótica, desde Hjelmslev, o conjunto de procedimentos utilizados na descrição de um objeto semiótico, os quais se particularizam por considerar, em seu ponto de partida, o objeto em questão como um todo de significação, com o objetivo de estabelecer, por um lado, as relações entre as partes desse objeto e, por outro, entre as partes e o todo que ele constitui, e assim por diante, até esgotar o objeto, ou seja, até que se registrem suas unidades mínimas indecomponíveis. Semelhante descrição é por vezes chamada de descendente, em oposição à síntese, chamada ascendente. Diferentes tipos de análise são possíveis, conforme o nível de pertinência selecionado: ter-se-á, por exemplo, no plano sintático, a análise distribucional e a sintagmática, e, no plano semântico, a análise sêmica ou componencial. (GRE, 1979, p. 20)

O verbete começa por tocar em um assunto aparentemente óbvio, porém importante, para

o conteúdo do que segue: assume que não vai tratar dos diversos empregos provenientes do uso corrente. Muitas vezes, os textos teóricos estabelecem as fronteiras semânticas de sua terminologia particularíssima, para, em seguida utilizar a mesma palavra em outro sentido; seu uso corrente, sem dar-se conta disso, fazendo o leitor concluir que nada compreendeu ou questionar sua capacidade para tal injustamente.

De uma maneira aparentemente simples, nesta vertente epistemológica, desde Hjelmslev, analisar é descrever; ou, “o conjunto de procedimentos utilizados na descrição de um objeto semiótico”. De saída, o objeto analisado é visto como “um todo de significação” com o objetivo de estabelecer as relações entre as partes desse objeto e entre as partes e o todo que ele constitui; assim por diante, até chegar à(s) sua(s) unidades mínimas indecomponíveis.

As descrições são categorizadas de duas maneiras diferentes: do todo à unidade mínima (descendente) em oposição à síntese (ascendente); e exemplifica possíveis análises, conforme o nível de pertinência selecionado: no plano sintático, a análise distribucional e a sintagmática; no plano semântico, a análise sêmica ou componencial.

Cada sistema musical, ou cada sintaxe sonora, admite diferentes unidades mínimas. No sistema tonal, bem como em outros sistemas “harmônicos”, podemos identificar o motivo como unidade mínima; uma única nota pode ser vista como unidade mínima e até máxima dentro de uma sintaxe minimalista, por exemplo; a afirmação de uma frequência seguida de seus graus conjuntos superior e inferior podem explicitar uma ambiente modal, assim por diante.

1.2.2 GRO Análise

Trata-se de um verbete extenso, assinado por Ian D. Bent e Anthony Pople, que tem edição separada em forma de livro, divide-se em: I Geral, subdividido em 1. O lugar da Análise no estudo da música, 2. A natureza da Análise musical, 3. O papel do método na análise; II História subdividida em 1. Antiguidade até 1750, 2. 1750 – 1840, 3. 1840 – 1910, 4. 1910 – 1945, 5. 1945 – 1970, 6. desde 1970. Contamos de maneira aproximada 240 autores nomeados neste artigo. Obviamente, não vamos dar conta aqui de toda esta gama de informação, mas tentamos delimitar o campo semântico do termo em teoria, análise e estética, bem como descrever como este campo foi influenciado por Saussure, o pensamento estruturalista e semiótica.

1.2.2.1 Alguns usos em música

Diferentemente do GRE, que subentende os usos correntes, o GRO, começa por dar conta do uso corrente em música:

Uma definição geral do termo como empregado em fala comum pode ser: a parte do estudo da música que toma como seu ponto de partida a música em si, em detrimento de fatores externos. Mais formalmente, análise pode ser dita incluir a interpretação de estruturas em música, junto com sua resolução em elementos constituintes relativamente mais simples, e a investigação das funções relevantes destes elementos. Neste processo a “estrutura” musical pode tratar-se de parte de um trabalho, um trabalho em sua integralidade, um grupo ou mesmo um repertório, na tradição escrita ou oral. A relação entre estruturas e elementos proposta por análises de perspectivas experimental, gerativa e documental em música, circunscreveu análise diferentemente de tempos em tempos e lugares em lugares, e estimulou debates. De maneira menos controversa, uma discussão prática é desenhada entre análise formal e análise estilística; mas é desnecessário visto que, de um lado, qualquer complexo musical, não importa quão pequeno ou grande, pode ser reputado um “estilo”; e de outro lado, todos os processos comparativos que caracterizam a análise estilística são inerentes na atividade analítica básica à resolução de estruturas em elementos. (GRO, verbete *Analysis*. Nossa tradução)

Com interesse em aproveitar o que o verbete tem a contribuir para a consciência da espacialidade do sentido musical, resenhamos alguns desses autores. Bent e Pople identificam as origens da análise musical como a pensamos em nossos dias reside na filosofia do início do século XVIII e estão ligadas às origens da própria atitude estética. Nessa época, particularmente com os filósofos e ensaístas ingleses, que veio à tona ideia de contemplar o belo sem o interesse individual, ou seja, sem motivo de melhoria pessoal ou utilidade. Essa nova atitude foi denominada, por um de seus primeiros protagonistas, Lord Shaftesbury (1671-1713), sua noção de “atenção desinteressada”. Ele incorpora um modo de interesse que não vai além do objeto que está sendo contemplado, e permanecia absorto na própria contemplação. Leibniz, mais ou menos ao mesmo tempo, desenvolveu um conceito de percepção como uma atividade em si mesma, não como um tratamento de impressões sensoriais. Este conceito de percepção ativa foi importante na obra de Alexander Baumgarten (1714-1762), que cunhou a palavra “estética”. Foi durante este período que surgiu a noção de “belas artes” como tal, divorciada dos contextos e funções sociais.

A pergunta que não pode deixar de ser feita é se a análise como um todo pode ser descrita por listarmos e descrevermos seus métodos. Livros de análise escritos, em sua maioria, com propósitos pedagógicos têm adotado este encaminhamento virtualmente ou sem necessidade, tais textos apareceram na época em que a análise emergiu como uma disciplina acadêmica complexa,

com todo direito, não como adjunta a formas clássicas de treinamento musical. Discutivelmente, estas disciplinas correlatas tomaram muitas das propriedades e ocupações da análise, elas mesmas evoluindo ao longo deste processo.

Uma tipologia completa de análise musical, amplamente aplicável através de tempos e lugares, teria de abranger vários eixos de classificação. A visão do analista da natureza e da função da música seria sua abordagem para a substância real de música; o seu método de operar sobre a música; e o meio para a apresentação de seus achados. Outros eixos poderiam ser em, por exemplo, o propósito para o qual a análise foi levada a cabo, o contexto em que foi apresentada, o tipo de suporte para o qual foi concebida.

Contribuições em análise têm sido feitas por professores de composição, intérpretes, professores de instrumento, críticos e historiadores. Análise pode servir como ferramenta para o ensino, pode instruir o intérprete, o ouvinte e o compositor; mas, pode também ser uma atividade em si, um procedimento para descobertas; as investigações dos analistas podem fornecer critérios contra os quais música de relevância pode ser examinada.

1.2.2.2 Semiótica para o particular; estética para o geral

Do mesmo modo que o analista é, em parte, preocupado com a natureza do trabalho musical, com o que ele é, ou incorpora, ou significa, o esteta também o é: com como a obra veio a existir, com seus efeitos e implicações, com sua relevância ou valor para seu receptor. Onde eles diferem é no centro de gravidade de seus estudos: o analista foca sua atenção em uma estrutura musical (um acorde, uma frase, uma obra, a produção de um compositor ou grupo etc.) e busca definir os elementos constituintes e explicar como eles operam; mas o esteta foca na natureza da música *per se* e seu lugar entre as artes, na vida e na realidade. Que estas duas fornecem informação uma à outra não há dúvida: a análise provê um fundo de material com o qual o esteta pode aduzir como evidência na formação de conclusões, e a definição do analista do específico presta um serviço de monitoramento contínuo para a definição do geral do esteta; em contrapartida, as aquisições do esteta provêm problemas para o analista resolver, condicionam seus métodos e encaminhamentos, e fornecem meios de expor suas hipóteses. Suas atividades tanto podem se sobrepor que frequentemente eles se vêm fazendo coisas similares. Não obstante, eles têm duas diferenças essenciais, a relativa importância do empirismo e da reflexão: análise tende a suprir evidências em resposta a questões empíricas da estética, e pode estar satisfeita por explorar o lugar

de uma estrutura musical entre a totalidade das estruturas musicais, enquanto a preocupação dos estetas é com o lugar das estruturas musicais em meio ao sistema da realidade.

Onde subjetividades reconhecidamente são inevitáveis, a mente analítica tenderá a não trabalhar com elas diretamente, mas investigar sua natureza com relação a fenômenos musicais definíveis, desta forma operando mais perto da estética no geral e da semiótica no particular.

A análise seria o meio de responder corretamente a pergunta: “como funciona?”. Sua atividade central é a comparação. Por comparação ela determina os elementos estruturais e descobre as funções destes elementos. Comparação é comum a todos os tipos de análise – aspectual, funcional, formal, shenkeriana, estilística, aí por diante – comparação de unidade por unidade, dentro de uma obra ou em obras separadas, ou entre a obra e um modelo abstrato como forma sonata ou forma de espiral. A atitude analítica central é assim o teste de identidade, além disso, aparece a medida da quantidade de diferença, ou grau de similaridade. Estas duas operações juntamente servem para iluminar os três processos fundamentais da construção formal: recorrência, contraste e variação.

A linguística como ciência moderna, fundada por F. de Saussure, começou a influenciar a teoria musical nos anos 1930-40, antes do seu grande impacto nos anos 1950-60 em conjunção com semelhantes abordagens de estruturalismo e semiótica.

A primeira contribuição musical em ambos estes campos de pensamento foi provavelmente um lugar no Congresso de Ciências Fonéticas em Amsterdã em 1932 ocupado pelo musicólogo, analista de estilo e etnomusicólogo Gustav Becking. Foi a fonologia, como desenvolvida por Trubetzkoy, que parecia relevante para música. E em particular pesquisadores da música não ocidental, com seu rápido desenvolvimento da abordagem científica para seu material, que primeiro viram sua relevância. Becking, discutindo o épico popular Sérvio-croata, apontou para um certo alinhamento entre problemas básicos de fonologia e aqueles da musicologia, ilustrando com as diferentes construções que gente de diferentes culturas do mundo colocam em um único som musical. Tal gente opera dentro de sistemas musicais diferentes, e Becking tentou organizar uma tipologia de sistemas, “unidimensional”, “bidimensional”, “tridimensional” e “quadridimensional”. O grande linguista Roman Jakobson tomou conhecimento do ponto de vista de Becking no mesmo ano, enfatizando que a propriedade particular da música, como da poesia, é que suas convenções são totalmente fonológicas em operação, e não se preocupam com etimologia ou vocabulário. Ele incitou analistas de música a estudarem o modelo fonológico.

A linguística tomou trilhas importantes com três círculos de intelectuais importantes: em

Praga, com Roman Jakobson e N.S. Trubetzkoy; em Copenhagen, com Louis Hjelmslev; e nos EUA, incluindo Zellig Harris e Noam Chomsky. A afinidade entre as abordagens da semiologia e do estruturalismo, faz que ambas tenham tendência a reduzir todos os tipos de comunicação social não linguística ao estado de língua natural, semiologia por tratar por tratar todos os modos de seres humanos sinalizarem uns aos outros como “códigos” contendo “mensagens” que podem ser codificadas e decodificadas por aqueles familiarizados com o código, estruturalismo por ver todos os fenômenos sociais como “todos” (ou estruturas) cujos elementos são governados por leis bem definidas.

1.2.2.3 Réti & Keller; espacialidade, o corpo da obra, organismo vivo

Como havíamos descrito acima, as primeiras décadas do pós segunda guerra mundial trouxeram uma nova abordagem para análise motivica orgânica que influenciou escritos analíticos na Inglaterra mas encontrou pouca simpatia em outros lugares. Ela foi primeiro exposta por Rudolph Réti em dois livros (1951,1958), o primeiro, *O Processo temático em música*, em sua exposição clássica. Mas antes, Réti, que tinha vivido em Viena a maior parte de sua vida até imigrar para os EUA nos anos 1930, trabalhou intensamente nas análises das sonatas de Beethoven entre 1944 e 1948 na tentativa de vislumbrar o processo composicional de Beethoven. Estas análises foram publicadas em 1967, dez anos após sua morte.

Réti afirmou a partir da visão bidimensional da construção formal que foi inspirada pelos *Fundamentos* de Schoenberg: expansão motivica, e divisão e demarcação. Seu método reduz de todo material temático de um trabalho a seus elementos comuns permanentes até chegar a uma série de “células” perpassando o material motivico da obra. Estes pequenos contornos melódicos comprimindo dois ou três intervalos em sua origem não rítmica sofrem transposição e inversão. Réti viu sequências específicas destas células recorrendo como um “padrão temático” em cada movimento de obras de grande escala, e criando uma simetria ou unidade entre movimentos que ele considerou um ato de composição consciente. Tal padrão supre seu próprio grupamento temático que, no trabalho de Beethoven tornando-se “o esqueleto de todos os temas em todos os movimentos; ele determina as modulações, as figurações e pontes, e, acima de tudo, ele provê um contorno para a arquitetura geral” (1967, p. 94).

O Pocesso Temático em Música estendeu estas ideias, expressando mais completamente a visão de Réti da música como um processo composicional linear. O compositor não começa a partir

de um esquema teórico mas com um motivo que surgiu da sua mente, que ele permite crescer por transformação constante – por transposição, inversão, reiteração, paráfrase, variação. Seu crescimento é evolucionário. No momento certo ele faz uma modificação significativa no motivo ou se apropria dum detalhe do seu material elaborativo, e este se torna o foco. Um trabalho é portanto visto como “uma improvisação musical ... em volta de alguns motivos”. O livro também lida com relações entre tonalidades, aprestando uma diversidade de exemplos e atentando para uma inspeção do processo temático. Seu segundo livro, *Tonalidade, Atonalidade, Pantonalidade*, expandiu o que ele via como um novo tipo de tonalidade “que não aparece na superfície mas é criada pelo ouvido singularizando relações escondidas entre vários pontos de uma rede melódica ou contrapontística” (p. 65). No âmago desta ideia estava a “tônica móvel”. Réti supriu uma grande quantidade de exemplos analíticos em pro desta tese.

Dois anos antes de seu último livro, Hans Keller apresentou o primeiro de uma série de pequenos artigos nos quais ele apresenta os princípios da “análise funcional”. “A análise funcional postula que contrastes não são mais que diferentes aspectos de uma única ideia básica, uma unidade de fundo [*background*]” (1956-7, p. 15). Keller viu seu trabalho analítico como puramente objetivo, isolando as unidades de fundo [?], e fortemente refutando ideias de subjetividade. Criticando a análise toveyana como “anatômica”, e concentrada em “dissecação”, ele propôs um método que tentaria “elucidar as funções unificadoras do organismo vivo que é um trabalho de arte musical” (MR, xviii, 1957, p. 203). Apesar da visão de Réti da música era um único processo de passar do começo até o fim, Keller viu a música como um processo duplo: um desenvolvimento linear – argumento seria uma palavra melhor, pois a visão de Keller era que música comunica e que o ouvinte “entende” - mas um desenvolvimento que é controlado por uma “ideia básica” única e celular.

A singularidade desta ideia básica intruz um elemento de projeção no processo composicional. Keller falou do pensamento musical como bidimensional: isto é, tendo ambos “superfície” e “[*background*] suprimido”, o último muito óbvio para ser determinado pelo compositor ainda que de importância vital para o analista para reconstruir de maneira que a unidade do que segue possa ser demonstrada.

Como ainda não encontramos um bom par em português para *background/foreground*, mantivemos os termos sem tradução e sugerimos que o leitor faça um exercício de liberdade: que coloque significado no lugar de *background*, que procede pela lei da identidade, e significante no lugar da superfície [*foreground*], que opera pela lei da contradição; ou os planos de Hjelmslev.

Embora a música tenha o atributo, fechado ao pensamento lógico, que algo pode ao mesmo tempo ser e não ser. A visão de Keller de uma peça musical é de unidade em meio a diversidade: de constante presença “latente” de uma ideia única básica, articulada no tempo como sucessão de contrastes “manifestos” na superfície da música. Identificar a ideia pregnante unificadora seria a primeira tarefa do analista. Todo material temático principal deveria ser posto lado a lado, e, por redução, o maior fator comum em meio ao material deve ser isolado – uma ideia pequena, uma célula germe, cujos elementos internos são reproduzidos na superfície em estreita proximidade, e que ocorre repetidamente. A segunda tarefa é dar-se conta da continuidade do *foreground*. Isso envolve não apenas explicar como cada manifestação da ideia básica é derivada da original, como também porque esta derivação particular ocorre naquele ponto. A análise elucida as funções de uma peça como se fosse um organismo vivo. Como em Réti, a ideia básica é usualmente um contorno melódico, uma sucessão de intervalos fora do tempo. Sua manifestação é pois uma ritmicização. O derivações do *foreground* podem envolver transposição, inversão, retrogressão ou “intervenção” (o reordenamento dos elementos da ideia). Keller, em seu método reconhecia padrões rítmicos fundamentais, e daí aumento e diminuição são tipos consequentes de derivação. Também muito importante na continuidade do *foreground* era a separação em duas frases literalmente em relação de antecedente e consequente chamada “contemplação postergada”.

1.2.2.4 Ruwet; análise distribucional

A relação entre análise e semiótica, durante o final dos anos 1980, refletiu a preocupação com o método analítico, e, mais tarde, a suspeita a cerca de métodos estruturais e estruturalismo no geral, isso caracterizou a trajetória da análise como um todo. Os fundamentos da semiótica musical foram lançados pelo professor de linguística da Universidade de Paris Vincennes, Nicolas Ruwet. O princípio de Ruwet de “análise distribucional” (1966, 1972) foi dedicado a uma visão da música como um fluxo de elementos sonoros governados por regras de distribuição: isto é, de maneiras nas quais os elementos se associam ou se complementam ou se excluem mutuamente. Seu objetivo era estabelecer tais regras tão “adequadamente” possível para qualquer passagem musical, obra ou conjunto de obras; em outras palavras, formular uma sintaxe para a música. Seu método era quebrar a sequência de elementos da música em unidades componentes. Todas as unidades possíveis comparadas a todas as outras; quando uma identidade é encontrada, os contextos das duas ocorrências eram examinados por identidade. Desta análise comparativa emergiu uma lista de todas

“unidades distintivas”, uma conta da distribuição de cada, e um grupamento em unidades distribuídas de maneira igual ou semelhante; e sobre tudo uma reafirmação do fluxo da música em termos destas unidades e das leis que as governam. O processo deste exercício reside nem tanto na qualidade da análise terminada quanto no fato de ter sido realizada através de um procedimento exato e verificável.

1.2.2.5 Molino; Nattiez

A análise de Ruwet desencadeou uma disputa entre semioticistas se, em um procedimento tão mecânico, a análise deveria começar com unidade de largas proporções e trabalhar em direção a uma análise finalizada microscópica, ou começar com uma segmentação microscópica e, gradualmente, conduzir a maiores unidades formais pelo reconhecimento da equivalência entre frases que são distintas apenas por diferenças de detalhe. A disputa imediata foi ganha pela segunda escola, e o acadêmico baseado em Montreal Jean-Jacques Nattiez (1975) despertou interesse por análises intensas que procediam de segmentação em pequena escala. Apesar da variedade dos meios de apresentação (que incluíam diagramas de árvore, léxico de itens e tabelas de disposições), e aparente imitação da análise distribucional para música monofônica, o princípio distribucional era adotado como se fosse um método para acompanhar os métodos consagrados como o schenkeriano. A comparação de unidades não interpretadas era vista como estratégia produtiva na análise de partituras de outra maneira intragáveis (e.g. A análise de Nattiez da *Density* 21.5 de Varèse, 1975; Eng. Trans., 1982, fig. 28) e em música cuja interpretação parecia presa para ambiguidades. Dentre os produtos subsequentes desta linha de trabalho estão o estudo analítico em larga escala da Sinfonia de Berio por David Osmond-Smith (1985) e o estudo da performance e produção de 1976 do ciclo *Anel* de Wagner (1983; ver também 1985).

Inspirado no pensamento do teórico francês Jean Molino, Nattiez postula a tripartição da espaço semiótico da atividade musical nos seguintes níveis: o *poiético*, concernente aos modos de criação, às relações entre a partitura e o compositor (ou intérprete se o objeto de estudo for a performance); o *neutro* (*niveau neutre*), ou aquele nível intermediário, que está imanente na partitura, onde a análise distribucional tem lugar; e o *estésico*, relações do objeto musical com o intérprete e o domínio da resposta do ouvinte. (ver Molino, 1975; Eng. Trans., 1990). O nível neutro logo foi tido como problemático, muito embora, desde mesmo a divisão mais básica de um objeto em “unidades” demanda algum conhecimento rudimentar, isso implicou na tomada de lugar

da semiótica. Uma vez que o nível neutro revelou-se conveniência metodológica, era claro que as preocupações da semiologia não eram tão fáceis de serem colocadas em junção com a prática da análise. De acordo com o GRO, os últimos escritos de Nattiez abordam esta difícil relação com responsabilidade; outros como Simha Arom (1969), David Lidov (1975), Raymond Monelle (1992) and Eero Tarasti trabalham semiótica musical em linhas mais convencionais e seguras. Mas o encontro com a semiótica diretamente analítica de Ruwet e Nattiez serviu para encorajar analistas incluindo Agawu (1991) e Robert Samuels (1995) a aperfeiçoarem argumentos de largo alcance que ajudaram alargar os horizontes da disciplina. Agawu apresentou uma rica síntese de pontos de vista no estilo clássico vienense, e Samuels, uma análise da Sexta Sinfonia de Mahler que igualmente lidou tanto com análise motívica fechada quanto com as amplas ressonâncias culturais da obra.

O foco semiológico destes escritos, no obstante, ambos Agawu e Samuels, prontamente incorporaram a análise schenkeriana em seu trabalho, por isso refletem o impacto das ideias de Schenker em analistas profissionais. Alguns escritores, contudo, exibiram uma preocupação que tais ideias tinham sido transmutadas no curso de serem assimiladas na corrente principal da prática analítica. Voltando aos escritos de Schenker e os relendono contexto de seu próprio tempo, eles levaram atenção a disparidades consideráveis que então surgiram, embora suas críticas eram direcionadas contra os primeiros intérpretes de Schenker invés de contra seus contemporâneos. Foram proeminentes em meio a tais escritores William Rothstein (1986) e Robert Snarrenberg (1994).

Acreditamos tratar-se de leitura altamente recomendável para quem quem tem interesse em conhecer música para trabalhar abordagens analíticas de objetos musicais.

1.2.3 Reflexão

Na reflexão sobre os dois verbetes, vemos que, em GRE, a descrição do objeto; e em GRO, a interpretação de estruturas, absolutamente não destoam. Os diferentes discursos, epistemológico e “enciclopédico”, aqui, de certa forma, são compatíveis e fornecem uma rica complementaridade.

1.3 Função

1.3.1 GRE Função

Neste verbete encontramos o campo semântico do termo função dividido em três searas, nele são expostas as várias aplicações de função nos sentidos instrumental, organicista e lógico matemático.

Dentro do que denominou sentido instrumental, o primeiro autor a entrar em consideração é André Martinet, cuja linguística funcional dita “realista” considera que função da linguagem é comunicação. Ainda nesse sentido, o verbete fala de definição funcional, “aquela que contém informações concernentes ao uso ou à finalidade do objeto ou do comportamento descrito”.

Em sentido organicista, função seria “o que dá à forma o caráter de uma estrutura é que as partes constituintes preenchem uma função” como pensou Benveniste. A “frase” é vista como uma estrutura cujas partes constituintes são carregadas de funções sintáticas. O psicólogo Bühner e o linguista R. Jakobson identificaram funções da linguagem. Vladimir Propp, as funções narrativas (31), organização subjacente das unidades sintagmáticas. G. Dumézil emprega o termo para explicar a ideologia por detrás da hierarquia tribal indo europeia permite atribuir um campo semântico particular a cada uma das funções sociais.

Na acepção Lógico matemática, para L. Hjelmslev: a função é a relação entre duas variáveis (funtivos), dependência que preenche a análise. Numa síntese das concepções de Benveniste e Hjelmslev, função se define como relação constitutiva de todo enunciado. E, por fim, o verbete volta a L. Hjelmslev terminando por chamar de função semiótica a relação que existe entre a forma da expressão e a do conteúdo, criadora de efeitos de sentido.

1.3.2 GRO Função

No dicionário GRO, por sua vez, o que vemos é um pequeno verbete de apenas um parágrafo:

(do alemão. *Funktion*)

Um termo usado na teoria harmônica, especialmente por Riemann, para denotar a relação de um acorde com o centro tonal. A relação é definida em *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde* (Londres e Nova York, 1893, 2/1903;. Eng. Trans, 1896), em termos de tônica, subdominante e

dominante, apenas harmonias e progressões de acordes são vistos como sendo compostas por estas três funções em formas variadas. Assim, por exemplo, o acorde da supertônica é visto como tendo a função de subdominante, e isso é racionalizado por referência a ser ele a relativa menor do acorde de subdominante. Deste modo, mesmo um acorde dissonante complexo pode ser "reduzido" a uma das três funções básicas. (verbetes *Function*, nossa proposta de tradução)

Aqui foi dada a acepção de função dentro da teoria do sistema tonal, e, como mencionado acima, há toda uma variedade de aplicações correntes do termo, por exemplo: função formal, função polifônica, função modal, assim por diante. Tais aplicações podem ser encontradas em outros verbetes do GRO tais como: forma, análise, modo e vários outros.

1.3.3 Compatibilidade

No caso de função, salvaguardados os usos correntes, talvez tenhamos a maior desigualdade entre os termos, a definição do GRE é multifacetada e envolve três grandes acepções cujos campos semânticos compreendem grandes abrangências, e a definição do GRO é bastante técnica, simples até, o que sugere, à primeira vista, a tentativa de classificar a função de Riemann (harmônica como descrita acima) poderia encaixar-se dentro da definição de função do GRE, e imaginar em qual das três concepções ele se encaixa. Seria a função (o dito grau dentro de um campo harmônico) uma definição que revela o uso ou a finalidade do efeito sonoro? o que dá à forma o caráter de uma estrutura? Ou relação entre duas variáveis, dependência que preenche a análise? Pensando assim, uma análise harmônica em música pode, sim, ser vista como o reconhecimento das funções, porém não é a relação entre duas variáveis, o sistema tonal como um todo pode ser sintetizado na tensividade da a relação tônica/dominante. A característica de uma parte constituinte que, combinada a outras, dá o caráter de estrutura à forma, sim também, pode ser atribuída à função harmônica, consideradas as diferenças entre a forma da teoria semiótica e forma musical. Por último, a função (Rieman) pode também ser vista como instrumental, uma análise harmônica funcional revela, sim, informações concernentes ao uso ou à finalidade do objeto (efeito sonoro).

Os dois campos semânticos se revelam quase totalmente compatíveis a pesar das diferentes amplitudes, o tamanho mesmo do terreno do conhecimento coberto pelos conceitos.

1.4 Forma

1.4.1.1 GRE Forma

O GRE I considera que os diferentes e variados empregos da palavra forma refletem toda a história do pensamento ocidental. A noção de forma oposta a matéria tem o seu lugar privilegiado na teoria do conhecimento a despeito da tradição aristotélica, ela “enforma”, no mesmo ato que “forma” o objeto cognoscível. Nessa acepção, a forma se aproxima da concepção de estrutura (cf. *Gestalt*).

Na evolução do conceito de forma, aplicado aos “objetos de pensamento”, a matéria que ela enforma é interpretada como “sentido”, “conteúdo”, “fundo”, dando origem às dicotomias do uso cotidiano; assim, a palavra forma aproxima-se de expressão: o “fundo”, considerado como invariante, é objeto de variações no plano fonético, sintagmático ou estilístico. Pelo contrário, sendo o sentido considerado como “algo que existe mas do qual nada se pode dizer” (Bloomfield), a forma fica valorizada: só ela pode ser submetida à análise linguística.

No terceiro segmento da definição, o GRE busca situar a afirmação de F. de Saussure, segundo a qual a língua é uma forma resultante da reunião de duas substâncias; não se trata nem a substância “física” nem a substância “psíquica”, mas da convergência delas, a forma seria uma estrutura significante (cf. Merleau-Ponty), reivindicando, assim, a independência ontológica da forma semiótica afirmada confere um estatuto autônomo com relação à linguística, e terá por objeto a descrição coerente e exaustiva desta forma.

L. Hjelmslev interpretou a concepção saussuriana de forma em termos da formulação monista da forma significante aplicável, *stricto sensu*, somente às categorias prosódicas das línguas naturais. Essa concepção ampliou-se, na teoria do linguista dinamarquês, postulando a existência de uma forma própria a cada uma das substâncias: a forma da expressão e a forma do conteúdo, elas devem ser consideradas separadas antes de sua reunião, que o GRE I nomeia esquema semiótico. As duas formas, próprias a cada um dos planos da linguagem, situa a fonologia como estudo da forma da expressão, e fonética como estudo da substância; transpostas as mesmas distinções ao plano do conteúdo permitiram a elaboração de uma semântica formal.

1.4.1.2 Formal

Adjetivo de forma, formal reflete as diferentes acepções que esse conceito recebeu sucessiva e paralelamente. Na oposição tradicional “forma”/“sentido”, formal é toda organização ou estrutura desprovida de significação. Ao contrário da semântica, aqui, fonologia e gramática são consideradas disciplinas formais.

F. de Saussure, excluiu a substância das preocupações da linguística, tanto de ordem “física” quanto “psíquica”. Ele define a língua como uma forma. A linguística e a semiótica como a lógica e as matemáticas seriam, enquanto estudos de formas, disciplinas formais. As pesquisas sobre os sistemas formais surgiram, desde o fim do século XIX, em matemática e em lógica. Tais sistemas se pretendem explícitos, no sentido escolástico da palavra “formal”, que se opõe a intuitivo, fluido, implícito. Um sistema formal sempre é convencional, está assentado em um conjunto de fórmulas ou axiomas (arbitrariamente declaradas como demonstradas). Um sistema desta natureza é caracterizado por um inventário de símbolos, por um conjunto de regras que permite construir expressões bem formadas e autoriza um cálculo formal, independente de qualquer intervenção da substância. Sistema formal e substância se diferenciam pela recusa em considerar que as formas que explicitam e manipulam sejam formas significantes, o que coloca o problema de seu estatuto enquanto linguagem, pode-se considerar que se tratem de semióticas monoplanas (L. Hjelmslev) e que, os símbolos das linguagens formais seriam desprovidos de significação, não se distinguem senão pela presença implícita do sentido negativo e discriminatório. A teoria greimasiana, aqui, afirma que toda linguagem e toda gramática repousam sobre um conjunto de categorias semânticas universais, e que, na construção de um sistema formal, o verdadeiro problema é o da evacuação do sentido e não o de sua convocação para fins de interpretação.

1.4.1.3 Formalismo

No primeiro segmento numerado, o GRE dá uma definição do uso corrente ou epistemologicamente “neutro” de formalismo “uma atitude científica que procura formalizar as teorias conceptuais ou construir modelos formais para explicar dados da experiência, e, mais particularmente, que utiliza sistemas formais, fundamentados em uma axiomática”. O termo formalismo torna-se claramente pejorativo quando rotula pesquisas realizadas em ciências humanas cujo instrumental metodológico é feito de procedimentos formais.

O segmento 3. trata do formalismo russo, uma manifestação particular de uma episteme europeia datada dos anos 1920, que, de acordo com o GRE I, ilustra bem a ambiguidade do termo: tais pesquisas foram acusadas de formalismo por não manifestarem muito interesse pelo conteúdo ideológico das obras literárias, elas não são formalistas no sentido neutro do termo, pois visavam delimitar a significação das formas (Saussure).

1.4.1.4 Formante

O GRE I define formante em linguística como uma parte da cadeia do plano da expressão, correspondente a uma unidade do plano do conteúdo e que – no momento da semiose – lhe permite constituir-se como signo. A teoria de L. Hjelmslev prevê, dentro da linguística, um lugar para a “teoria dos formantes”, independente da fonemática e da morfemática. O formante não é uma unidade sintagmática do plano da expressão; é mais propriamente “o formante de ...”, e decorre do uso e não da estrutura.

1.4.2 GRO Forma

O verbete forma do GRO é assinado por Arnold Whittall e começa com uma expressão bastante simples: “O elemento construtivo ou organizador na música”. Em forma de artigo, este verbete trata do conceito de forma em si, não com a evolução histórica das formas ou gêneros específicos.

Tão simples quanto, a forma pode ser definida simplesmente como o que as formas têm em comum, refletindo o fato de que um impulso de organização está no coração de qualquer projeto composicional. No entanto, o ato da composição não é sinônimo de escolha e ativação de modelos formais. Compositores obrigam quem escreve sobre música a enfrentar a infinita flexibilidade da relação entre a “forma” como uma categoria genérica (ternário, cânone, sonata) e a obra musical como resultado da implantação de materiais e processos particulares. A prática particulariza assim como a teoria generaliza, e a discussão sobre forma musical tem sido especialmente vulnerável às tensões que surgem entre estas diferentes formas de pensar.

As discussões que se concentram exclusivamente, ou principalmente, em questões de forma musical jazem dentro do domínio da pedagogia musical, ao invés de crítica ou análise; o seu objetivo seria instruir compositores incipientes em como as estruturas musicais estão corretamente

agrupadas. O exame técnico das estruturas e os assuntos relativos a motivos e processos rítmicos tendem a ter prioridade em considerações sobre forma, tanto como categoria genérica quanto como processo ou modelo organizacional. Por exemplo, Salzer distingue entre “estrutura” como revelada na análise schenkeriana harmônica e de condução de vozes, “forma” como “a organização” e divisão em seções definidas da estrutura, e a relação dessas seções uma com a outra, e o “desaine” como organização do material temático e rítmico da superfície da composição (Salzer; Rothstein).

Definições de forma tanto em tratados pedagógicos quanto em textos sobre estética musical, têm comumente dado prioridade à necessidade da forma ser unificada e integrada, com contrastes e diversidades subordinadas ao invés de prioritárias. Além disso, a forma geralmente tem sido teorizada como implicando não apenas a organização, mas organicismo, com recurso frequente à analogias biológicas ou botânicas. Em *Fundamentos da Composição Musical*, Schoenberg declarou que “forma significa que uma peça é organizada: ou seja, que é constituída por elementos que funcionam como os de um organismo vivo [...]. Os principais requisitos para a criação de uma forma compreensível são *lógica* e *coerência*”. Ao contrário, para Langer, a forma “é sempre, um conjunto perceptível de todos auto idênticos; como um ser natural, ele tem um caráter de unidade orgânica, auto suficiência, a realidade individual”.

O argumento de que a organização formal é essencial e inevitavelmente orgânica reflete os princípios da estética formulados durante o século XVIII (Shaftesbury e Baumgarten). Tais princípios podem ser rastreados até a descrição aristotélica de uma tragédia como a “imitação de uma ação que é inteira e completa em si mesma”. Um todo é aquele que responde ao paradigma de ter começo, meio e fim, e a relação entre esses elementos não deve ser arbitrária nem obscura. Aristóteles (*Poética*, 7 e 9) escreveu que “de narrativas e ações simples são feitas as piores episódicas” – “episódica” que significa a ausência de probabilidade ou necessidade na sequência de episódios que compõem a trama, tal como apresentada na peça. É claro que, esta forma (uma sequência orgânica ou episódica de eventos) e conteúdo (“narrativas e ações”) são difíceis de separar quando o personagem de uma obra de arte, e não apenas o seu quadro formal ou modelo estrutural, está em discussão, e essa dificuldade tem sido um fator determinante em estudos de forma musical que pretendem ir além do puramente pedagógico.

Desde que os teóricos da forma musical do século XVIII reiteraram a necessidade de unidade, simetria e proporção, sem, contudo a necessidade de impor um limite ao número de modelos de composição aceitáveis. Em um aparente esforço para resistir às restrições convencionalizantes de modelos formais, A. B. Marx argumentou que “há tantas formas como

obras de arte”, mas a tendência de teorizar formas tem sido inevitável para explorar graus de uniformidade: as condições em que os quadros formais podem ser definidos, e imitados com sucesso, e em que determinadas categorias formais (chaconne, minueto e trio, e assim por diante) podem fornecer um suporte organizacional comum para uma infinita variedade de materiais musicais e estratégias composicionais. O que veio a ser conhecido como a estética formalista – na formulação de Hanslick, o princípio de que “o belo não depende nem na necessidade nem de qualquer assunto introduzido a partir de fora, mas [...] consiste inteiramente de sons artisticamente combinados” – não implica necessariamente uma categoria limitada de “belos” quadros formais. No entanto, como a teorização se tornou mais sistemática, e escrever sobre música, tanto de forma crítica quanto historicamente, uma atividade mais estereotipada; categorizações de vários tipos ganharam destaque, até que, como Dahlhaus observou, “a teoria da forma era uma descrição de gêneros”. Como tal, ela estava mal preparada para enfrentar a prolongada crise da música do século XX e suas relações cheias de história social e política recentes.

O fato de que não há mais do que forma para a composição, e que forma discutida separadamente do conteúdo em todos, menos no sentido mais diretamente técnico é, como dito acima, puramente pedagógico, e tem encorajado uma vertente de interpretação musicológica que vê a obra musical como uma entidade multivalente. Para Nattiez, uma composição não é apenas “um todo composto por 'estruturas'. [...] Em vez disso, o trabalho também é constituído pelas estratégias que engendraram (atitudes de composição), e os procedimentos aos quais elas dão origem: atos de interpretação e percepção”. O efeito desta e de outras estratégias posteriores do século XX é desafiar a estabilidade e a singularidade da categorização formal como um meio de definir e determinar a essência do trabalho musical. A afirmação de Dahlhaus que “esperar uma discussão sobre forma musical seja capaz de produzir definições e prescrições seria ingênuo. De maneira alguma é certo que a forma na música seja, e qualquer tentativa de formular regras provocaria nada além de escárnio” é provocativo precisamente porque vira o pensamento convencional de cabeça para baixo, e, como tal, ele se encaixa bem ao lado da leitura paradoxal do século XX – situação encontrada no entendimento de Adorno que “forma representa a racionalização progressiva, integração e controle de todos os aspectos do material musical, ao mesmo tempo que o material em si, como gêneros e formas herdadas, tendem à fragmentação e desintegração”. Uma vez que, como nota Paddison, “para Adorno o trabalho 'crítico' e 'autêntico' esforça-se para uma consistência de forma que é conseguida sem esconder o caráter fragmentário de seu material performado, herdado”, é claro que a prescrição schoenbergiana para compreensibilidade formal - “lógica e coerência” – já

não pode ser tomada em termos nominais. É como se, em *Fundamentos*, Schoenberg identificasse procedimentos “clássicos” que os estudantes devem primeiro aceitar como modelos por respeito à tradição, mas que, na verdade, não estão disponíveis para a autêntica, livre, composição pós-tonal, porém, com sinceridade, o compositor se esforça para recuperar ou recriá-las. No mundo de Adorno esta luta não pode ser bem sucedida, uma vez que “a arte do mais alto calibre” - incluindo a de Schoenberg – força da totalidade em direção a um estado de fragmentação”.

Dahlhaus preservou a distinção entre um conceito de forma significando “coerência musical em grande escala” e *musique informelle* (exemplificado pela música radical dos anos 1950 e 60), cujo objectivo era “chamar a atenção para o detalhe isolado, para o momento musical individual”. Desde “o sintoma de *musique informelle* extrema é a natureza heterogênea dos detalhes dos quais uma forma musical é construída e a matéria desconectada fica lado a lado, em nítido contraste”, a distinção entre “formal” e música “informal” é clara, e juízos estéticos podem derivar dessa distinção, se um é considerado bom e outro mau, ou ambos são acreditados para ter igual potencial para uso com ou sem sucesso. Essa segunda posição pode ser reconhecida na atitude que visa projetar a natureza do trabalho musical como não dependente de forma tão orgânica – um princípio de design que é, em última instância singular, racional no sentido schoenbergiano – mas em uma visão de qualquer composição (a partir de qualquer época) como um discurso, algo em que o jogo de diferentes significados, muitas vezes ambíguo é o fator decisivo. Longe de se restringir ao papel de “racionalização progressiva”, que a *musique informelle* rejeita, a forma, a partir dessa perspectiva, é liberada para participar plenamente em um novo mundo de heterogeneidade descentrado. Esta transformação de estrutura em discurso reforça o contraste entre as leituras de forma do século XX e as de eras anteriores; seguindo a percepção de que, embora a música não seja, literalmente, uma “língua”, que “torna-se mais essencialmente ela mesma quando emula determinados princípios encontrados na língua” (Clarke).

Tendo em conta que esses princípios ainda envolvem distinções básicas entre semelhanças e contrastes, seu uso analítico não permite exploração menos rigorosa, menos sistemática de projeto formal, como mostra a análise que Clarke fez da obra de Haydn. No entanto, a implicação é que a música está emulando “determinados princípios encontrados na língua 'por' dizer 'algo como resultado da adoção de determinados procedimentos formais. O que a composição diz é, no entanto, inerentemente e irredutivelmente ambíguo, uma vez que a identidade de qualquer texto (musical ou não) é ambígua e multivalente. O pós estruturalista pensando em forma propõe, portanto, que se um texto “subverte a própria ideia de identidade, diferindo infinitamente da possibilidade de incluir-se

à soma das partes ou significados de um texto e de chegar a um totalizado, todo integrado” (Johnson).

Essa posição parece ter sido tirada do mais distante dos princípios aristotélicos subjacentes à estética clássica, e às teorias da forma musical de antes do século XX. Mas a mudança do classicismo ao modernismo na composição ajudou a promover a exploração de tais estratégias anti clássicas, desconstrutivistas, e assim como a aplicação de análise linguística à música clássica enriquece a consciência de sua unidade e estabilidade essenciais, portanto, seu emprego em relação a composições pós clássicas e modernas reforça a percepção pós estruturalista de que tentar impor uma estrutura unificada a uma composição moderna não é menos “violento” do que encará-la como uma sequência de fragmentos que podem ou não alcançar a coerência através do equilíbrio de oposições. Johnson observa que “se alguma coisa é destruída em uma leitura desconstrutiva, não é o texto, mas a pretensão de domínio inequívoco de um modo de significar em detrimento de outro”, e a “provocação cuidadosa da guerra de forças dentro do próprio texto”, que Johnson propõe como o objetivo da análise desconstrutivista, é particularmente apropriada como um meio de explorar a riqueza formal e a multiplicidade das estruturas musicais, que se deslocam ao longo do tempo, ao invés de objetos visíveis como sólidos existentes no espaço.

É inevitável, e apropriado, que o conceito de desconstrução em musicologia deva ser cercado de polêmica, dada a proposta, formulada por Subotnik, que “caracteristicamente, uma desconstrução resultando em (pelo menos) duas leituras de um texto único que coexistem, mas não podem ser conciliadas uma com a outra. Na terminologia desconstrucionista, o peso relativo dessas duas leituras é ‘indecidível’”. Haverá muitas obras musicais, em especial de períodos anteriores ao século XX, para as quais diferentes leituras, irreconciliáveis em sua forma básica (distinta do que a obra mesmo expressa através de seus materiais e processos particulares) será improvável, e mesmo quando o compositor conscientemente trabalhou com mais de um modelo formal, como no caso das Variações op. 30 para Orquestra de Webern, as alternativas não são tanto irreconciliáveis como complementares e interativas. A reivindicação de Subotnik que “na visão desconstrucionista, um texto é uma construção profundamente indeterminado, funcionando sempre como parte de um processo contínuo e aberto do discurso histórico” e que “nenhum sentido único pode ser definitivamente atribuído a um texto”, destaca o sentido em que “significado” implica em forma, mas esta não é idêntica a ele. Mesmo quando a forma pode ser atribuída de maneira convincente a categorias gerais tradicionais como sonata, rondó ou variação, como acontece com os movimentos da Sinfonia nº 9 de Beethoven, o significado do material através do qual a forma é projetada

permanece aberto a novas e diferentes interpretações (Cook). Em última análise, portanto, a forma é um fator de estabilidade relativa no processo inerentemente aberto de comunicação musical.

1.4.3 Complementaridade

Em vista das definições aqui contempladas, somos levados a perguntar: como a concepção de forma oposta a sentido, no sentido linguístico, poderia relacionar-se com forma oposta a amorfo, no sentido musical? Os campos semânticos, à primeira vista parecem sobrepostos e de dimensões ontológicas semelhantes, mas organizados de maneiras distintas.

Dentro da teoria do conhecimento, forma é oposta a matéria; no sentido escolástico, formal se opõe a implícito, intuitivo; historicamente, dentro da escola russa dos anos 1920, formal opõe ideológico; como vemos no GRE. Já no GRO, forma aparece como categoria genérica, processo ou modelo organizacional, somos levados a conhecer a estética formalista (Hanslick), forma como descrição de gêneros; na visão de Schemberg, a forma também é oposta (desconectada) à matéria mais como um desaine coerente; e finalmente, forma como discurso onde o jogo ambíguo de diferentes significados é decisivo.

Acreditamos que aqui seria possível uma tradução: função formal para a música – introdução, tema, desenvolvimento, reexposição, coda, dentre elas – poderia ser “traduzida” em metalinguagem semiótica como sintagma narrativo formalmente reconhecido. Podemos notar aí uma intersecção entre os conceitos.

Na oposição tradicional “forma”/“sentido”, de acordo com a definição acima, formal seria toda organização ou estrutura desprovida de significação. Fica bem difícil considerar a veracidade desta afirmação se pensarmos em forma musical, principalmente após século e meio aproximadamente de estruturalismo formal quase globalmente aceito como o único nascedouro de sentido digno de consideração.

Sistemas musicais sempre são sistema formal, quando são aprendidos, porém fazer música: compor, interpretar, improvisar é um assunto humano que envolve uma certa “carpintaria”.

Forma como economia da repetição na obra (Kolereuter). Sem a capacidade de reconhecer a semelhança entre elementos dentro de uma peça, a apreensão da forma seria impossível. É claro que, esta forma (uma sequência de eventos) e conteúdo (“narrativas e ações”) são difíceis de separar quando o personagem de uma obra de arte está em discussão, essa dificuldade tem sido um fator determinante em estudos de forma musical.

1.5 Narratividade

1.5.1 GRE Narratividade

1.5.1.1 Narrativo (esquema ~)

Este verbete foi escolhido para começar o assunto porque seus oito segmentos fazem uma síntese da história desta teoria narrativa, desde sua origem, da reflexão sobre a organização narrativa dos discursos nas análises que V. Propp. Como a semiótica soviética dos anos 1960, E. Meletinsky e sua equipe, etnólogos americanos (A. Dundes) e franceses (D. Paulme) procuraram interpretar o esquema proppiano. A semiótica francesa viu aí um modelo que serviu de ponto de partida para a compreensão dos princípios de organização de todos os discursos narrativos. “A hipótese de que existem formas universais de organização narrativa colocou as pesquisas de Propp no coração mesmo dos problemas da semiótica nascente.”

Destas análises surgiu a sucessão das trinta e uma funções, porém segundo o GRE, seus princípios lógicos de organização são dificilmente percebidos. Mas um esquema narrativo canônico veio da interação das três provas: qualificante, decisiva e glorificante; a prova podia ser, então, considerada como um sintagma narrativo recorrente, formalmente reconhecível. No esforço de conciliar as terminologias da teoria semiótica com a análise musical, cabe aqui observar que tal expressão: “sintagma narrativo recorrente, formalmente reconhecível” pode muito bem aplicar-se ao que chamamos em música de função formal (tais como introdução, tema principal, tema secundário, reexposição etc.), na sequência, o GRE acrescenta que o único modo que permitia distinguir as provas entre si era o investimento semântico, que, em música é uma questão bastante controversa abordada em todas as partes dessa pesquisa

As análises posteriores e os progressos da gramática narrativa fizeram por reduzir a importância do papel da prova, considerando-a uma figura discursiva de superfície. Se hoje as provas aparecem antes como ornamentações figurativas de operações lógicas mais profundas a maneira como estão dispostas inscreve-as, no entanto, nos três percursos narrativos que constituem a trama de um esquema sintagmático de grande generalidade. O esquema narrativo é visto neste momento como um quadro formal com suas três instâncias essenciais: a qualificação do sujeito, sua “realização” e a sanção que o instaura como sujeito segundo o *ser*. Considerado num nível mais abstrato e decomposto em percursos, esse esquema, ajuda a articular e interpretar atividades tanto

cognitivas quanto pragmáticas.

No terceiro segmento do verbete, o GRE, aborda outras regularidades, agora de ordem paradigmática, reconhecidas no esquema proppiano. Vistas como projeções sobre o eixo sintagmático, estas regularidades foram também consideradas aqui como sintagmas narrativos descontínuos. Após uma ruptura da ordem social estabelecida, é estabelecido o contrato entre o Destinator e o Destinatário/Sujeito, as três provas do sujeito são enquadradas num nível hierarquicamente superior, este passa por uma série de provas para cumprir os compromissos assumidos e é, no fim, recompensado pelo Destinator, que traz, ele também sua contribuição contratual. O esquema narrativo apresenta-se, aqui, como uma série de estabelecimentos e rupturas de obrigações contratuais.

No quarto segmento, observou-se que, no relato proppiano os diferentes espaços correspondiam a formas narrativas distintas: o espaço em que se realizam as provas não é o mesmo em que é instituído e sancionado o contrato, enquanto os actantes mantinham relações específicas com os espaços de que dependiam. Essa articulação espacial do esquema narrativo deu lugar, de um lado, a espacialização como um subcomponente relativamente autônomo das estruturas discursivas; de outro, o reconhecimento de variações espaciais e actanciais leva a ver, nas disjunções e conjunções sucessivas, um outro princípio paradigmático de organização narrativa. A última projeção paradigmática, identificada no quinto segmento, corresponde à relação reconhecida nas funções proppianas de “falta” e de “liquidação de falta”, o que permite interpretar a narrativa como uma sucessão de degradações e de melhoramentos (cf. trabalhos de C. Bremond). Nesse caso, toma-se em consideração a circulação dos objetos de valor, os sujeitos de fazer tornam-se operadores a executar um esquema de transferências de objetos.

O conto maravilhoso, assim como a maior parte das narrativas, revela uma polêmica subjacente, dois percursos narrativos: o do herói e de sua busca, o do vilão; o do sujeito e o do anti sujeito, caracterizadas de que ambos visam um único objeto valor. Essa estrutura conflituosa e contratual são dos polos extremos da defrontação que caracteriza toda comunicação humana: a troca mais pacífica implica o confronto de dois querer contrários, e o combate inscreve-se no quadro de uma rede de convenções tácitas. E o sexto segmento termina com a consequente definição de discurso narrativo como lugar das representações figurativas das formas da comunicação humana.

O sétimo segmento dá a definição do percurso narrativo do sujeito nos termos de uma estrutura contratual na qual Destinator (transcendente), encarregado de manipular e de sancionar o

Sujeito (imane)nte). A performance do sujeito corresponde à execução das exigências contratuais aceitas e em contrapartida, exige a sanção; Destinator e Destinatário possuem estatutos assimétricos respectivamente: o primeiro, quer seja manipulador (transformar o Destinatário em um sujeito competente), quer seja julgador (estabelece o poder justo e o saber verdadeiro) exerce um poder preestabelecido que caracteriza o estatuto hierárquico do Destinator.

Depurado a partir de generalizações sucessivas a partir desde a descrição de Propp, o esquema narrativo é visto, no oitavo e último segmento da definição, como um modelo ideológico de referência ainda orientando a reflexão sobre narratividade e dando confiança aos projetos para semióticas da ação, da manipulação e da sanção. Ele, neste primeiro momento, permite distinguir três segmentos da sintaxe narrativa: os percursos narrativos do sujeito “performador”, do destinatário manipulador e do destinatário julgador. Mas, seria engano imaginar que a simples concatenação desses três percursos produza uma unidade sintática de maiores dimensões, o esquema narrativo. Entre o esquema narrativo e os percursos narrativos nele encontrados há uma distância igual àquela entre as estruturas actanciais de um enunciado e as classes sintagmáticas que preenchem esta ou aquela posição actancial. A estratégia narrativa ordena os arranjos dos percursos narrativos, contudo o esquema narrativo é canônico enquanto modelo de referência, em relação ao qual os desvios, as expansões e localizações estratégicas podem ser calculados.

1.5.1.2 Narratividade

O GRE inicialmente atribui dois sentidos à narratividade: primeiro como uma dada propriedade que caracteriza certo tipo de discurso a partir da qual serão distinguidos os discursos narrativos dos discursos não narrativos. O autor evocado aqui é Benveniste, que opõe história a discurso (em sentido restrito), tomando como critério a categoria da pessoa (a não pessoa caracteriza a história, enquanto a pessoa – o “eu” e o “tu” - é própria do discurso) e; em segundo lugar, a distribuição particular dos tempos verbais.

Essas duas formas de discursos quase nunca existem em estado puro, um diálogo automaticamente prolonga em narrativa, e que a narrativa, sempre pode desenvolver um diálogo. O verbetista adota o ponto de vista de G. Genette, que vê nesses dois tipos de organização, dois níveis discursivos autônomos: à “narrativa”, ele opõe o “discurso” que define como o modo de contar a narrativa. Greimais, aqui assume que “[...] o nível discursivo é, para nós, do domínio da enunciação, enquanto o nível narrativo corresponde ao que se pode denominar enunciado”.

As narrativas, consideradas como descrições de ações encadeadas, estiveram na origem das análises neste campo (Propp, Dumézil, Lévi-Strauss). Essas abordagens revelaram, a existência de organizações abstratas profundas que comportam uma significação implícita e regem a produção e a leitura desse gênero de discurso. A narratividade apareceu como o princípio da organização de qualquer discurso narrativo (identificado, num primeiro momento, com o figurativo). Ou o discurso é uma simples concatenação de frases e o sentido que veicula é devido somente a encadeamentos mais ou menos ocasionais, que ultrapassam a competência da linguística (e, de modo mais geral, da semiótica); ou então constitui um todo de significação, que comporta sua própria organização, estando seu caráter mais ou menos abstrato ou figurativo ligado a investimentos semânticos mais fortes e as articulações sintáticas mais sofisticadas.

No segmento de número quatro, a narratividade, em sentido amplo, é reconhecida como uma organização discursiva imanente e o problema da competência discursiva (narrativa) é colocado. Os estudos folclóricos revelaram a existência de formas narrativas quase universais, que transcendem as fronteiras das comunidades linguísticas. A atividade discursiva depende de um saber fazer que dê conta da produção e da leitura dos discursos ocorrentes, competência esta que pode ser considerada como uma espécie de inteligência sintagmática (cujo modo de existência, à maneira da “língua” saussuriana, seria virtual).

Na instância da enunciação, as estruturas narrativas aparecem (produto) subordinadas às estruturas discursivas (processo produtor). Esta relação dá forma à teoria greimasiana desta fase. Mas a atitude adotada é a oposta: as estruturas semióticas, ditas narrativas, regem, as estruturas discursivas vendo nas estruturas narrativas profundas a instância suscetível a dar conta do aparecimento e da elaboração de qualquer significação (e não apenas da verbal).

Essas estruturas semióticas que continuou-se a denominar narrativas são o depósito das formas significantes fundamentais, possuindo existência virtual, correspondem à “língua” de Saussure e Benveniste, pressuposta por qualquer manifestação discursiva, predetermina as condições do funcionamento da enunciação. As análises semióticas têm levantado, no interior dos textos manipulados, a questão do ato e da competência pressuposta pela realização do ato. Os modelos da competência devem ser construídos a partir das competências “descritivas” nos discursos, admitida a possibilidade de serem extrapoladas, com vistas a uma semiótica da ação e da manipulação mais geral. No projeto semiótico de Greimas, a narratividade generalizada é considerada como o princípio organizador de qualquer discurso. “Como toda semiótica pode ser tratada seja como sistema, seja como processo, as estruturas narrativas podem ser definidas como

constitutivas do nível profundo do processo semiótico”.

1.5.1.3 GRE I & II Programa narrativo

No GRE II, os primeiros cinco segmentos são assinados por Peter Stockinger, e os demais por Françoise Bastide.

1.

No GRE I, programa narrativo (abreviado PN) é definido como um sintagma da sintaxe narrativa de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado; e é interpretado como uma mudança de estado efetuada por um sujeito qualquer, que afeta um também sujeito outro qualquer. E no GRE II, o programa narrativo, como modelo de mudança de estado, figura como um ponto de partida para a elaboração de uma teoria conceitual e operacional das formas de ação anteriores aos seus investimentos em um universo espaço temporal específico; e é feita uma “tradução” inter teorias relacionando a descrição exaustiva da multiplicidade semiótica narrativa à coordenação geral das formas de ação (Piaget).

2.

GRE I. Propõe uma tipologia dos PN estabelecida a partir da consideração da natureza da junção (conjunção ou disjunção); do valor descritivo: valores modais ou descritivos; e da natureza dos sujeitos presentes, neste caso, o PN é chamado performance.

GRE II. É feita uma atualização da dinâmica interna do programa narrativo, a despeito de dois tipos de problemas teóricos: um sobre o estado da negação do fazer; outro concernente ao estatuto da negação do fazer; o concernente à definição de transformação como mudança de estado.

Considerando o não fazer como negação categórica do fazer, isso significa a ausência do ato. Mas como tal interpretação fará saltar, por exemplo, o quadrado da modalidade factível (a “não fazer não fazer” não seria, nesse caso, mais que a indicação da falta de ação dois sujeitos do fazer hierarquicamente diferentes, não um “deixar fazer”, o *não fazer* não pode ser, na teoria semiótica, mais que uma negação parcial. Dito de outra maneira, fazer e não fazer pressupõem-se um ao outro como elementos de uma categoria binária denominador comum que é o agir. Por muito que o “*to do*” e o “*to forbear*”, introduzida na lógica da ação por G. H. v. Wright, o fazer e o não fazer articulam as duas possibilidades de atuação do sujeito competente ao agir: ou bem ele fez alguma coisa ou não faz qualquer coisa mas tanto uma quanto outra são possíveis componentes do que Piaget chamou “a coordenação geral das ações”. O não fazer, interpretado como negação categórica exprime assim ou faz da ausência de agir ou a existência de um sujeito da ação

incompetente em relação a alguma forma de ação. (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 177-81)

3.

GRE I O programa narrativo será, algumas vezes, tomado mais complexo com fins de ênfase, isto é, para produzir o efeito de sentido “dificuldade”, “caráter extremo” da tarefa. Dois procedimentos de ênfase são relativamente frequentes, especialmente na etnoliteratura: a duplicação, e a triplicação.

GRE II. Considera-se, em semiótica, a transformação como “uma mudança qualitativa de um estado”; logo distingue um programa narrativo por articular uma transformação atualizante. Encontramos dois tipos de transformações regidas pelo operador hipotático *fazer*, a transformação pode partir de um estado inicial atualizado, ou ter a imagem inversa.

Se tentarmos olhar para estas duas transformações mencionadas nos programas narrativos determinadas pelo operador hipotático não fazer (o não fazer entendida aqui como uma negação parcial), encontramos os dois programas seguintes:

1) S1 não faz mais que conservar um estado inicial atualizado (o que implica o aparecimento de um estado final realizado);

2) S1 não faz que conservar um estado inicial realizado (o que implica o aparecimento de um estado final atualizado).

(1), assim, articula uma transformação realizante, desta vez governada pelo operador hipotático *não fazer*; (2) articula, contrariamente, um processamento atualizante, regulado de novo pelo operador hipotático *não fazer*.

Mas se agora substituirmos o operador hipotático que rege os dois transformações acima mencionadas pelo operador hipotático *fazer*, estamos na presença de outros dois tipos de transformação determinante de programas narrativos – dois tipos que ainda não tinham sido reconhecidos até ultimamente na semiótica:

1) S1 faz que um estado atualizado inicial seja preservado (o que implica em que o estado final seja equivalente ou idêntico ao estado inicial);

2) S1 faz que um estado inicial realizado seja preservado (o que implica mais uma vez em que o estado final seja semelhante ou idêntico ao estado inicial).

Vemos, assim, impor-se um conceito da transformação já não significa, necessariamente, uma mudança qualitativa do estado. Em outras palavras, ao lado de uma transformação de natureza dinâmica articulando uma mudança de estado, há também uma transformação de natureza estacionária articulando a persistência ou a continuação de um estado.

Se substituirmos operador *fazer* governando as duas transformações dinâmicas, obtemos novamente duas transformações estacionárias, uma atualizante outra realizante:

1) S1 não faz que um estado inicial atualizado mude (o que implica em sua conservação);

2) S1 não faz que um estado inicial realizado mude (que por sua vez implica em sua conservação).

4.

GRE I. Um PN simples se transformará em PN complexo sempre que exigir a realização

prévia de um outro PN. O PN geral é denominado PN de base, enquanto os PN pressupostos e necessários são ditos PN de uso.

GRE II. A dinâmica interna do programa narrativo vista como um modelo de mudança de um estado comporta *oito programas narrativos específicos*, cada um dos quais exerce uma forma particular de ação.

Se nós designamos, por simples convenção, $(S \wedge O)$ com a letra p $(S \vee O)$ com a letra p', e se designamos o operador hipotácico fazer pela letra f e sua negação parcial com a letra f', os oito programas narrativos se apresentam como segue:

- 1) PN a: (“manutenção do estado realizado”): $f(p \rightarrow p)$
- 2) PN b: (“criação do estado realizado”): $f(p' \rightarrow p)$
- 3) PN c (“criação do estado atualizado”): $f(p \rightarrow p')$
- 4) PN d: (“aparência do estado atualizado”): $f(p' \rightarrow p')$
- 5) PN a' (“aparência do estado atualizado”): $f'(p \rightarrow p)$
- 6) PN b' (“conservação o estatus atualizado”): $f'(p' \rightarrow p)$
- 7) PN c' (“conservação do estado realizado”): $f'(p \rightarrow p')$
- 8) PN d' (“aparência do estado realizado”): $f'(p' \rightarrow p')$

Estes oito programas esgotam juntos e somente juntos todas as dinâmicas internas (a “gramática”) programa narrativo como um modelo de transformação de um estado. Excluir um desses oito programas faria cair a coerência lógica do modelo e o faria inoperante.

Um breve exame mostra que os primeiros quatro programas tem em comum o operador fazer, enquanto os últimos quatro programas têm em comum o operador não fazer. Assim, os oito programas constituem dois grupos diferentes, cada um composto por duas transformações estacionárias (uma realizante, outra atualizante) e por duas transformações dinâmicas (uma realizante, outra atualizante). A estrutura lógica comum e própria ao programa narrativo como um modelo de mudança de um estado é, portanto, em nível lógico conceitual, uma estrutura com quatro transformações reproduzindo as propriedades constitutivas do quadrado semiótico e, ao mesmo tempo, equivalente ao grupo INRC de Piaget .

Este “axioma” é uma estrutura semiótica no sentido mais forte do termo, porque ela é reconstituído com a dinâmica interna do programa narrativo como um modelo de mudança de um estado. Ao mesmo tempo, é uma prova importante da consistência lógica interna de um campo específico da teoria semiótica. (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 177-81)

5.

GRE I. O PN de uso pode ser realizado seja pelo próprio sujeito, ou por um outro sujeito, delegado do primeiro: nesse caso, fala-se de PN anexo e reconhecido como pertencente a um nível de derivação inferior.

GRE II. Com ajuda dos oito programas narrativos seria possível construir configurações, simulando comunicações ou trocas de um ou dois objetos de acordo com regras precisas e explícitas de formas de interações simples ou complexas; no nível semio narrativo de superfície, as *formas* da ação ou da interação podem investir-se de maneiras muito diferentes em um universo espaço temporal específico.

Assim, estas configurações representam modelos de simulação rigorosos para diferentes aspectos do ato (agir) significante, seja cognitivo ou pragmático. Ao mesmo tempo, elas também apontam o caminho para substituição progressiva das definições conceituais da sintaxe modal e procedimentos operacionais no sentido estrito. (P. S.) (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 177-81)

6.

GRE I. A forma atualizada do PN global depende do PN de base escolhido, a ser primeiro temporalizado, com vistas à realização. Vê-se assim a transformação de um PN pela instalação de algum procedimento de complexificação. No nível discursivo, os PN podem estar explícitos ou permanecer implícitos.

GRE II. Agora vamos citar na íntegra a parte B. do verbete. Assinada por Françoise Bastide, esta parte inicial dá conta produção e destruição de objetos e comissionando os termos emissor e receptor da teoria da comunicação; uma proposta de mudança para a parte um; e, finalmente, o sexto e último segmento do verbete.

A definição de programa narrativo deve ser ampla o suficiente para dar conta da produção e destruição de objetos entre sujeitos; os sintagmas de fabricação e destruição de objetos seriam muito úteis para representar algumas operações cognitivas elementares que são acompanhadas por operações pragmáticas ligadas à comunicação: escrever uma carta, a formulação de uma mensagem, para a fabricação, por exemplo; da mesma forma, as operações de semi cognitivas, transformações semi tímicas envolvendo transformações dos valores dos objetos ou um investimento de valor em um novo objeto poderiam lhes beneficiar.

Eu proponho o comissionamento dos termos transmissor e receptor: transmissor (abreviado E) designa o sujeito inicialmente conjunto ao objeto; receptor (abreviado R) designa o sujeito inicialmente separado do objeto; o sujeito do fazer seria sempre especificado como sujeito operador (abreviado como S op) para evitar ambiguidade com o sujeito enunciador, etc.

1. [Proposição de mudança]

O programa narrativo (abreviado para PN) é um sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície, descrevendo a transformação de estado; sendo estado definido como a relação de junção entre um sujeito e um objeto, a transformação pode ser realizada através da mudança do objeto ou mudando o sujeito; os dois casos mais simples de mudança de um estado envolvendo seja dois sujeitos e um único objeto ou um único sujeito e dois objetos. A fórmula do PN seria:

$$E \rightarrow O1 \rightarrow S \text{ op} \rightarrow O2 \rightarrow R$$

Emissor (E) designa o sujeito inicialmente em conjunção com o objeto por definição; receptor (R) designa o sujeito do fazer; esta fórmula apresenta a consequência do fazer: E é disjunto e R conjunto com o objeto do fato da transformação; a seta marca a transformação, o sentido é dado pela ordem dos termos: de E para O1, disjunção, e de O2 a R, conjunção; esta fórmula única é suscetível de substituir as duas formas indicadas no Dicionário I.

Eu, ao contrário, conservei (mas podemos discutir) a representação de O com índice para o objeto único ou O1 e O2 em seu sincretismo actancial; no entanto, é

necessário prever casos de fabricação ou destruição do objeto ou O1 e O2 diferentes (poderíamos propor duas letras vizinhas do alfabeto, O e P, O permanece objeto ao qual se investe valor, e P tido de acordo as necessidades o sentido seja de tanto precursor (da fabricação) ou produto (da destruição)).

Pode-se notar que esta fórmula vem a integrar o programa de base, o programa de uso mais elementar, sempre pressuposto e muitas vezes manifesto: quando o foco está na conjunção na transformação trata-se da origem do objeto em circulação, o sujeito operador deve necessariamente levar a algum lugar ou construir a partir de qualquer outra coisa antes de operar a conjunção com o receptor ; alternativamente quando o foco é a disjunção na transformação, trata-se de confirmá-la pelo destino do objeto, o sujeito operador deve, necessariamente, ser de transferido ou ser destruído.

O parágrafo a) poderia ser modificado como a seguir para integrar o caso da fabricação e desconstrução de objetos:

a) a natureza da transformação; podemos prever: casos em que o objeto não é alterado ($O1 = O2$) e circula entre dois sujeitos (de E para R), com caso particular do simples deslocamento, E e R são, então, muitas vezes descritos como lugares; casos em que a natureza do objeto é alterada, O1 e O2 são, então, diferentes e ligados por uma relação de ordem (O2 resulta da transformação de O1, seja pela fabricação seja pela destruição), os dois sujeitos de estado, E e R, podem ser representados pelo mesmo ator ($E = R$), ou por um local. (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 177-81)

6.

Alguns PN apresentam bifurcações; a fórmula linear precedente não é suficiente para realizá-lo, sem que eles entrem por enquanto na classe dos PN complexos definidos nos pontos 4 e 5. Trata-se por exemplo de PN de combinação, onde O2 resulta da somatória de elementos atribuídos a dois emissores diferentes; podemos também encontrar com problemas de tri, onde o resultado da destruição de um O1 é dividido entre dois receptores diferentes; assim, haverá o seguinte: $E' \rightarrow O1'$ e $E'' \rightarrow O1'' \rightarrow S \text{ op} \rightarrow O2 \rightarrow R$; $E \rightarrow O1 \rightarrow O2 \rightarrow S \text{ op} \rightarrow R'$ e $O2'' \rightarrow R''$.

Tais programas podem demonstrar-se úteis para explicar as mudanças em tratadas no nível discursivo como operações cognitivas e/ou tímicas: julgamento como separação do bem e do mal, a abolição da distinção, etc. (Françoise Bastide) (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 177-81)

7.

GRE I. Trata-se de um PN simples ou de uma sequência ordenada de PN o conjunto sintagmático assim reconhecido corresponde à performance do sujeito, o PN, dito performance, pressupõe o da competência. A competência surge como um programa de uso, caracterizado pelo fato dos valores visados por ele serem de natureza modal. “Como a performance pressupõe a competência, depreende-se uma nova unidade sintáctica resultante do encadeamento lógico delas e hierarquicamente superior a elas: damos-lhes o nome de percurso narrativo”. (1979, p. 352-4.)

1.5.1.4 GRE Narrativa

Em Narrativa, o GRE apresenta um verbete com três segmentos numerados, no primeiro :

1.

O termo narrativa é utilizado para designar o discurso narrativo de caráter figurativo (que comporta personagens que realizam ações). Como se trata aí do esquema narrativo (ou de qualquer de seus segmentos) já colocado em discurso e, por isso, inscrito em coordenadas espaço temporais, alguns semioticistas definem a narrativa – na esteira de V. Propp – como uma sucessão temporal de funções (no sentido de ações). Assim concebida de maneira muito restrita (como figurativa e temporal), a narratividade não concerne senão a uma classe de discursos. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 294)

O estatuto atribuído a este termo, dentro dentro da teoria semiótica, neste momento, não considera a possibilidade de haver algum tipo de narratividade em discursos não figurativos, ou desprovido de relações semânticas. No estudo da espacialidade do sentido musical somos obrigados a questionar: seria possível discurso narrativo sem figuração? Observando o fato de que, por exemplo, no universo do sistema tonal, o discurso harmônico, ou seja, a sucessão sintagmática de funções (Schenker, olhar 1.3.) só chega a uma conclusão ou final de segmento em uma cadência perfeita – tanto que, no final do século XIX, quando as experimentações da estética romântica e impressionista fazem este sistema buscar várias maneiras de aniquilar-se ou dissolver-se, como no caso de Wagner, esta cadência perfeita pode levar quatro horas para aparecer –. O domínio harmônico, focado separadamente, pode ser visto como propriamente o discurso do sistema tonal, se em suas idas e vindas tensivas (tônica/dominante, relaxamento/tensão), não seria este discurso de caráter narrativo? Não ambientado nem fazendo referência em outro universo (das coisas do mundo, por exemplo) mas a sí mesmo, sistema saussuriano absoluto?

1.5.1.5 GRE Narrador/narratário

Quando o destinador e o destinatário do discurso estão explicitamente instalado nos enunciado (é o caso do “eu” e do “tu”), podem ser chamados, segundo a terminologia de G. Genette, narrador e narratário. Actantes da enunciação enunciada, são eles sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário, e podem encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado (ou da narração), tal como o sujeito do fazer pragmático ou o sujeito cognitivo, por exemplo.(GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 294)

1.5.2 GRO Narratividade

1.5.2.1 Algumas concepções narrativas

Verbete assinado por Fred Everett Maus, diferentemente da maioria dos que olhamos no GRO, tem um discurso de tom mais crítico; define narratividade como: “os termos referentes, respectivamente, ao estudo e à qualidade intrínseca da narrativa”. Narratividade seria a qualidade de algum dispositivo que o faz ser um exemplo de narrativa ou, em alguns usos, uma qualidade que cria uma aparência de narrativa.

Especialmente a partir da década de 1980, esses conceitos foram aplicados a estudos musicais de várias maneiras. Narratividade, o estudo da narrativa, está associada historicamente ao formalismo do leste europeu e ao estruturalismo, que emprestaram ferramentas especialmente da linguística, para o estudo de muitos aspectos da cultura. Formalistas e estruturalistas estudaram diferentes tipos de “contações de história” como mito e ficção literária, a fim de descobrir padrões recorrentes (Barthes, Chatman, Genette, Greimas, Propp e Todorov dão exemplos característicos dessas abordagens); observaram que o ato de contar histórias segue normas das quais tanto contadores quanto as audiências podem não ser conscientes, assim como falantes nativos de uma língua inconscientemente seguem as normas gramaticais. Estas normas de contação de histórias constituem um nível de intervenção, talvez de convenção arbitrária ou mutável, que molda representações narrativas individuais. Quando uma história parece ser um relato preciso do mundo, ou uma ficção se mostra satisfatória, isto se deve, em parte, porque atende as normas adequadas de contação de histórias; algumas delas podem ser imposições narrativas, outras podem ser específicas para determinadas épocas e lugares. Assim, pode ser importante reconhecer e, talvez, questionar as normas narrativas que moldam as maneiras histórica ou biográfica de contar histórias, e discernir os padrões recorrentes que dão unidade a obras de ficção. Essa tomada de consciência geral de contar histórias como uma atividade padronizada teve amplas implicações para a epistemologia do conhecimento histórico (White), a filosofia da temporalidade (Ricoeur) e da noção de investigação filosófica (Rée).

A tradição da narratividade orientada como ciência social, não é a única abordagem interpretativa à narrativa da literatura ou de outras formas de narrativa, mas ela teve uma influência forte sobre determinados musicólogos. Alguns (Treitler, DeVaux, Pederson) identificaram concepções narrativas que as moldam histórias da música; uma consciência elevada destes

dispositivos narrativos os levou a desafiar valores tradicionais da história da música.

Schrade e Tarasti (1978) têm estudado as relações entre tipos de gênero narrativo e composições, tecendo associações com tragédia e mito, respectivamente. Dentro de um gênero musical textualizado, pode-se identificar um padrão de trama que convida interpretação, como quando Clément reconhece um padrão de personagens protagonistas operísticos femininos morrendo; ou pode-se estudar o papel das funções narrativas sintagmáticas dentro do drama lírico (Abbate, Hudson).

A partir do final do século XX, a teoria e a crítica da música voltaram a explorar a possibilidade de narratividade sem texto verbal, não programática, da tradição da música de concerto europeia. Estes estudos ocupam um espaço na intersecção de várias disciplinas, e não apenas a narratividade e crítica de música, mas a interpretação histórica, teoria musical técnica, estudo filosófico de expressão e representação, e semiótica.

A concepção atraente, mas problemática que molda trabalhos recentes é que uma composição individual, de qualquer tamanho, às vezes se assemelha, ou simplesmente é uma narrativa. Alguns estudos desse tipo têm levado diretamente às teorias existentes da narrativa, aplicando-as às instâncias musicais (McCreless, Tarasti, 1994). Outros trabalharam a partir de dentro das tradições existentes de crítica de música, passando questões críticas sobre composições individuais para comparações com narrativas. Muitas vezes, a interpretação da narrativa musical tem sido oferecida como uma alternativa à descrição puramente técnica, como uma chave para o significado musical (como em Guck e Randall).

Uma questão recorrente em tais discussões sobre narrativa e música refere-se à identificação de agentes ou atores. Contação de história comum normalmente diz respeito personagens, e musicólogos que exploram analogias com a narrativa, muitas vezes identificam como agentes de ficção temas ou instrumentos; a discussão de Cone (1974) de persona e agente é um modelo influente. Maus argumenta que a ação, muitas vezes, é indeterminada na música instrumental; mas, alguns gêneros, como o concerto ou música de câmara, parecem depender de seus efeitos típicos de interação de personagens distintos, principalmente do tipo que explora a dicotomia coletivo/individual. Kerman (1992, 1999) tem oferecido interpretações para as interpolações dramáticas em concertos. McClary (1991) afirma que as composições em forma sonata tipicamente implicam em antagonistas masculinos e femininos através de seus temas principais.

A trama também tem sido uma preocupação central do trabalho narratológico clássico.

Musicólogos propuseram vários arquétipos de enredo para a música instrumental, às vezes de forma muito ampla (como na sequência de equilíbrio/desequilíbrio/equilíbrio de Todorov), às vezes, mais especificamente. A reivindicação de McClary sobre a subordinação de temas femininos a masculinos é um exemplo de um arquétipo de enredo, que levou à narratologia feminista de Lauretis; outro exemplo é o argumento de Newcomb que um certo número de peças em vários movimentos do século XIX, sigam o arquétipo do sofrimento levando ao triunfo ou à redenção (como nas 5a e 9a sinfonias de Beethoven).

1.5.2.2 Descrições antropomórficas

As analogias entre música e narrativa, ou reivindicações que a música instrumental pode ser narrativa, levantam questões sobre a descrição dos acontecimentos de uma peça; descrições feitas em apoio a uma analogia narrativa podem permanecer próximas à análise técnica comum, mas por vezes elas se tornam antropomórficas e, outras vezes, como no relato de Newcomb de Sinfonia n. 9 de Mahler, eventos musicais podem ser traduzidos em uma história quase romanesca detalhada sobre um indivíduo protagonista. Um escritor pode abandonar termos musicais convencionais por completo, movendo-se em um estilo puramente literário (Randall). Descrições antropomórficas levantam questões complexas: elas são metafóricas, ou devem ser entendidas em termos de alguma teoria da imaginação ou ficção? Quais são as restrições sobre tais descrições, e como elas podem contribuir para o conhecimento sobre música? Estas questões não são triviais e as respostas podem afetar o status dos créditos acadêmicos sobre música e narrativa.

1.5.2.3 Derivação de tópicos

Noutro tipo de descrição, a identificação baseada no conhecimento histórico de derivar “tópicos” do trabalho de Ratner, parece intimamente relacionada com as questões de música e narrativa, especialmente quando os críticos escrevem sobre a sucessão de tópicos dentro de peças (Agawu, Allenbrook, Hatten). Se a descrição tópica é importante observar que a sucessão delas em uma peça deve afetar a sua interpretação narrativa.

1.5.2.4 Analogia com o drama

Vários autores têm desafiado a afirmação de que a música instrumental pode ser narrativa. Kivy argumenta que a música instrumental não pode contar uma história, mas pode, no máximo, ilustrar uma história (como fazem imagens que acompanham a narrativa em prosa). Vários autores têm apontado características que são fundamentais para a narrativa, mas estas parecem estar ausentes da música instrumental, mas: por exemplo, a distinção entre sujeito e predicado (Nattiez), a capacidade para vários tipos de comentário auto reflexivo (Kramer, 1990), a existência de um tempo passado e do espaço resultante entre história e narração de histórias (Abbate). Tais falhas de analogia levaram Kerman, Maus, Newcomb e outros a sugerir que a música instrumental pode, muitas vezes, ser mais próxima do drama do que da prosa narrativa, oferecendo encenações de histórias, em vez de contar histórias no sentido mais literal. Isto liga a interpretação narrativa da música com a concepção tradicional de forma sonata e estilo clássico como sendo “dramáticos” (Tovey, Rosen).

Segundo F. E. Mauss, as qualidades taxonômicas orientadas por regras do formalismo e do estruturalismo já pareciam datadas por muitos estudiosos de literatura e cultura na década de 1980, e a subsequente promoção da narratologia por musicólogos pode ter sido prematura. Os mesmos aspectos da narratologia clássica que sugerem uma afinidade com a teoria e análise da música podem também, aplicadas a exemplos literários e musicais, servir de pretexto para simplificação e redução; também o hábito desconstrutiva de identificação de lacunas e descontinuidades na interpretação narrativa, exemplificado por alguns escritos de Abbate e Kramer, perdeu um pouco do seu encanto nos últimos anos.

E termina por afirmar que a interpretação contemporânea da cultura, muitas vezes enfatiza os contextos histórico e social, e lança suspeitas sobre as abordagens que adotam as auto limitações tradicionais de análise textual.

A exploração da música instrumental como narrativa continua a ser tentadora, confusa, área problemática de investigação.

1.5.2.5 Música programática

O verbete, música programática, do GRO, assinado por Roger Scruton, é dividido em duas partes: o termo e seu significado e a história do conceito. Assim como em “função”, esta expressão

é ligada a um autor: “música programática” foi introduzida por Liszt para descrever o que seria a instância mais característica do poema sinfônico (sintagma também cunhado por Liszt, ele definia programa como um “prefácio adicionado a uma peça de música instrumental, por meio do qual o compositor pretende evitar que o ouvinte tenha uma interpretação poética errada, e para dirigir sua atenção para a ideia poética da totalidade ou de uma parte dela”. Os programas dos poemas sinfônicos de Liszt raramente são de caráter narrativo; ele não considerava a música como um meio direto de descrever objetos, ele pensava que a música poderia colocar o ouvinte no mesmo estado de espírito, como fazem os objetos eles mesmos; ao sugerir a realidade emocional das coisas, a música poderia indiretamente representá-los.

Liszt insistia que a verdadeira música de programa tinha uma narrativa ou elemento descritivo que lhe fosse essencial à compreensão, para ele, o assunto tornou-se parte do significado da música: ouvir a música com falsas associações era, na verdade, compreendê-la mal. Quer haja ou não é “música programática” no sentido de Liszt, é claro que ela forneceria o exemplo mais plausível de representação em música. Além disso, é claro que, no seu sentido estrito música programática não inclui música que é meramente expressiva, imitativa ou evocativa.

Uma certa confusão sobre o uso do termo “música programática” se deve à estreita ligação, no pensamento de Liszt, entre representação “narrativa” e “emocional”. O termo é, às vezes, associado puramente à música instrumental com uma narrativa ou “sentido” descritivo – por exemplo, a música que se propõe retratar uma cena ou uma história. Em outros casos é ampliada sua aplicação usando o termo para toda a música que contém uma referência extra musical, seja para eventos objetivos ou sensações subjetivas.

1.5.2.2.1 Representação/expressão

Friedrich Niecks, cujo entusiasmo romântico o levou a ignorar, em seu influente trabalho sobre o assunto (1907), a distinção estética vital entre representação e expressão. O sentido destes termos pode tornar-se tão grande que se fazem praticamente sem sentido. De qualquer forma que o termo seja usado, a ideia da música representar algo é essencial ao conceito de música de programa.

Só muito recentemente é que foram feitas tentativas para formular essa distinção de maneira precisa, porém não há acordo quanto à relação entre os termos.

Por exemplo, a pintura pode representar um sujeito (a crucificação, por exemplo) e também pode expressar uma emoção a esse respeito. Representar um assunto seria dar-lhe uma

descrição ou caracterização, seria dizer (em palavras ou em imagens) como é o sujeito; tal descrição pode ou não ser acompanhada por uma expressão de sentimento e, não é possível haver manifestação de emoção sem acompanhamento de representação. A *Música para Funeral Masônico* de Mozart é certamente uma expressão de dor, mas não contém qualquer tentativa de representar ou descrever o objeto do luto. Argumentou-se que toda a música tem sua carga patêmica; se é assim, então, seria desejado a menos que possa ser feita alguma distinção entre a representação e expressão, toda a música teria que ser considerada como representativa. Dizer isso levaria à conclusão de que não há distinção essencial entre música e pintura em sua relação com o mundo.

Se a música é capaz de, literalmente, representar o seu sujeito, da maneira que a pintura e a literatura representam os sujeitos delas, é uma questão de disputada. O que passa por a representação pode, muitas vezes, ser mais bem descrito como “imitação”, como quando um trecho de música imita o som da natureza, um pássaro, por exemplo. A diferença entre a representação e imitação é clara, um detalhe arquitetônico pode imitar a curva de uma concha, sem se tornar uma representação. A representação seria essencialmente descritiva: tratando-se de uma referência aos objetos do mundo e uma tentativa de descrevê-los, a imitação é meramente copiar. Exemplos de imitação musical abundaram desde sempre: Platão e Aristóteles atribuíam caráter imitativo à música de seu tempo. No entanto, é discutível se a música é feita representativa por imitação apenas. Certamente Liszt tinha mais do que mera imitação em mente quando ele introduziu o conceito de música programática.

Raramente é claro o que se quer dizer quando se diz que a música pode representar coisas. A questão de saber se a música pode realmente descrever o mundo ou se é meramente sugestiva. Se a representação na música fosse apenas uma questão de evocação, seria equivocado descrevê-la como representação, o que implicaria em uma analogia injustificada com as artes descritivas da literatura e da pintura. É duvidoso, mesmo se *La mer* de Debussy é uma descrição, em vez de uma evocação do seu assunto, embora os títulos dos movimentos pareçam sugerir um certa componente “narrativo” para o seu significado; por exemplo, um dos movimentos é intitulado “*De l'aube à midi sur la mer*”. (como o diálogo entre essas duas figuras proeminentes do início do século XX rendia sempre, pelo menos, um trocadilho, esse título levou Eric Satie a observar de que ele gostava particularmente do momento às 11:15h, assim como, em resposta às críticas de Debussy sobre forma, escreveu as “Três peças em forma de pera”).

1.5.2.2.2 Música Programática/Absoluta

A música Programática seria distinta da música absoluta por sua tentativa de descrever objetos e eventos, além disso, sua lógica é tida como derivada desta tentativa: não se limita a repetir ou imitar as coisas que têm uma realidade independente, seu desenvolvimento é determinado pelo desenvolvimento de seu tema.

Nesse contexto, a música se move no tempo de acordo com a lógica do seu sujeito e não de acordo com princípios autônomos dela própria.

Liszt pensou ter apresentado um novo ideal para a música sinfônica, renunciado com Beethoven (Sinfonia Pastoral) e em certas obras de Mendelssohn, Schumann e Berlioz, um gênero pensado para estar fora do corpo da música clássica. Ele considerou a ideia de exaltar as associações narrativas da música num princípio de composição a ser incompatível com a continuidade das formas sinfônicas tradicionais.

O termo “música programática” veio a ser aplicado não só à música com uma história, mas também a música concebida para representar um personagem (*Don Juan* e *Don Quixote* de Richard Strauss), ou para descrever uma cena ou fenômeno (*La mer* de Debussy). O que é comum a todas elas é a tentativa de “representar” objetos na música; mas deu-se uma certa confusão quando o termo passou a ser usado para designar qualquer forma musical de “representação”, seja instrumental ou vocal, ou incidental para uma ação no palco. No entanto, a música programática, propriamente dita, é a música com um programa (o “prefácio” mencionado acima); ou, na concepção de Liszt, a música que procura ser entendida em termos de seu programa; nesse ponto de vista, seria errado chamar, por exemplo, do *Le tic-toc-toc* de Couperin uma peça de música programática, a lógica da peça de Couperin é puramente musical, mesmo que o seu material temático seja derivado da imitação de um relógio. Por outro lado, a lógica do poema sinfônico *Tasso* de Liszt é, de acordo com o compositor, derivada dos acontecimentos da vida de Tasso: é a sequência dos eventos, que ditam o desenvolvimento da música (deve-se lembrar que a própria música programática de Liszt nem sempre segue seus próprios preceitos teóricos).

A música programática deveria ainda diferenciar-se da música “representacional” que acompanha palavras, quer em *lieder*, no oratório ou no palco cênico. Enquanto todos esses partilham dispositivos com a música de programa a influenciaram de forma contínua ao longo da história, ainda é necessário distinguir a música que comporta sua narrativa, que significa, dentro de si, da música que está ligada a uma narrativa que aparece independentemente, quer através das

palavras de uma canção ou através da ação de uma obra dramática. A distinção não é absoluta, mas, se não for feita, a ideia de música programática, como um gênero distinto, deve permanecer totalmente ilegítima.

1.5.3 Aplicabilidades

A questão da relativização do sujeito em música instrumental engloba uma série de possibilidades, são considerados sujeitos: instrumentos, temas ou outras estruturas, o próprio sistema (assentado nas hierarquias sonoras) pode ser visto como sujeito, as possibilidades são tantas quantas puder discernir o observador. Porém, qualquer que seja a ordem dessa associação, mais ou menos antropomórfica, ela estará sujeita a ser compreendida através do sentido imanente da estrutura musical focada.

A atividade discursiva depende de um saber fazer gerar e ler os discursos, esta competência pode ser considerada, de acordo com o segmento 2 da definição de narratividade do GRE, uma espécie de inteligência sintagmática (cujo modo de existência, à maneira da “língua” saussuriana, seria virtual). Esta inteligência, dependente da memória musical de longo prazo, tem sido mensurada juntamente com a previsibilidade da cadeia musical em experimentos de psicologia cognitiva lembrados em 1.3.

O musicólogo semiótico da música Eero Tarasti usa a gramática narrativa (modalidades) para suas análises. “A narrativa em questão não é feita de palavras, imagens ou melodias, mas de eventos, de situações e de comportamentos. De que meios dispomos desde já para examinar esta mensagem mítica escondida atrás dos signos? Os folcloristas russos, e mais articuladamente Vladimir Propp em suas análises de contos populares russos, empreenderam o desenvolvimento de uma teoria que permitiu revelar as diferentes articulações da narrativa mítica.

[...]

Este modelo pode ser transposto a bom número de domínios da música erudita ocidental como ópera, ballet, poema sinfônico e as sinfonias que buscam narrar uma estória mítica. As funções das narrativas míticas, a narração, são distribuídas em dois níveis: o texto mítico e a música. (...). Assim, no caso abstrato duma sinfonia ou dum poema sinfônico, a música por vezes permanece responsável pela integralidade da narrativa, e sem suporte textual algum. (Tarasti p. 210-211.)

1.6 Tema

1.6.1.1 GRE Tema

O GRE dá conta do sentido de tema em semântica discursiva: “como a disseminação dos valores já atualizados em programas e percursos narrativos”; em análise: percurso temático que é uma distribuição sintagmática de investimentos temáticos parciais que se referem aos diferentes actantes e circunstantes desse percurso. A tematização do sujeito do fazer reúne o semantismo disseminado ao longo do percurso temático (conjunto das propriedades do sujeito que efetua esse percurso).

1.6.1.2 GRE I & II Temático

Ainda no quadro da semântica discursiva, “o percurso temático é a manifestação isotópica mais disseminada de um tema, redutível a um papel temático”. Papel temático é entendido como representação actancial de um tema ou de um percurso temático, obtido pela redução de uma configuração discursiva a um único percurso figurativo e um agente competente o subsume; e a determinação da posição que permite fixar uma isotopia precisa no percurso do ator. “A conjunção de papéis actanciais com papéis temáticos define o ator”.

O pesquisador da semiótica bíblica L. Panier propôs o conceito de recategorização temática que pode servir para designar as transformações que sofrem os papéis temáticos de um discurso narrativo. Ao contrário do que acontece no conto proppiano, em que os percursos temáticos dos atores sempre são conformes a seus papéis, os textos evangélicos instauram como ponto de partida papéis sociais, religiosos ou familiares, destinados a sofrer uma “recategorização” temática que manifesta seu ser verdadeiro diferente do inicial.

O Gre II, no verbete assinado por Joseph Courtés qualifica temático todo investimento semântico abstrato numa forma sintática à qual ele é isomorfo e que é obtido com o recurso da formulação unicamente conceitual, privada de todo sema exteroceptivo. Na estruturação do componente discursivo, o polo temático se atrincheira ao polo figurativo, em relação às duas funções constitutivas do discurso: função descritiva (o discurso que fala do mundo, vide discussão expressão/representação) e função predicativa (o discurso categoriza, classifica a si mesma). O

papel temático, que irá admitir, figurações variáveis, é quem sub entende um percurso temático dado. Por oposição ao figurativo ao qual dá sentido, o temático narrativo representa a conjunção possível de dois componentes isomorfos que são o temático (como investimento semântico abstrato, de natureza puramente conceitual) e o sintático. É no dispositivo temático narrativo que ele vem a subjazer os elementos figurativos para situá-los sintagmaticamente uns em relação aos outros.

1.6.1.3 GRE Tematização

No GRE I, os três temas: tema, temático e tematização são definidos dentro do contexto da semântica discursiva, a tematização é um procedimento que, tomando valores já atualizados, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho a sua figurativização. “A tematização pode concentrar-se quer nos sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão”. No segundo segmento é assinalado que o procedimento de conversão semântica permite formular um mesmo valor de maneira ainda abstrata.

1.6.2 GRO Tema

Verbete assinado por William Drabkin. O *thema* grego (a partir de *tithemi*: “para assentamento ou lugar”), como foi usado na antiguidade em retórica e composição, geralmente se refere a uma proposta de ideia, argumento ou um assunto para discussão. O GRO, no início do verbete, dá a definição geral:

O material musical em que parte ou a totalidade de uma obra é baseada, geralmente tendo uma melodia reconhecível e, às vezes perceptível como uma expressão musical completa em si mesma, independente da obra à qual pertence. Dá a uma obra sua identidade, mesmo quando (como é frequente no caso de tema e variações), não é original da obra. (GRO, verbete *Theme*, versão online, nossa tradução)

A palavra foi utilizada pela primeira vez como um termo musical por Zarlino em *Le institutioni harmoniche* (1558), onde denotado uma melodia que foi repetida e sujeita a variação no curso de uma obra. “Tema” assim significava o mesmo que “*punto*”, que era então o termo padrão entre os teóricos italianos; Thomas Morley veio, mais tarde, a chamar de “ponto”, em *Uma*

instrução fácil e completa à prática musical (1597).

Zarlino também contrastou “*thema*” com “*soggetto*”, que era uma linha fixa que subjazia à estrutura de uma peça, mas não interagiu com as outras vozes – daí, em terminologia polifônica, um *cantus firmus*. Esta distinção não foi mantida adiante do século XVII, quando muitos escritores utilizavam as equivalentes vernaculares: “tema”, “sujeito” e “invenção” como sinônimos.

J. S. Bach parece ter preferido *thema* para seus sujeitos de fuga, embora muitas vezes ele tenha usado *subjectum* latina para o sujeito secundário de uma fuga dupla, ou para um contra-sujeito rigorosamente mantido no curso de uma fuga.

A definição de *Thema* em *Musicalisches Lexicon* de J. G. de Walther (1732) como “o sujeito [*Satz*] de uma fuga” é característica do uso do termo no século XVIII, ou seja, para uma linha melódica trabalhada contrapontisticamente. Perto do final do século, no entanto, conotava a seção principal ou frase (do alemão *Hauptsatz*) de um movimento de sonata; por Koch (*Musikalisches Lexikon*, 1802) referia especificamente à primeira frase de quatro compassos de um início de oito.

Mais adiante, no meio do século XIX “tema” tinha tomado em três atribuições importantes: já não se restringia ao início de um trabalho, mas pode aparecer em qualquer parte de uma composição (daí as noções de “tema principal” e “tema secundário”); o tema tinha de ter uma certa integridade, um arredondamento, que o distinguiu do motivo, mais curto e mais elementar (tema e motivo já tinham sido, muitas vezes, tratados como sinônimos no início do século XIX); e um tema era uma entidade reconhecível, algo que poderia ser usado para identificar um trabalho; assim, não foi até o século XIX que o requisito, agora predominante, de originalidade no tema escrito tornou-se uma parte significativa da composição. No entanto, o aspecto mais importante do tema permaneceu, o que Zarlino havia discutido três séculos antes: sua repetição e variação no curso de uma obra.

Em 1802 Koch discutiu o *thematische Arbeit*, o trabalho no desenvolvimento de materiais temáticos, ideia correlata à transformação temática, foi corrente, denotando a inter-relação de vários temas (particularmente melódicos) em uma única composição, bem como sua derivação a partir de uma fonte comum. O processo de transformação temática é encontrado com frequência nas obras de Liszt, aparecendo onipresente em seu poema sinfônico *Les préludes*, por exemplo.

Em grande parte da música do século XX, é difícil traçar uma linha entre o que é proposto (ou seja, o tema) e o que é trabalhado a partir da proposta. Os autores cada vez mais fogem de usar tema em qualquer sentido formal, por exemplo: o primeiro e segundo temas de uma obra

claramente inspirada na forma sonata do período clássico e romântico. Assim, o tema da composição instrumental de 12 notas de Schoenberg (a série dodecafônica) poderia muito bem ser visto conceitualmente como o conjunto de 12 notas no qual ela se baseia. Como aplicado em música antiga “tema” assumiu outra característica, ou seja, que a obra pode ser vista como tendo textura polifônica.

De acordo com o autor do verbete William Drabkin, a distinção entre “sujeito” e “tema” ainda tem de ser trabalhada de forma mais rigorosa, “embora o primeiro tenha mantido sua supremacia nas discussões sobre a fuga, enquanto o segundo começou a ser mais amplamente aceito em sua totalidade polifônica, em vez de ser meramente pensamento como uma melodia principal”.

O GRO pode dar umas inferências a mais, vindas do verbete “sujeito”, assinado por Paul Walker. Sujeito é um tema, ou grupo de temas, em que uma composição é baseada. Um dos primeiros a aplicar a palavra “sujeito” à música foi o próprio Zarlino, que na mesma obra citada acima (1558) definiu, usando o *soggetto* cognato italiano, como qualquer material preexistente que forma a base musical para a peça, incluindo qualquer tema escolhido ou um *cantus firmus* emprestado. No uso moderno, o termo aparece em duas formas principais, em fuga e forma sonata.

Em fuga, “sujeito” pode referir-se tanto ao tema da fuga ou, mais especificamente, à versão original do tema, ou seja, a versão ouvida pela primeira vez. Quando usada desta maneira, a palavra forma par com resposta (ou sujeito proposta/sujeito resposta), a versão transposta do tema. A terminologia alemã é um pouco mais clara: a palavra *Thema* é usada para o tema da fuga, *dux* e *comes* para as formas de sujeito e respostas, respectivamente, porém, há várias vertentes de análise que fazem a nomenclatura adequada para dois ou mais temas em uma fuga ser um assunto cheio de ambiguidade. Às vezes, todos são referidos como sujeitos, enquanto que em outros casos, todos menos o primeiro são considerados menos importantes e são chamados contrasujeito. Há um consenso geral, no entanto, que no caso de haver apenas dois temas presentes, se o primeiro parece ser mais importante do que o segundo, ou se os dois são introduzidos de forma uniforme, e o segundo sempre segue o primeiro em outra voz e também acompanha a próxima entrada do tema 1, como no primeiro movimento da Sonata em si menor para flauta e cravo de J. S. Bach; então o tema 1 será devidamente designado “sujeito” e tema 2 “contrasujeito” músicos têm, em geral insistido que o sujeito deve ser construído de tal forma que dê uma indicação clara do modo ou do tom da fuga.

Em forma sonata, o termo “sujeito” é frequentemente utilizado para cada uma das duas

ideias temáticas principais que, no modelo teórico são as características principais da exposição. Na prática, cada “sujeito” pode ser um grupo de temas e se opõe ao material não-temático.

1.6.3 Disparidade

No caso de tema, a única comunhão é mesmo o ancestral comum da retórica: uma proposta de ideia, argumento ou um assunto para discussão. Quando nos pomos a pesquisar as conexões entre a retórica e a música, grande parte do material é datado, estas relações têm sido, muitas vezes, extremamente próximas, notadamente no período barroco.

Pensamos em tema musical e tema semântico, e não é difícil encaixar ambos no sentido retórico. O problema é que as inter relações entre a música e as artes “ditas” – *artes dicendi* (gramática, retórica, dialética) – frequentemente se mostram óbvias e pouco claras ao mesmo tempo. Até recentemente na história da civilização ocidental, a música era predominantemente vocal e, assim, mais intimamente ligada às palavras. Compositores têm, geralmente, sido influenciados em algum grau por doutrinas retóricas que governavam a colocação dos textos em música, e mesmo após o crescimento da música instrumental independente, princípios retóricos continuaram por algum tempo a ser utilizados não só para a música vocal. O que ainda não foi totalmente explicado é como essas interrelações controlaram as ditas estratégias composicionais. Esses desenvolvimentos não seriam claros, em parte, porque músicos e estudiosos modernos não são experientes nas disciplinas retóricas, que desde o início do século XIX desapareceram em da maioria dos sistemas educacional e filosófico. No início do século XX, os historiadores da música redescobriram a importância da retórica como a base de conceitos estéticos e teóricas na música antiga. Toda uma disciplina que tinha sido a comum a todos as pessoas educadas, só foi redescoberta e reconstruída nessa fase, e só agora é que começa a ser compreendido o quanto a arte da música ocidental tem dependido conceitos retóricos.

Zarlino havia discutido a questão do tema, sua repetição e variação no curso de uma obra. Podemos pensar que, na música, o aspecto formal seja aquele que responde a uma economia da repetição (Koelreuter) dentro da obra, neste contexto, o tema seria o material a ser variado e/ou desenvolvido (Schoenberg). Vale aqui observar que, em música, tema e sujeito podem ser considerados sinônimos; coisa que em semântica seria impensável. Em suma, uma origem comum seguida de uma bifurcação das superfícies dos campos semânticos: um ramo semântico, outro ramo que diz respeito um efeito de sentido sonoro.

1.7 Tempo

1.7.1 GRE I & II Temporalização

De acordo com o GRE I: “A temporalização consiste, como seu nome indica, em produzir o efeito de sentido 'temporalidade' e em transformar, assim uma organização narrativa em 'história’”. A temporalização é um dos subcomponentes da sintaxe discursiva e depende da mobilização dos mecanismos de debreagem e de embreagem.

No segundo segmento, a definição postula que a programação temporal tem como característica principal a conversão do eixo das pressuposições em eixo de consecuições. Daí, a localização temporal, segmenta e organiza as sucessões estabelecendo estruturas narrativas. Neste contexto, a aspectualização transforma as funções narrativas em processos avaliados pelo actante observador instalado no discurso enunciado.

O verbete temporalização do GRE II é assinado por Claude Zilberberg; começa por destacar o momento histórico do surgimento do estruturalismo em combate ao historicismo que prevalecia há muito tempo. A proclamação de estruturas de caráteracrônico em 1933 por Hjelmslev com seus conceitos de “pansincronia” e “pandiacronia”.

Mas se ele tivesse sancionado os erros flagrantes do historicismo, seu impacto epistemológico não envolve, de maneira alguma, o do tempo. Segundo C. Z., a semiótica não poderia ser singularizada pela indiferença ou desprezo de um dado altamente constituinte. O tempo é parte na constituição da significação; a componente semântica descarta o tempo, e tem interesse apenas nos valores fóricos sem os quais a orientação da sintaxe seria impensável. Se as microestruturas são do lado da sintaxe, o princípio de empirismo pede que tiremos os nossos resultados a partir de um amplo panorama.

Hjelmslev, em seu estudo sobre a frase nominal, indica que a expressão do tempo – os morfemas ditos “verbais”, ou como em E. L. “morfemas extensos fundamentais” – recai sobre a frase como um todo, e não somente no verbo. O tempo estria “lá” (em imanência), mesmo quando não “está” (em manifestação).

O ensino da fonologia não é menos valioso. (Ensaio de Linguística Geral, p. 103-149) Se olharmos atentamente para a classificação estabelecida por Jakobson entre traços distintivos e traços prosódicos, devemos reconhecer que os constituintes verdadeiramente finais - o fundo de tudo? - traços para ambas as classes de *altura*, a *força*, a quantidade, ou seja, a *frequência*, *intensidade* do tempo. (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 236)

Zilberberg, no quarto segmento dessa definição diz que o tempo assombra a significação e deve logo abrir caminho para uma rede obtida por nivelação, e articulação interna do conceito. Em nivelação todo nível reconhecido é dividido dois níveis correlatos: pressuposto [*temporal*], o outro pressuponente [*temporel*], desde que os termos o permitam. Este fundo(s) temporal, é reconhecido como um complexo de tempo-espaço que pode considerar a atitude de toda tensão. A única maneira de nos aproximarmos através de seus modos figurais. Daí, nova dicotomia do tempo figural: esperado/chegado; e espaço figural: fechado/aberto. O entrelaçamento de tempo e espaço fornece duas temporalizações: retensiva, e *retensiva, emissiva* e permite o jogo das debreagens e embreagens temporais. Na teoria tensiva, esta dicotomia aclara parcialmente a “profundidade”, a “ressonância” do conceito de competência que releva uma temporalidade retensiva.

O nível temporal continua sem articulação como nível pressuponente. A articulação, geral se não universal, parece se opor à cronía (lugar de consecuições) e à mnese (lugar de simultaneizações). “As dicotomias invencíveis: ser/tornar-se, força/forma, foria/táxis, dinâmica potencial/morfológica, potencial/real, corrente, se encaixam de forma relativamente fácil nesta ótica e valem tanto para o conteúdo quanto para expressão”.

1.7.2 GRO Tempo

Cabe lembrar que este é o verbete tempo tirado de um dicionário escrito em língua inglesa, portanto, não se trata de tradução, o termo definido no verbete é mesmo a palavra tempo em italiano, ou seja, usada em jargão musical para as utilizações em tempo musical. Assinado por Justin London, o verbete começa pela noção literal, o “tempo” de uma composição musical é mais comumente utilizado para descrever a velocidade musical ou estímulo.

A noção de tempo está entrelaçada com o nosso senso de pulso e medida, pois sem uma série regular de pulsos é difícil imaginar qualquer senso de ritmo. Em um contexto métrico, nosso senso de ritmo é o que nos permite distinguir subdivisões de batidas, tempo e contratempo. Toda hierarquia métrica, desde as subdivisões mais curtas até os níveis hipermétricos mais amplos, desempenha um papel fundamental no estabelecimento da “complexo gestaltico” do tempo.

O tempo pode ser expresso por numa variedade de maneiras. As mais familiares são designações metronómicas que apontam uma unidade particular de duração com uma duração particular cronométrica (por exemplo, semínima = 80 batimentos/minuto); descrições convencionalizadas de velocidade e de caráter gestual - *andante, allegro, langsam* etc. Há também

associações menos exatas entre notações de métrica e ritmo, um vestígio da antiga prática mensural, onde, por exemplo, as fórmulas de compasso 3/2 seria indicativo de ritmo relativamente lento, 3/4 de ritmo moderado e 3/8 de ritmo relativamente rápido.

Enquanto andamento envolve necessariamente uma determinação dos períodos – por período entenda-se aquela grandeza de caráter uniforme, regular de eventos (batidas) equidistantes no eixo sintagmático – adequados às diversas unidades rítmicas dadas numa partitura ou passada oralmente. Há mais no conceito de tempo do que simplesmente indexação semínimas e colcheias para uma certa quantidade de tempo no relógio. Epstein, em *Moldando o tempo: Musica, o cérebro, e Performance* observou que:

[...] tempo é uma consequência da soma de todos os fatores dentro de uma peça – o sentido geral dos temas de uma obra, ritmos, articulações, 'respiração', movimento, progressões harmônicas, movimento tonal, atividade contrapontística. ... Tempo ... é uma redução deste complexo gestaltico dentro do elemento da velocidade *per se*, uma velocidade que disponibiliza o todo global, integra elementos musicais fluidos com um sentido legítimo. (Epstein, 1995, p. 99).

Um verdadeiro senso de tempo é mais do que as sucessivas articulações nota a nota; ele envolve a percepção de movimento dentro dos grupos rítmicos e através das frases. Encontrar o tempo “certo” dentro e entre as seções de uma peça é uma das decisões mais sutis que tem que tomar o intérprete.

Alterações na durações de superfície não dão necessariamente origem a uma alteração de tempo, como o aumento ou diminuição dos valores duracionais podem ter pouco efeito sobre o pulso percebido. Mudanças genuínas de tempo podem ocorrer naturalmente, seja de forma abrupta ou gradual (*ascelerando* ou *retardando* por exemplo) ao longo de uma obra, muitas vezes de forma dramática. Mas é importante notar que, mesmo dentro passagens que parecem estar em ritmo estável, o pulso quase nunca é constante mecanicamente, salvo em performances que envolvem meio eletrônico ou mecânico de articular batidas e ritmos; em performances normais ritmo sistematicamente flutua dentro do compasso e da frase.

1.7.3 O Absoluto

Trata-se da mesma coisa: o princípio da linearidade; com diferentes configurações nas respectivas realidades. A realidade da música suporta muitas mais simultaneidades.

Quando se trata de textualizar os elementos da gramática narrativa, vem a obrigatoriedade de se colocar em sucessão linear, por exemplo, dois programas narrativos considerados como se desenvolvendo ao mesmo tempo, a intercalar um programa narrativo cognitivo no interior de um programa narrativo pragmático, a instituir uma pluri isotopia que permite falar de várias coisas ao mesmo tempo, etc. Desse ponto de vista, a linearização aparece como uma coerção que condiciona a organização textual da linguagem verbal a qual a música não se sujeita; na verdade depende do tipo de simultaneidade empregada para que e que tenhamos a o sentido da textura musical. A linearidade determina, de modo negativo, a competência discursiva do enunciador verbal, o mesmo princípio, na música, nos permite distinguir polifonia, harmonia em blocos, melodia com acompanhamento homofônico, *llasma* etc.

A música se dá de maneira obrigatória no tempo e, no entanto o transcende. O Diálogo do filósofo romântico K. W. F. Solger, *Erwin* (1815), faz algumas das afirmações mais enfáticas quanto ao relacionamento da música com o Absoluto: “o efeito da música consiste no fato de que, na sensação de cada momento presente uma eternidade inteira surge em nossa mente. A música ... portanto, realmente consegue o que não é viável para a atividade habitual do entendimento. Mas também não o alcança por objetos reais, mas apenas na forma vazia universal do tempo” (Dahlhaus e Zimmermann, 1984, p.146-7). A fim de alcançar a unificação real do finito e do infinito, música, afirma Solger, deve ligar-se a outras formas de arte, a concepção de que Wagner logo tenta perceber em sua ideia de *Gesamtkunstwerk*, mas que Solger viu como completamente realizada na “música de culto, no canto de hinos sagrados diante de pinturas de ações divinas” num ambiente de arquitetura inspiradora.

Na vivência empírica do músico prático, os conceitos tensivos de tempo figural: esperado/chegado; e espaço figural: fechado/aberto são vivenciados nas delicadas decisões que os intérpretes têm que tomar para achar o tempo certo da música a ser levada: rápido demais faz frases grandes demais e esconde certas coisas; lento demais fragmenta as frases e exagera certas coisas.

1.8 Modo

1.8.1 GRE Modalidade

O primeiro segmento da definição greimasiana define modalidade como a produção de um enunciado modal que sobre determina um enunciado descritivo, a partir da definição tradicional de

modalidade, “o que modifica o predicado” de um enunciado.

O enfoque indutivo das modalidades parece pouco convincente: podendo os inventários de verbos modais (e eventualmente das locuções modais) ser sempre contestados e variáveis de uma língua natural para outra, é razoável considerar que as duas formas de enunciados elementares, os enunciados de fazer e de estado, são suscetíveis de se encontrarem ou na situação sintática de enunciados descritivos, ou na situação hiperotáxica, de enunciados de enunciados modais: o fazer modalizado o ser; o ser modalizando o fazer; o ser modalizando o ser; e o fazer modalizando o fazer. Nessa perspectiva, o predicado modal pode ser definido somente por sua função táxica, por seu alcance transitivo, suscetível de atingir um outro enunciado como objeto.

Na organização sintática do enunciado discurso, enquanto a gramática frasal considera essencial para a análise o reconhecimento de níveis de pertinência interpretados como instâncias de derivação, pensamos que a existência dos tipos de discurso pode ser afirmada no plano trans frasal devido à recorrência das estruturas modais. Uma nova hierarquia sintagmática, devida não somente das estruturas hipotáxicas que ligam os enunciados modalizados, mas também a uma tipologia das modalizações, pode ser postulada como um dos princípios de organização sintática dos enunciados discursos. Outra consequência, concernente à tipologia das modalizações: um encaminhamento hipotético dedutivo está em condições de ordenar nos inventários confusos das modalidades das línguas naturais. As lógicas modais dão o exemplo de uma abordagem semelhante; depois de haver reconhecido um campo modal problemático, elas selecionam certos “valores de verdade” e os tomam axiomáticamente como ponto de partida de suas deduções e cálculos. O encaminhamento semiótico seria transcendente às organizações discursivas das línguas naturais que organizam os valores modais do querer, dever, poder e saber, capazes de modalizar tanto o ser quanto o fazer. Por outro lado, a tradição saussuriana em linguística, habituou-nos a considerar tanto modos quanto níveis de existência, que constituem outras tantas instâncias que “balizam” um percurso que vai de um ponto zero à sua realização. A semiótica busca apoio empírico e teórico a seu empreendimento, visando instalar axiomáticamente uma estrutura modal fundamental em sua teoria.

De acordo com o GRE I, a construção de um modelo que permitiria dar conta da estrutura modal fundamental está ainda no início. Os critérios de classificação das modalidades devem ser ao mesmo tempo sintagmáticos e paradigmáticos. O que faz definir cada modalidade como estrutura modal hipotaxica e como categoria capaz de ser representada no quadrado semiótico. Assim, dentro do percurso tensivo que leva à realização, podem-se agrupar as modalidades, até aqui reconhecidas, de acordo com o quadro:

Modalidades	Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
exotáticas	<i>dever</i>	<i>poder</i>	<i>fazer</i>
endotáticas	<i>querer</i>	<i>saber</i>	<i>ser</i>

De acordo com a sugestão de M. Rengstorf, designam-se aqui como exotáticas as modalidades capazes de entrar em relações translativas (que têm sujeitos distintos), e como endotáticas as modalidades simples (sujeitos idênticos ou em sincretismo). Outro tipo de classificação, fundamentada na natureza do enunciado a modalizar, permite distinguir duas classes de modalizações: a do fazer e a do ser. Assim a estrutura modal, enquanto relação predicativa incidente sobre o sujeito que “modaliza”, do *dever fazer*; opõe-se à do *dever-ser*, onde o objeto que é “modalizado”, preservando uma afinidade semântica. Dentro dessas duas classes é provavelmente possível prever processos de modalização e calcular a compatibilidade no interior dessas sequências.

1.8.2 GRO Modo

1.8.2.1 Mapa do verbete; núcleo do conceito

O verbete modo do GRO é outro de grandes dimensões. Divide-se em cinco capítulos enumerados em algarismos romanos, subdivididos em segmentos numerados em algarismos arábicos, subdivididos em numerais romanos minúsculos, subdivididos em letras minúsculas. Para que tenhamos a ideia da amplitude que esse termo alcançou na teoria musical, vamos transcrever seus títulos e inter títulos para que vislumbremos sua abrangência:

I. O termo; 1. Notação mensural, 2. Intervalo, 3. Escala ou Tipo de melodia; II. Teoria modal medieval; 1. Os elementos, (i) O modelo Helenístico: *tonus, modus, tropus*, (ii) O modelo bizantino: *oktoechos*; 2. Síntese carolíngia, séculos IX e X, (i) A oitava dupla de Boécio e os modos, (a) Os sistemas de tetracordes, (b) Graus dos tetracordes e qualidade modal; (ii) Espécies de oitavas e nomes helenísticos, (iii) Tipos melódicos e orientação modal, (a) Começos e terminações modais, (b) Uma instância de ambiguidade modal; 3. Síntese do século XI, (i) Uma teoria italiana de funções modais; (a) Final, (b) *Ambitus*, (c) Iniciais e mediais, (d) Tenor; (ii) A teoria de Reichenau de espécies e locais modais, (a) Espécies de consonância modal, (b) modos dos graus e *sedes troporum*, (iii) Autêntico/plagal, distinções; (a) repercussão, (b) Medida mecânica da tessitura média; 4. Modo na Alta Idade Média, (i) Qualidade modal e exacordes silábicos, (a) Finais regulares e transpostos, (b) Finais transformados; (ii) Teoria modal italiana nos séculos XIV e XV, (iii) Expansão do sistema tonal; III. Teorias

modais e música polifônica; 1. Elementos de polifonia modal, (i) Função poética dos modos; (a) *Ethos* modal da Idade Média, (b) *Ethos* modal para a polifonia; (ii) Modalidade numa textura polifônica, (a) Vozes modais, (b) O conjunto modal; 2. Funções polifônicas e modais, (I) Cadências e aberturas, (ii) A integração de modalidade e polifonia; 3. Teoria modal polifônica e o sistema óctuplo, (i) Aaron e a *diferentiae* do tom salmódico, (ii) Modos compostos, (iii) Cadências modais e salmodia polifônica; 4. Sistemas de 12 notas, (i) Os 12 modos segundo Glarean; (a) Quatro tipos melódicos extra, (b) Divisões modais da oitava; (ii) Os 12 modos de Glarean, (a) As 12 espécies de oitava e seus nomes gregos, (b) Função modal e espécies de consonância não modal; (iii) A síntese de Zarlino de modalidade e polifonia; 5. Transcrição para tonalidades maiores e menores, (i) Os 12 modos no final do século XVI, (ii) Os modos no século XVII, (a) transcrição de escalas modais, (b) O sistema óctuplo e as 24 tonalidades maiores e menores; (iii) A tríade modal; assinados por Harold S. Powers e Frans Wiering (I–III).IV. Escalas modais e música tradicional; 1. Escalas modais como um novo recurso musical, assinados por James Porter (IV, 1). IV. 2. Escalas modais em tipos de melodia na música popular anglo americana; (i) Visão acadêmica da canção popular e os modos; (a) Canção popular e os pseudo modos gregos, (b) Uma nova teoria para a canção popular anglo americana; (ii) Tipos de melodia em canções anglo americanas, (a) Modo como uma propriedade musical, (b) Famílias de tons; (iii) Modo como propriedade musical versus modo como categoria, assinados por Harold S. Powers e James Cowdery (IV, 2). V. Oriente médio e Ásia; 1. introdução: “modo” como conceito musicológico, escrito por Harold S. Powers e Richard Widdess (V, 1). V. 2. Oriente Médio e Ásia Central: *maqam*, *makom*; (i) Os termos básicos, (ii) Entidades modais e a escala geral, (iii) Núcleo e complexo modal modal nas músicas árabe e turca, (iv) Complexos modais turco arábicos simples e mistos, (v) Núcleo e complexo modal modal na música persa, (vi) Modulação, (vii) Função tonal e progressão melódica, (viii) Sistemas modais e gêneros cíclicos, escritos por Ruth Davis (V, 2). V. 3. Sul asiático: *raga*; (i) Os termos básicos, (ii) Entidades modais e a escala geral, (iii) E sistema tônico, (iv) Núcleo modal e entidade modal, (v) Entidades modais “puras” e “mistas”, (vi) Funções modais, (vii) Sistemas modais, escritos por Harold S. Powers e Richard Widdess (V, 3). 4. Sudeste asiático: *pathet*; (i) Introdução, por Harold S. Powers e Marc Perlman. (ii) *Pathet*; (a) Sistemas modais do sudeste asiático, (b) Modos e escalas no gamelão javanês, (c) *pathet* versus *raga*, (d) Entidade modal e funções modais, escritos por Harold S. Powers e Marc Perlman (V, 4 (ii) (a)–(d)). V. 4. (e) Aspectos melódicos: *balungan*, (f) Aspectos melódicos: *garap*, (g) Transcrição, transformação e relações entre *pathets*, (h) *Pathet* e entoação, (I) A natureza do *pathet*, escritos por Marc Perlman (V, 4(ii) (e)–(i)). V. 5. Leste asiático; (i) China: *diao*, por Allan Marett e Stephen Jones (V, 5(i)). V. 5. (ii) Japão: *choshi*; (a) Escalas e modos na música de corte japonesa, (b) Individualidade modal e transposição especialmente nos três *ritsu choshi*, (c) transformação e transposição: modos, escalas e afinações, por Allen Marett (V, 5(ii)).

A primeira definição geral dada apresenta os usos principais em teoria musical ocidental:

(do Lat. *modus*: “mesura”, “padrão”; “maneira”, “jeito”).

Um termo em teoria musical ocidental com três aplicações principais, todas conectadas com os significados de *modus* acima: a relação entre os valores das notas *longa* e *brevis* em notação alta Idade Média; intervalo, na teoria da baixa Idade Média; e, mais importante, um conceito que envolve tipo de escala e tipo de

melodia. O termo “modo” sempre foi usado para designar as classes de melodias, e desde o século XX para designar certos tipos de norma ou modelo para a composição e também improvisação. Certos fenômenos em canção popular e na música não ocidental estão relacionados com este último significado. A palavra também é usada na linguagem acústica para designar um determinado padrão de vibrações em que um sistema pode oscilar de forma estável. (GRO, verbete *Mode*, on line, nossa tradução)

No contexto da notação mensural da Alta Idade Média, o termo “modo” tem duas aplicações. Em primeiro lugar, refere-se, em geral, à relação proporcional entre *brevis* e *longa*: o *modus* é *perfectus*, quando a relação é de 3:1, *imperfectus* (às vezes menor) quando ele é de 2:1 (Os atributos maior e menor são mais bem utilizados com *modus* para distinguir a relação de *longa* ao *maxima* a partir da relação de *brevis* a *longa*, respectivamente). No início da notação mensural, a chamada notação franconiana, *modus* designava um dos cinco a sete arranjos fixos de *longas* e *breves*, em particular, ritmos chamados pelos estudiosos de modos rítmicos. Nestes padrões estilizados, tanto o tempo da *breve* quanto da *longa* podiam ter duas durações possíveis: se à *breve* mais curta é atribuído o valor 1, a *breve* poderia valer 1 ou 2, e a *longa*, 2 ou 3; por exemplo: BL + BL (1-2 + 1-2), L + L (3 + 3), BB + L (1-2 + 3) e BBB + BBB (1-1-1 + 1-1- 1).

Já no contexto da Baixa idade média, chamou-se modo o que chamamos intervalo. Em *De harmonica*, Hucbald de St. Amand (c850-930) listou nove “modos”, variando de semitom a sexta maior por adição sucessiva de semitons, dando exemplos do repertório de canto para cada um deles (Gerberts, i, 105; ed. Traub, 26ff). Este texto chegou até nossos dias na íntegra através de Berno de Reichenau (d 1048; Gerberts, II, 64).

No capítulo 4 de seu *Micrologus* (depois de 1026) Guido de Arezzo deu seis “modos” “pelos quais os graus da escala estão ligados” a desde a segunda menor até a quinta, com exceção do trítono. Mais tarde, Guido mencionou uma expansão para oito, adicionando as sextas maiores e menores, e nove, incluindo a oitava. Wilhelm de Hirsau (d 1091; CSM, XXIII, cap. 21) reportou-se a ambas as tradições substituindo a palavra “modos” por “intervalos”, e acrescentou exemplos de cantochão para a 7ª menor e o uníssono. (Outras referências das tradições antigas para *modus* significando “intervalo” podem ser encontradas no *Breviarium de Frutolfus* de Michelsberg, ed. Vivell, p.64, n.11). A designação de intervalo pelo *modus* foi repetida em manuais e tratados de épocas posteriores, especialmente na Alemanha. No livro 1 de *Musicae de Ornithoparchus activae micrologus* (1517), o capítulo 7 é intitulado “*De modis seu intervallis*”, que na tradução de Dowland de 1609 tornou-se “*Of Moods, or intervals*”. Em 1716, J. H. Buttstett, opondo-se a chamar o uníssono de intervalo, repetiu uma antiga tradição que pensava que “o uníssono não é um

modo, mas sim a primeira fundação dos outros modos, como [é] a unidade dos números” (Ut, mi, sol, ré, fa, la, p. 29).

A terceira concepção de modo apresentada no GRO, define modo como escala ou tipo de melodia. Aqui, são distinguidas duas acepções de “modo”: como um conceito na história e teoria da música europeia, e como um conceito musicológico moderno aplicado à música não ocidental, embora um seja consequência natural do outro. Como um termo inato da teoria da música ocidental, o modo é aplicável em três sucessivas etapas históricas contínuas: para o canto gregoriano, para a polifonia renascentista e à música tonal harmônica dos séculos XVII ao XIX.

O núcleo do conceito de modo na sua forma de base ocidental pode ser ilustrado em duas formulações italianas do início do século XI: "Um tom ou modo é uma regra que distingue cada canto em seu final [grau da escala]" (Pseudo Odo, *Dialogus in musica*, GerbertS, i, 257); e “O primeiro grau la e a quarta, ré, são semelhantes e designados 'de um único modo' porque ambos têm um tom inteiro abaixo e [têm] tom-semitom-tom-tom acima”. E esta é a primeira “similaridade nos graus da escala”, ou seja, o primeiro modo (Guido: *Epistola de ignoto Cantu*, GerbertS, ii, 47). A famosa definição do anônimo *Dialogus* destacou a função classificatória da modalidade e da primazia do grau final da escala; Guido aqui salientou que o ambiente melódico escalar de qualquer grau da escala com sua definição estrutural para modo. Este e outros elementos de modo e modalidade fazem parte de uma tradição antiga considerável dentro das teoria e prática medieval, elas resumem os seus dois atributos mais importantes: classificação e estrutura tonal.

Na primeira parte do século XVI os teóricos voltaram a usar os oito modos medievais de canto gregoriano e depois também de um sistema alargado de 12 modos para explicar essas características da música polifônica como a escolha de sons cadenciais para a abertura imitativa, entradas e começos, bem como especificar os aspectos da tessitura e contorno em linhas melódicas individuais. Quanto estas teorias da modalidade polifônica foram reais para os músicos do século XV é discutível; mas, a partir de meados do século XVI até a modalidade polifônica do XVII, era uma característica central de muitos repertórios bem como de muitas teorias. Finalmente, durante o século XVII vários sistemas de modos polifônicos desempenharam papéis complexos no desenvolvimento de sistemas teóricos feitos de pares de tonalidades maiores e menores em que viriam a ser chamados de harmonia tonal ou tonalidade harmônica.

Todos os três estágios da teoria modal europeia destacam os aspectos classificatórios e escalares de modo, embora se possa observar características melódicas e motivicas importantes que podem ser chamadas de “modais” em algumas fases da história medieval e renascentista.

Desde o século XX, o uso do termo “modo” em línguas ocidentais foi ampliado na medida em que tipo melódico e características motivicas agora estão recebendo a mesma atenção que o tipo de escala na terminologia musicológica. Esta ampliação do conceito entrou na literatura acadêmica durante o primeiro quarto do século XX em estudos dos estilos musicais do Leste Mediterrâneo e música litúrgica cristã oriental, a partir dos quais se tornou a base do entendimento comum de “*mode*”. Uma nova definição básica dada por Idelsohn a música judaica em seu desenvolvimento histórico (1929), foi dada ampla aceitação no mundo de fala Inglesa, quando foi tomado por Reese por sua *Música na Idade Média* (1940, p. 10): “Um MODO ... é composto por uma série de motivos (i.e figuras musicais curtas ou grupos de sons) dentro de uma certa escala”. Em *Música da Grécia Antiga* (1936), de Winnington-Ingram, tanto aspectos escalares quanto melódicos de modo estão resumidos em um amplo contexto geográfico e cultural que inclui tanto a definição ocidental histórica quanto os novos aspectos propostos por estudiosos ocidentais das músicas da Ásia e do Oriente Médio:

Modo é essencialmente uma questão de relações internas de notas dentro de uma escala, especialmente da predominância de uma delas sobre as outras como uma tônica, sua predominância sendo estabelecida em uma ou todas de uma série de maneiras: por exemplo, a recorrência frequente, sua aparição em uma posição de destaque como a primeira ou a última nota, o adiamento de sua ocorrência esperada por algum tipo de ornamentação. (WINNINGTON; INGRAN, 1936, p. 2)

Modo pode ser definido como o epítome do canto estilizado, de música estilizada de um lugar, pessoas ou ocupação particular; e define o seu caráter em parte de associações contraídas em sua terra natal, talvez reforçada pelas sanções da mitologia. Isto é verdade para o *tyao* chinês, a *raga* indiana, e *maqam* árabe; e, provavelmente, da antiga harmonia grega. (WINNINGTON; INGRAN, p. 3)

Aos termos acima, citados pelo bispo Arthur Winnington-Ingram, para os quais “modo” é usado como uma tradução, deve ser adicionado *Echos*, utilizado na teoria da música da Igreja medieval bizantina para descrever o modelo direto para o modo da teoria do canto gregoriano. Para os termos técnicos não ocidentais pode-se acrescentar os termos persas *dastgāh* ou *avaz*, *pathet* na música de gamelão javanesa, e *Cho* japonês – com a sua habitual ênclise, *Choshi* - uma palavra cognata com *Diao* chinês, e escrita com o mesmo ideograma.

Tomando o termo em seu sentido duplo moderno, ele pode ser definido como uma “escala particularizada” ou um “tom generalizado”, ou ambos, dependendo do seu contexto cultural. Se se pensa escala e tom como representando os polos de um contínuo de predeterminação melódica, em seguida, a maior parte da área intermediária pode ser considerada ser do domínio do modo. Atribuir

modo a uma ocorrência musical implica em alguma hierarquia das relações de alturas, ou alguma restrição para a sucessão das notas; é mais do que simplesmente uma escala.

A polaridade de escala e tom é uma instância da oposição familiar do geral para o específico que, na música, é muitas vezes vista como um contrastante da teoria com a prática. Quando os modos são entendidos como principalmente escalares, eles tendem a ser utilizados para a classificação, para o agrupamento de entidades musicais em categorias ideais. Quando os aspectos melódicos da modalidade são as suas características predominantes, os modos também são vistos como guias e normas para composição ou improvisação.

A oposição de modo como classe e o modo como função musical se reflete em contrastes de ênfase observados em outros aspectos da modalidade. Sistemas modais utilizados para a classificação são fechados e, muitas vezes simétricos, de alguma forma; eles são construções utilizadas para fins de ordenação, e podem muito bem ter origens e associações que nada têm a ver com quaisquer propriedades musicais do repertório ao qual estão aplicadas. Sistemas modais musicalmente funcionais, por outro lado, têm que ser abertos e capazes de abrir espaços para novos modos musicais, que podem entrar no sistema através de empréstimos, variação, proliferação, inspiração, e de muitas outras formas. Neste mesmo sentido, um sistema modal pode ser uma construção racional, equipada ou revisada pelo aprendido; ou pode ser um conjunto tradicional de entidades musicais retidas e usadas pelo músico. A posse de modalidade pode ser considerada como uma propriedade de um repertório em particular, não necessariamente aplicável a outros tipos de música, ou pode ser interpretada como uma propriedade musical natural inerente a toda a música da cultura.

1.8.2.2 Conceito musicológico; *echos, raga, maqam, pathet, diao, choshi*

Por meados do século XVIII, “modo” em línguas europeias significou uma coleção de graus de uma escala (e seu conteúdo intervalar agregado), sendo regidos por um único grau chefe: um modo era uma escala com uma tônica, que era a última nota de uma melodia ou a raiz de uma tríade final. Este é o sentido em que as escalas maiores e menores, bem como os chamados “modos eclesiásticos”, ainda são consideradas “modos”, e foi com esse sentido que o termo “modo” foi aplicado pela primeira vez a fenômenos e práticas em outras culturas musicais.

Os autores deste segmento do verbete, Harold S. Powers e Richard Widdess, indicam que parece ter sido Willard quem primeiro percebeu a incompatibilidade da concepção padrão europeia

de “modo” com o fenômeno *raga*, da prática sul asiática, em uma discussão no início do capítulo *Das Ragas e Raginees* em seu *Tratado sobre Música do Hindustão* (1834). A resenha no *Jornal da Sociedade Asiática*, XXV (1834) resume: “O autor [Capitão Willard] corrige a tradução de Sir William Jones de *rág* pelos termos 'modo' ou 'tom' para o qual os hindus têm a distinta palavra *t'hat* [*thât*]: *Rág* significa sim 'afinação' ou 'air'”. Mas Willard, de fato, não moveu *raga* completamente ao final do espectro para a classe de escala melódica: “Não é estritamente uma melodia ... ela não é como uma canção, porque artistas capazes podem adaptar as palavras de uma canção a qualquer *raginee*; nem mesmo uma mudança de tempo destrói a sua qualidade intrínseca”. Em suma, Willard viu *raga* como estando entre as concepções europeia do século XIX de “modo” e “tom” em seus escritos, e ele quase sempre o deixou o termo sem tradução.

A área de transição entre um "modo", do tipo escala comparativamente indiferenciada, e “tom”, precisamente determinado, comparativamente, tornou-se um assunto de interesse contínuo para a comunidade acadêmica musicológica.. No ano antes da eclosão da I Guerra Mundial, um artigo como resultado de um trabalho intenso sobre a música oriental cristã e judaica, “*L'Octoechos Syrien*” pelos beneditinos Jeannin e Puyade em *Oriens christianus*, radicalmente ampliou o escopo do que tinha vindo a ser entendido como modal:

A modalidade de um item musical é principalmente determinada pelo arranjo dos intervalos na escala. Mas, no caso em que o arranjo de intervalos é o mesmo para vários modos, existem outros meios empíricos para distinguir a modalidade de uma melodia particular: a volta de certas cadências ou de certas fórmulas melódicas, preponderância de certos graus dominantes, e, por último, a nota final. (JEANNIN; PUYADE, 1916, online)

No mesmo ano, outro artigo em linha semelhante foi publicado por Idelsohn, que dedicou sua vida à coleta e estudo da música judaica. Ele definiu o termo árabe *maqam*, como ele tinha chegado a compreendê-lo a partir de seu ponto de vista, em Jerusalém nos últimos anos do Império Otomano:

No sentido musical, *maqam* agora é usado para “tom” Num sentido mais amplo *maqam* na música significa, com efeito, *Musikweise*, isto é, um tipo musical [*Musikart*], que faz uso de seus próprios graus da escala [*Tonstufen*] e grupos motivicos [*Motivgruppen*]. De nenhuma maneira o conceito de *maqam* pode ser identificado com “modo da igreja” [*Kirchenmodus*] ou mesmo “tonalidade” [*Tonart*]. Por enquanto estes últimos apenas denotam a escala em que tons [*Weisen*] podem ser cantados como desejado, em um *maqam* tanto o tipo de escala quanto o tipo de melodia [*Tonleiter und Tonweise*] estão compreendidos, proeminentemente o último. Pois em um *maqam* a principal ênfase é colocada

sobre o tipo de melodia [*Tonweise*], isto é, sobre a organização e articulação dos sons [*Tongruppierung und Tongefüge*]. (IDELSOHN, 1916, online)

A definição de "modo" que Idelsohn trouxe em 1929 é dada no início de 1.8.2.1; ela não difere em nenhum particular essencial da sua definição de *maqam* em 1913. Em 1920 Egon Wellesz introduziu, em contraste com Idelsohn, um artigo sobre o sistema óctuplo sérvio (*osmoblasnyk*) (ZMW, ii, 1919-1920):

Agora se alguém examina os oito grupos de músicas de acordo com as características dos tons da igreja [*Kirchentöne*], conclui-se que nenhuma diferenciação aparentemente submissa à natureza dos oito modos pode ser resolvida. Pelo contrário, verifica-se que em cada grupo de canções certas fórmulas parecem que, por sua vez, estão ausentes em outros grupos, e que a presença destas fórmulas apenas, é a característica essencial à qual qualquer grupo de melodias possa estar associada. Este, porém, leva-nos para o caminho que Idelsohn e Jeannin/Puyade têm mostrado pela análise [*Erschliessung*] das músicas árabe e síria. (IDELSOHN, 1929, online)

Neste momento, a nova noção de tipo melódico e a noção tradicional de modo da igreja ainda são vistos como separados, ou mesmo opostos. Mas uma consciência crescente da importância da fórmula melódica no canto bizantino, com o tempo, levou Wellesz a equiparar os membros individuais do sistema (bizantino) óctuplo (*Oktoechos*) com seus tipos de melodia (1961): “O modo, pode-se concluir, portanto, não é meramente uma 'escala', mas a soma de todas as fórmulas que constituem a qualidade de um *Echos*”. Os fenômenos do tipo melódico observados nos *maqam* e *echos* são propostos como membros de uma entidade metacultural musical maior:

[...] este princípio de composição é muito mais importante do que se pensava. Investigações posteriores mostraram que ele não se limitou às melodias de algumas áreas, mas era o princípio governante da composição na música oriental, com a expansão da música cristã, distribuídos por toda a bacia do Mediterrâneo. (WELLEZ, 1961, online)

A *raga* indiana e o *maqam* árabe persa, bem como os *echos* bizantinos vieram a ser vistos independentemente por músicos e musicólogos como estando entre ou juntos combinando, tipo escala e tipo melodia. Além disso, cada termo teve sua própria história musicológica de associação com o termo “modo” das línguas europeias.

Outras associações parecidas do termo “modo” ocidental com palavras técnicas em culturas musicais asiáticas ainda mais a leste agora estão amplamente aceitos. Por exemplo: “*Pathet* é o sistema javanês de classificar peças *gamelan*, normalmente traduzido como

“modo”(Becker, 1972); “estes modos, ou *choshi*, como são conhecidos em Japonês” (Garfias, 1975). A associação de tais termos cultural e linguisticamente difundidas como *echos* (grego), *maqam* (árabe), *raga* (sânscrito), *pathet* (javanês), e *choshi* (japonês) com o conceito europeu muito expandido de modo conduziu naturalmente a uma quase assunção inquestionável de algumas categorias metaculturais subjacentes ou a categoria científica da “modalidade”, em que os conceitos e fenômenos de culturas musicais específicas podem ser referíveis como casos especiais. Por exemplo, Mantle Hood, em *O Ethnomusicólogo* (1971), escreveu que:

ao considerar as definições existentes de “modo” Descobrimos que havia muito poucos impressos [...] nenhum deles poderia ser aplicado em nível internacional. Na verdade, todos eles em tomados em conjunto, contradições à parte, não poderiam dar conta da *raga* indiana, do *patet* javanês, do *dastgah* persa, e as práticas modais de outras culturas musicais [...]. Depois de passar quatro ou cinco meses examinando as práticas modais em várias partes do mundo, o Seminário foi capaz de construir uma definição [...] que se baseia na suposição de que o modo em si é um continuum.

Características básicas de modo parecem incluir o seguinte: (1) uma escala intervalar [...]; (2) uma **hierarquia** dos afinações principais; (3) o uso de [...] notas para ornamentação; e (4) associações extra musicais. (HOOD, 1971, online)

Não está claro se “modo” em um sentido tão amplo é objeto ontológico ou meramente epistemológico, uma propriedade musical inerente ou um paradigma científico. Aqui, o GRO, discute tais termos em línguas asiáticas que têm sido associados a “modo” e “modalidade” com o objetivo de realçar as semelhanças e as diferenças nos fenômenos musicais aos quais eles se referem nas diferentes culturas.

Os diferentes tipos de entidade modal cuja comparação constitui o foco dessa discussão, não somente são desenhados a partir de quatro culturas musicais asiáticas ou gêneros diferentes, mas também representam quatro lugares diferentes no espectro das nuances modais entre escala abstrata e afinação fixa. O autor do verbete defende que *maqam* do Oriente Médio, *makom* da Ásia Central e particularmente *raga* indiana estão mais perto da afinação; o *pathet* da música de gamelão javanês e particularmente a *choshi* da música de corte japonesa (*gagaku*) estão mais perto do critério de escala; mas, diferem notavelmente em alguns aspectos muito menos abstratos de sua prática. Primeiro, a arte das altas culturas musicais do sul e oeste asiáticos é proeminentemente a técnica do virtuoso vocal ou solista instrumental, enquanto a música de gamelão de Java e o *gagaku* do Japão são para conjuntos incluindo muitos tipos diferentes de instrumentos melódicos (às vezes incluindo solo ou partes vocais corais), tocando simultaneamente a maior parte do tempo. Em segundo lugar, o número de entidades modais nomeadas nas esferas do Oriente e sul asiático, o

número de *maqama* ou *raga*, chega a muitas dezenas, até centenas; os conjuntos de modos de *pathet* javanês ou *choshi* japonês são sempre em número menor de dez membros cada.

Finalmente – e, talvez, subsumindo as dicotomias de afinação versus escala, de solo versus conjunto, e muitos versus poucos – as entidades modais do oeste asiático e indianas são principalmente modelos de composição/improvisação, enquanto as entidades modais do sudeste e do leste asiáticos são principalmente categorias de um repertório.

1.8.3 Classe, hierarquia, função

Todas as acepções de modalidade, hierarquia sintagmática, princípio de organização sintática, modos e níveis de existência do GRE estão contidas no campo da semântica discursiva o que torna difícil encontrar uma correspondência se pensamos, por exemplo em tipo de melodia ou escala. Desde já, a confrontação dos dois modos, ou de modo para música e modalidade para a semântica do discurso, se faz áspera.

O que modifica o predicado de um enunciado; enunciados de fazer e de estado; o predicado modal definido pela sua função táxica parece nada ter em comum com escala ou tom que podem ser vistas como moral ou hierarquia intervalar.

2. Analogia: língua natural/sistema musical (princípios saussurianos)

Embora a música não seja, literalmente, uma “língua”, podemos justificar os esforços de aplicar ferramentas da linguística em seu estudo por observar que os resultados nos fazem perceber que a música se torna mais essencialmente ela mesma quando emula determinados princípios encontrados na língua.

Tendo em conta que esses princípios ainda envolvem distinções básicas, semelhanças e contrastes, seu uso analítico nos obriga a um rigor sistemático de projeto formal. No entanto, a implicação é que a música está emulando “determinados princípios encontrados na língua por dizer algo como resultado da adoção de determinados procedimentos formais. O que a composição diz é, no entanto, ambíguo, uma vez que a identidade de qualquer texto (musical ou não) é ambígua e multivalente.

As ideias para este capítulo antecedem a concepção do primeiro, foi quando apareceu a ideia de usar o GRE, pois, a maioria das ideias que Saussure teorizou para a língua são expressas por termos que se encontram definidas e contextualizadas no GRE. Por exemplo: sistema, linearidade, arbitrariedade, valor, etc., bem como as dicotomias da exegese tradicional são discutidas amplamente pelo referido dicionário que, ao longo de todo este trabalho, serviu de ferramenta valiosa para, nestes primeiros momentos, definição dos campos semânticos dos termos aplicados aos princípios trazidos por Saussure, a fim de que meditássemos sobre sua aplicação nos sistemas musicais.

Há várias maneiras de enxergar a música: como arte, como ciência, ramo do conhecimento, força cosmológica, enfim, uma multiplicidade de formatos que o conceito de música pode assumir nas várias culturas (exemplos em 1.1.2). Neste capítulo vamos explorar as possibilidades da música vista como linguagem, uma forma de comunicação com dimensão de macrossemiótica da qual todos os seres humanos participam. Como pensou F. de Saussure para a linguagem, pode-se pensar música como sistema (de signos ou de significação), assim sendo; a enunciação musical responderia ao estatuto biplanar das semióticas tanto do signo? Nesse trabalho seguimos, cá, fazendo nosso inventário de ideias e pensadores da significação musical dentre os quais notamos um grande divisor de águas: por um lado, as estruturas musicais teriam, sim, sentido extramusical traduzível; por outro, o precedente, sons seriam incapazes de significado linguístico (ou de forma de conteúdo), e, a música, por sua vez enquadrar-se-ia na concepção hjemsleviana de linguagem monoplana ou de não-linguagem.

Em 2013, houve um congresso chamado “100 anos com Saussure”. Irônico pensar por que estamos com ele a partir de sua morte; melhor pensar que estamos com ele a propósito de sua morte; herdamos algo. Aqui discernimos oito princípios – difícil avaliar o que é um princípio e o que é consequência, bem como por onde começar – para a organização de um pensamento que, na vida do linguista, conheceram os alunos das três edições do *CLG* ministradas por ele em Paris e Genebra. Mais do que um pouco da vivência que tivemos com os grandes pensadores que nos visitaram, todos revisitamos esta herança e cada vertente dentre os continuadores deste pensamento. De suas reflexões sobre a linguagem, o mestre genebrino em vida quase nada quis publicar, mas às edições impressas do *Curso* sucederam-se revisões, edições críticas, publicação dos escritos, a exegese das edições críticas, bem como a evolução de seus princípios que se seguiu com os teóricos que o assumiram como pedra angular; e tudo mais onde é possível perscrutar pelos caminhos que os conceitos foram tomando com a evolução do pensamento organizado por Saussure; Diante do que pudemos investigar dentro desse panorama, proceder-se-á a uma visada dos princípios mencionados como eles estão definidos, sintetizados e comentados no GRE e sua aplicabilidade aos sistemas musicais.

2.1 Analogia

O verbete analogia do GRE I está dividido em quatro segmentos, delimita um sentido preciso e um vago. Analogia como a relação entre uma semiótica e seu referente externo (o mundo natural), estaria no centro dos debates quando se trata de semióticas visuais; e no final, “como ponto de partida para explicar a constituição e o desenvolvimento das isotopias metafóricas que parecem suscetíveis de homologações entre si”.

Em sentido corrente, analogia designa uma semelhança entre duas grandezas para as quais se admite, implicitamente, uma diferença essencial. Em semiótica o termo pode prestar serviços quando a proposição da analogia se faça acompanhar de uma tentativa de determinar sua estrutura.

Em sentido preciso analogia é sinônimo de proporção matemática, a identidade da relação que reúne um par de termos. O conhecimento de três termos de uma proposição com dois pares permite que se determine seu quarto termo, esta operação cognitiva pode ser chamada de raciocínio por analogia.

A tradição linguística atribui papel importante à atividade analógica nos mecanismos de transformação das línguas naturais, a imitação dos modelos analógicos correspondentes ao

raciocínio implícito. “Como o termo analogia se generalizou e perdeu seu sentido preciso, foi necessário substituí-lo por homologia, já que homologação serve para designar a atividade analógica”.

A analogia língua/música é uma ideia bastante antiga, porém está longe de ser gasta; como nos propusemos a esta, poderíamos, como preferia Hanslick, relacionar música com arquitetura, o arabesco, e o caleidoscópio; ou, como preferiram outro pensadores, retórica, mito, drama, religião.

Interessante notar aqui os reflexos da tradição antiga que associa música com matemática; vimos que analogia, em sentido preciso, é sinônimo de proporção matemática; não fora “música” o nome dado pelos matemáticos gregos do IV século antes de Cristo ao estudo das proporções, como veremos no próximo segmento deste capítulo. Mas a primeira intenção foi tecer uma analogia no sentido da imitação de modelos responsáveis pela forte tendência nos mecanismos de transformação das línguas naturais, mecanismo que pode ser notado em estruturas musicais pequenas como formas de temas e, da mesma forma que nas línguas, na evolução dos sistemas ao longo da história da música.

Em música, faz-se necessária a separação de duas categorias: (a) a música cujo texto está em função da interpretação, e (b) aquela que foi feita em função de ideias a serem expressas a pesar das várias possibilidades interpretativas. Em (a) o falante (compositor, improvisador, corifeu etc) terá a tendência de confirmar ou simplificar os usos regulares dos signos e figuras do sistema; (b) opõe-se a (a) na medida em que haverá a busca de um “novo signo” na razão em que seus usos regulares serão questionados e complexificados, muito provavelmente causando uma “mudança diacrônica”. O discurso da história da música gosta de atribuir as mudanças nos paradigmas das linguagens musicais a indivíduos: Beethoven, Ziriab, Ambrósio etc. Vamos preferir não assumir, num primeiro momento, confirmar o princípio do absoluto caráter social (que, segundo Saussure, W. D. Whitney já havia observado) da língua também à música, pois, os falantes em questão jogavam com as mesmas estratégias e signos subentendidos no sistema.

Desde o começo deste capítulo, pelos demais princípios saussurianos, temos estado atentos à analogia, em sentido preciso, entre duas macrossemióticas; quando pensamos a quarta proporcional (“fazeri”) pensamos uma microestrutura que, tanto na música quanto na língua, implicam no aparecimento e desaparecimento de efeitos (de sentido) sonoros conforme são homologadas as mudanças diacrônicas. O critério matemático da proporcionalidade é, antes de tudo, lógico e encontra manifestações tanto verbais quanto musicais. Podíamos até identificar como consequência que o raciocínio por analogia é uma atitude lógica, mas o critério para homologação

da mudança pode ser musical.

O professor Lorenzo Mammì disse, certa vez, em aula que para os gregos antigos, o acento da palavra funcionava como um centro polarizador, quando há o acento é agudo, fazia o falante saltar uma quinta ascendente, quando circunflexo, implicava em duas notas em movimento descendente. Várias línguas são tonais e mesmo as que não são, por vezes estabelecem certas regras naturais de entoação, donde notamos que a língua tem sua música, diferente e não tão rica quanto a música da cultura. Podemos até considerar que o fato do português abominar terminações em consoantes que não sejam r e s não deixa de ser um critério hierárquico intrínseco de efeito sonoro, ou seja musical.

2.2 Linearidade

O princípio da linearidade foi definido no GRE por um verbete com seis segmentos; no interesse de nossa pesquisa, vamos destacar o primeiro e as dois últimos segmentos:

1.
Linearidade, para Saussure, é uma das características da manifestação sintática das línguas naturais, segundo a qual os signos, uma vez produzidos seguem-se uns após os outros em sucessão quer temporal (língua falada), quer espacial (língua escrita).

[...]

5.
Como imposição local, e diferentemente localizável conforme a língua estudada (por exemplo, a contiguidade com ou sem ordem de sucessão do determinante e do substantivo), a linearidade diferencia-se da ordem de sucessão obrigatória que corresponde a um morfema gramatical (equivalente, por exemplo, da oposição casual): assim em “Pedro machuca Paulo”, a ordem das palavras funciona como uma categoria da expressão, permitindo distinguir-se o sujeito e o objeto.

6.
Sendo a linearidade propriedade do texto quando este visa à manifestação, a linearização é um procedimento necessário cada vez que se está obrigado a manifestar este ou aquele nível de análise, esta ou aquela semiótica. Essa operação, que no quadro do percurso gerativo global é tarefa da textualização, consiste em reescrever em contiguidades temporais ou espaciais (conforme a natureza do significante que será ulteriormente utilizado) as organizações hierárquicas, os segmentos substituíveis, as estruturas concomitantes, etc. É assim que, quando se trata de textualizar os elementos da gramática narrativa, vem a obrigatoriedade de se colocar em sucessão linear, por exemplo, dois programas narrativos considerados como se desenvolvendo ao mesmo tempo, a intercalar um programa narrativo cognitivo no interior de um programa narrativo pragmático, a instituir uma pluri isotopia que permite falar de várias coisas ao mesmo tempo, etc. Desse

ponto de vista, a linearização aparece como uma coerção que condiciona a organização textual e que determina, de modo negativo, a competência discursiva do enunciador. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 256-8)

Semióticas sonoras dão-se discursivamente no eixo do tempo, ou seja, deslocam-se em uma direção. Na música, este a priori é explicitado pelo papel que desempenha a interpretação, que ela possa manifestar-se em uma variedade de suportes gráficos que terminam por evidenciar outra espacialidade, a da escuta musical; porém, música não interpretada é música em potência, não em ato. Numa análise, é possível colocar “entre parêntesis” este aspecto e, enxergar a obra analisada como um todo. Ou observar um esquema formal marcado na partitura, vislumbra-se o todo como um quadro: introdução e coda como molduras; tema(s), desenvolvimentos e demais funções formais dispostas em ordem espacialmente observável, porém estáticas; mas tanto língua quanto música, performance e escrita, dão-se no tempo.

No segmento de número 5. vemos como a ordem de aparição dos elementos na frase por vezes permite distinguir o sujeito do objeto, no exemplo dado “Pedro machuca Paulo” faz pensarmos na recíproca faríamos os mesmos Pedro e Paulo trocarem de papel. Este princípio das línguas naturais encontra uma grande ressonância em análise de fuga, como vimos acima, um tema é considerado principal ou sujeito da fuga quando é aquele que aparece primeiro. Porém, quem ou o que pode ser chamado de sujeito em música é discutibilíssima. Em outras palavras, analogia como “ponto de partida para explicar a constituição e o desenvolvimento das isotopias metafóricas que aparecem suscetíveis de homologações entre si.”

Podemos considerar duas isotopias possíveis, desta mesma sentença tomada como exemplo no segmento 5., em fuga: primeiro, se Pedro e Paulo são temas, melodias reconhecíveis, então a ordem sintagmática faz diferença e Pedro será tema principal (sujeito) e paulo será tema secundário ou contra sujeito, conforme apareçam ou não simultaneamente; podemos também pensar, também que a sentença: nome, verbo, complemento “Pedro machuca Paulo” seja um tema musical – um tema poderia mesmo ser em forma de sentença; mas, na verdade, este exemplo estaria mais para um motivo, para configurar um tema bom para desenvolvimento musical é desejado que seja um pouco maior, como na Fuga Proverbial de Oswaldo Lacerda: “pato e parente só serve pra sujar a casa da gente”. Nesta obra não há afinação marcada, apenas ritmo, e é feita uma fuga bem humorada para coro a quatro vozes nos cânones da tradição polifônica. – podemos chamá-la toda sujeito, a função formal do tema principal que, não raro, ao longo do desenvolvimento, reaparece invertido ou espelhado: paulo machuca pedro, pedro machuca pedro,

paulo machuca paulo, além do desenvolvimento motivico (dos fragmentos) que vão-se distribuindo pelas vozes de maneira imitativa. No caso das reparações do tema transformado o efeito é radicalmente outro, não se reconhece nem mais Pedro nem Paulo, a impressão que se tem por ouvir um tema e ele mesmo invertido ou retrógrado, as duas coisas soam distintas (recurso valorizado dentro do sistema polifônico no qual a independência das vozes é objeto de valor), só um ouvido bem treinado neste tipo de abstração reconheceria o efeito, vendo a música escrita este reconhecimento se torna mais fácil.

Em 6. vemos que quando se trata de textualizar os elementos da gramática narrativa, surge a obrigatoriedade de se colocar um após o outro dois programas narrativos simultâneos, intercalar um programa narrativo cognitivo no interior dum pragmático; assim, a linearização aparece como uma coerção que condiciona a organização textual da linguagem verbal, e aqui somos obrigados a ressaltar que à esta coerção a música não se sujeita; na verdade depende do tipo de simultaneidade empregada para que e que tenhamos o sentido da textura musical. A linearidade determina, de modo negativo, a competência discursiva do enunciador verbal, o mesmo princípio, na música, nos permite distinguir polifonia, harmonia em blocos, melodia com acompanhamento homofônico, *llasma* etc.

No discurso da forma musical, os atores temáticos ou motivicos, bem como funções formais podem assumir papéis actanciais nas narrativas musicais, tais “sujeitos” transformam-se em processos organizacionais temporais como memória e expectativa.

2.2.1 Springer e a teoria da informação

A atitude teórico analítica de tecer uma analogia língua/música é bastante comum. Neste momento vamos exemplificar com uma delas, ela vem dos anos pós segunda guerra. Em 1956, em um volume de ensaios dedicados a R. Jakobson, George P. Springer propôs uma comparação da língua com a música, que avaliou a aplicabilidade de progressos da análise linguística na música. Springer discutiu a distinção entre repetição (identidade) e diferença como uma oposição binária, e a mudança que a ideia de variação traz a estes processos, concluindo que a música :

[...] está sujeita às regras convencionais de combinação e distribuição, e *ipso facto*, de probabilidade.

[...] Além disso, a música passa a ser não só um processo estocástico (produzindo uma “sequência de símbolos ... de acordo com certas probabilidades”), mas o tipo especial de processo estocástico conhecido como a cadeia de Markov (onde “probabilidades dependem de eventos prévios”). (SPRINGER, 1956, p. 510)

A descrição de Springer resume o princípio básico de análise em teoria da informação – que procura descrever, por meio de equações matemáticas, as propriedades e o comportamento de sistemas de armazenamento, processamento e transmissão de informação –, que vê a música como um processo linear.

Na obra de Springer, a música é tratada, por analogia, como a transmissão de uma mensagem do emissor ao receptor, mas nem isso nem a palavra “informação” deve dar a impressão de que significado e comunicação são tomados no sentido hermenêutico. Nesse contexto, a mensagem é uma cadeia de unidades sensoriais discretas, que, na música, seriam tidas como “eventos” em uma composição, efeitos (de sentido) sonoros. Qualquer evento na cadeia desperta uma previsão de seu próximo evento. Se a previsão for confirmada, em seguida, não há transmissão de informação; se ela é “não confirmada” então informação é transmitida.

Mas eventos em música formam padrões, e a quantidade total de informações contidas em um padrão pode ser calculado por uma fórmula e expressa como um porcentagem.

O processo é regido por uma sintaxe, mas esta sintaxe se afirmada nos termos da probabilidade de um elemento qualquer ocorrer em seguida na linha, em vez de em termos de leis gramaticais. De fato, na música as leis são tiradas das ocorrências como nas leis biológicas e não como nas leis jurídicas ou gramaticais. Por exemplo, olhando para a história do sistema tonal, desde seu aparecimento (na linha evolutiva do sistema polifônico modal), só foi com Schubert que apareceram as primeiras modulações para tons distantes da vizinhança da tonalidade principal da peça; e somente em Liszt que, finalmente, qualquer acorde pode suceder qualquer acorde; isto é, um evento (acorde, por exemplo) tem mesmo 12 vezes 2 (maiores e menores) possibilidades de sucessão. Historicamente, o sistema decresce em previsibilidade na medida em que busca sua própria aniquilação ou dissolução.

Uma das aplicações mais recentes da teoria da informação encontra entropias medidas por modelos humanos e computacionais de previsão de música (em corais de Bach, Conklin, Witten e outros 1988, 1992, 1994, 1995). Experimentos com humanos convidados a prever a próxima nota, usando uma técnica de jogos de azar para quantificar o grau de confiança na previsão. A abordagem computacional envolve aprender indutivamente as regras para gerar as sequências musicais; uma boa concordância entre as estimativas humanas e computacionais foram obtidas, tanto para os entropia contornos e para as entropias afinação estatística, para a qual foi encontrada uma probabilidade média de entre 35% e 23% ao evento musical, respectivamente.

A complexidade combinatória das duas classes de algoritmo para semelhança musical e

reconhecimento melódico foi analisada em detalhe e comparada quantitativamente por Overill (1993). Os problemas computacionais associadas a técnicas de cadeia de correspondência aproximados para análise musical e recuperação de informação musical são consideradas por Crawford, Iliopoulos e Raman (1998).

2.3 Signo dual (ato semiológico)

Saussure (1996, p. 131 ss) rompe com uma antiga tradição lógica gramatical que repartia a manifestação do signo em voz, conceito e referente. De volta ao GRE, entre os oito segmentos do verbete signo, separamos os primeiros três:

1.
Signo é uma unidade do plano da manifestação, constituída pela função semiótica, isto é, pela relação de pressuposição recíproca (ou solidariedade), que se estabelece entre as grandezas do plano da expressão (do significante) e do plano do conteúdo (do significado), no momento do ato de linguagem.
2.
Para F. de Saussure, que instaurou a problemática do signo linguístico, este resulta da reunião do significante e do significado (que ele identifica, num primeiro encaminhamento com a imagem acústica e com o conceito). Se bem que, em seguida, ao desenvolver sua teoria, ele tenha sido levado a depurar essas duas noções, não considerando o significante e o significado senão enquanto algo que serve de constituinte para a forma linguística (como frente e verso de uma folha de papel), o termo signo foi comumente identificado durante muito tempo – e ainda hoje – com o signo mínimo, isto é, com a “palavra” ou, com mais rigor, com o morfema (ou monema para A. Martinet). É nesse sentido que é utilizada a definição vale tudo da língua como “sistema de signos”.
3.
A contribuição de L. Hjelmslev à teoria dos signos é dupla:
 - a) apresentando o signo como resultado da semiose que se efetua no momento do ato de linguagem, mostra ele que a dimensão das unidades de manifestação não é pertinente para a definição do signo, por outras palavras, que, ao lado dos signos mínimos, as “palavras”, pode-se também falar de signos-enunciados ou de signos discursos;
 - b) postulando para cada um dos dois planos da linguagem – expressão e conteúdo – a distinção entre forma e substância, foi ele levado a precisar a natureza do signo como reunião entre a forma da expressão e a forma do conteúdo (desse modo, no plano da expressão, é a estrutura fonológica, e não fonética, que entra na constituição dos signos) (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 422-423).

A análise da manifestação com interesse no reconhecimento e o estabelecimento dos signos mínimos constituiria premissa necessária que a exploração semiótica só começa aquém do signo mínimo e deve ser prosseguida em cada um dos planos da linguagem separadamente, neles as

unidades constitutivas não são mais signos e sim figuras. Signo designa comumente, “alguma coisa que aí está para representar outra coisa”. Empregado em semiótica, uma forma qualquer da expressão encarregada de traduzir uma “ideia” ou uma “coisa”. Tal utilização pressupõe uma concepção da língua como uma reserva de “rótulos” destinados a serem colocados aos objetos preexistentes, como uma nomenclatura pura e simples (Hjelmslev).

Nos segmentos 6. e 7. são comentados os fundamentos da semiótica peirciana e ressaltadas as diferenças principais com relação à teoria de Greimas.

Uma última distribuição dos signos, de caráter intrínseco, é dada no oitavo e último segmento do verbete: ela os especificaria conforme pertençam a este ou àquele tipo de semiótica (monoplana, biplana, pluriplana).

De certo modo, esse é o assunto de todo este mestrado: o estatuto do signo biplano. Em nosso esforço analógico, podemos ilustrar com quaisquer relações de significação musical que toda cultura humana atribui sentidos extramusicais à arte dos sons.

Damon de Atenas pensava a música primariamente como um meio de doutrinação moral, parece ter feito a adaptação da visão pitagórica matemática cosmológica sobre música no meio do quinto século a.C. Platão, por quem a nós estas ideias chegaram, extirpou-lhes de suas bases matemáticas, e, meramente postula uma série de conexões causais; estilos nacionais ou “modos” eram constituídos essencialmente como sistemas de escalas, cujos intervalos são gerados por proporções características dos tipos de personalidade e padrões de comportamento em seus usuários: dóricos, frígios assim por diante. Em seu processo cognitivo, a música resultante tenderá a recriar a característica mental, de maneira que o estudante intérprete assume o mesmo destino do professor compositor. A característica mental específica que determina o comportamento de uma pessoa acha expressão em padrões correspondentes de pensamento; estes padrões ganham expressão em formas características de fala potencial, e tal fala formal evoca compatíveis expressões rítmico e melódicas.

Na versão platônica da teoria do ethos, a expressividade da música reflete aquela de um real ou possível texto poético; ela evoluiu da versão matematizante e não reivindica comprometimentos cosmológicos. Esta modéstia a deixa sem recursos para conter refutações empíricas.

Por exemplo: no VI sec. a. C., os pensadores, na maioria anônimos, associados ao nome de Pitágoras, tradicionalmente o primeiro a relacionar um pequeno número de proporções numéricas a intervalos tidos como consonantes e invariantes na música de sua época. Provavelmente, a

verificação do princípio acústico da ressonância que cada sólido ressoa na frequência que lhe é simpática, e consequências desastrosas que uma ressonância indesejada pode causar. Mais tarde, os pitagóricos inferiam que proporções similares poderiam ser descobertas nas distâncias entre planetas, na composição de objetos, nas almas dos bons homens e em tudo que contribuísse para a ordem cósmica. Tais princípios numéricos, e de alguma forma, respostas às leis da natureza parecem já ter sido aceitas em todo lugar na antiguidade, da China à Babilônia. A contribuição dos pitagóricos foi fazer dócil à investigação racional esta relação até então misteriosa.

Estruturas musicais deveriam então ter suas estruturas análogas na mente humana, e no mundo como um todo; e achavam que a significação inefável deveria ser explicável por tais analogias. A música, nesta fase do pensamento grego, era importante com o único campo no qual estas proporções tinham sido descobertas invés de postuladas. Mas os matemáticos gregos do século quarto a. C. tomaram emprestado o nome “música” para o ramo de seu estudo devotado à teoria das proporções. A doutrina de que música era ou deveria ser um sistema “abstrato” de relações atestável em um conjunto de equações vem assombrando a estética musical desde então.

2.3.1 Pensamento helênico e helenístico para significação musical

2.3.1.1 Pitagóricos

A Grécia clássica não a usava a palavra música para dizer o que chamamos de música, eles não tinham uma palavra para isso. Etimologicamente, "música" [*mousiké*] significa “a atividade das Musas” que eram deusas da inspiração poética. Como um corpo de práticas, a “música” da Grécia clássica, abarcava a todos os usos criativos de linguagem e dança. Como objeto de estudo a “música” teórica foi em grande parte o estudo dos sistemas de construção de escalas e afinação. Mas essa diferença entre conceito grego e nosso já diminuiu na época helenística.

Em meio aos os ruínas do pensamento da antiguidade que resistiram para chegar até nós, o GRO distinguir seis pontos de vista sobre a natureza e significação da música.

2.3.1.2 *Ethos*

A adaptação das ideias pitagóricas que parece ter sido feita por Damon de Atenas, no meio do quinto século a.C., para se encaixarem à noção de que músicas nacionais expressam caráter

nacional ou *ethos*, configura uma segunda visão grega sobre significação musical.

Estilos nacionais ou “modos” eram constituídos essencialmente como sistemas de escalas, cujos intervalos são gerados por proporções características dos padrões de personalidade e de comportamento em seus usuários dóricos, frígios, lídios, assim por diante. Damon pensava a música primariamente como um meio de doutrinação moral.

Platão, por quem estas ideias chegaram a aos tempos modernos, extirpou-lhes de suas bases matemáticas; sua República (380 a.C.) meramente postula uma série de conexões causais: a característica mental específica que destina uma pessoa a uma dada sorte acha expressão em padrões correspondentes de pensamento; estes padrões ganham expressão em formas características de fala potencial, e tal fala evoca acompanhamentos rítmico e melódico compatíveis. Para ouvir e, especialmente para executar, a música resultante tenderá a recriar a característica mental, de maneira que o aprendiz torna-se a mesma sorte de pessoa que o professor.

Na versão platônica da teoria do *ethos*, a expressividade da música reflete aquela de um texto poético presente ou não. A versão verbalizadora da teoria do *ethos* tem a vantagem sobre a versão matematizante que não reivindica comprometimentos cosmológicos.

2.3.1.3 Idade Clássica idealizada

Uma terceira visão grega da música, que sobrevive, está implícita nas histórias da música dos primeiros séculos de nossa era que sobreviveram. Como as histórias análogas das outras artes, estas fontes tomam uma visão técnica da música: sua história é a progressiva maestria de instrumentos mais e mais elaborados, técnicas de performance e padrões sonoros. A música é vista como exploração das possibilidades do mundo de som contido em si. Todavia, esta visão de história cultural é modificada por uma hipótese derivada da cosmologia aristotélica e reforçada por uma nostalgia cultural pela idade clássica da Grécia.

As pesquisas de entoação em meio aos teóricos gregos inventaram um sistema unificado, com o qual os incomensuráveis modos tribais podiam cada qual surgir como uma variante possível, eram representados como um mero desenvolvimento de novas possibilidades de modulação em vez de uma investigação da natureza da modalidade como tal.

Uma concepção menos tendenciosa da divisão interna da música que as histórias antigas

da música tentam explicar é descrita na *Política* de Aristóteles (c330 a.C.): há duas músicas porque há dois usos da música. Rituais e festivais requerem uma música excitante e extasiante, demandam virtuosidade dos intérpretes e que a música mova o público a um frenesi salubre. Um cavalheiro necessita uma sorte diferente de música para tocar para sua recreação, como uma das amenidades da vida quotidiana. “Qual a paixão que a música não pode despertar e sufocar?”, Dryden perguntou. Mas nem toda música tem o despertar e sufocar de paixões como sua função.

2.3.1.4 O formalismo embrionário de Aristoxeno

Uma quarta visão da música foi delineada por Aristoxeno (330 a.C.), um aluno de Aristóteles. Ele refutou a numerologia pitagórica e a teoria do *ethos* que nela foi construída por reconhecer que as proporções que geram harmonias são inaudíveis, e a música cuida do audível. O que pode ser ouvido são sons em relação uns aos outros. O ouvido certamente necessita a ajuda da memória e da mente, mas a contribuição da memória é fazer as estruturas alongadas perceptíveis, e o intelecto é exigido, não para intuir alguma realidade oculta, quer cósmica ou psíquica, mas para captar a mútua relação entre as notas dentro do sistema de uma escala.

Música seria, então, um sistema fenomenológico contido em si; e a forma significativa de qualquer obra não é derivada de sua possível relação com qualquer outra realidade, mas idêntica ao princípio de sua própria organização. Porque o homem faria tais coisas e deleitar-se-ia nelas Aristoxeno não diz, mas nenhum aristotélico precisa perguntar. Qualquer exercício refinado da mente ou dos sentidos é inerentemente prazeroso, porque o homem é naturalmente faminto por informação. Aristoxeno admite que tais construções audíveis podem adquirir uma significação ética por associação, mas isto é acidental.

O formalismo embrionário de Aristoxeno repercute positivamente hoje, mas era pouco notado na antiguidade. Para Ptolomeu no segundo século a.C., ele era somente o líder de uma de duas escolas extremistas de teoria musical; do outro lado, os pitagóricos tardios. Ouvido e razão são juízes da harmonia, dizia Ptolomeu, o ouvido estabelecendo fatos e a razão adivinhando sua explicação. Os teóricos da música, como os astrônomos, devem revelar o desaine que unifica o fenômeno, deste modo mostrar que o real não é irracional. Ele argumentava que os aristoxênicos confiavam apenas no ouvido e esqueciam explicação teórica, e os pitagóricos confiavam na razão no prejuízo da precisão observacional. A filosofia da música mostra ter dificuldades de princípio

que são ainda centrais na filosofia da ciência do século XXI.

2.3.1.5 Epicuristas

Uma quinta visão da música era corrente dentre os seguidores de Epicuro, representados por Lucretius no primeiro século a.C., para o qual música não era nada se não uma fonte de prazer inocente, natural no senso que representa um uso complexo das aptidões naturais do homem: 'toda criatura tem um senso dos propósitos para os quais ela pode usar seus próprios poderes'. Tais elaborações, descobertas pelos antigos e aperfeiçoadas pela experiência, promovem relaxamento, distração na aflição e um escape para o excesso de energia. Nenhuma explicação além do deleite musical é possível ou necessária, e as pretensões e teorias pomposas são meramente absurdas. A tradição epicurista não sobreviveu o triunfo do cristianismo, mas tais murmúrios permanecem como uma possibilidade permanente para a estética, uma que seja compatível para a maior parte de nós algum tempo e para alguns de nós a maior parte do tempo.

2.3.1.6 Ceticismo ontológico

Uma sexta, visão cética vai além dos epicuristas por concordar que música é uma diversão mas negando que seja natural. A prática musical é convencional absolutamente: ela pode ter efeitos no caráter, mas só porque ela é acreditada tê-los. De fato, os Céticos negaram que a música poderia ser um objeto do conhecimento, desde que é constituída pela relação entre notas, que por sua vez não possuem realidade; e o que não é real não pode ser sabido. Este ceticismo ontológico, conhecido por nós pelo trabalho de Sextus Empiricus (terceiro século d.C.), era para encontrar, quando menos professado correntemente, um lugar permanente na estética musical.

As últimas quatro destas tradições antigas, as que floresceram depois que as cidades gregas perderam sua independência, não permitem qualquer significação social ou cívica. Quando uma arte reclama autonomia, isto pode ser um sinal de que ela aceita um lugar periférico na cultura de seus dias.

2.4 Sistema, linguagem, língua

2.4.1 Sistema

O verbete do GRE I considera que haja dois modos de existência: sistema e processo. Um conjunto de campos nos quais os termos mantêm entre si “relações associativas” para L. Hjelmslev, o conceito de sistema semiótico, que ele designa pelo nome de paradigmática, é de alcance universal e ultrapassa o domínio da semiótica. Para Saussure, o termo sistema permitiu definir língua como sistema de signos; conceito que ele enriquece ao considerá-la. Tais relações colocam em destaque as semelhanças que os unem e as diferenças que os opõem. Cada termo de um paradigma definir-se-ia negativamente por aquilo que ele não é, em oposição aos demais termos do sistema. Aqui, a semelhança é o critério que reúne todos os termos de um paradigma, bem como o traço diferencial pelo qual o paradigma é oposto a outro paradigma. O conceito de sistema é assim depurado: a língua passa a ser vista como um sistema de relações diferenciais e opostas.

O segundo segmento do verbete termina por distinguir duas leituras possíveis de Saussure: registrar e organizar os conceitos que servem de ponto de partida para sua reflexão; e tirar deles todas as consequências dessa reflexão; caberia aqui observar, se nos é permitido o comentário, não se trata de duas abordagens distintas do pensamento saussuriano, e sim, duas fazes da mesma pesquisa.

Como a língua, enquanto sistema, comporta dois planos (expressão e conteúdo) e como cada um destes faz surgir níveis de articulação, podem-se reconhecer aí subsistemas relativamente autônomos que serão chamados de sistemas fonológico e fêmico, semêmico e sêmico. “Vê-se que a definição inicial de Saussure da língua como sistema de signos refere-se apenas ao estrato mais aparente, o dos signos morfemas”.

2.4.2 Linguagem.

Na palestra transcrita nos *Écrits de Linguistique Générale*, proferida em Genebra, em 1891, Saussure (2002, p. 146) afirma que “língua e linguagem são uma mesma coisa; uma é generalização da outra”; já em 1910, esse pensamento evoluiu; no *CLG*, encontra-se anotado:

[...] Evitando estereis definições de termos, distinguimos primeiramente, no seio do fenômeno total que representa a linguagem, dois fatores: a língua e a fala. A

língua é para nós a linguagem menos a *fala*. É o conjunto de hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender (SAUSSURE, 1996, p. 92).

A noção de linguagem se desvinculou definitivamente de sua quase sinonímia com língua somente no século XIX, permitindo assim uma oposição entre linguagem “semiótica” e “língua natural”. Essa distinção, que seria muito útil, é novamente questionada quando colocada no contexto internacional em que numerosas línguas possuem apenas uma única palavra para os dois termos.

Pode-se dizer que a linguagem é o objeto do saber visado pela semiótica geral. Tal objeto não seria definível em si, qualquer tentativa de definição da linguagem reflete uma atitude teórica que ordena o conjunto dos “fatos semióticos”. Talvez substituir o termo linguagem pela expressão conjunto significante, partindo do conceito intuitivo de universo semântico, considerado como o mundo apreensível na sua significação, ganhando o direito de estabelecer a articulação desse universo em conjuntos significantes ou linguagens.

Pode-se também tentar indicar algumas características que parecem aplicar-se ao conjunto das linguagens. Assim, de acordo com a teoria greimasiana, todas seriam biplanas, o que quer dizer que o modo pelo qual elas se manifestam não se confunde com o manifestado: a língua falada é feita de sons, mas seu propósito não é falar de sons; toda linguagem é articulada: projeção do descontínuo sobre o contínuo, feita de diferenças e oposições. No próximo capítulo, veremos que este é mesmo o ponto nevrálgico do pensamento estético de Hanslick: para a língua o som é um meio e na música é “uma finalidade em si”.

Se o estudo da linguagem é tarefa da teoria semiótica, o estudo das linguagens particulares pertence às diversas semióticas.

Opõem-se as linguagens humanas às linguagens animais, o objeto da zoosemiótica. Da mesma maneira podemos perguntar se o que fazem os animais é música; há quem pense que não, defendendo que toda linguagem deveria ser considerada como uma das características fundamentais da espécie humana, sendo que um limite parecido como o que há entre a comunicação animal e a comunicação humana, constituído por certas propriedades das línguas naturais, também haveria entre o que tocam e cantam os animais e a “arte” musical do ser humano. Esta pesquisa pretende encarar a música num sentido bastante amplo, há muitas músicas: a das máquinas, a dos animais, a da natureza, a da língua, nenhuma deixa de ser hierarquia de efeitos de sentido sonoros. Os progressos da psicologia animal e da zoosemiótica questionam, até certo ponto, as antigas certezas,

substituindo o conceito de limite pelo de gradação.

O quinto segmento deste verbete procura evidenciar que as estruturas semióticas que presidem à organização das linguagens naturais são imanentes, e que o sujeito humano apenas participa como usuário e paciente, enquanto as linguagens artificiais, ao contrário, construídas e manipuláveis pelo homem. Ainda sobre linguagens naturais e artificiais:

Enquadram-se na primeira categoria não somente as línguas naturais, mas também o que nós entendemos por semiótica do mundo natural. Entretanto, a dicotomia assim estabelecida não é tão nítida quanto se desejaria: se a **música erudita** é verdadeiramente uma linguagem artificial e construída, o que dizer do canto popular que, possuindo os mesmos princípios fundamentais de organização semiótica, parece contudo “natural” ? O mesmo acontece com a invenção da escrita que, sendo uma construção artificial, nem por isso é obra consciente. As linguagens artificiais são numerosas e variadas. Tenta-se classificá-las de acordo com o critério de “transposição” ou de transcodificação segundo o qual elas teriam por origem quer as línguas naturais, quer as semióticas do mundo natural, subdividindo-as em seguida em “transposições” do significante (escrita, morse, braille, fotografia, música) ou do significado (ideografia, “poesia” romântica da natureza, etc.), ou dos dois simultaneamente (linguagens documentárias, por exemplo). Atualmente, não parece existirem trabalho de conjunto sobre a taxionomia geral das linguagens. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 260)

A fronteira entre o que é linguístico e metalinguístico é praticamente impossível de se traçar. Toda predicação pode ser considerada como uma operação metalinguística. A paráfrase, bem como todo discurso científico seriam o discursos sobre a linguagem.

2.4.3 Língua

No GRE encontramos três segmentos para a definição de língua (p. 258 - 259); dois para fala (p. 170 - 180), seis para linguagem (p. 259–261) e três para sistema (p. 437-438).

Em língua, a definição 1. começa por considerar a língua como “macrosemiótica”, cuja especificidade, embora parecendo evidente, não se deixa facilmente “definir”. Não há problemas em admitir que ambas, música e língua, são macrosemióticas específicas difíceis de definir. Fornecer uma definição universalmente acessível, tanto da palavra quanto do conceito de música, deve estar além da capacidade de uma única inferência ou de um autor; no capítulo 1, vimos várias dessas definições de variadas épocas. Para Hjelmslev (2009):

As línguas naturais distingue-se das outras semióticas pelo poder de sua combinatória, devido ao que se denomina dupla articulação, e aos procedimentos

de debreagem: daí resulta uma possibilidade quase ilimitada de formação de signos e das regras relativamente flexíveis que regem a construção de unidades sintagmáticas – como os discursos – de grande extensão [...] Essa traduzibilidade não deveria, no entanto, servir de pretexto para estabelecer que somente há significados na medida em que são nomeáveis ou verbalizáveis: tal tomada de posição reduziria as outras semióticas ao estado de derivados de línguas naturais e transformaria, por exemplo, a semiótica pictural em uma análise dos discursos efetuados sobre a pintura. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 258-9.)

Talvez essa seja a maior das discrepâncias dentro de nossa analogia, muito embora a língua natural, a bem da verdade, não seja tão onipotente – antes de tudo pensamos na diferença entre o que se quer dizer e o que se diz –, por mais que, adiante, venhamos a admitir semantismos na música, esta última difere da primeira radicalmente quando falamos em dupla articulação e debreagem.

Sobre a língua como linguagem natural, ela opõe-se às linguagens artificiais, na medida em que caracteriza a natureza humana, embora transcendendo os indivíduos que a utilizam. No verbete *linguagem*, mostrando a falta de nitidez dessa dicotomia (natural/artificial), exemplifica: “se a música erudita é verdadeiramente uma linguagem artificial e construída, o que dizer do canto popular que, possuindo os mesmos princípios fundamentais de organização semiótica, parece contudo ‘natural’?” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 259).

Nesse sentido, não é possível contemplar “música erudita” ou música clássica e “canto popular” como expressões únicas e uniformes; muitas são as variantes de acordo com época, estilo, local, estratégias composicionais etc. Todavia, mesmo a música erudita, na maior parte das vezes, está mais para linguagem natural, salvo em situações como a do compositor Gesualdo do começo do século XVI e a das correntes decorrentes da crise estética do século XX (como o serialismo ou o serialismo integral). Mesmo assim, estas últimas têm, provavelmente, apenas aparência artificial. Com Gesualdo, podemos dizer analogamente que sua escrita se parece com um idioleto. Exemplificando o contexto no qual uma linguagem natural pode servir de base para abstração algébrica, no século VI a.C. houve a unificação de várias tribos que vieram compor o povo grego; cada uma dessas tribos afinava a lira de maneira diferente. Hoje, aprendemos as proporções intervalares desses modos como algo matemático, muitas vezes, sem dar conta de que um dórico era, antes de tudo, alguém que vinha da Dória com sua maneira peculiar de entoar, não se tratando, pois, de proporções intervalares.

Na definição 2, temos:

Na tradição saussuriana, a língua, oposta à fala, pode ser identificada como sistema semiótico, com exclusão do processo semiótico. Essa distinção, estabelecida por

Saussure para dar uma definição formal auto-suficiente do objeto da linguística – separando-o das contingências individuais, materiais e, em geral, não-estruturais –, constitui certamente uma contribuição positiva e decisiva. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 259)

No segmento 3. também se é levado a considerar a hierarquia de “línguas”, “dialetos”, “gírias” etc., como uma taxionomia não científica, que depende de um sistema de conotações sociais, subjacentes ao funcionamento das línguas naturais.

Greimas e Courtés (1979, p. 179) explicam que a dicotomia língua/fala foi desenvolvida por F. de Saussure para delimitar a noção de língua; para ele, o único objeto da linguística: “a problemática aí subjacente explodiu depois, numa série de conceitualizações, variáveis de uma teoria para outra, de modo que o conceito de fala deixou, hoje, de ser operatório”.

Em seu lugar, podem ser consideradas reinterpretações parciais de fala no sentido saussuriano os seguintes termos propostos posteriormente: (a) processo (oposto a sistema) e sintagmática (oposta a paradigmática) no sentido de arranjo dos elementos da língua com vistas à construção de frases para Hjelmslev; (b) mensagem (oposta a código): fala considerada como produto do código; (c) discurso (oposto a língua) e, conseqüentemente, enunciado (oposto a enunciação), concebidos por E. Benveniste; (d) *performance* (oposta a competência) na teoria gerativa; (e) uso (oposto a esquema) corresponde, em Hjelmslev, ao “mecanismo psicológico” da fala saussuriana; (f) estilística (oposta a linguística): procura finalmente explorar tudo o que, na fala, concerne ao uso individual (e não à atividade do enunciador, considerado como “falante”) e mesmo coletivo.

As ideias de sistema e signo são importantes para esta colocação e serão tratadas a seguir; por enquanto, é possível exemplificar as analogias possíveis dentro da dicotomia língua/fala com as implicações advindas do conceito de *palo* dentro da cultura flamenca andaluza: *palo* não pode ser associado a gênero, estilo ou forma musical; bulerías, alegrías, cañas etc. são palos; a definição dessas categorias pode encaixar-se na de *tópicas*, como vimos; porém, se falamos em *seguiriyias del Loco Mateo* ou dos *verdiales de Coin*, estamos falando de estilos individualizados pessoais ou geográficos, portanto, saussurianamente análogos à fala.

A língua é feita de sons, mas seu propósito não é falar de sons; já na música, os sons são uma função em si. Língua e linguagem só deixaram de ser quase sinônimos no século XIX; hoje, tratamos de semióticas as linguagens no sentido geral. Portanto, língua e música são semióticas, ou linguagens, no sentido geral;

[...] qualquer tentativa de definição da linguagem (como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação etc) reflete uma atitude teórica que ordena a seu modo o conjunto dos ‘fatos semióticos’. O menos comprometedor é talvez substituir o termo linguagem pela expressão conjunto significante. [...] Pode-se igualmente tentar indicar algumas características que parecem aplicar-se ao conjunto das linguagens. Assim, todas são biplanas [...] (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 259).

O debate sobre o estatuto *biplanar* das linguagens, inclusive a música, é o ponto central de toda esta dissertação. Hjelmslev teorizou a não linguagem, semiótica *monoplana*, bem como a *pluriplana*. Por enquanto, se estamos de acordo com Hanslick ([1854] 1989), que pensa a música sem conteúdo (extramusical), podemos indagar que a música, de uma maneira mais compatível com a teoria, manifesta, sim, e que o conteúdo teria sua forma idêntica à da expressão; mais adiante, virão propostas mais fecundas.

Como primeira definição de sistema:

O sistema é um dos dois modos de existência – complementar ao do processo – dos universos estruturados ou estruturáveis. Para L. Hjelmslev, este conceito é de alcance universal e ultrapassa não apenas o domínio da linguística como também o da semiótica; ele designa pelo nome de paradigmática o sistema semiótico. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 437)

Como vimos, já exploramos algumas definições de música escolhidas em meio a várias dezenas delas presentes no verbete *música* do *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. É curioso notar que, em meio a tantas, apenas uma definição usa a palavra *sistema*. Não há dúvida de que fazer música é uma atividade humana, porém aprender música em qualquer cultura humana é uma disciplina muito exata, isto é, a compreensão das leis que regem as sintaxes musicais assemelha-se a uma disciplina da área técnica bastante árida que envolve processos sonoros racionais bastante definidos.

A reflexão em torno do “absoluto caráter social” da língua natural levanta o paradoxo: já na primeira definição de língua, Greimas lembra “organização estrutural imanente, dominando os sujeitos falantes que são incapazes de mudá-la”, os falantes nada podem fazer para mudar a língua, contudo é certo que ela vai mudar e esta mudança tem que começar para passar pela homologação que a fará corrente, isto tem que acontecer primeiro em um indivíduo.

2.5 Arbitrariedade

Para arbitrariedade, a definição do GRE I possui um verbete com cinco segmentos. O autor do verbete afirma que o termo arbitrariedade (do signo) é bastante impreciso na teoria saussuriana, onde designa o caráter não fundamentado, imotivado da relação que reúne o significante e o significado, constitutiva do signo linguístico. Tal concepção desempenhou um papel historicamente importante, que permitiu, entre outras coisas, a F. de Saussure estabelecer a autonomia da língua considerada como forma.

Se não existe nenhuma relação causal ou “natural” entre o significado e o significante é impossível, não reconhecer a existência de uma relação necessária (E. Benveniste) ou de pressuposição recíproca (L. Hjelmslev) entre o significante e o significado.

Essa relação, que L. Hjelmslev chama de função semiótica, define o ato de linguagem.

Logicamente necessária, essa relação é igualmente necessária do ponto de vista social: os signos de uma língua natural, sendo convencionais não são arbitrários, pois os falantes não podem efetuar por si mesmos substituições de significantes ou de significados. O caráter arbitrário ou mais ou menos motivado dos signos advém de sua interpretação, do sentimento ou da atitude que uma comunidade ou um indivíduo mantém em face dos signos que utiliza; tais fatos são ditos metasemióticos.

Situando a problemática da arbitrariedade do signo unicamente no quadro das semióticas biplanas, com exclusão das semióticas nonoplanas, cujas unidades de manifestação mínimas são sinais (L. Hjelmslev). A arbitrariedade do signo, que trata das relações internas dos sistemas semióticos, é vinculada à questão das relações externas entre uma dada semiótica e a “realidade” do mundo exterior (o estatuto do referente), ou das relações entre duas semióticas diferentes.

O quinto segmento do verbete aborda a questão acerca da arbitrariedade do signo, na problemática da construção das metalinguagens: as unidades, reconhecidas e definidas numa descrição semiótica, são redes de relações, e as denominações que lhes atribuímos são arbitrárias. Para aqueles que pensam que os sons musicais não podem ter sentido extramusical, os nomes que damos a tais estruturas ou efeitos sonoros sempre são dados de maneira arbitrária ; contudo, é possível uma atitude hermenêutica diante de tais estruturas que consegue derivar formatos de conteúdo para tais efeitos sonoros. Quaisquer conteúdos extramusicais atribuídos seguem o princípio saussuriano da arbitrariedade, ma a dinâmica e as nuances de tempo, por exemplo, são atributos que as ocorrências musicais têm em comum com as paixões humanas que podem colocar

o ouvinte em ressonância simpática conduzida pelos dimensionamentos dados pelo compositor e/ou intérprete no papel de destinador. Do mesmo princípio da ressonância que faz vibrar os sólidos na frequência que lhe é simpática, pode-se tirar um exemplo de situação de semi motivação. Como visto acima, era comum, na antiguidade a associação da música ou de sons musicais com a composição de objetos, distâncias entre planetas, a alma das boas pessoas e a harmonia do cosmos.

Muito embora este princípio esteja um tanto em descrédito, acreditamos que ele encontra sua aplicabilidade nos sistemas musicais.

Em muitos séculos de evolução do sistema musical chinês tradicional, o paradigma nunca deixou de ser pentatônico, muito embora tenha havido propostas, tanto na China quanto na Grécia, acomodação dos sistemas antigos na divisão da oitava em doze semitons iguais, quem sempre prevaleceu foram os sistemas mais “naturalmente humanos” produtos da crença no poder dos sons diante da “harmonia do cosmos”; houve tempo em que o governo imperial regulava rigidamente a afinação de tudo que produzisse som, não se poderia badalar um sino que não estivesse de acordo com o padrão, sob pena de comprometer o equilíbrio cósmico. Ora, a ressonância pode justificar chamarmos este sistema de semi motivado.

Línguas tonais marcam, geralmente de três a cinco, diferentes entoações das mesmas sílabas que fazem mudar o significado. Melodias contêm saltos maiores e os ritmos são diferentes, mas uma melodia que propositadamente queira ser correlata à fala (como é o caso do recitativo como instância intermediária entre falado e cantado), pode ser considerada semi motivada também, nesses casos, motivação ou não são estratégias composicionais que são, os mesmos, frequentemente usados por vários compositores, por vezes, de maneira inconsciente.

2.6 GRE I & II Valor

No GRE I, o verbete consta de seis segmentos numerados complementados pelo GRE II com mais dois assinados por Jean Petitot.

1.

O termo valor é empregado com acepções bastante diferentes em diversas disciplinas: em linguística, em lógica, em economia política, em axiologia, em estética, etc. A teoria semiótica gostaria de aproximar as diferentes definições e conciliá-las, atribuindo-lhes posições adequadas em sua economia geral.

2.

É de F. de Saussure que cabe o mérito de haver introduzido o conceito de valor linguístico: constatando que o sentido não reside senão nas diferenças apreendidas

entre as palavras, ele coloca o problema da significação em termos de valores relativos, ou seja, que se determinam uns em relação aos outros; isso permitiu a elaboração do conceito de forma do conteúdo (L. Hjelmslev) e sua interpretação como um conjunto de articulações sêmicas. Em linguística, valor pode, nessa perspectiva, ser identificado ao sema apreendido no interior de uma categoria semântica (e representável com o auxílio do quadrado semiótico). É num sentido relativamente próximo da acepção linguística que o termo valor é empregado em estética (crítica da pintura).

A expressão valor-verdade, utilizada em lógica para designar o caráter que um enunciado possui de ser verdadeiro ou falso, deve ser interpretada, no mesmo sentido, como uma organização de valores modais sob a forma de categoria semântica; entretanto, ela é mais restritiva porque não se aplica senão às modalidades veridictórias e não leva em conta o desenvolvimento das lógicas modais; com efeito, toda lógica é determinada pela escolha apriorística de uma categoria modal (deôntica, alética, etc.) que lhe serve de morfologia de base. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 482-3).

Neste momento pensamos a música como linguagem para comunicar ou semiótica para significar, por enquanto deixamos de lado a ideia de valor estético, atenção será dada a este assunto logo mais no início do próximo capítulo quando vamos abordar a noção romântica da significação musical.

O conceito linguístico de valor de Saussure referencial, discreto, onde o sentido dos termos se dá uns em relação aos outros, negativamente, funciona perfeitamente para a compreensão do discurso do sistema tonal; as disparidade começam a partir da noção hjelmsleviana de forma de conteúdo interpretada por um conjunto de articulações sêmicas. Como se sabe, se a semântica da língua já não é tão clara quanto se queria crer, as possibilidades de sentido linguístico para a música são ainda mais nebulosas. Schenker reduzia quatro séculos de cultura musical poderiam ser resumidos em dois acordes: tônica e dominante. No ambiente tonal, os domínios formal e harmônico respondem à sintaxe tonal, tanto que, nesse discurso, não se consegue ser chegar ao fim de uma ideia, ou ser conclusivo enquanto não aparece o efeito de sentido sonoro dito “cadência perfeita”, isto é, a função da dominante precedendo a função harmônica de tônica em sua posição fundamental, muito se pode fazer antes que isto aconteça, resolver a dominante em um acorde de tônica invertido não conclui um pensamento, mas a finalização, neste contexto, só vem com a cadência perfeita. Portanto, de maneira negativa, e até binária (Leibnitz) dentro do sistema tonal, o que é tônica não é dominante, todo o mais vem daí; tônica (relaxamento) só é tônica por não ser dominante (tensão), tais funções podem preencher os requisitos semânticos de euforia e disforia de maneira parcial, esta tensividade valeria mais para o sistema do que para o ouvinte: o verdadeiro objeto de valor do sistema tonal é a cadência perfeita.

No segmento 3 desta definição, o GRE I trata do corpo que toma o conceito de valor a

partir de uma categoria semântica, representada no quadrado semiótico, correspondente ao estado neutro, descritivo, dos valores investidos: levando-se em conta seu modo de existência, dir-se-á que se trata, nesse nível, de valores virtuais. Sua axiologização só aparece com o investimento complementar da categoria tímica que conota como eufórica a dêixis positiva e como disfórica a dêixis negativa. O investimento tímico só é concebível na medida em que este ou aquele valor seja posto em relação com o sujeito, o que equivale a dizer que os valores só passam de virtuais a atualizados e são axiologizados quando são lançados nos quadrados semióticos que lhes estão previstos no interior das suas estruturas narrativas de superfície e, quando são investidos nos actantes objetos dos enunciados de estado. Os valores permanecem atuais enquanto se acham disjuntos dos sujeitos, a conjunção do sujeito com o objeto de valor, transforma o valor atual em valor realizado.

O GRE I distingue duas grandes classes de valores: valores descritivos, objetivos e subjetivos, e valores modais. valores descritivos e valores modais. Enquanto os primeiros relacionam-se com a terceira função de G. Dumézil, os segundos reportam-se à problemática das duas grandes funções de soberania.

O segmento número 5. distingue valores de base e valores de uso:

[...] “O reconhecimento de programas narrativos complexos levou a semiótica narrativa a distinguir valores de uso e valores de base: a banana que o macaco tenta alcançar é um valor de base, ao passo que o pedaço de pau que ele irá procurar para executar esse programa será para ele apenas um valor de uso.” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 483)

Transplantando a noção macaco para a música instrumental, também feita com o instrumentos, seria um o valor de base; e o próprio instrumento, o valor de uso? Hanslick afirmou que somente a música instrumental seria música só, usando o seu termo, sem interpolar-se com mais nenhuma arte ou linguagem. A análise, no dever de separar juntas e medulas, é levada a notar que, para que haja uma semiótica musical pura, talvez, tivéssemos que despi-la também da enunciação da luteria – por vezes toda a actancialidade musical reconhecida por um único sujeito: faz o instrumento, compõe, interpreta, ouve; nos dias de hoje chegamos a um alto nível de especialização e estratificação, mas ainda há pessoas, mesmo nos grandes centros, que fazem tudo solitárias –, donde, pensando assim, a única forma de música pura, um programa narrativo verdadeiramente simples de base, seria o vocalize, canto sem ancoragem verbal a capela. Recomendamos uma visita à página da internet do flautista James Galway, lá é possível ouvi-lo

tocar o mesmo fragmento de música em 16 diferentes flautas: mesma pessoa, tubos diferentes; seria injusto, diante de tantas diferenças, não delegar status de coenunciador ao fabricante do instrumento.

No segmento 6., o discurso narrativo apresenta-se, muitas vezes, sob a forma de uma circulação de objetos de valor. “Um modo complexo e particular de transferência é o da troca de valores: tal operação implica, no caso de os valores não serem idênticos, sua avaliação prévia; estabelece-se assim um contrato fiduciário entre os sujeitos que participam da troca, contrato que fixa o valor dos valores em jogo.”

O GRE II complementa a definição com os segmentos 7. e 8. assinados por Jean Petitot. Parte da hipótese formulada por Gilles Deleuze no que concerne à esquematização do conceito fundamental de valor: que todo valor, no sentido estrutural, seria um valor *posicional*, uma posição em um “espaço” abstrato decomposto em domínios por categorização, “[...] uma *topologia* de relações entre *lugares* e não uma *lógica* de relações entre *termos*”. Se os valores dos termos de um paradigma, assim como afirmou Saussure, só são definíveis negativamente, não têm existência isolada e definem-se reciprocamente por seu *conflito dinâmico*, é porque elas são definidas por um sistema de fronteiras (de terrenos) e que, como indica a “metáfora” geográfica, um domínio limitado por suas fronteiras não pode ser concebido como uma entidade autônoma. De acordo como Petitot, tudo isso se tornaria claro a partir dos conceitos de catástrofe e de estratificação.

A oitava e última parte do verbete valor trata do princípio semiótico da equivalência entre valores posicionais (valores virtuais e abstratos definidos por um paradigma, valores “linguísticos” que relevam a forma do conteúdo) e valores axiológicos (constitutivos do “sentido da vida”) em metalinguagem.

Na teoria standard, os valores virtuais são axiologizados pelo investimento da categoria proprioceptiva do tônico e, entrando em junção com os sujeitos por investirem-se nos objetos, passam assim do modo virtual de existência semiótica ao modo real. Mas esta concepção da articulação de valores como libertadores da intencionalidade dos sujeitos não fica sem questionamento. Efetivamente se, quanto à sua forma, os valores interoceptivos constituem a semântica fundamental “anterior” à sua assimilação por um sujeito, elas devem quanto à sua substância ser consideradas como conteúdos “inconscientes” de natureza pulsional e instintiva (atração/repulsão). Subjetivamente falando, o virtual é inconsciente, e a instância *ab quo* do percurso gerativo que é a semiótica fundamental pode consequentemente ser interpretada em sentido metapsicológico. O processo de “geração do sentido”: virtualização → atualização → realização pode agora ser interpretado como um processo de subjetivação de valores proprioceptivos “inconscientes”. Uma tal reflexão entre a concepção semiótica e a concepção metapsicológica pode ser estabelecida e revelada a partir do conceito de pregnância. (J. P.) (GREIMAS; COURTÉS, 1986, online).

2.7 Sincronia & Diacronia

A dicotomia sincronia/diacronia foi composta por F. de Saussure, para designar dois modos de abordagem dos fenômenos linguísticos. Sincronia para denominar a simultaneidade como critério de reunião de um conjunto de fatos linguísticos que constituem um estado de língua; diacronia para cobrir o domínio de estados da gramática histórica.

A bem dizer, só a Sincronia importava para Saussure, ela foi um conceito operante na medida em que permitiu fundamentar o conceito de sistema linguístico. Se foi útil para pensar o conceito de sistema, o conceito de sincronia deixou de sê-lo para analisá-lo. Um estado de língua dura várias centenas de anos e comporta transformações internas numerosas e variadas.

A oposição que era categórica, entre os dois termos da dicotomia saussuriana, atenua com o tempo e a diacronia poderia ser interpretada como um conjunto de transformações situadas e reconhecíveis entre dois sistemas tomados globalmente. Tal concepção, que assimila a distância entre dois estados de língua ou duas línguas aparentadas, elimina de fato a diacronia. De acordo como o GRE I, a linguística de hoje opera em sincronia, já que o conceito de sincronia não é mais operatório. Vale lembrar que o verbete temporalização do GRE II, assinado por Claude Zilberberg, destalha que, no momento histórico do surgimento do estruturalismo, o marco da proclamação de estruturas de caráteracrônico, em 1933, por Hjelmslev com seus conceitos de “pansincronia” e “pandiacronia”.

Muito embora os conceitos não sejam mais operante – por não servir em todas as situações – as ciências ainda são passíveis desta dicotomia interna: sempre é possível olhar ou para suas leis gerais em uso ou para sua evolução.

Há quem se dedique à reconstrução da música grega antiga ou quem se dedique a interpretar repertório de três ou mais séculos atrás em trabalhos de investigação histórica para tentar resgatar o “estado de língua” em que viveu o repertório a ser executado e a quais critérios interpretativos ele responde.

O analista pode ver o método histórico como ferramenta para sua investigação, sua matéria é constituída como que por sessões recortadas pela história. Quando sob análise tais sessões são atemporais, ou sincrônicas; incorporam relações internas que o analista visa descobrir. Mas, as informações factuais, concernentes a eventos no tempo, podem, por exemplo, determinar qual de várias estruturas possíveis é mais própria, ou explica de maneira causal a presença de algum elemento que seria incongruente em termos analíticos. Análises comparativas de dois ou mais

fenômenos separados; quer cronológica, geográfica, social, ou intelectualmente, só ativa a dimensão temporal, sendo a informação histórica relacionada aos fenômenos correlata aos achados analíticos, tornando-se diacrônica. Investigação histórica e analítica na música como em outros campos são, desta maneira, interdependentes, com objetos comuns e métodos de trabalho complementares.

Um exemplo distinto e influente de análise estilística dos anos 1920 foi *O Estilo de Palestrina e a dissonância* de Knud Jeppesen, Jeppesen deu a este livro um procedimento analítico detalhado; sua escolha de métodos indutivo ou dedutivo foi condicionada por seu propósito geral: ele via a necessidade de um tratamento histórico da dissonância. Ele achava que faltava precisamente consideração histórica aos manuais de contraponto que circulavam em seu tempo, baseados em Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725), e que o tratamento da evolução da dissonância é que poderia iluminar o desenvolvimento do estilo musical no tempo e no espaço da Idade Média até a Renascença e de lá até o fim do século XIX, quando a segunda escola de Viena reivindicou a emancipação da dissonância.

2.8 (in) Conclusão

Este esforço sobre a analogia música/língua faz parte de uma reflexão sobre a espacialidade do sentido na música e, neste percurso no qual tentamos verificar a aplicabilidade dos princípios saussurianos para a língua na construção de um método para a ciência da linguagem, pudemos ver que, em alguns aspectos, a música ou as linguagens musicais conseguem enquadrar-se no sentido de sistema saussuriano levado às últimas consequências, mais do que as línguas.

A ideia de Descartes que a atividade da imaginação é necessária para a constituição da música é estendida por Kant: todo o conhecimento do mundo depende do funcionamento da imaginação. A estética musical romântica pós kantiana, em contraste com o Iluminismo que via um suposto fracasso da música em dizer qualquer coisa importante e o primado da linguagem verbal; explora em profundidade a ideia de idiomas que seriam adequados para a capacidade da imaginação para tornar o mundo inteligível de forma que as leis científicas não podem explicar. Esta capacidade criativa não pode ser limitada por regras, porque é necessária toda vez que uma nova série de dados sensoriais é ouvida como música. Além disso, o ouvinte pode relacionar os elementos da música um para o outro de qualquer de maneira no “jogo” estético. Kant insistia em que a capacidade de apreender algo, como uma obra de arte, não é uma ação totalmente conceitual, embora isso dependa

de uma atividade do sujeito, condição da possibilidade do conhecimento conceitual.

Duas questões surgem aqui. O estatuto da descrição conceitual da música em relação ao que ela torna inteligível para o ouvinte; e qual a fronteira entre a articulação musical e verbal.

Se a língua não pode dizer tudo o que há para ser dito sobre a música, estes limites não podem ser traçados apenas pela linguagem verbal. Kant ajuda a abrir estas perguntas em sua noção de “ideia estética” – “a representação da imaginação que dá muito o que pensar, mas sem qualquer ... *conceito* capaz de ser adequado a ela, o que, conseqüentemente, nenhuma língua pode atingir completamente e tornar compreensível "(1790; 1974 EDN, p. 193).

A mudança no status da música sem palavras também dá origem no Romantismo à primeira concepção metodológica elaborada de “literatura”. Schlegel e Novalis vêem as formas musicais como provedoras de modelos para ritmos e outros atributos de textos verbais, o que os levaria para além das suas funções pragmática e referencial, bem como das limitações normativas da linguagem, dando aos textos um **valor intrínseco**. Schlegel afirma que: “o método do romance é o da música instrumental” (1980, p. 146). Novalis também aponta o caminho tanto para o atributo não representacional da arte do século XX – o modernismo e o uso das recentes vanguardas musicais dos elementos da linguagem como elementos não semânticos de composição musical. Os românticos iniciaram reflexões perspicazes sobre a interação histórica entre linguagem e música, conteúdo e forma, e essas reflexões não dão a nenhum a primazia sobre o outro.

3. Formalismo dos séculos XIX e XX; o sentido imanente

Este capítulo é dedicado à concepção que temos chamado formalista ou estruturalista formal. Este conjunto de crenças sobre significação musical ganha um estatuto estético com Eduard Hanslick (1825 – 1904), porém pode ser identificado em outros períodos da história.

Como vimos acima (em 2.3), Aristoxeno (330 a.C.) refutou tanto a numerologia pitagórica quanto a teoria do *ethos* por reconhecer que as tais proporções geradoras de harmonias são inaudíveis, e a música cuida do audível. O que pode ser ouvido são sons em relação uns aos outros. O ouvido musical certamente conta com a ajuda do intelecto, para captar a relação entre as notas dentro do sistema de uma escala, e da memória para fazer perceptíveis as longas estruturas.

Neste estruturalismo embrionário, a música seria um sistema fenomenológico contido em si; e a forma do conteúdo de qualquer obra não seria derivada de sua possível relação com qualquer outra realidade, mas idêntica ao princípio de sua própria organização.

Aristoxeno admitia que tais construções audíveis podem adquirir uma significação ética por associação, mas isto seria acidental.

Que não pareça um salto histórico aleatório, o fato é que, com ou sem consciência da antiguidade, a ideia de proclamar o sentido intrínseco da organização musical ganha crédito na porta do século XIX. A tem um papel central música no romantismo, por não representar objetos externos. O seu “princípio” é a “interioridade subjetiva”, e é o ponto culminante da libertação estética da mente pela transformação do meramente sensual [*sinnlich*] em “sentido” [*Sinn*]. No entanto, a música instrumental não tem a capacidade de revelar nada sobre o mundo externo da ciência, da história e da sociedade. Isto levou Hegel a uma versão do formalismo musical. A capacidade do filósofo de afirmar em linguagem conceitual que a música é uma forma unilateral de articulação é uma evidência para Hegel de por que, na modernidade, a arte é transcendida pela filosofia, cuja tarefa é explicar as relações entre os princípios das ciências.

Para Hegel, a falta de conteúdo semântico da música instrumental é apenas uma deficiência da parte da música, que o pensamento conceitual pode superar. Schopenhauer, por outro lado, dá a toda música o mesmo “sentido”, porque ela é o meio de escapar temporariamente à finitude através da sua falta de sentido mundano.

Enquanto Schopenhauer pensava que a descrição é impossível, Hegel afirma que a provê. Esta versão da oposição paradigmática entre a música como uma forma superior ou uma forma inferior de linguagem reaparece em muitos teóricos posteriores: Kierkegaard (*Enten-eller*, 1843),

por exemplo, suspeitava da música por seus, meramente transitórios, efeitos altamente sedutores, que contrastam com a seriedade ética da comunicação real. A questão subjacente ao futuro da estética musical torna-se agora uma questão hermenêutica: a música deve ser interpretada em seus próprios termos, ou em termos de outra coisa, como filosofia, psicologia ou física? As respostas a esta pergunta vão levar estética musical a grandes batalhas filosóficas e ideológicas no mundo moderno.

A ideia da mobilidade de auto consciência o leva a desenvolver noção de esquematismo em relação à música de Kant. Para os filósofos do romantismo, os sons da natureza não são música, e música só é possível através de novas sínteses de sons, que dependem do sujeito, como compositor, intérprete ou ouvinte, para constituí-la como música. A linguagem verbal pode ter uma relação mais estreita ou mais distante da música; a questão estética é especificamente a “transição para música” a partir do pré musical. Esta transição depende da “livre produção”, que faz sons em novas configurações significantes. A produtividade livre deveria desempenhar um papel, em diferentes graus, e não apenas no compositor e no intérprete, mas também no ouvinte.

O aspecto essencial da compreensão musical seria, portanto, o reconhecimento, através da atividade interpretativa, da liberdade da outra pessoa de articular e, assim, dar prazer e uma nova visão. Porque os aspectos relevantes do contexto de qualquer interpretação devem ser escolhidos a partir de um número indefinido de possibilidades, não podem haver regras definitivas para esta escolha. E mais importante, a linguagem verbal nunca é, em si, completamente semanticamente determinante: ela depende de contextos sempre mudando para seu significado. Isso traz a linguagem verbal mais perto dos caminhos que a música traz à nossa atenção, o que não pode ser dito em palavras. A música seria, portanto, mais próxima de poesia, na qual a preocupação não é com o aspecto geral referencial da linguagem, mas com a articulação de um aspecto particular da vida de uma forma particular. A paráfrase de uma metáfora ou de um poema, ou a descrição verbal da música, não podem esgotar o que é parafraseado ou descrito. Depois de Schleiermacher, as teorias que levam em conta todas as dimensões da compreensão da música tornaram-se cada vez mais raras.

A arte, como em Kant, é “livre produção das mesmas funções que também ocorrem na atividade vinculada da humanidade” (1974, p. 375). Linguagens verbais diferem da música, porque o “laço” referencial e pragmático tende a dominar.

Nesta nossa visada sobre a escola analítica musical formalista, vamos usar o pensamento de Hanslick e os tópicos de sua argumentação em defesa de suas ideias estéticas como esqueleto do

corpo de nossa reflexão. Crítico de música, esteta e historiador. Sentiu sua vocação de crítico e escritor sobre temas musicais desde cedo, ele veio a ser um dos primeiros críticos de música amplamente influentes no sentido moderno; ele também foi um dos primeiros a receber uma nomeação universitária oficial em música, como professor de História e Estética da Música na Universidade de Viena, em 1861. Seu tratado sobre questões de forma musical e expressão (*Vom Musikalisch-Schönen* de 1854) desafiou uma longa tradição de pensamento estético que localizava a essência e o valor da música em uma “expressão de sentimentos” vagamente definidos, e mantém-se uma pedra angular em assuntos estético musicais até os dias atuais. Como crítico ele cobriu um enorme fatia da vida musical na segunda metade do século XIX. Seu jornalismo continua a ser de grande interesse pela visão histórica, bem como pela visão crítica que oferece.

3.1 Música/Língua; contam mais as diferenças

Hanslick admite que língua e música são análogas. Assim como na linguagem verbal, a estrutura básica na música é a frase. Porém, para ele, as diferenças contam mais que as semelhanças; de acordo com ele, o funcionamento da música como linguagem, no sentido de veiculação de mensagens, é um desastre. Ela seria como aquela língua que falamos e compreendemos mas que não podemos traduzir. Ao tratar-se da essência específica da música, as analogias com a língua perderiam toda sua utilidade. Ao invés disso Hanslick preferia outra sorte de analogias: sua predileta era com a arquitetura, mas, em seu tratado, encontramos também as analogias com o arabesco e com o caleidoscópio.

Para ele, na língua, o som é só um signo; na música, o som tem importância em si; na língua, as leis giram em torno do emprego correto do som para expressão, na música giram em torno de significado e da beleza autônomos. A pesquisa estética deveria continuamente avançar até o ponto em que linguagem e música irremediavelmente se separam. Para o filósofo só a partir daí deverão germinar determinações fecundas:

(...) o juízo esperto distingue pensamentos autênticos do simples modo de falar. Da mesma forma, reconhecemos o sentido racional completo de um grupo de notas, chamando-o “frase”. Exatamente como em qualquer período lógico, sabemos onde o seu sentido termina, ainda que a verdade de ambos os gêneros de período seja absolutamente incomensurável. (HANSLICK, 1989, p. 66)

3.2 Hanslick e o combatimento da estética dos sentimentos

Hanslick nasceu em Praga 11 de setembro de 1825 e morreu em Baden, Viena, 06 de agosto de 1904. Desde os quatro anos de idade, despertou grande interesse e vocação para a música. Recebeu suas primeiras instruções de seu pai, que, logo delegou sua instrução a um pedagogo local e, em vista de seu progresso impressionante, a Wenzel Johann Tomaschek, principal compositor e professor tcheco de seu tempo, com o qual o jovem Hanslick estudou por quatro anos. Tomaschek exigia um prelúdio e fuga de Bach decor toda aula, também trabalhar as sonatas de Beethoven (com exceção das últimas) e obras de Chopin, Thalberg, Henselt e Liszt. Além do piano o curriculum de Tomaschek incluía teoria, harmonia, contraponto, fuga, instrumentação e composição experimental. Hanslick não era inclinado à carreira de virtuoso e não se achava dotado o suficiente para composição, mas aprendeu a tocar muito bem e adquiriu um “capital” respeitável de técnicas que lhe foram úteis em sua carreira.

Uma performance de *Das Paradies und die Peri* de Robert Schumann, levada em Praga nos anos 1840 pelo diretor do conservatório Fredrick Kittl, inspirou um longo artigo de Hanslick que chamou a atenção de Schumann e o inspirou a convidar o crítico praguense para uma visita a Dresden. Hanslick avidamente aceitou, a visita não oferecia apenas a oportunidade de conhecer Schumann, mas também a perspectiva de renovar um contato que ele havia feito com Wagner em Marienbad no verão de 1845. Foi durante a visita à Dresden que ele ouviu o *Tanhäuser* sob direção de Wagner, o que o motivou a fazer o papel do campeão de Wagner ao mudar-se para Viena no outono seguinte.

Hanslick se considerava absolutamente identificado com a sua geração, como atestado por sua devoção por Schumann e Brahms e pelo papel que ele desempenhou ao trazê-los à atenção do público em Viena. Não era muito inclinado à música antiga, tanto que uma vez confessou que preferia ver todos os trabalhos de Heinrich Shütz destruídos do que perder o Réquiem de Brahms, a obra completa de Palestrina do que a de Mendelssohn, todos os concertos e sonatas de Bach do que os quartetos de Brahms e Schumann, e tudo de Gluck do que *Don Giovanni*, *Fidelio* ou *Der Freischütz*. Uma confissão chocante porém honesta.

Durante os anos 1850, Hanslick devotou boa parte de seu tempo ao estudo de estética e história da música. Isso foi frutificar em 1854 com *Do Belo Musical [Vom Musikalisch-Schönen]*, sua primeira publicação importante e a primeira a carregar sua reputação para além dos limites de Viena. Ele teve sua origem nas teorias de estética musical que vieram depois a caracterizar sua

oposição às maiores tendências de gosto musical de seu tempo. O enorme impacto de *Vom Musikalisch-Schönen* ainda continua e deve ser entendido por dois lados: primeiro em relação a sua refutação prevista da “estética não científica dos sentimentos”, e por outro, a música do tempo de Hanslick contra a qual foi dirigida – a “música programática” de Berlioz, Liszt, Wagner e outros (vide 1.5), que usaram modelos verbais literários e outros para estender o alcance da expressão musical. Hanslick argumentava que a alegação de Schumann que “a estética de uma arte é aquela das outras, apenas o material é diferente” ignorava o fato de que a beleza de uma arte é inseparável de suas técnicas específicas. Ele sustentou que “em investigações estéticas o objeto belo e não o sentimento do sujeito deve ser investigado primeiro”, e que a estética deveria esforçar-se para ter o rigor de uma ciência natural.

Nesta mesma época Hanslick começou a trabalhar em um novo projeto, destinado a cumprir um papel importante no formato de sua futura carreira: qualificou-se e foi reconhecido como palestrante em estética e história da música na universidade. Apesar do fato de que nada semelhante tinha sido feito antes na Universidade de Viena (ou em qualquer outro lugar) as autoridades cooperaram bastante: aceitaram *Do Belo Musical* como tratado e dispensaram o requisito da dissertação, bem como também aceitaram o seu doutorado que era em leis. Suas palestras começaram em 1856 no prédio da Velha Universidade e continuaram por quase quarenta anos, sempre às cinco da tarde. Ele criava uma pequena sensação quando tinha um piano por perto para exemplos reais ou, por vezes, executar peças inteiras. Suas palestras, desde o começo, foram bem frequentadas por audiências distintas e variadas, incluindo estudantes de todos os departamentos, servidores públicos, advogados, médicos, e artistas. Hanslick provavelmente tinha razão ao considerar-se o criador dos cursos de apreciação musical. Em outubro de 1861 foi nomeado Professor Extraordinário de Estética e História da Música.

O primeiro capítulo de *Do belo Musical* termina com um inventário de vinte e duas dessas definições como: “O objetivo último e principal da música é a imitação, ou melhor, a estimulação das paixões” (Heinse, *W. Musikalische Dialoge*, 1805, p. 30). Hanslick nesse livro procede o combate à estética segundo a qual a música sempre estaria relacionada aos sentimentos, tanto num papel objetivo, sentimentos como função da arte dos sons, quanto sentimentos sendo o próprio conteúdo das composições; como ele mesmo faz ver, um consenso entre dicionários, tratados, estetas e compositores de o seu tempo.

O filósofo não reivindica nenhuma novidade para sua concepção e faz menção a Herbart como o primeiro atacar a estética musical do sentimento, argumentava que, por exemplo, os artistas

antigos que desenvolveram a *fuga* nada quiseram exprimir; seus sentimentos não irrompiam, mas penetravam na essência interior da arte. No pensamento de Hanslick despertar emoções (tendências e potenciais) caracteriza a música mas não é a sua essência específica. A contestação à estética do sentimento é feita, sem contudo deixar de notar que música e sentimentos têm algo em comum.

“Toda verdadeira arte estabelecerá uma relação qualquer com nosso sentimento, mas nenhuma relação exclusiva.” (1989, p. 21). Para Hanslick a música expressa vários adjetivos, nunca um substantivo. Variações acústicas: força, movimento, proporções, crescer/diminuir, acelerar/retardar, entrelaçamento artificial, simples progressão etc; de acordo com a expressão estética, a música pode ser chamada: graciosa, suave, vivaz, enérgica, elegante, fulgurante etc; tais atributos que, encontram nas relações sonoras sua manifestação sensível correspondente, mostram que movimento é o que a música tem em comum com os estados sentimentais. O que Hanslick sustenta é que não é possível que a música traga ou transmita conteúdos sentimentais; por outro lado os conteúdos sentimentais individualizados preexistentes no ouvinte podem transformar-se por “ressoar” em simpatia (sinestesia) com a música.

Para Hanslick, tão pouco as outras artes tem a finalidade de comunicar sentimentos:

Ora, como é possível, chamar isso de representação de sentimentos se ninguém sabe exatamente o que está sendo representado? No tocante à beleza e às belezas das obras musicais, todos estão provavelmente de acordo, mas, quanto ao conteúdo, cada um pensa de forma diferente. (HANSLICK, 1989, p. 43)

3.2.1 Orfeo

Na primeira metade do século XIX a ópera tinha um papel central na vida social cotidiana dos habitantes dos centros urbanos, Hanslick escolhe dentre o repertório conhecido, a ária “*Che faró senza Eurydice*” do *Orfeo* de Gluck, este, e os oito compassos da Abertura *Prometeus* de Beethoven, são aos dois exemplos de fragmentos de música escrita presente no livro, em torno do qual o filósofo tece uma dialética. No trecho, o protagonista exprime sua angústia após ter sido informado da morte de sua esposa. Em forma de *bouré*, a esta ária várias gerações atribuíram a dor suprema, ela era dita capaz de levar milhares de pessoas às lágrimas (J. J. Rousseau, inclusive). À guisa de demonstração do quanto é, segundo ele, efêmera a significação sentimental atribuída, Hanslick cita Boyé, um contemporâneo de Gluck, sugeriu trocar “*J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon maleur*” por “*J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur*”, e notamos que aí está a mesma melodia transmitindo afetos diametralmente opostos. Tal

consideração pode parecer ingênua à primeira vista, mas, de fato, se houvesse algo do conteúdo sentimental atrelado à música, o conjunto soaria incompatível, coisa que não acontece (nunca por este motivo). Hanslick ressalta ainda que toda esta comoção, além de valer apenas para pessoas contextualizadas, ou seja, o público que assistiu ou ficou sabendo da ópera, pessoas inseridas neste dado contexto cultural; notou também que, para essas mesmas pessoas, tal relação direta com o sentimento não é duradoura, passado o período da vigência da “moda” do *Orfeu*, este sentido já não é o mesmo, para Hanslick, isto desqualificaria esta significação como objeto para observação científica. “Assim, o efeito da música sobre o sentimento não possui nem a necessidade, nem a exclusividade, nem a continuidade que um fenômeno deveria apresentar para poder estabelecer um princípio estético.” (1989, p. 23). Uma peça musical expressiva desligada de seu texto (âncora verbal) permitiria adivinhar, quando muito, o tipo de sentimento, e a música por si só, sem seus programas ou suas palavras, jamais seria capaz de definir, qual o sentimento em questão, o autor compara o efeito à silhueta, cujo original, só reconhecemos quando nos dizem do que se trata.

Na realidade, porém, nem essa nem outra arte qualquer possui essa finalidade. A arte deve, antes de tudo, representar um belo. O meio pelo qual se entra em contato com o belo não é o sentimento, mas a fantasia, enquanto atividade de pura contemplação. (HANSLICK, 1989, p. 18)

3.2.2 Conteúdo, matéria e objeto

Em *Do Belo Musical*, Hanslick é feito um discernimento entre os conceitos de conteúdo, matéria e objeto para música, dentro do pensamento estético do autor, donde entende-se que este conteúdo, que teria que comportar ideias extramusicais, simplesmente não existiria.

A confusão entre os conceitos de conteúdo, objeto e matéria é o que tem provocado, e ainda continua provocando, tamanha falta de clareza, já que cada um se serve, para o mesmo conceito, de um significado diferente, ou vincula à mesma palavra ideias diversas. “Conteúdo”, no sentido originário e próprio, é aquilo que uma coisa contém, retém em si. Nesta acepção, as notas, de que se compõe uma peça musical, e que, enquanto partes dela constituem um todo, são o próprio conteúdo.

Que ninguém queira satisfazer-se com esta resposta, relegando-a como óbvia demais, tem sido a causa de se confundir habitualmente o “conteúdo” com o “objeto”. Tratando o problema do “conteúdo” na música, tem-se em mente a noção de “objeto” (matéria, tema), que se contrapõe, como ideia ou ideal, terminantemente aos sons, que são a parte material da composição. Um conteúdo neste sentido, uma matéria no sentido do objeto tratado, a música na realidade não tem. (HANSLICK, 1989, p. 154)

Na tentativa de organização da metalinguagem para a estética musical, Hanslick se queixa do equívoco geral em seu tempo de se confundir habitualmente o “conteúdo” com o “objeto”. Como no primeiro capítulo dessa dissertação, agora nos vemos novamente na necessidade de delimitar campos semânticos. Os três termos, de interpretação ao mesmo tempo óbvia e oculta, têm variado de acordo com o ramo teórico e com o tempo. Vamos arriscar aqui uma interpretação, tentar chegar uma compreensão destes termos.

Acreditamos ver aqui, duas acepções para conteúdo: a primeira, como referido no final da citação, poderíamos arriscar dizer, o conteúdo linguístico, para o pensamento estruturalista formal, ausente na música; e a outra acepção, de caráter mais ontológico, no sentido “ordinário e próprio” teria a ver com sua própria definição de música “formas sonoras em movimento” (1989, p.62); o que, de certa maneira, acusa uma isomorfia entre os dois planos da linguagem da teoria helmsleviana. Provavelmente, o que se pensava como matéria no meio do século XIX, era o conceito aristotélico de matéria oposta a forma, ou, aqui a matéria-prima prima da música, o arsenal de efeitos sonoros possíveis na hierarquia do sistema.

A tradução inglesa (1974) da sétima edição (1891) de *Do Belo Musical*, assinada por Gustav Cohen, nesse trecho, traz entre parêntesis *subject* ao lado de “conteúdo”. Por conteúdo, na “espacialidade” embrionária do sentido musical proposta pelo pensamento hanslickiano, diferentemente da metáfora da folha de papel, nos sugeriu que o conteúdo possa ser como algo que está contido num recipiente, num envólucro. Aonde a tradução em português traz a explicitação: “objeto” (matéria, tema) oposta aos sons, a tradução inglesa traz “*object*” (*subject-matter; topic*); na tentativa de clarear que a noção de Hanslick de objeto é a noção da retórica, objeto como um assunto a ser desenvolvido.

Pelo contexto dos vários outros enfoques que o filósofo dá ao mesmo assunto no livro, vemos também a denúncia da confusão feita entre conteúdo e efeito pelos partidários da estética (sensível) do sentimento; e propõe uma dicotomia som/objeto; chama de objeto este conteúdo (matéria, tema, ideia) extramusical que opõe-se aos sons (parte material da composição).

3.3 O *Belo Musical*

Na economia musical de Hanslick, a matéria-prima é a eufonia, o som agradável, esta mesma relação hierárquica sonora dos efeitos eufóricos e disfóricos, constitui o primeiro elemento na realização musical, seguido do ritmo, sua consequência. Para ele, no ritmo de grandes formas é

possível ver a concordância de uma construção simétrica, em pequena escala, o movimento alternante e regular de membros singulares no compasso. Na estética hanslickiana a melodia reina acima de tudo, é a figura principal da beleza da música; a harmonia, seu coadjuvante, sempre oferece novas bases. Melodia e harmonia seriam impulsionadas pelo ritmo e coloridas pelos timbres. E o que deve ser expresso por este material? Nesta visão, somente ideias musicais. “Todos os elementos musicais estão relacionados entre si secretamente em afinidades eletivas baseadas em leis naturais” (1989, p. 67). Tais afinidades eletivas estariam incluídas no domínio do ritmo, melodia e harmonia e vivem instintivamente nos ouvidos cultos que percebem organicidade e racionalidade; absurdo e antinaturalidade em grupos de notas “O conteúdo da música são formas sonoras em movimento” (1989, p. 62).

O esteta compara a música ao arabesco, na medida em que pode nos dar belas formas, sem dar o conteúdo determinante de uma dada emoção, num jogo engenhoso, alternam-se repouso e tensão. Uma imagem tal que não podemos descrever seu objeto com palavras, nem subordiná-lo a nossos conceitos. Hanslick também faz uso da metáfora do caleidoscópio num grau ideal de manifestação “incomensuravelmente mais elevado”.

Se não se soube reconhecer a beleza plena que vive no elemento puramente musical, atribui-se a culpa à representação do sensível, que encontramos nos antigos estetas em favor da moral do espírito, em Hegel em favor da “ideia”.
 Todo o desenvolvimento do presente estudo não expressa o “dever”, mas considera somente o “ser”; não é possível deduzir dele algum ideal musical determinado como o verdadeiro belo, mas só demonstrar do mesmo modo o que é belo em qualquer escola, mesmo nas mais antagônicas. (HANSLICK, 1989, p. 64)

De acordo com seu juízo estético, não se pode considerar o que vive fora da obra de arte. “A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a obra de arte exprime e acreditará nisso” (1989, p. 81). Se Beethoven, ou outros, imaginou cenas ou estados de ânimo, como no caso da sexta sinfonia na qual intitulou os movimentos com frases descritivas de cenas pastorais, usou-o tão só como estratégia composicional (meio) de auxílio para manter a unidade musical através do nexos de um acontecimento objetivo. Em oposição a Berlioz e Liszt, que acreditam ter mais desse nexos no poema, no título ou na experiência vivida, para Hanslick, isso não passa de ilusão.

O belo não tem absolutamente nenhum objetivo; ele é, de fato, forma pura que sem dúvida pode ser utilizada com os mais diversos objetivos, de acordo com o conteúdo que ela desempenhe, mas que em si não tem outro objetivo se não esse mesmo. (HANSLICK, 1989, p. 16)

Mais do que combater a estética do sentimento, o filósofo teve como maior preocupação determinar o que seria o *belo* para a arte musical, ao contrário do que pensava Schumann, desvinculado dos fundamentos já estabelecidos para as outras artes, da maneira mais científica possível. A questão central de sua argumentação é demonstrar que a música é incapaz de transmitir, não apenas sentimentos, mas quaisquer ideias (conteúdos) extramusicais.

É bastante comum considerar o sentimento que perpassa por uma peça musical como o conteúdo e a ideia como o valor espiritual da mesma obra; as sequências de sons determinadas e artisticamente compostas, por sua vez, como a forma pura, a imagem, a vestimenta sensível daquele hipersensível. Mas justamente a parte “especificamente musical” é a criação do espírito artístico, com a qual o espírito intuitivo se une em total compreensão. Nessas concretas imagens sonoras, o valor espiritual da composição assenta-se não na vaga impressão total de um sentimento abstrato. A forma pura (a construção sonora), contraposta ao sentimento como o pretense conteúdo, é precisamente o verdadeiro conteúdo da música, é a música mesmo, ao passo que o sentimento provocado não se pode chamar nem de conteúdo, nem de forma, mas de efeito prático. (HANSLICK, 1989, p. 119-120).

Não é necessário ser nem músico nem concordar com a ideia hanslickiana de *música absoluta* para reconhecer o valor de suas reflexões a cerca dos vários domínios desta arte; ele defende uma percepção estética mais arguta estrutural contra aquela sentimental que categorizou depreciativa e patológica. Ao propor uma análise da impressão subjetiva da música, Hanslick chama atenção para os domínios do estilo, do aspecto sonoro espacial “arquitetônico”, e do diferencial valor prioritário da interpretação que distingue a música das demais artes.

A “lei superior da simples proporção” seria, esta sim, a grande diretriz a determinar o que é *belo*. Mais do que isso, esta concepção veio nortear praticamente todo o desenvolvimento da musicologia posterior, uma concepção algébrica a dar valor máximo à sintaxe pura e à forma, como veremos adiante.

3.4 Teoria da comunicação musical segundo Hanslick

Em meio às propostas que Hanslick fez em sua argumentação, jaz um conceito que envolve uma instância mental sempre evocada intuitivamente que, em sua estética, atinge status de componente de uma proposta de teoria da comunicação musical. A fantasia, atividade de pura contemplação, para ele, seria o verdadeiro nascedouro da composição e objeto (de valor) da mesma; isto é, a música nasce na fantasia do compositor (improvisador ou intérprete) e é destinada à fantasia do ouvinte, ela se alimenta das sensações e é capaz de irradiar beleza ao intelecto e aos

sentimentos. Em várias ocasiões, *Do Belo Musical* faz referência ao seu papel fundamental como a verdadeira instância estética da música. A improvisação seria a expressão imediata da manifestação de seu estado de ânimo.

É curioso como os músicos e antigos estetas se deixam impressionar somente pelo contraste entre “sentimento” e “intelecto”, como se o fundamental não estivesse exatamente no meio deste suposto dilema. A obra musical surge da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. [...] Apesar disso, a fantasia não é absolutamente um território fechado: se, por um lado, extrai uma centelha de vida das sensações, por outro, projeta seus raios velozmente sobre a atividade do intelecto e do sentimento. Estes, contudo, são apenas territórios limítrofes para a concepção do belo. (HANSLICK, 1989, p. 18-9)

Podemos ver estabelecidas aqui certas fronteiras do campo semântico dessa acepção de fantasia, a verdadeira instância mental capaz de apreciar o que é belo, teriam intelecto e sentimento como seus terrenos vizinhos, para o esteta, a fantasia seria nutrida e organizada pela percepção, contempla a música, sente prazer com as figuras sonoras (deve também sofrer, conseqüentemente) e, porque não dizer, serve de “armário” das formas e estufa da criação.

Mas a fantasia, que é organizada a partir de sensações auditivas e para a qual o sentimento significa algo bem diferente do que um mero funil para a superfície dos fenômenos, a fantasia sente prazer sensivelmente nas figuras sonoras, nas construções de notas, e vive livre e imediatamente contemplando-as. (Hanslick, 1989, p. 64-5)

3. 5 Música e Mundo natural

Antes de tudo, talvez devamos deixar claro que, muitas vezes difusa ou polêmica, a diferença entre som musical e som não musical existe, onde as possibilidades do primeiro estariam contidas no segundo; em outras palavras, todo som ou efeito sonoro pode potencialmente ser musical, mas nem todo é. Se tentamos estabelecer uma correlação entre música e natureza, a primeira consideração deve ser entre som e corpos que vibram, ou seja, o princípio da ressonância que, muito provavelmente, serve de base empírica para todas as terapias e teorias que associam os sons à “ordem do cosmos”.

Deixando que o pensamento de Hanslick nos direcione na busca pelo sentido musical, lembremos que, justamente a metade do século XIX foi palco do aparecimento de cientistas

dedicados a compreender três campos dentro a multidisciplinaridade dos fenômenos sonoros: acústica, anatomia e psicologia; isto é, chegar ao entendimento tanto da propagação e implicações ondulatórias do som (primeiramente o som musical), quanto da maneira pela qual o organismo humano capta e reage às ondas sonoras, e observar as possíveis reações psicológicas consequentes.

A música nasce na fantasia do compositor e objetiva a fantasia do ouvinte. “Território intermediário entre corpo e intelecto”, “entre intelecto e sentimento”, “serviço telégrafo entre corpo e alma”, “verdadeira instância estética da música” este conceito de fantasia em Hanslick poderia ser encarado como uma poética, mas termina por sugerir uma teoria da comunicação musical. A música nasce na fantasia do sujeito compositor e visa o objeto de valor fantasia do ouvinte, passando obrigatoriamente pelo intérprete, que, por sua vez, também tem sua fantasia e submete o texto musical a ela.

3.5.1 GRO Física da música

Todas as culturas atribuem significados extra musicais a efeitos sonoros ditos musicais, que, como as línguas, varia com o tempo e com a distância; porém, propagação e audição (ouvido) são fenômenos considerados e mensurados à maneira das ciências exatas e biológicas. Acústica, fisiologia (do ouvido humano e neurologia) e psicologia teriam tais fenômenos como objeto.

Na cultura ocidental, as questões centrais que relevaram (e ainda relevam) na física dos sons são a questões da ressonância, dos harmônicos e a tentativa de encontrar princípios ou leis físicas que justificassem os conceitos de consonância e dissonância.

Hanslick se queixava da falta de estudos mais sérios no campo da física/fisiologia/psicologia/psico e outras terapias. Aqui vamos tentar dar atenção ao que Hanslick não deu, selecionamos um recorte da história das ciências presente no verbete “física da música” do GRO que apresenta um elenco considerável de cientistas/filósofos que escreveram sobre o som musical: Pitagóricos, Ptolomeu, Bacon, Keller, Descartes, Benedetti (em 1563 entendeu que afinação é frequência), Vincenzo Galilei, Galileo Galilei, Marcenne, Robert Hook, Newton, Saveur, Huggens, Wallis, Fontenelle, Euler (até o século XVIII, nada foi descoberto por cientistas que já não fosse de conhecimento empírico dos músicos), Bernoulli, Riccati, Chladni, Scheibler (1834 tonômetro de feito de 54 diapasões de garfo), Kundt, Biot, Helmholtz, Laplace, Kirchhoff, Ohm, Mercadier, Ellis, Koenig, e outros até a virada do século XXI com o uso do osciloscópio de tubo de raios catódicos e lazer.

As ideias básicas da física da música foram obtidas pela primeira vez no século XVII. A ciência acústica então consistia principalmente no estudo dos sons musicais; na verdade, a música provia ambas questões e técnicas para o estudo de vibração. A música promovia a experiência para comparar frequência e timbre dos sons, bem como os meios para experimentos cuidadosos em acústica; instrumentos musicais ofereciam informação empírica sobre a natureza da vibração; e, notadamente, as proporções pitagóricas da teoria musical tradicional revelavam relações entre frequências. Logo no início se percebeu que a sensação de afinação é quantificada de forma adequada pela frequência vibratória – ou seja, afinação “corresponde” a frequência. Esta constatação veio como parte de um entendimento preliminar para as noções de consonância e dissonância, uma vez que a correspondência tinha sido feita, foi possível determinar as frequências de vibração relativas de tons e dos intervalos musicais que eles produzem. Quando as frequências relativas foram conhecidas, havia o desafio de determinar as frequências absolutamente; e as primeiras medições foram feitas durante o século XVII. A ideia de que um único som pudesse vibrar simultaneamente em diferentes frequências, já era sabido que uma nota corresponde a uma frequência, este paradoxo motivou esforços para compreender os harmônicos, uma vez que, durante a maior parte do século. Este paradoxo foi resolvido até o final do século pela compreensão inicial do “princípio da superposição”. Também por esta época a ligação entre harmônicos e timbre foi notada, e batidas foram explicadas quantitativamente. Durante a maior parte deste século, som foi descrito como uma sucessão de pulsos, sendo a sua natureza de onda compreendida qualitativamente. Foi no final do século foi feita a primeira análise matemática da propagação de ondas sonoras.

Pelo menos desde o tempo dos pitagóricos, intervalos musicais foram caracterizados pela relação comprimento de cordas semelhantes e igualmente tensas – 2:1 para a oitava, e assim por diante. Em teoria musical estes índices, embora baseados em comprimentos de corda, eram geralmente entendidos em termos puramente aritméticos. Como Palisca (1961) mostrou, o ceticismo sobre o dogmatismo aritmético na música levou a um interesse nos determinantes físicos da afinação. Por volta de 1590 Vincenzo Galileu mostrou que várias proporções poderiam estar associadas com um intervalo. Por exemplo, se levamos em conta a tensão das cordas ao invés de seus comprimentos, a proporção para a oitava poderia ser de 1:4 em vez de 2:1. Além disso, Francis Bacon (1627), insatisfeito com a análise aritmética do som musical, recomendou que a informação empírica fosse obtida a partir de fabricantes de instrumentos. Mesmo Kepler (1619), que foi inspirado pela ideia pitagórica de uma harmonia celestial, criticou-os por super enfatizar as

considerações aritméticas no julgamento da consonância dos intervalos musicais. Mas a validade dos índices tradicionais manteve-se aparente, por isso a ênfase mudou e havia interesse em encontrar razões físicas (em vez de numerológicas) para usá-los. Descartes (1618) sugeriu que a oitava fosse considerada a primeira consonância porque era o intervalo obtido com mais facilidade, soprando mais forte em tubos.

A ambiguidade originalmente demonstrada por Vincenzo Galilei foi resolvida mais claramente por seu filho Galileu (1564-1642). Ao considerar que o som é que chega ao ouvido, em vez do objeto vibrando que a produz, Galileu veio a perceber que afinação corresponde à frequência e mostrou que os intervalos musicais poderiam ser caracterizados exclusivamente por relações de frequências. Para explicar por que alguns intervalos são mais consonantes do que outros Galileu escreveu, em 1638, que “o comprimento das cordas não é a razão direta e imediata por trás das proporções dos intervalos musicais, nem é a sua tensão, nem a sua espessura, mas sim, as razões entre os números de vibrações e impactos das ondas de ar que vêm a atingir nosso tímpano”. Ele afirma que o grau de consistência produzido por um par de sons é determinado pela proporção de batidas do som mais agudo que coincidem com as batidas do mais grave. (Em 1563, Benedetti tinha percebido por que afinação corresponde a frequência, mas sua ideia não se tornou conhecida. No início do século XVII, Beeckman, Descartes e Mersenne fizeram declarações sobre esta correspondência, mas a apresentação de Galileu foi a mais clara.)

Mersenne, que se especializou na física da música, tentou extensivamente relacionar frequências vibratórias com outras propriedades das fontes de som. De acordo com a Lei de Mersenne, a frequência (fundamental) de uma corda de determinado material é proporcional à raiz quadrada da tensão sobre o comprimento vezes a raiz quadrada da massa por unidade de comprimento. Em seus experimentos para estabelecer esta lei (1636-7), Mersenne afinou pares de cordas que diferiam em uma ou duas propriedades. O intervalo musical indicava que as frequências de cada corda, e a dependência da frequência em cada variável foi encontrada separadamente. Em certa medida, a lei foi conhecida por outros; por exemplo, a declaração explícita de que a frequência é inversamente proporcional à raiz quadrada da densidade foi dada por Galileu. Mersenne tentou encontrar uma relação semelhante à que tinha encontrado para a corda para a coluna de ar vibrando. Embora não houvesse uma relação simples precisa entre as frequências de um tubo e as suas dimensões, Mersenne pôde observar vários efeitos de acordo com comprimento, largura e pressão de ar em sons de tubos de órgão, e notou a diferença de oitava entre tubos abertos e fechados.

Partindo do princípio de que a Lei de Mersenne é válida enquanto as vibrações de uma corda podem ser contadas visualmente, Mersenne estimava a frequência de uma nota, ou seja, ele descobriu experimentalmente uma constante de proporcionalidade na lei. Algumas décadas mais tarde, Robert Hooke pôde fazer uma medição direta da frequência; em 1665, ele escreveu sobre como estimar a frequência da vibração do “zumbido das asas de uma mosca”. Em 1681, Hook demonstrou perante a *Royal Society* uma maneira de marcar sons musicais por encostar nos dentes um aparato feito de várias rodas de bronze, cortadas proporcionalmente aos seus números, e rodando muito rápido, era observável que os golpes iguais ou proporcionais nos dentes, de 2 a 1, 4 a 3, etc faziam os intervalos musicais. A Roda de Hooke (geralmente conhecida como roda de Savart), demonstra explicitamente que som corresponde à frequência, pôde ser usada para fazer medidas aproximadas de frequências.

Mersenne percebeu a importância dos harmônicos, e pediu a seus numerosos correspondentes que procurassem uma explicação para eles. No caso de uma corda solta, identificou pelo menos quatro sons harmônicos, geralmente encontrados paradoxalmente em sequência, vibram em frequências diferentes simultaneamente. Ele também levantou o problema da compreensão dos instrumentos, como a trompa marinha e os instrumentos de sopro, em que harmônicas podem ser produzidas separadamente.

Como Galileo, Christiaan Huygens era o filho de músico, tocava uma série de instrumentos e era interessado em compreender consonância e dissonância e, como Mersenne, ele era interessado nos harmônicos. Por volta de 1673, derivou (sob hipóteses simplificadas) da Lei de Mersenne para uma corda que vibra, a estimativa de sua frequência absoluta, e compreendeu a relação entre comprimento de onda e comprimento de tubos.

3.5.2 Acústica

Em 1677, o matemático John Wallis publicou um relatório sobre experimentos que mostravam que as nuances de uma corda vibrando, que são harmônicas, estão associadas com a existência de pontos nodais na corda; o fenômeno é conhecido dos músicos desde sempre. Em sua experiência uma corda era feita vibrar mais intensamente por ressonância com uma outra corda afinada em sua fundamental ou um de seus harmônicos. Wallis sugeriu que uma situação semelhante acontece nos instrumentos de sopro. Ele observou que o som da corda se torna “áspero” se ela é afinada em seu nó potencial. Em 1692 Francis Robartes publicou uma descrição

semelhante de nós e harmônicos juntamente com seu estudo sobre as escalas do trompete e da trompa marinha, instrumentos cujo funcionamento é baseado no aproveitamento dos sucessivos eventos da série harmônica sobre uma mesma fundamental, obviamente tratando de instrumentos ditos “naturais” sem recursos de adoção de várias fundamentais pelo uso de válvulas que modificam o comprimento do tubo.

No início do século XVIII, Joseph Sauveur propôs o desenvolvimento de uma ciência de som, que seria chamado *acoustique*. Seus próprios estudos, que cresceram a partir de um interesse em música em um contexto matemático, lidaram com a física do som musical. Ele parece ter sido o primeiro a reconhecer que a frequência das batidas produzidas por um par de notas é igual à diferença de suas frequências, e foi capaz de determinar frequências absolutamente, provavelmente dentro de uma baixa porcentagem, pela contagem de frequência de batimento dois tubos de baixa frequência de órgãos afinados em intervalo de semitom (razão de frequência 25:24). Como Wallis e Robartes, mas independentemente, ele explicou que os nós estão presentes quando a corda vibra em um alta intensidade. Ele introduziu os termos “*son harmonique*”, “*noeud*” e “*ventre*”. (Para evitar confusões, nas páginas que seguem sobre acústica, a palavra modo é usada em sua acepção técnica, vide 1.8. Uma parcial é uma frequência de um som harmônico, oposto a fundamental.)

Sauveur observou que construtores de órgãos haviam descoberto intuitivamente os sons harmônicos, que eram misturados por meio de registros para obter diferentes timbres. Como Fontenelle, *secrétaire perpétuel* da Academia de Paris, relatou: “Natureza [tinha] o poder de fazer os músicos se enquadrarem no regime de sons harmônicos, mas caíram nele sem o conhecer, guiados apenas pelo seu ouvido e pela experiência”. Sauveur comentou que o organista mistura “quase da forma como os pintores misturam cores” e que “pela mistura destes registros, o órgão estaria apenas imitando a harmonia que a natureza observa em objetos sonoros”. Fontenelle refere essencialmente ao princípio da superposição em sua explicação dos harmônicos: “cada metade, cada terço, a cada quarto da corda de um instrumento faz suas vibrações parciais enquanto a vibração total de toda a corda continua”. Em 1713, Sauveur engenhosamente derivou, a partir da Lei de Mersenne, uma constante de proporcionalidade para uma corda ideal que foi correta, mas por um fator de $\sqrt{10} / \pi$. A mais importante das ideias de Sauveur para desenvolvimentos posteriores foi o tema implícito da superposição, que apareceu em seus estudos de batidas, harmônicos e timbre.

Newton primeiro comentou sobre som musical em alguns dos seus trabalhos sobre óptica. E no *Principia* (1687-1726), ele analisou a propagação do som matematicamente. (A sua análise foi

correta, exceto pelo uso da Lei de Boyle para a relação entre a pressão e volume em vez da lei adiabática, que não era conhecida antes do início do século XIX). Reconhecendo a velocidade do som igual ao produto do comprimento de onda e da frequência, e usando determinações de Sauveur e das frequências de tubos de órgão de Mersenne, Newton foi capaz de conjecturar “que os comprimentos de onda, nos sons de todos os tubos abertos, são iguais ao dobro do comprimento dos tubos”.

Os harmônicos audíveis de cordas esticadas e de outros corpos utilizados para fazer música são harmoniosos para o ouvido. No século XVIII acreditava-se popularmente que os toques de todos os corpos naturais eram harmoniosos, e alguns leitores afirmaram que Rameau tinha fundado o seu sistema de harmonia sobre esta ideia; na verdade as extensas passagens sobre acústica de Rameau estão confusas e muitas vezes compreendem mal o conhecimento no seu tempo.

O problema dominante da acústica do século XVIII foi calcular a fundamental e os harmônicos de um determinado corpo sonoro. Em 1713, Taylor tentou determinar o movimento do monocórdio na base racionais da mecânica de Newton. Sua abordagem pioneira foi proveitosa para o trabalhos posteriores, mas ele mesmo não podia levá-lo sem restringir a forma da corda para ser uma única onda senoidal. Ele confirmou a Lei de Mersenne e mostrou que a sua constante de proporcionalidade é $\frac{1}{2}$. Em 1727, Johann Bernoulli propôs um modelo da corda como um conjunto de n bolas pequenas conectadas por cabos sem massa e calculava a frequência fundamental por alguns pequenos valores de n . Tanto Taylor e Bernoulli tinham equações a partir das quais eles poderiam ter calculadas as frequências e os nós dos harmônicos, mas nenhum deles o fez. Modelo discreto de Bernoulli, que havia sido proposto no século anterior, estava sendo estudado em mais detalhes, mas não contribuiu em nada para acústica.

3.5.3 Euler & Bernoulli

Em 1727, também, Euler publicou seu *Dissertatio physica de sono*, um curto panfleto claro, que ao mesmo tempo se tornou um clássico e guiou a pesquisa acústica clássica por cerca de 75 anos. Euler dividiu sons em três tipos: as vibrações de corpos sólidos, como as palhetas dos instrumentos de sopro, cordas, sinos e peles de tambor; a liberação repentina de ar comprimido ou rarefeito, como por palmas das mãos; e as oscilações de ar, livres ou confinados por uma câmara, como o tubo de uma flauta, um tubo de órgão ou de um trompete. Os primeiros dois tipos são

referentes à produção de som, a terceira também a sua transmissão para o ouvido.

Euler lembrou a determinação de Newton da velocidade do som no ar. Embora as ideias sobre as quais essa determinação pareciam ser corretas, o resultado numérico era demasiado pequeno para concordar com os valores medidos. O problema de corrigir a análise de Newton não foi resolvido antes de 1868; no entanto, os antigos teóricos começaram a ver que os princípios mecânicos poderiam dar proporções corretas de frequências, qualquer que fosse o tom da fundamental, e muitas vezes eles relataram seus resultados nos termos de proporções. Felizmente, para as teorias anteriores da música, eram as razões que determinam os intervalos musicais.

Em seu próximo trabalho significativo sobre acústica, *Tentamen novae theoriae musicae* (1739), Euler apresentou uma teoria da consonância, com base em uma regra explícita, matemática para determinar a “simplicidade” de um conjunto de frequências, como as quais se compõem um acorde. Ele derivou sua crença a partir de ideias dos antigos, Ptolomeu, em particular, permitiu a Euler determinar através de cálculos de rotina os sistemas mais completos de escalas ou modos já publicados. O último capítulo esboça uma teoria da modulação. Euler, assim, começou a construir uma teoria matemática da consonância de uma progressão de acordes.

Os intervalos de 7^a e a combinação das 6^a e 5^a no acorde teriam altas taxas de dissonância ainda que fossem frequentemente usados por músicos do século XVIII. Para explicar este fato, Euler muitos anos mais tarde, sugeriu que “é preciso distinguir cuidadosamente as razões que os nossos ouvidos realmente percebem daqueles que os sons expressos como números incluem” (*Conjectura*, 1764). Na escala igualmente temperada não existem consonâncias exatas, mas o ouvido parece ouvir a proporção 2:3, quando o seu irracional, igualmente temperado substituto $1:2^{0,583}$ soa. O ouvido tende a simplificar a relação percebida, especialmente se os sons dissonantes seguem uma progressão harmoniosa. O artigo termina com a sugestão de que a música do dia já tinha substituído os números básicos de Leibniz 2, 3 e 5, além de que “a música ainda não tinha aprendido a contar”, por 2, 3, 5 e 7. No documento posterior sobre o “verdadeiro caráter da música moderna” (1764), Euler reafirmou a posição que ele tomou em seu tratado: consonâncias e dissonâncias não são essencialmente diferentes, mas apenas sons que são mais ou menos “simples” assim, de acordo com o valor da sua medida numérica. Os antigos admitiam um número menor de intervalos como consonâncias do que fazem os modernos; tanto o antigo quanto as práticas modernas obedecem perfeitamente aos princípios da harmonia, mas os compositores modernos têm alcançado “uma extensão considerável dos limites da música antiga”. Euler recomendou que a escala musical de 12 notas com base nos números 2, 3 e 5 fosse aumentada por mais 12, com base

nos números 2, 3, 5 e 7; todas essas “notas estrangeiras” são obtidas multiplicando-se a frequência de uma das notas habituais por 7. O cravo com 24 teclas por oitava deveria ser construído de modo a experimentar esta escala ampliada. Presumivelmente Euler não sabia do arcicembalo comemorado de Vito Trasuntino de 1606 (agora no *Museo Civico* de Bolonha), que tem 31 teclas por oitava. Estes trabalhos sobre a teoria da harmonia são excepcionais na pesquisa de Euler sobre acústica.

Sabe-se agora que um corpo em vibração livre numa única frequência deve assumir uma forma proporcional para alguém em especial. A amplitude de vibração é arbitrária, mas tanto a frequência adequada de vibração e a forma de geração, que é o modo normal que lhe corresponde, são determinados exclusivamente. Os vários modos normais correspondem aos vários tons puros que um corpo sonoro livre pode emitir simultaneamente; o som de um corpo é, assim, uma mistura de suas frequências de modo normal; que esta mistura é depende das amplitudes indicadas para os diversos modos normais, e, por conseguinte, a maneira pela qual o corpo é posto em vibração. Essa ideia, da importância central e indispensável em acústica, é devida a Daniel Bernoulli. Um dos poucos cientistas do século XVIII que produziu experiências importantes, bem como teoria importante, formada gradualmente sobre uma base de experiência musical acumulada, pressupostos teóricos simples, cálculos e verificações experimentais. Ele não só foi o primeiro a conceber movimentos vibratórios, desta forma, mas também o primeiro a calcular o conjunto completo de frequências apropriadas e modos normais para um corpo de vibração particular. Seus resultados mostraram que as parciais de uma corda pesada pendurado eram incomensuráveis e não harmoniosos; ele também mostrou que um modo normal de frequência aguda tem maior número de nós do que um de menor frequência.

Euler e Bernoulli, em competição amigável, derramaram uma torrente de pesquisa sobre pequenas vibrações em corpos. É claro que a explicação tão esperada dos tons e frequências do monocórdio caiu em suas mãos ao mesmo tempo. Todas as formas modais foram consideradas ondas senoidais, como Taylor poderia ter mostrado, mas não o fez; e suas frequências seguiam a série 1-2-3-4 As vibrações transversais de barras ou vários carrilhões elásticos apoiados em suas extremidades, confirmou abundantemente os fatos sugeridos pela obra de Bernoulli em cordas pesadas. Apenas para alguns corpos ou condições excepcionais as modais são sinusoidais; a maioria das parciais são notavelmente dissonantes. A teoria mostrou a Bernoulli onde esperar os nós; apoiando um carrilhão (sino tubular) “com as pontas dos dois dedos” nos lugares previstos dos nós e, em seguida, golpeá-lo, ele poderia facilmente induzir uma vibração no modo puro

correspondente. Ele registrou os tons, observando, da melhor forma que pôde, as consonâncias em seu cravo. A ideia de que a harmonia poderia ser fundada sobre a “naturalidade” da progressão de parciais foi destruída. Em vez disso, como aparece, os corpos que servem para fazer música são os mais incomuns, tendo sido selecionados precisamente porque sua série de parciais são harmoniosas para o ouvido. Claro que a ideia tradicional de que a “simplicidade” faz um acorde harmonioso, que tinha sido rendida precisamente por Euler, não foi afetada. Tinha sido demonstrado que a natureza que é simples a este respeito. A ideia, então, comumente atribuída a Rameau, que a simplicidade era harmoniosa porque era privilegiada pela natureza, foi destruída desse modo. Euler (1739) também explicou o fenômeno há muito conhecido da ressonância, mostrando que, se um oscilador harmônico (não amortecido) é conduzido a sua frequência natural a amplitude de suas vibração aumenta sem limite.

Os métodos utilizados para calcular as formas modais e frequências de corpos foram especiais; os movimentos considerados, igualmente, eram especiais. Daniel Bernoulli havia afirmado que qualquer vibração livre de um corpo sonoro poderia ser considerada como uma superposição de seus modos simples, com diversas amplitudes, mas não houve princípios gerais dos quais a prova de tal afirmação pudesse ser tirada. Na metade do século, a estrutura newtoniana da mecânica foi amplamente expandida por Euler e Jean d'Alembert Lerond para tornar possível uma descrição matemática concisa, em princípio, de todos os movimentos de um corpo. Estas declarações vieram mais tarde a ser chamadas de “equações diferenciais do movimento”; para os corpos que têm um número infinito de graus de liberdade, como um barra ou pele de tambor ou câmara de ar, eles são “equações de campo”, para governar o movimento em cada lugar no corpo. Com base nestas equações, suplementadas por condições adequadas adicionais no limite do corpo, é possível perguntar se o princípio de Bernoulli de oscilações simples sobrepostas é válido. As ferramentas matemáticas desenvolvidas no século XVIII eram insuficientes para responder à pergunta, mas no século XIX foram os matemáticos que justificaram a aplicação da ideia de Bernoulli a uma multidão de corpos vibrantes, que forma uma parte indispensável da acústica hoje.

Bernoulli (1753 e 1762), procedendo por analogia ao conceito de vibrações transversais em cordas e barras, formulou uma teoria especial das vibrações longitudinais do ar em instrumentos de sopro. Ele descobriu que as parciais de um tubo fechado seguem a progressão 1-3-5-7 Ele analisou os tons de um tubo de órgão de chaminé e concluiu que seus resultados estavam de acordo com a sua fórmula para determinar o comprimento de um tubo uniforme. Ele também calculou a série de parciais de um chifre cônico.

O ano de 1759 é decisivo para a acústica, pois nesse ano Euler derivou as equações de campo gerais de vibrações do ar em uma, duas ou três dimensões. A moderna teoria da acústica aéreas repousa sobre estas equações “parciais” diferenciais ou mediante modificações de modo a ter em conta o atrito interno e condução do calor. Ele introduziu o método de "separação de variáveis", que ainda é o ponto de partida para a solução de muitos problemas de acústica aérea. Ele também determinou as leis da propagação de ondas cilíndricas e esféricas, o cálculo da diminuição de suas amplitudes como elas se espalham a partir de uma fonte. Euler tinha comunicado alguns de seus resultados para Lagrange durante as semanas em que ele descobriu. Lagrange aplicou-as de uma vez (1760-1761) e estendeu a análise em várias direções. Ele obteve as equações de campo para vibração longitudinal de ar em um tubo aberto.

Na época de Hanslick já haviam sido revogadas e relativizadas as proporções pitagóricas, os harmônicos foram reconhecidos nem sempre “harmoniosos”, consonância não são harmoniosas por serem simples e privilegiadas pelas natureza; tais conquistas contribuíram para que o filósofo desconsiderasse a ideia da naturalidade do sistema tonal.

Se fossemos estabelecer uma outra analogia: música/escultura; a pedra estaria para o escultor assim como a série harmônica está para a cultura musical; para Hanslick, ela é uma lei primitiva no sentido das ciências biológicas, ele a compara à forma circular em artes plásticas. Ao contrário do que defendiam certos teóricos e músicos seus contemporâneos, Hanslick afirma, alinhado ao pensamento romântico, que harmonia e a melodia estão ausentes da natureza. Somente o terceiro elemento da música, no qual sustentam-se os dois primeiros já existe antes e é exterior ao homem: o ritmo; não são todos, mas identifica grande parte dos fenômenos sonoros da natureza como rítmicos. Julga que, na música, não há ritmo isolado enquanto tal, apenas melodia e harmonia que dispõe-se ritmicamente.

O esteta critica a postura comum entre os naturalistas de seu tempo que tratavam as relações musicais como inatas e óbvias. Para Hanslick, as leis musicais dominantes já são consequência de uma grande difusão cultural.

3.5.4 Helmholtz

Hermann von Helmholtz forneceu uma análise clássica do papel dos harmônicos. Para fazer isso ele precisava de um instrumento bom o suficiente para identificar a existência e determinar a força de um harmônico suspeito. Além disso, ele foi o primeiro a compreender que a

análise de consonância e dissonância, deixando de fora a existência de sons resultantes e o timbre dos instrumentos musicais, requer mais do que a estrutura física vibrante; a análise tinha de incluir a interação do som a partir da fonte de vibração que é impingida a uma outra estrutura de vibração, o ouvido humano. Helmholtz atingiu a necessidade de um instrumento pelo desenvolvimento de seu ressoador. Na sua forma rudimentar era uma câmara de vidro esférico aberta em cada extremidade, de tamanho tal que, quando exposta a uma frequência dada, a cavidade de ressonância que lhe permitia identificar a frequência quando uma abertura da esfera era colocada no ouvido, por meio de um auscultador de cera derretida.

Para conseguir uma análise adequada, Helmholtz empregou um estudo detalhado do ouvido humano seus grandes talentos como um dos fisiologistas proeminentes do século XIX. Helmholtz, que diz-se ter sido um pianista competente, além de ter talentos excepcionais como um universalista em física e fisiologia, desenvolveu um harmônio de dois teclados para produzir os sons harmônicos, tons de diferença e de tons de soma que desejava estudar. Ele testava sistematicamente a aplicabilidade da Lei Acústica de Ohm – afirma que um som musical é percebido pelo ouvido como um conjunto de uma série de sons harmônicos puros constituintes, proposta por Georg Ohm em 1843, Helmholtz elaborou a lei que muitas vezes é conhecida como a lei de acústica Ohm, adicionando que o timbre de um som depende unicamente do número e da intensidade relativa de seus tons simples parciais, e não sobre as suas fases relativas – usando seu harmônio de palhetas metálicas, versões melhoradas da sirene Cagniard de Latour e do tonômetro Scheibler, e um modelo muito melhorado de seu próprio ressoador, que Rudolph Koenig tinha aperfeiçoado.

Não é possível dar muitos detalhes das descobertas de Helmholtz para além da sua demonstração dos princípios gerais enunciados na Lei de Ohm. Ele observou que, na faixa de 30-40 Hz, o batimento produzido pelos harmônicos agudos dá a sensação mais desagradável. Alguns podem contestar esta afirmação, por razões estéticas, mas a pesquisa de Helmholtz lança luz sobre os séculos de debate sobre o tema da consonância.

Dos muitos elementos de seu trabalho além da consideração da Lei de Ohm, um deve ser mencionado porque reparou um equívoco antigo sobre o mistério das “batidas de Tartini”: se dois tons puros são soam, e se o ouvido ouve um tom de frequência que é a diferença entre os dois, o tom ouvido foi chamado de “tom de diferença”. Sua descoberta é geralmente creditada a Tartini, que escreveu sobre eles em 1754. Se a data de publicação é o critério, no entanto, a descoberta deve ser creditada ao organista alemão Georg Andreas Sorge, que publicou uma descrição do mesmo

fenômeno em 1745. Antes de Helmholtz, a explicação usual para os tons de diferença era o indicada por Thomas Young, entre outros. Esse tom, de acordo com Young, resulta do batimento de parciais superiores a uma frequência é alta o suficiente para proporcionar um som uma oitava abaixo da mais grave. Que esta era uma conjectura que levou ao absurdo foi demonstrada pela descoberta de Helmholtz de tons de combinação mais agudos, o que ele chamou de “tons de soma”. O tom da diferença medida tinha a frequência que era a diferença entre as duas notas soando, enquanto que o tom somatório estava acima do tom mais agudo, com uma frequência equivalente à soma das duas frequências soando. Ao contrário do tom de diferença, que não requer a acuidade auditiva especial de perceber, o tom de somatória é extremamente difícil de ouvir. A descoberta de sua existência não só eliminou as conjecturas de Young e outros, mas também forneceu evidências para a teoria da não-linearidade do ouvido de Helmholtz.

Um receptor tal como o ouvido, a partir de um conhecimento do comportamento mecânico de outras partes do corpo humano, funciona de uma maneira que é melhor representada por recurso à mecânica não linear. O comportamento esperado é inteiramente diferente daquele do mundo da física linear, com o seu foco restrito ao murmúrio inaudível e a vibração invisível, isto é, a fenômenos infinitesimais. No mundo linearmente interpretado, as somas das diferentes soluções ainda são soluções, prevalece a superposição, e análise harmônica elementar é possível. Isto corresponde ao comportamento geral das fontes de som de instrumentos musicais. Se prevalece a não linearidade, as somas das soluções geralmente não são soluções, a superposição não se aplica, e a resposta resultante contém elementos originados no receptor não linear em si. Assim, o ouvido humano, descrito pela primeira vez em termos matematicamente aceitáveis por Helmholtz, é capaz de fornecer os sons não realmente presentes nos instrumentos musicais que abastecem os estímulos. Os harmônicos puramente audíveis são na forma de somas e diferenças das frequências da fundamental e as nuances de determinada nota, e na matriz incrível de combinações possíveis de somas e diferenças quando soa um intervalo ou um acorde. Daí a física rudimentar da vibração de instrumentos musicais fornece uma indicação do comportamento geral, mas não pode explicar o timbre.

Como muitas afirmações solenes na ciência, na Lei de Acústica de Ohm foi mais um resumo da sabedoria acumulada do século anterior do que a declaração repentina de uma descoberta recém concebida. No entanto, os anos de experimentação em acústica musical de Helmholtz deram muito mais do que mera substância a essas conjecturas; ele forneceu em riqueza de detalhes e amplitude as bases para um século de pesquisas futuras.

A pesquisa de Helmholtz e Koenig, bem como a de outros estudiosos de calibre semelhante, não foi imediatamente aceita universalmente. Mercadier (1872) criticou Helmholtz por ter-se concentrado no estudo de tons sustentados em vez de sobre o fluxo melódico da música. Koenig também foi atacado. Uma sequência de correspondências na revista *Nature* indica que, embora muitos de seus contemporâneos tivessem reverenciado Koenig, ao descrever a pesquisa e sua visita à notável oficina de Koenig no *Quai d'Anjou* no Sena, ele teve alguns detratores, Ellis foi um deles. Seria difícil ver como Ellis, com base no que passou a ser suas próprias medições frágeis em um único instrumento, poderia alegar que a tonometria da afinação de todos os garfos de Koenig foram seriamente errôneas, sobretudo tendo em conta a precisão que tinha conseguido Koenig com o seu “relógio diapasão”, entre outros instrumentos.

No relógio diapasão de Koenig, o mecanismo do relógio foi impulsionado por um diapasão de 64 Hz que, com pesos adaptados, era ajustável entre 62 e 68 Hz. Foi possível observar o movimento da ponta oposta da diapasão ao microscópio para de examinar as figuras de Lissajous. acertando o relógio diapasão para uma frequência desconhecida, e observando-se a perda ou ganho de tempo do relógio movido pelos garfos em comparação com um relógio padrão, deram a medida mais precisa de frequência no século XIX. Koenig também tinha desenvolvido o tonômetro de Scheibler a um instrumento notável que permita a determinação de frequências em toda a faixa audível, o que pode ser equiparado à de precisão atingida no século XX.

A precisão da afinação dos garfos de Koenig se tornou lendária. Cada um foi carimbado com suas próprias iniciais, a fim de atestar a sua inspeção pessoal da validade da frequência. Ellis, em notas de tradutor que acompanham o tomo de Helmholtz, descreve em detalhes a gama de afinações de seus garfos e seus preços em 1885, quando aqueles fabricados na própria oficina de Koenig ainda estavam disponíveis. No entanto, Ellis foi crítico; ele usou o tonômetro de palhetas de Appunn, emprestadas do Museu de *South Kensington*, e muito rapidamente concluiu que afinação dos garfos de Koenig estaria errada por 2 a 12 Hz de suas frequências declarados. Koenig, questionando a precisão do instrumento Ellis tinha usado, defendeu bravamente a precisão de seus garfos de afinação e de sua correção das medições anteriores de Lissajous, que haviam sido nomeados pela *Académie* para definir o padrão para o “diapasão francês normal” de lá = 435 Hz. (Lissajous tinha usado uma sirene e tinha introduzido as famosas figuras de Lissajous na realização da comissão.)

A polêmica não acabou aí, Rayleigh entrou na discussão. Ele descreve uma série de experiências que revelaram que, quando duas palhetas vibram na proximidade imediata uma da

outra, como no instrumento que Ellis tinha utilizado, as batidas observadas estariam em erro, por razões indicadas, se estes fossem comparados àqueles da mesma frequência desconhecida apuradas separadamente por meio de garfos de afinação, como no instrumento de Koenig. A análise e as experiências de Rayleigh apoiavam a reivindicação de precisão de Koenig. Pode-se desejar que, na carta final desta série Ellis tinha sido tão agradecido pelo trabalho de Koenig como ele era para o engenho de Rayleigh.

3.5.5 Música, Psicologia, e as terapias

Graças ao seu material incorpóreo, [a música] é a arte mais espiritual e, ao mesmo tempo, graças a seu jogo formal privado de objeto, é a mais sensível; com esta misteriosa união de dois opostos, ela mostra um vivo esforço de assimilação aos nervos, órgãos não menos misteriosos do invisível serviço telegráfico entre corpo e alma. (HANSLICK, 1989, p. 102)

Haslick observa que a música terapêutica é uma tendência que aparece de quando em quando desde Pitágoras, na verdade muito antes (diz-se curar até idiotice). O filósofo tomou conhecimento de duas correntes de pesquisa nascentes em sua época: a psicológica (quatro anos antes do nascimento de Freud) e a fisiológica, que empenhavam-se em investigar o efeito dos fenômenos sonoros na psique e no corpo humano. Ele nomeia Helmholtz como autor de uma teoria das sensações acústicas. E termina por queixar-se de não conhecer estudos que sejam relevantes no assunto.

No capítulo quatro de seu tratado, Hanslick disse que Goethe já com idade avançada, sentiu outra vez a força do amor que despertou nele uma sensibilidade para a música que ele não tinha abrandando seu espírito “como um punho cerrado que se abre”; ele teria declarado: “Tu me curarias de uma irritabilidade patológica, pois esta é para ser considerada como a causa daquele fenômeno” (in Hanslick, 1989, p.108). Na condição de um defensor da incapacidade da música de levar conteúdos extramusicaís, Hanslick não crê, também que esta possa servir de remédio. “Um efeito puramente estético se volta para a sanidade plena do sistema nervoso e não leva em conta sua maior ou menor morbidez: [...]” (1989, p. 108).

3.5.5.1 Afeto

O verbete “psicologia da música” do GRO delimita o conceito de afeto como abrangendo muitas reações mentais humanas e estados que não são tradicionalmente vistos como intelectuais. Sentimentos, emoções e humores são as principais categorias dos afetos. É um dos traços mais inescapáveis e característicos da música que pessoas lhe reportem fortes reações emocionais. Porque é assim, e por quais meios a música cria afetos, são questões centrais para os psicólogos.

A Música parece elicitar fortes emoções mais certa e frequentemente que outras formas de arte (Frey, 1985; Williams e Morris, 1996). Três características parecem ser determinantes chave: em primeiro lugar, a música se revela no tempo e assim é capaz de engajar as emoções de expectativa e expectativa realizada, ou desapontada mais efetivamente, do que formas estáticas tais como pintura; drama, dança, filme e literatura compartilham este atributo com a música; a música usa diretamente, e frequentemente a mímica, o recurso humano mais importante emocionalmente da espécie: a voz (somente o drama compartilha esta característica); e, finalmente, a música emprega o sentido auditivo, o que dá a ela a capacidade geral de estimular dado o fato de que não podemos facilmente escapar da fonte de estímulo (como podemos, por exemplo, de uma pintura por desviar o olhar ou fechar os olhos), tanto quanto prover uma conexão com os sentimentos e experiências mais primitivos e profundos da vida humana. Crianças têm uma vida auditiva intrauterina complexa bem antes de serem capazes de empregar os outros sentidos (Lecanuet, 1996). Alguns psicanalistas fizeram tais experiências musicais pré natais, bem como em recém nascidos (Nass, 1990; Noy, 1968).

Há um debate antigo sobre se o afeto é necessário ou mesmo relevante para a própria compreensão de uma peça de música. Um posicionamento extremo (tomado às vezes, por exemplo, por Stravinsky) nega qualquer relevância afetiva ao processo de criar, compreender ou interpretar música; para ele, o afeto seria um subproduto inútil. Em contraste, teóricos como Meyer (1956) sugerem que afeto é componente natural da percepção das propriedades formais de uma peça musical. Ao invés de desviar a atenção do ouvinte de um próprio entendimento da música, alguns tipos de afeto são prova que um ouvinte de fato a compreendeu.

Em estética, argumentos robustos pela centralidade dos afetos têm sido postos adiante por Kivy (1989) e negados por Davies (1994), Goldman (1995), Levinson (1990) e Radford (1989). A psicologia tem fomentado este debate provendo informação concreta sobre como e quando pessoas experimentam afeto, e também avança teorias que lançam luz às conexões entre música como

estrutura de um lado e respostas afetivas de outro. Pesquisas têm mostrado que ambos processos intrínseco (ou expressivo) e extrínseco (ou associativo) funcionam.

Afeto Extrínseco

Certos tipos de estímulo (incluindo música, aromas e sabores) parecem estar associados a contextos ou eventos particulares do passado na memória humana, e provêm um “gatilho” para a lembrança destes eventos. Isto parece que acontece particularmente quando os eventos passados foram, em si, ocasiões de emoções fortes (Dutta e Kanungo, 1975; Rubin e Kozin, 1984). Um número de investigadores (Gabrielsson, 1991; Sloboda, 1991) encontraram exemplos de peças de música específicas que desencadeiam emoções desta maneira. Tais emoções geralmente levam embora a atenção da música presente ao evento passado. Waterman (1996) mostrou que mesmo quando a música não desencadeia diretamente experiências passadas, muitos dos processos afetivos mentais são auto referentes de alguma maneira (“eu devia ter reconhecido isso”; “esse não é meu tipo de música”). Por causa de serem destes sentimentos ligados às histórias das vidas de indivíduos, eles são frequentemente altamente idiossincráticos. De qualquer modo, experiências culturais comuns podem, às vezes, levar a afetos compartilhados o que ainda é fundamentalmente extrínseco – por exemplo, as emoções extremamente negativas sentidas por judeus após a segunda guerra mundial ouvindo música de Wagner; a forte identificação emocional de grupos geracionais com música popular prevalente em sua adolescência (Holbrook e Schindler, 1989); e associações culturais formadas a partir de música de trilha de filmes tais como a valsa *Danúbio Azul* de Johann Strauss com a cena da atracção da nave espacial no filme 2001: Uma Odisséia no Espaço de Stanley Kubrick.

Afeto Intrínseco

De acordo com Dowling e Harwood (1986), há dois tipos distintos de relação entre estruturas musicais e respostas emocionais; elas podem ser chamadas de icônicas e simbólicas. Relações icônicas manifestam-se através de alguma semelhança entre uma estrutura musical e algum evento ou agente portador de “tom” emocional. Por exemplo, música de alta amplitude sonora, rápida compartilha características com eventos de alta energia e sugere uma emoção altamente energética tal como excitação. Um dicionário razoavelmente compreensível de tais

correspondências icônicas pode ser extraído de trabalhos como Hevner, 1936; Scherer e Oshinsky, 1977; e Wedin, 1972. Uma fronteira foi estabelecida recentemente neste campo, é a sugestão de que alguns aparatos musicais sugerem diretamente gestos e outras expressões de emoções pelo **corpo humano** (Clynes, 1977; Scherer, 1990). Igualmente importante tem sido o desenvolvimento de um entendimento de como um intérprete pode mediar comunicação afetiva de músico para ouvinte (Gabrielsson e Juslin, 1996).

Relações simbólicas manifestam-se onde a resposta do ouvinte é determinada pela apreensão de propriedades formais e sintáticas da sequência musical. É bem estabelecido que mesmo sequências musicais pequenas e simples configuram expectativas poderosas em ouvintes por aquilo que segue nessas sequências (Carlsen, 1981; Drumhansl, 1995 – 6; Bharucha, 1994). Tais experiências podem estar baseadas em propriedades fundamentais da percepção humana, tais como as chamadas leis da percepção da gestalt (ver Narmour, 1990). Por exemplo, o movimento de uma nota ao próximo grau da escala configuraria uma poderosa expectativa por mais movimentos em grau conjunto na mesma direção. Narmour chama este tipo de expectativa de [*bottom-up*] subliminar ou profunda porque elas são presumidas resultar de princípios gerais da percepção que não requerem aprendizado. Outras expectativas são baseadas em familiaridade com estilos e gêneros musicais. Ouvintes familiarizados com o sistema tonal ocidental nutrem expectativas de certas sequências harmônicas e melódicas (I – IV – V irá estabelecer a expectativa por I, tanto que a cadência de engano I – IV – V – vi/VI é sentida como surpresa). Confirmações e violações de tais expectativas, frequentemente operando em nível subconsciente, são tidas como responsáveis por algumas respostas emocionais na música. Evidências confirmatórias mostram que trechos na música, identificados por ouvintes como picos emocionais, compartilham atributos sintáticos chave associados a expectativa (Sloboda, 1991), e momentos em performances que obtêm maiores graus de tensão dos ouvintes correspondem a situações de grandes mudanças sintáticas.

A maior parte das pesquisas usa relatos conscientes de ouvintes como método de identificar a natureza e localização das respostas emocionais. Tem havido poucos esforços sistemáticos para mesurar respostas psicológicas diretamente (VanderArk; Ely, 1992); mais frequentemente, ouvintes têm sido solicitados a monitorarem-se os efeitos comportamentais e mudanças psicológicas (tais como choro e eriçar de pelos: ver Goldstein, 1980; Panksepp, 1995-6).

É uma característica das relações intrínsecas descritas acima que um ouvinte possa reconhecer ou identificar a emoção representada sem necessariamente senti-la. Uma consequência necessária do reconhecimento icônico é uma cognição tal como “esta é uma música alegre”. Isto

pode levar a uma outra cognição, “esta música me faz ficar alegre”, mas não há necessidade deste passo além. Vai depender mais de fatores no ouvinte (incluindo fatores extrínsecos do tipo discutido acima) do que na música. Em relações simbólicas, sentimentos (ao menos de surpresa, ou de expectativa confirmada) são mais intimamente ligados à experiência musical. Se tais sentimentos levam à experiência de alegria, tristeza ou ou alguma emoção mais complexa, vai depender de muitos fatores ainda não compreendidos. Um problema particularmente interessante é criado pelo fato que emoções fortes podem ser liberadas pela música com a qual alguém é muito familiarizado, o que por sua vez não deveria de maneira alguma surpreender o ouvinte. Alguns dos mecanismos mais básicos envolvidos no processamento da música pode ser incapaz de aprender as características particulares de uma peça ou estilo (Jackendoff, 1991-2; ver também Meyer, 1967); por estes mecanismos, toda escuta seria como a primeira.

Desde que ambos os afetos, intrínseco e extrínseco, frequentemente dependem de conhecimento adquirido para funcionar (quer biográfico ou relacionado a estilos musicais específicos), fatores culturais e de desenvolvimento irão influenciar fortemente a resposta emocional. Há evidências consideráveis de aumento com a idade da sofisticação de resposta emocional à música. Quase não tem havido pesquisa empírica em diferenças transculturais em afetos, mas o pouco que tem sido feito (como Gregory; Varlei, 1996) confirma que existem diferenças significantes, contudo a penetração progressiva da música ocidental em toda parte do mundo diminui a plausibilidade de promover estudos transculturais usando música ocidental.

3.5.5.2 Pesquisas cognitivas e psicoacústicas

No verbete “psicologia da música” do GRO é observado que as teorias e dados que emergem das pesquisas cognitiva e psicoacústica na percepção musical devem ser vistos como complementares, ambas as tradições reconhecem a influência dos fatores sensoriais e cognitivos na formação da nossa experiência melódica. Apesar da inclusividade dessas teorias, elas não abordam aspectos da experiência de melodia como uma entidade unitária e não como uma sucessão de eventos sonoros isolados. Tais preocupações são centrais para a teoria da “análise da cena auditiva”, que surgiu a partir das teorias da Gestalt da década de 1920 e recebeu sua forma mais coerente e complexa no trabalho de Bregman (1990). Ele a define (1993, p. 11) como “o processo pelo qual toda evidência auditiva que vem, no tempo, a partir de uma única fonte ambiental é colocada como uma unidade perceptiva”. Esta teoria concentra-se na forma em que os detalhes de um ambiente

podem ser inferidos a partir das regularidades de eventos auditivos que incorpora, e descreve como tais inferências poderiam resultar da operação de processos acústicos, psicoacústicos e cognitivos. Assim, uma sucessão de sons que são ouvidos como provenientes do mesmo local pode levar à conclusão de que há uma única fonte a produzi-los, e podem ser experimentados como agrupados. Do mesmo modo, uma sucessão de sons que variam gradualmente e lentamente em afinação, ou variam de acordo com intervalos pequenos, é mais provável que seja experimentada como proveniente de uma fonte única e, por conseguinte, agrupados na percepção do que seria uma série de sons que variam rapidamente e em grandes saltos. Os processos de análise de cenas auditivas contribuem com a nossa experiência de melodias (e de vozes em texturas polifônicas) como entidades integradas na percepção.

A psicologia social da música tenta explicar como o comportamento musical está relacionado com o seu contexto social e cultural. A música é uma atividade essencialmente social: nós a criamos, executamos, percebemos e avaliamos utilizando conhecimentos, atitudes e habilidades que são compartilhadas com outras pessoas. Música é composta de sons físicos cuja organização e padronização pode ser explicada em termos de estruturas precisas, mas estas estruturas só adquirem significado musical como resultado dos contextos social e cultural em que ela existe.

Um marco inicial importante neste campo foi *A Psicologia Social da Música* (1954, 2/1969) de Farnsworth. Sua intenção era restabelecer a importância do que ele chamou os determinantes culturais do comportamento musical em relação às suas bases biológicas e físicas. Ele sentia que os determinantes culturais tinham pouca atenção na pesquisa que se fazia naquela época, ele estava preocupado com o estabelecimento de padrões absolutos de desempenho musical e gosto. No entanto, uma parte substancial do livro de Farnsworth tratou de questões de percepção (escalas, intervalos, melodia) e não com as questões verdadeiramente sociais psicológicas; apesar de sua extensa pesquisa sobre as tendências históricas no gosto musical e sobre a eminência de compositores.

O papel da música na vida cotidiana mudou dramaticamente como resultado de desenvolvimentos sociais e tecnológicos recentes. Na medida em que o ouvinte é levado em conta, o crescimento dos meios de comunicação, a disponibilidade gravações de baixo, ou nenhum custo, os avanços em miniaturização e portabilidade, e do enorme potencial da internet significam que a gama de música que pode ser ouvida pela maioria das pessoas, os usos que fazem dela e as situações em que a ouvem são muito mais extensas do que nunca. Na medida em que levamos em

conta os músicos, o desenvolvimento das tecnologias revolucionaram as formas em que a música é criada, armazenada e transferida entre diferentes locais. Estas mudanças significam que criar, executar e ouvir música são parte da vida cotidiana das pessoas comuns mais do que nunca, e que a natureza da participação musical, musicalidade e alfabetização musical precisam ser redefinidas. As fronteiras entre os diferentes estilos e gêneros estão se tornando cada vez mais tênues, e os usos aos quais a música é colocada são cada vez mais numerosos. Música pode ser usada em ambientes terapêuticos; para promover os aspectos não musicais de aprendizagem das crianças; para aumentar o desempenho do trabalho na indústria; para criar um clima especial ou ambiente em um estabelecimento comercial; para estabelecer uma “imagem de marca” na publicidade; ou para realizar outros objetivos na medicina, terapia ou educação.

A interação entre o comportamento musical e do ambiente social pode ser analisada em três grandes níveis relativos às pessoas, grupos e situações sociais, e as influências culturais mais amplas.

3.6 A Música acoplada a outras semióticas

Eu nunca critiquei uma composição que eu não tivesse lido ou tocado inteira, tanto antes quanto depois da performance - um costume que eu conscientemente segui por quase meio século. Minha atividade como crítico estimularam em mim um interesse mais avivado do que eu sentia antes por música sinfônica e de câmara. Como jovem, minhas mais profundas impressões musicais tinham vindo de ópera. (in PLEASANTS, 1988, p. 20)

Como foi dito anteriormente, a ópera tinha uma grande penetração antes da invenção dos veículos de comunicação de massa mais velozes; Hanslick, em seu tratado, reflete sobre o princípio dramático do gênero e chama este sincretismo de relação de interpolação. Para ele o ideal da ópera seria satisfazer em proporções iguais as exigências da música e do drama, num incessante conceder de um para o outro.

Só a música instrumental é música só. Na música vocal a eficácia dos sons não pode ser separada das palavras, da ação, do cenário, dá pra distinguir com exatidão as outras artes. O autor não assume explicitamente que considera a música superior às outras artes, mas: “Reconhecemos nos elementos musicais cores de máximo esplendor e delicadeza e, ainda por cima, de significado simbólico. É provável que elas possam transformar um poema medíocre numa relação mais efusiva do coração.”

3.7 Comentário

Hanslick destacou com sucesso maneiras de olhar para a música como uma arte “autônoma”; em vez de descrever os sentimentos evocados pela audição de música, o crítico de música deveria analisar as características harmônicas, melódicas e rítmicas específicas da própria música. As razões para as deficiências da abordagem de Hanslick formam já tinham sido sugeridas pelos românticos: os limites entre o musical e o não musical não são tão absolutos como ele (às vezes), pretendia fazê-lo. A incorporação na música do não musical é quase onipresente na história da música, e qualquer tentativa de interpretar a música apenas em seus próprios termos seria inerentemente irrealizável. E. T. A. Hoffmann já havia mostrado em sua consideração sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven que era possível combinar a análise técnica da música com uma – reconhecidamente extravagante – descrição metafórica dessa mesma música. Embora a análise técnica possa gerar resultados “verificáveis”, não há nenhuma razão para pensar que a interpretação metafórica não pode revelar tanto quanto a peça *qua*. Hanslick não refletiu suficientemente sobre os critérios controvertidos que podem ser usados para decidir entre as muitas maneiras de discutir uma peça musical. Não existem critérios “científicos” para tais decisões hermenêuticas, e os critérios não podem ser estabelecidos apenas do lado da própria obra.

A ideia central de Hanslick é que “conteúdo e objeto” da música são “formas sonoras em movimento” (1989, p. 62), e ele leva música instrumental como seu modelo. O material musical - harmonia, ritmo e melodia - expressa “ideias musicais”, que são determinadas de uma forma que sentimentos subjetivos nunca podem ser “seu propósito”. “A música só quer ser compreendida como a música”, mas a música é também “uma língua que falamos e compreendemos, mas não pode ser traduzida”: “na língua, o som é apenas um meio para a expressão de algo que é completamente alheio a este meio, enquanto que na música o som aparece como sua própria finalidade”. Hanslick baseia-se, então, em uma concepção insustentável da linguagem, o que torna a existência de literatura incompreensível, porque ela nega que a própria linguagem tenha um aspecto não pragmático “musical”. A fim de salientar a distância entre música e a representação, Hanslick realmente pressupõe uma estética da representação para as outras artes, ignorando, assim, ideias românticas, elas mesmas com base na compreensão da música, o que mostra que qualquer forma de arte não poderia validamente ser considerada arte se fosse entendida apenas em termos de representação. Hanslick tenta superar a oposição entre forma e conteúdo, afirmando que o conteúdo

da música é, de fato, as suas formas, e não o que poderia representar ou nos fazer sentir. A alegação de que a forma da música é o seu conteúdo não é implausível *a priori*, mas para avaliar a sua plausibilidade é preciso empregar os recursos de uma abordagem contextual, em que as formas estão contextualizadas tanto estéticamente quanto historicamente. O desejo de Hanslick por uma compreensão formalista da música significava que ele não estava suficientemente preparado para historicizar a sua concepção (vide 3.2). Nisto, ele será seguido por muitas abordagens musicais posteriores, particularmente aquelas que consideram a análise musical como a única abordagem musical metodologicamente defensável.

Levando em conta que toda cultura tem sua faceta étnocentrista, e analogamente, aquele que aprendeu a falar em uma língua tende a pensar nela como “a língua”, aquele que nasce imerso numa cultura tende a encarar sua música como “a música”. Advogado de uma continuidade clássica, como outros estetas germânicos de sua época, Hanslick considerava o sistema tonal como o pináculo da evolução musical, ou seja, se as outras culturas não tinham uma música como a “nossa” é porque um dia chegariam a tal. Quando nota que melodia e harmonia são governadas por “afinidades eletivas”, de certa forma, reconhece que um sistema musical não outra coisa se não uma hierarquia de efeitos sonoros. Como, para ele a música é uma língua que não se traduz, acreditava num idioma musical universal expresso pela sua vertente do sistema tonal como “a música”.

No sistema tonal os elementos constituintes são melodia, harmonia e ritmo; não lhe interessava observar que diferentes culturas, ou mesmo a sua própria em épocas outras, simplesmente possuíam outras afinidades eletivas entre os sons, bem como atribuíam à música a transmissão outros conteúdos extramusicais (vide 2.3).

Ao lembrar da antiguidade grega em seu tratado, Hanslick demonstra ter tomado conhecimento do fato que os gregos antigos eram capazes de distinguir, intervalos estruturais mais sutis do que os tons e semitons do sistema temperado, e que os estados de ânimo na antiguidade eram mais suscetíveis à música do que em seu tempo. Pelo visto, ele não deve ter observado que Platão, na *República*, narra um episódio no qual um indivíduo é considerado socialmente repugnante por afinar a lira em um modo “dissonante”, na época o conteúdo extramusical a ser expresso era o *ethos*, era possível transformar o caráter das pessoas com sons... Menciona Pitágoras para lembrar que ele cria em musicoterapia; talvez não tenha lembrado, ou não tenha tomado conhecimento dos experimentos pitagóricos com sopros, sinos, e ao *monocórdio*, esta prática levou ao reconhecimento das proporções numéricas dos intervalos; tais experimentos foram reproduzidos na renascença por Vincenzo Galilei que aplicava o método da razão instrumental.

Este texto não tem pretensão crítica. Contudo, hoje em dia conseguimos notar o que não pôde Hanslick. No passado não muito distante, em sua própria cultura, antes da estética sentimental, a música já comunicava mais do que sentimentos com as ideias análogas aos movimentos de dança, clichês de música de caça, pastorais, aristocráticas etc (um grande idioma musical figurativo comum na Europa Ocidental que sobreviveu até a revolução francesa); mais atrás, o momento nascedouro da ópera nas cortes italianas da renascença, a ideia não era ressuscitar a tragédia grega, mas espelhar uma época utópica onde a música permearia todas as instâncias da vida (tivesse sabido de relatos de viajantes naturalistas, veria que a vida das tribos de esquimós, índios, aborígenes, pigmeus é assim). Estas limitações não comprometem a contribuição de Hanslick. As gerações posteriores: Schenker, Schoenberg, Rosen lhe devem o seu direcionamento maciço à forma e à sintaxe pura do(s) sistema(s) musical(is) que, a priori, não têm sentido fora do sistema.

Se Hanslick descarta a analogia língua/música e a possibilidade de transmissão conteúdos extramusicais da prática epistêmica deve ser porque do estudo da língua conhecia apenas a gramática normativa e o estudo literário. Estaríamos impossibilitados de exercer um comportamento científico diante da falta de necessidade, exclusividade, continuidade da significação de conteúdos extra musicais em nosso objeto (a música); tal crença entra em cheque já com o estudo da gramática comparada, pois vemos que a língua natural não é tão diferente nesse aspecto e semântica turva e evolução não implicam em impossibilidade de raciocínio científico sobre o assunto, ao contrário, reforçam a possibilidade da analogia língua natural/sistema musical.

A série harmônica: fazendo ressoar uma corda ou uma coluna de ar, à frequência fundamental suceder-se-ão oitava justa, quinta justa, oitava justa, terça maior, quinta justa, sétima menor, seguindo-se intervalos cada vez menores com relação à frequência fundamental *ad infinitum*. Esse fenômeno natural – respeitado pelos sistemas musicais mesmo antes de ser conhecido – guarda em si as potencialidades infinitas de organização e emissão sonora. Quando falamos em têmpera, ou temperamento sonoro em música, referimo-nos à maneira pela qual esta ou aquela cultura divide a oitava, o modo pelo qual as melodias podem deslocar-se ascendente e descendente. No meio do século XIX, não havia ainda o osciloscópio para captar todas as frequências harmônicas da série. Na segunda vez que aparece a oitava, ela não coincide com o dobro da frequência, como quando aparece logo após a fundamental, nas demais parciais, os intervalos foram aqui categorizados 3^{as}, 5^{as}, e 7^{as} que maiores, menores ou justas; são o recorte da realidade que faz a cultura musical tonal, os aparelhos de Koenig, Ellis, Helmholtz já mostravam os

quatro primeiros eventos (fundamental, oitava, quinta, “oitava”, “terça maior”); empiricamente, se soprarmos um cilindro de, por exemplo, três pés por $\frac{3}{4}$ de polegada de diâmetro (fa), podemos produzir separadamente, com embocadura diagonal, pelo menos os sete primeiros eventos da série; o que o osciloscópio e o laser vieram a reiterar e comprovar o caráter infinito do fenômeno: começa com a oitava e segue sobrepondo frequências que vão diminuindo a distância relativa da fundamental em intervalos cada vez menores. Donde, talvez possamos intuir que, cultura nenhuma usa a série harmônica como ela se encontra na natureza – o compositor texano contemporâneo Lamonte Young, esmerou-se em construir um órgão e afinar o piano em quartas e quintas naturais para algumas de suas obras; tais iniciativas experimentais são esporádicas na história da música e não chegam a configurar um sistema, como vínhamos tentando demonstrar, análogo à língua natural – o ser humano tem, em sua fantasia (Hanslick), primeiro uma abstração, daí adéqua a natureza a ela.

Quando Hanslick, ainda usa a palavra linguagem para referir-se às línguas ou à linguagem verbal; uma única vez escreve signo, para diferenciar música de língua: o som na linguagem é só um signo, na música é importante em si. Em um esforço de exegese talvez possamos “traduzir” a o conceito de objeto (matéria) em Hanslick como substância em Hjelmslev pois trata-se do som em si. Conteúdo, como o próprio autor reivindica: aquilo que a coisa contém, retém em si; para ele a música não tem.

Nesta “falta de conteúdo” externo, independente de contextos quaisquer, o verdadeiro conteúdo sonoro percebido pela estética seria a própria estrutura, ou a “forma pura”. Inaugurando assim um formalismo estruturalista que predominou na musicologia até finais do século XX.

3.8. Estrutura Análoga

Para tirar, ainda algum proveito de continuar perscrutando a analogia língua natural/sistema musical, devemos pedir licença a Hanslick (para quem contam mais as diferenças), e verificar se cada um dos critérios aplicáveis à linguagem verbal também o são à música. O espírito científico, hoje em dia, é atento tanto às diferenças quanto a semelhanças. Língua, música, mito, religião, enquanto sistemas de significação podem ser todos vistos como análogos; e a semiótica é a ciência mais interessada em encontrar a “unidade oculta por debaixo de tudo”. Muitas vezes, o que parecemos encontrar é uma dita “gramática virtual”, um sistema que funcione fora dele mesmo e, de preferência, para tudo; o que acharmos dessas conjecturas terá o valor que tiver,

para os sentidos que possa comunicar.

No capítulo 21 dos *Prolegômenos para uma Teoria da Linguagem*, Louis Hjelmslev se refere à música como linguagem monoplana e, diante de suas considerações, podemos dizer que a música passou a ser também objeto de estudo dos linguistas. A concepção tradicional da linguística via como seu único objeto a língua natural, os capítulos finais dos *Prolegômenos* dedicam-se a ampliar este campo visual e o linguista é levado a fazer considerações mais gerais e à utilização de termos técnicos mais específicos aplicáveis a toda estrutura análoga à linguagem natural. Para definir o objeto de sua ciência, o linguista vê-se obrigado a penetrar em domínios de um grande número de disciplinas. Hjelmslev (como já mencionado no cap. 15) traça aqui uma fronteira entre linguagem e não linguagem, suas relações de implicação e presuposição; partindo de premissas técnicas e colocando os problemas em termos técnicos, foi levado a fazer colocações epistemológicas de caráter mais geral.

[...]

A partir destas premissas, podemos definir formalmente uma *semiótica* como *uma hierarquia da qual qualquer um dos componentes admite uma análise ulterior em classes definidas por relação mútua, de tal modo que qualquer dessas classes admite uma análise em derivados definidos por mutação mútua.*

Esta definição, simples consequência de tudo que desenvolvemos até aqui, obriga o linguista a considerar como seu objeto não apenas a língua “natural” mas também toda semiótica – toda estrutura análoga que satisfaça à condição dada. A língua (natural) deve ser considerada apenas como um caso particular desse objeto mais geral; suas propriedades específicas que dizem respeito apenas ao uso em nada afetam a definição proposta.” (HJELMSLEV, 2009, p.113)

3.8.1 Hjelmslev e a linguagem monoplana ou não linguagem

De acordo com o posicionamento da musicologia formal estruturalista que vimos ser defendido até aqui por Hanslick, defendida no capítulo anterior, e os analistas da escola formalista, como Schenker lembrado no primeiro: os signos musicais seriam apenas de comunicar “ideias musicais”, “forma em movimento”, enfim seu sentido imanente, o jogo de suas relações intrínsecas ao sistema. Se estamos realmente diante de um sistema sem possíveis referências externas ou tradução em outras semióticas, como pensar esta questão na espacialidade, no que concerne aos planos do conteúdo e expressão? Seria a música uma linguagem incapaz de semântica? Apenas relações fónicas e a hierarquia sonoras sem correspondência obrigatória ou durabilidade dariam conta de serem consideradas semântica? Poderíamos sugerir que estamos diante de uma linguagem que se enquadra amplamente, ou às últimas consequências, primeiro ao sistema que Saussure

pensou para a língua; depois, à ideia hjelmsleviana de linguagem monoplana ou não linguagem. Por sua natureza sutil demais, os signos musicais seriam inaptos a figurar ou de ter outra que não seja sua definição negativa.

Em uma hierarquia de efeitos (de sentido) sonoros possíveis, eufóricos e disfóricos, inerentes ao um sistema musical dado, um elemento, ou unidade, não consegue mais que sua definição negativa em oposição aos outros dentro do sistema – no caso da sintaxe tonal: o acorde na fundamental está na fundamental por não estar invertido, ou em nenhuma das outras posições possíveis, a função de dominante é dominante por não ser tônica, a tônica é tônica por não ser dominante, neste sistema, tudo mais vem daí.

As respostas que são dadas às perguntas acima estão longe de esgotarem a questão mas giram em torno de duas possibilidades: se simplesmente não há plano de conteúdo musical e não há possibilidade de semantismos, temos que tratá-la como monoplanar ou não linguagem hjelmsleviana; ainda assim, pode parecer absurda diante dos cânones da teoria greimasiana, mas, por outro lado, não é estranha a ideia de semantismos inerentes ao plano de expressão.

A tarefa principal do teórico é a de fixar por definições o princípio estrutural da língua para daí deduzir um cálculo geral sob a forma de uma tipologia cujas categorias são línguas, ou antes tipos de línguas. (HJELMSLEV, 2009, p. 112)

É possível observar que as linguagens ou sistemas musicais das centenas de culturas humanas são tão diversos entre si quanto as línguas naturais (vide 2.4), sistemas homofônicos, polifônicos, harmônicos, monódicos, pentatônicos, modais, microtonais, sincréticos, um magma de variedade que fica difícil afirmar que haja algo em comum em todas elas.

3.8.1.1 O universal em música

Eu seria cautelosa antes de determinar algo universal em música. Alguma coisa perto de universal seria a oitava. E alguns outros intervalos ocorreriam com frequência; mas, acho que é capcioso começar defender padrões mais complexos de som musical baseados em simples informação acústica. Sons iguais podem ser concebidos de maneira muito diferente.” (KAY K. SHELEMEY, Etnomusicóloga, Universidade Harvard, depoimento transcrito de sua fala no documentário *The Music Instinct: Science & Song* by ELENA MANNES. Nossa transcrição e proposta de tradução.)

Emile Benveniste deve ter conhecido, se não estudado, todas as línguas naturais

registradas; observou que em meio a imensa variedade de línguas do mundo, o fato de serem instâncias humanas, a priori, impõe um modelo constante: *ego, hic, nunc*. Eu, aqui, agora. A também imensa variedade de sistemas musicais faz perguntar o que seria “modelo constante” para todos eles? Shelemey, cautelosamente, defende que se há mesmo algo universal seria a oitava. A **oitava**, ou este fenômeno observado, por exemplo, quando homens e mulheres cantam a mesma melodia; que pode ter vários nomes em várias culturas, também pode ser abstraído por manifestar a proporção 2:1 explicitada na medição das frequências em Herz (la 3 = 220Hz; la 4 = 440 Hz); não difícil concordar que a oitava seja mesmo um consenso universal.

Howard Goodal, compositor e documentarista da BBC, no documentário *How Music works* episódio 1: *Melody*, defende que “o sistema” pentatônico poderia ser um dado universal das músicas da humanidade, ou, dentro do qual os outros sistemas poderiam se acomodar. Uma pesquisa acurada que realizasse um inventário dos sistemas musicais do mundo teria que ser feita para que tal afirmação fosse verificada. Os sistemas modais diatônicos e o sistema tonal seguramente endossam esta proposta, a dúvida se mantém nos sistemas microtonal (dos povos *Inuit* e *Ainu*), atonal e *pathet* da Indonésia (não deixa de ser pentatônico, porém não responde aos mesmos critérios hierárquicos dos sistemas japoneses e chineses).

Um outro elemento universal, talvez seja contar as batidas em período regular, ao qual chamamos pulso, seria maneira abstrata de conseguir um mínimo de entendimento necessário à comunicação musical, já que a música, como a fala, se dá no tempo; nas culturas musicais do mundo abundam as ocasiões nas quais se canta ou se toca sem pulso, *ad libitum*, mas não há cultura alguma que só expresse assim, mesmo que o *a tempo* não seja como nós concebemos.

Outro elemento sobre o qual, quer de maneira consciente ou não, ao qual todas as culturas musicais têm que responder, é a série harmônica que é como que uma consequência mensurável de qualquer emissão sonora acústica – uma série de frequências “harmônicas” (como pequenos “fantasmas”) gerada a partir de uma nota “fundamental” qualquer, cantada ou tocada, os primeiros eventos são ouvidos pelos ouvidos mais sensíveis, e, o osciloscópio de tudo de raios catódicos é capaz de determinar que esta sucessão de frequências que se sobrepõe é infinita –; as estéticas musicais que primam por valer-se dos intervalos naturais, ou seja, como eles aparecem na série, são raríssimas. Como exemplo, pode ser lembrado o compositor texano La Monte Young, que, compõe fazendo uso de várias linguagens dentro da estética do século XX, esmerou-se em construir um órgão e afinar o piano de modo que tocassem oitavas, quartas e quintas naturais, vide *The Second Dream of the HighTension Line Step*.

Cabe aqui uma reflexão. Culturas musicais que usam a mesma hierarquia sonora podem

não ter a mesma língua. Por exemplo, o modo mais presente na música armênia é também a escala mais comum no flamenco, presente em várias vertentes dialetais do sistema modal do oriente médio (*maqamat*), e como o modo menor, espalhado por várias culturas do mundo; no entanto, são músicas ou “idiomas musicais” bastante distintos, em nada parecidos; donde queremos crer que seja possível dizer que a analogia mais atraente até agora não é língua/música e sim, sistema musical/tipo de língua.

Pensar no que são ou não são objetos musicais é vital para uma pesquisa como esta. Quaisquer dos “sons do mundo” podem ser ditos musicais, mas apenas em contexto musical, pode ser que a diferença seja apenas a intenção que provoca a diferença entre um gesto musical e gesto não musical.

O artigo “Música Primitiva” de Marius Schneider, dentro do livro de Egon Wellesz *Ancient and Oriental Music* (1957), diz que, no entendimento de povos “anímicos” ou de “cultura espiritual”, todo ser tem seu som ou seu canto, o timbre e o ritmo são quem encorpora e essência mística de seu dono: “Se batemos numa árvore ou numa pedra, o som produzido diz não apenas a natureza mas também a condição da árvore ou pedra”. A despeito disso, complementamos por lembrar aqui da aplicabilidade de nossa proposta de definição (1.1.3): para que um som qualquer seja musical é necessário que ele faça parte do inventário de signos a serem hierarquizados pelo sistema.

Talvez as **quartas, quintas e oitavas** sejam as mesmas para a humanidade por serem os marcantes primeiros eventos da série harmônica, um fenômeno acústico natural. Dois fatos podem ser destacados para defesa desta teoria: se a oitava é o primeiro evento da série harmônica, a quinta é o segundo e a quarta, sua inversão; toda criança, ao que tudo indica, em qualquer cultura do mundo, quando quer “espezinhar” o faz em (proto)melódico em movimento descendente de quarta. Sabemos também que a música tem uma grande afinidade e conecta-se a outras semióticas: poesia, drama, rito; ou mesmo servi-las; talvez, com a evolução desta ideia, venhamos a atribuir tal afinidade às peculiaridades da espacialidade de seu sentido.

Os sistemas musicais, em última análise, não seriam mais do que hierarquias sonoras, ou de efeitos sonoros; neste quesito satisfaz a definição formal hjelmslevia de semiótica citada acima, o senão aparece no tocante analisabilidade em classes definidas por mutação mútua, se acreditamos em Hanslick, no caso da semiótica musical, esta mutação não seria tão mútua.

Relacionar língua e sistema musical pode parecer natural, não fosse o fato adverso de alguns sistemas abrangerem extensos grupos humanos compreendendo diversos idiomas; por

exemplo como o sistema de modos do Oriente Médio, o *maqamat*, que estende sua abrangência desde a cultura persa à balcânica, ou o tonal por toda Europa e América ainda expandindo com a crescente globalização. Neste caso, outra analogia tirada das considerações do teórico dinamarquês, é que seria melhor relacionar sistema musical com tipos de línguas a desdobrarem-se em seu idiomas e variedades dialetais (vide 2.4).

Língua e música têm comportamentos diversos, porém análogos. Elas expressam hierarquias distintas e compartilham a mesma substância: o som humano produzido pelo instrumento composto pelos quatro sistemas (suporte respiratório, vibração, articulação e ressonância) que o ser humano leva dentro de si.

3.8.2 Estrutura Monoplanar

Neste mesmo capítulo dos *Prolegômenos*, vê-se que Saussure, com seu conceito de valor justificou e especificou a pretensão da tradição linguística tradicional de que o signo seja definido em sua significação, permitindo o reconhecimento da forma de conteúdo.

Na teoria hjelmsleviana vemos desenvolverem-se os conceitos de forma e substância do conteúdo e da expressão. Pode ser arriscado podermos mais tarde mudar de ideia, mas, ao que parece, a concepção de uma linguagem que não manifesta forma de conteúdo pode ser a tradução semiótica da ausência, na música como defendia Hanslick, de conteúdo extramusical, a música absoluta de Hanslick, salvaguardadas diferenças de objetos e abordagens.

A propriedade da língua natural de tudo traduzir, questionada pelos filósofos românticos, segundo Hjelmslev, resulta de uma particularidade estrutural que compreenderíamos melhor se estivéssemos melhor informados sobre as semióticas não linguísticas.

Como já havíamos sugerido no primeiro capítulo desta dissertação, seria absurdo pensar em falta de conteúdo; com os incrementos da teoria de Hjelmslev, podemos dizer de uma linguagem admitida monoplana que não define forma de conteúdo ou que, pelo princípio da simplicidade, padece de isomorfismo entre os planos.

[...], de modo que as redes funcionais dos dois planos que se tentará estabelecer serão idênticas. Uma tal estrutura, portanto, não é uma semiótica no sentido que entende a teoria da linguagem. Cabe aos especialistas dos diversos domínios decidir se os sistemas de matemáticos ou lógicos ou certas artes como a música, podem ou não ser definidos desse ponto de vista como semióticas. Não parece impossível que a concepção logística de uma semiótica como sendo monoplanar seja o resultado de se ter partido de estruturas que, segundo nossa definição, não

são semióticas e que diferem portanto, num ponto fundamental, das verdadeiras estruturas semióticas, procurando-se subsequentemente uma generalização prematura. (HJELMSLEV, 2009, p. 118)

Hjelmslev aqui, ventila a proposta de chamar de sistema simbólico as estruturas que são interpretáveis porque é possível atribuir-lhes conteúdo, mas que não são biplanares uma vez que uma forma de conteúdo não pode ser introduzida nelas por catálise, em vez disso, a interpretação ganha grandeza de conteúdo.

Correntes mais atuais da semiótica, afilhadas do pensamento desconstrutivista, dispostas a incorporar princípios de psicanálise e fenomenologia, bem como incorporar as inexactidões entre outras dimensões da humanidade, dão atenção à dimensão teórica do corpo. Jacques Fontanille, em *Sémiotiques du corps : l'enveloppe et le mouvement*, como Hjelmslev, lembra da música como semiótica monoplanar.

Sempre ressaltamos, estudando as não-linguagens (semióticas monoplanas), como por exemplo a música, ou tratando como não-linguagem certas semióticas biplanas (a pintura, por exemplo, estudada exclusivamente em sua dimensão plástica), não obstante chegávamos a formas semânticas. Como explicar que uma semiótica monoplanar pudesse relegar formas semânticas e comportar “efeitos de sentido” identificáveis? Quando tratamos o discurso oral como uma não-linguagem, quer dizer, colocando entre parêntesis o plano do conteúdo, vemos aparecerem figuras que não são desprovidas de semantismo: o fonetismo simbólico, mesmo depreciado, sujeito a cautela, não repousa sobre uma hipótese absurda. Assim, o estudo da luz na imagem, independente de seu conteúdo, revela estruturas actanciais e modais do tipo semântico.

J. Geninasca desenvolveu depois de vários anos o conceito de “tomada impressiva” [*saisie impulsive*]: ela repousa na percepção de eventos advindos da expressão do discurso (um ritmo, uma cifra, uma métrica, por exemplo), mas que produzem um efeito sobre o sujeito que percebe, efeito do tipo somático, e que determina a aparição, *in fine*, dum semantismo tímico. Como caracterizar estes semantismos associados ao plano da expressão, e que, não pertencem ao plano do conteúdo? Eles relevam efeitos tímicos da sintaxe figurativa da expressão, como figuras semânticas carnis que seriam os correlatos somático tímicos de certas figuras de expressão. Contentemo-nos, no momento com um termo cômodo: impressões. (FONTANILLE, 1998 p. 35-6, nossa tradução)

As questões musicais parecem descortinar perspectivas dentro do estudo da semiótica do corpo. Certas linhas de análise musical consagradas e discutíveis, dentre elas as aparecidas nos anos 1950, onde a própria noção de unidade dentro de uma obra musical é devida a características organismo vivo. Além disso contamos, em música, com a peculiaridade da instância do intérprete. Na organização primária da teoria da linguagem musical há o compositor que reflete o movimento e a percepção de seu corpo no corpo da obra (se concordamos com a metáfora do organismo vivo),

esta é a música composta (escrita) é música em potência, para que haja música em ato, faz-se necessária a interpretação; daí, há o corpo intérprete que passa por um “adestramento” sensorial cognitivo psico motor para tocar e/ou cantar para provocar sensações de ordem acústica na percepção do corpo de quem ouve. Dentro da música como concebida na cultura ocidental esta far-se-ia uma tríade mínima de coenunciadores necessária que, com inclusão do registro (gravado), é acrescida de variáveis técnicas e outros coenunciadores a tomarem decisões. Acima, Hanlick enuncia uma instância mais profunda, a fantasia,, o que chama a atenção para uma entidade mental (ao nosso ver, correlata ao *trésor* de Saussure), que para ele, a composição tem a fantasia como sujeito e objeto de valor da música.

Não é absurdo que os teóricos que trabalham a semiótica do corpo não raro usem a mesma terminologia para o corpo que usam para o signo. Novamente nos deparamos com um diferencial das nossas estruturas análogas, a “carne” de quem ouve pode (co)mover-se ressoando com os efeitos de sentido do plano da expressão, semantismos que vão de uma impressão que se percebe por contingência fisiológica (pulso e contratempo, por exemplo) até uma verdadeira leitura mais ou menos subjetiva de um conteúdo extramusical atribuído a uma estrutura musical.

Nossa proposta de sistema musical visto como hierarquia de efeitos de sentido sonoros, teria um outro corolário: tais “semantismos do plano da expressão” poderiam ser vistos como a música da língua.

4. Hermenêutica

Neste último capítulo de nossa dissertação, novamente vamos nos valer do GRO, em nosso inventário de ideias sobre significação musical, para cuidar das propostas interpretativas (hermenêuticas) que atribuem sentido extra musical contido (atribuído) a estruturas musicais, usamos os verbetes “hermenêutica”, assinado por Ian D. Bent, e o trecho do verbete “filosofia da música” sobre estética, assinado por Andrew Bowie.

A palavra grega *hermeneutikos* (de ou para “interpretar”) sugere uma ligação com a deidade Hermes, em suas associações com eloquência e adivinhação, tem uma origem em desvendar o sentido do oráculo.

A hermenêutica das escrituras hebraicas foi firmemente estabelecida cerca de 300 a.C. e continua. A hermenêutica cristã ou hermenêutica bíblica já existia pelo século II a.C. Estas tradições possuem dois pontos em comum: como geralmente a escritura emana de um domínio extra humano, há uma distância entre texto e leitor; e, a utilização de duas abordagens opostas: gramatical que busca sentido por meio do texto em si, e “alegórica” que busca o sentido oculto atrás do texto. Há também a tradição hermenêutica jurídica, o corpo de leis existentes, juntamente com os precedentes e a prática jurídica, constituem um "texto" que, embora não seja de origem divina, foi distanciado do cidadão, e precisava de exame constante, tanto pela sua letra quanto pelo espírito.

4.1 Hermenêuticas musicais

Por vezes, considerada uma prática e por outras vezes, teoria que se encontra por trás da prática da interpretação. O termo hermenêutica [do alemão, *Hermeneutik*] é definido como a descoberta do significado de um texto por meio de compreensão, uma abordagem para um texto que seja empático, em vez de empiricamente verificável; textos que podem ser restritos a textos escritos, ou considerados também extensivos às expressões faladas e incluir obras de arte. Essa expansão faz por permitir a sua aplicação em música.

No final do século XIX a hermenêutica ganhou o estatuto de uma metodologia para as ciências históricas e sociais, em contraste com o método científico. Daí em diante, a hermenêutica musical foi relacionada tangencialmente à Filosofia da música; esteve próxima de Psicologia da música; e, em tempos mais recentes havia se limitado à Sociologia da música, mas o exame de alguns dos seus mecanismos a levou ao contacto com a semiótica e do estruturalismo – o que, de

certa forma, explica seu ressurgimento a partir dos anos 1960 como parte de uma reação contra o positivismo. Às vezes tem uma relação mútua com a análise musical, em outros momentos a diverge. Este tipo de abordagem é aplicável em especial quando um texto parece, à primeira vista, não ter significado, ou onde seu significado é remoto ou opaco, ou onde não pode haver outro significado ou significados do que aqueles que são imediatamente acessíveis. A significação, tirada da utilização deste método, assume diferentes formas de acordo com diferentes tipos de hermenêutica.

No seu sentido tradicional, constitui uma mensagem a partir de uma fonte para um destinatário, como fazia Hermes. Em outros casos, pode significar o papel de uma obra na sociedade de seu tempo, o mundo da mente do compositor aberto ao ouvinte, uma experiência dinâmica que se desenrola durante a audição, ou um campo de experiência que se revela ao ouvinte. De outra forma, ela pode constituir um fluxo infinito de experiências latentes em uma sucessão futura de audições desconhecidas.

4.1.1 Schleiermacher e Dilthey; todo/parte; objetivo/subjetivo

Não foi até o final do século XVIII que as antigas tradições hermenêuticas começaram a se aglutinar em uma única “hermenêutica geral”. Seus precursores foram os filólogos Friedrich Ast (1778-1841) e August Wolf (1759-1824), e seu principal arquiteto foi F. D. E. Schleiermacher (1768-1834). O trabalho de Schleiermacher sobreviveu em manuscritos datados de 1805-33 e contou com transmissão boca a boca dos seus muitos alunos; ele foi intimamente associado com August e Friedrich Schlegel, bem como de outros fundadores do movimento romântico na Alemanha, e ele mesmo, foi o teólogo protestante mais importante de seus dias. Reconheceu que todo texto, em qualquer língua familiar, é, até certo ponto, estranho para nós e que é quase certamente mal entendido. O entendimento deveria, portanto, ser ativamente procurado, não apenas passivamente assumido. Essa se torna a tarefa da hermenêutica, penetrar a mensagem de um texto o que implica em adivinhar a intenção do autor, e assim, garantir a compreensão por parte do leitor. O hermeneuta – para retornar às origens – deveria adotar o papel de Hermes, o mensageiro: ele deve entregar a mensagem de sua fonte, livre de distorção e interpretada corretamente, ao receptor.

A estética de Friedrich Schleiermacher, muito frequentemente esquecida, é baseada em sua teoria da hermenêutica, a “arte da interpretação”. Suas inquirições transitam entre duas oposições: todo e parte, e objetivos e subjetivos (a polaridade antiga entre gramatical e alegórico recriada no

contexto do pensamento do século XIX). Schleiermacher trabalhou igualmente os dois polos; entendia por “objetivo”, o exame da linguagem utilizada na mensagem e a estrutura gramatical na qual é fundida; por “subjetivo”, o que se destina explorar a mente do falante/autor que está por trás da mensagem. O hermeneuta funcionava assim, nem no texto nem no falante/autor sozinho; em vez disso, ele trabalha na mensagem que se encontra entre os dois, e o faz por duas atitudes que se alternam: um exame linguístico e gramatical, e uma investigação psicológica. Da convergência destas duas ações, a fusão dos dois resultados, constituiria a compreensão da mensagem. O outro par de opostos revela o elenco organicista do pensamento de Schleiermacher. Cada elemento de um texto é em si uma parte de algum todo maior. Da mesma forma, explora a realidade do falante/autor: a mente por trás do texto é parte da mente por trás de um *corpus* maior de enunciados, que por sua vez, é parte de toda a vida mental da pessoa.

O vai e vem nestes pares de opostos – subjetivo/objetivo, todo/parte – é o que se entende, para Schleiermacher, por “círculo hermenêutico”. É essencial para toda a comunicação, uma vez que “nada que precisa de interpretação pode ser entendido de uma vez”, compreender os resultados só a partir de uma convergência das ações. O produto final é entender a mensagem melhor do que o seu falante ou autor entendeu ele mesmo, o que tem uma ressonância especial quando o texto é uma obra de arte.

A interpretação é uma “arte”, porque não pode haver regras anteriores para lidar com textos ou inferências que fazem novo sentido mesmo quando violam regras existentes. Ele se relaciona a música com gestos e mímica, porque ambos são não verbais, e sustenta que “a mobilidade da autoconsciência” - que ele considera como vital para toda a arte - é evidente em ambos.

As asserções de Schleiermacher sobre método científico e crença de que todo conhecimento é baseado em fatos positivos, forneceu as bases para a obra de Dilthey que lutou para afirmar a existência das “ciências humanas” independentes das ciências naturais, operando de acordo com leis diferentes; considerando que o cientista natural “explica” [*erklärt*] seus dados, o cientista humano “entende” [*versteht*] os dele; entendimento [*Verstand* ou *Verstehen*] envolve “a atividade combinada de todas as faculdades mentais empregadas em apreender” e implica em sondar o contexto dos dados, entrando na mente por trás deles, examinando as suas circunstâncias sociais e culturais. Para Dilthey, os dados dos cientistas humanos são aqueles que abrangem “expressões da vida”; afirma que nós descrevemos como “a compreensão do processo pelo qual a vida mental vem a ser conhecida através de sua expressão dada pelos sentidos”. Isso chamou

atenção para o âmbito da hermenêutica além do “texto”, mesmo no sentido inclusivo de Schleiermacher, estendendo-a como incluindo símbolos e sinais, gestos e ações; portanto, nos domínios da sociologia, antropologia e psicologia.

No início do século XX, a história crescia como disciplina e as “ciências humanas” eram um campo novo, e a hermenêutica geral de Schleiermacher lhes servia de base metodológica. Reconhecida como a atividade de toda a gama dos poderes mentais, ressurgiu como o resultado de experimentar expressões da vida humana nelas mesmas, agora, envolvendo fatores históricos e psicológicos.

Dilthey introduziu uma consciência histórica que faltava à hermenêutica de Schleiermacher. A experiência individual acontece na passagem do tempo e está em fluxo constante, mas é lembrada como uma série de imagens instantâneas interligadas, a totalidade dessas “expressões da vida” gera um tipo de consciência coletiva chamada neste ambiente de “mente objetiva”. No final da vida, Schleiermacher tinha chamado o lado “subjetivo” da hermenêutica de “psicológico”, Dilthey intensificou esta noção: o intérprete pertence a seu próprio momento da história, condicionado pela sociedade e pela cultura. A compreensão da história, então, surge pelo intérprete por “injetar-se” [*Sichhineinversetzen*] em tais expressões de vida do passado, e torná-las suas próprias experiências através de “sentimento simpatético [*Nachfühlen*]”.

4.1.2 Kretzschmar

Hermann Kretzschmar foi quem primeiro fez uso da frase *Propostas para a Promoção da Hermenêutica Musical*, nos títulos de dois artigos publicados em 1902 e 1905 e um terceiro em 1906. Este foi o tiro de largada para um plano de estudos conceituais, um treinamento na identificação do conteúdo mental/espiritual de uma peça de música, projetado para ouvintes, intérpretes e compositores. Era, para começar, a “formação preparatória em estética musical” (uma alusão ao *Vorschule der Aesthetik* de Jean Paul, 1804). Kretzschmar invoca aqui o significado original da palavra “estética”, ou seja, “a doutrina de sentimentos e percepções, em especial os sensuais e artísticos” (*Gesammelte Aufsätze*, II, p. 179-80). Este “treinamento preparatório” compreendeu duas fases, “estética da motivação” e “estética do tema”, uma forte apreensão do que constitui “a base de toda a hermenêutica” (p.189), mas na verdade se estende para incluir o conhecimento dos procedimentos formais básicos: cadência e variação. A fase final, a “estética da composição [*Satzästhetik*]”, constituída da hermenêutica musical propriamente dita, o estudo de

composições inteiras, segundo o qual “o jogo de pensamentos e sentimentos é clarificado e uma compreensão do todo é feita possível”. O fundamento motivico e temático de Kretzschmar é uma “reabilitação” da doutrina barroca dos afetos à qual a colaboração de psicólogos é indispensável. Esta reabilitação é uma acusação dos estetas formais do século XIX, sobretudo Hanslick (“O conteúdo da música é de formas sonoras em movimento”, 1854, 1989, P. 62).

Aluno de Kretzschmar, Arnold Schering (1877-1941), rejeitou as explicações psicológicas para obras musicais e propôs “interpretações” [*Deutungen*] sob a forma de “reconstruções” meticulosas de como uma obra tomou forma na mente de seu compositor, trabalhou principalmente com a música de J. S. Bach e Beethoven. A partir de informação conseguida através de seu círculo de conhecidos, Schering identificou obras literárias que Beethoven possivelmente devesse ter lido e que tinham fornecido o estímulo imaginativo para composições instrumentais (1934, 1936). Assim ele interpretou todas as sinfonias, a maioria dos quartetos de cordas, 16 das sonatas para piano, sete sonatas para violino e várias outras obras desses dois autores. Nas obras vocais de Bach, ele alegou deduzir significados intencionais do compositor através das formas de simbolismo musical que Albert Schweitzer tinha recentemente descoberto (1925, 1928).

4.1.3 Dahlhaus

O interesse na hermenêutica musical reacendeu nos anos 1960 e 70, após várias décadas durante as quais os musicólogos europeus e americanos, no espírito predominante do positivismo, a tinham em descrédito. Na Alemanha, a renovação foi centrada em Carl Dahlhaus, que incluiu em seus *Fundamentos de História da Música* (1977) um exame da fenda que se desenvolveu a partir de 1920 entre um tipo de análise baseada apenas em provas internas e verificáveis, e um tipo que admitia evidências externas ao trabalho. Mais tarde, ele examinou a hermenêutica de E. T. A. Hoffmann como um conjunto de dicotomias rastreáveis de volta à antiga antítese da *prima* e *seconda* práticas, e se estende até Kretzschmar (Dahlhaus, 1978, trad., 1989).

Dahlhaus foi a figura central de um simpósio sobre hermenêutica musical realizado em Frankfurt em 1973, contribuíram também Werner Braun, Karl Gustav Fellerer e Tibor Kneif (1975). O simpósio reconheceu os métodos de Kretzschmar e Schering como insatisfatórios, trouxe em consideração o trabalho de Gadamer e os escritos de Adorno, e procurou abrir um caminho para um conceito menos restrito da hermenêutica, oferecendo propostas de interpretações de obras de Mahler e Liszt.

4.1.4 Kerman e Treitler

Dois escritores contribuíram para o reavivamento do interesse hermenêutico na cena musicológica americana partir dos anos 1960: Joseph Kerman e Leo Treitler. Kerman defendia incisivamente (como se pode notar em uma polêmica de 1965 e subsequente crítica ao estado da musicologia, 1985) um retorno a uma “crítica” humana, um meio exemplificado em seus livros sobre o madrigal elisabetano, ópera e quartetos de cordas de Beethoven. Não é bem um manifesto por uma nova hermenêutica da música, sua polêmica foi fundamental para abrir o caminho para vários novos tipos de discurso sobre a música que se relacionam pelo menos tangencialmente à hermenêutica. Uma série de artigos de Treitler aborda o assunto começando em 1966, por afirmar que “o significado de um texto não é fixo dentro de seus limites, mas é sempre subordinado aos interesses e às circunstâncias da comunidade de leitores ou ouvintes” (1989).

4.1.5 Cone

Em *Nota Promissória de Schubert* (1982), Edward T. Cone sustentou que as relações entre música, ideias externas e coisas só pode ser completamente explicada se levar em conta as relações dentro da música. Mostrando como, em um momento musical de Schubert, uma nota cujas consequências são entendidas no início da peça – trocadilho, uma “nota promissória” – e mostra somente mais tarde, que ela pode afetar toda a estrutura. Cone postulou que a experiência humana é análoga ao processo tonal, e então mapeou esta experiência sobre dados biográficos para especular sobre uma situação concreta na vida do compositor no momento da peça (realização das implicações da sífilis de Schubert). Dez anos antes, E. T. Cone deu uma série de palestras, que viriam a compor o seu livro *A Voz do Compositor* (1974), que se provou seminal no pensamento sobre a música e fez muito para iniciar uma linha de investigação adaptada as técnicas literárias de narrativa usadas por Vladimir Propp, André Jolles, A. J. Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov e outros para a música. Entre os escritores que exercem esta linha de forma convincente na década de 1980 e 90 foram Anthony Newcomb, Carolyn Abbate e Fred Maus.

4.1.6 Kramer. Janelas hermenêuticas. Narratividade e psicanálise

Lawrence Kramer foi pioneiro nos esforços para oferecer uma formulação teórica da maneira e um meio prático de processos nos quais a hermenêutica musical opera, (1990, cap.1). Kramer foi influenciado por Gadamer e também por Nietzsche, Freud e um conjunto eclético de filósofos do século XX e autores em literatura e da música. Seu ponto de partida foi a afirmação de Kant que, embora mova a mente, talvez até mais do que a poesia, enquanto dura, a música “não deixa um conteúdo residual de pensamento para trás, para que a mente reflita sobre”. Kramer desafiou esta noção de que, junto com a herança de Hanslick e fortalecida por uma bateria de técnicas analíticas do século XX, tratam a música como forma e sintaxe puras. Ele reconheceu que o sentido da música não era do tipo que afirma que verdade ou falsidade. Kramer viu a música não como uma espécie de “linguagem”, mas sim como uma forma de atividade dentro da sociedade: uma prática cultural. No entanto, ele manteve que os significados que são inerentes à música, significados “definitivos o suficiente para suportar interpretações críticas comparáveis em profundidade, exatidão, e densidade de conexão com interpretações de textos literários”; mas, esses significados têm de ser trabalhados, já que a música “resiste a revelar-se plenamente”. Invocando Derrida e J. L. Austin, ele apresentou uma teoria de “atos expressivos” em música – atos que podem se repetir em diferentes circunstâncias no decorrer de uma peça, essas circunstâncias exercem as suas próprias “forças” distintas nesses atos. Interpretar compreende reconhecer com precisão e refletir sobre esses atos e forças.

Os meios de articular este significado secreto na música dar-se-iam através de “janelas hermenêuticas”. Tais janelas seriam as entradas, no mundo da superfície da música, para um outro mundo de significado oculto, e são, na sua maioria, para ser encontradas em anomalias na continuidade da música, especialmente em momentos de sub ou sobre determinação, de “excedente” ou “défice”, como ele mais tarde os chamou. A narratividade olha mais ou menos da mesma maneira para as discontinuidades no discurso, valorizando as aberturas para revelar diferentes vozes no trabalho. Kramer identificou três tipos de janela, progressivamente mais difíceis de detectar: inclusões textuais (ancoragem verbal), ou seja, títulos, epígrafes, anotações na partitura etc.; inclusões de citação (intertextualidade), como citações musicais ou alusões, ligações para imagens visuais etc.; e *tropos* estruturais, a categoria mais poderosa, presumivelmente, porque é a mais intrínseca – este seria o lugar onde os “atos expressivos” entram em jogo. Kramer sugeriu um caminho ao intérprete e ao crítico para detectar essas janelas: o significado não vem

necessariamente isolado, vários significados podem coexistir em uma determinada janela; além disso, os significados de diferentes janelas se sobrepõem e se entrelaçam uns com os outros, “a prática cultural é multiplamente determinada”, de tal modo que uma interpretação hermenêutica normalmente tem que lidar com várias linhas (isotópicas) de uma vez.

A obra não deveria ser considerada o centro de um universo, ou simplesmente relacionada ao ambiente cultural e histórico em que ela foi formada. Pelo contrário, é uma parte ativa de uma rede de inter relações das quais nenhum “local” é o centro: “O significado ... circula em todos os lugares”. A interpretação hermenêutica, em consequência, seria, por natureza incapaz de ser sistematizada ou disciplinada, assim, persegue o que encontra; ela não pode ser verificada ou falsificada. Kramer exemplificou a operação de seu método hermenêutico sobre as Sonatas para Piano de Beethoven e Chopin, a Sinfonia *Fausto* de Liszt e *Tristan und Isolde* de Wagner. Ele posteriormente (1995) aparelhou questões em pós modernismo musical, subjetividade e sexualidade nas canções de Schubert (1998), onde a hermenêutica foi colocada em contato com as teorias psicanalíticas de Gilles Deleuze e Jacques Lacan.

4.1.7 Tomlinson e a *Música na Mágica da Renascença*

Gary Tomlinson, em seu estudo *Música na Mágica da Renascença* (1993), emprega uma hermenêutica que toma de Gadamer as noções de pré julgamento, ou “consciência de ser afetada pela história” e do diálogo com o texto; e, de Ricoeur, noções de autonomia textual e distanciamento, em conjunto com a rejeição mútua os dois escritores com relação à recuperação de um autor de intenções. O foco desta investigação é o florentino humanista e filósofo Marsilio Ficino (1430-1499), em particular a sua prática mágica de cantar hinos órficos com acompanhamento de lira improvisado, da qual há descrições, mas nenhum documento escrito. O ceticismo moderno é apto a dispensar um traço histórico deste tipo, uma vez que é incapaz de ser reconstruído, por isso, antipático à perspectiva científica moderna. Ao examinar como essa música poderia ter funcionado, Tomlinson construiu um discurso rico e multi entrelaçado sobre o papel da magia na vida da Renascença e o lugar da música dentro da prática desta magia; para esse discurso ele enramou: os princípios do neoplatonismo; os pontos de vista de uma sucessão de pensadores que se envolveram com o ocultismo; a fusão da doutrina da harmonia das esferas com a do *ethos* modal para produzir uma prática musical astrológica; uma compreensão contemporânea do corpo, do espírito e da alma; a importância relativa das comunicações auditiva e visual; bem como as

experiências de possessão demoníaca e a fuga temporária da alma do corpo.

Hermenêutica como a apresentada aqui pode apenas expor a vala intransponível entre o pensador moderno e prática mágica no século XV na Itália. Em uma tentativa de diminuir essa lacuna, Tomlinson invocou a noção de “arqueologia” do pensamento, tal como desenvolvida por Michel Foucault (1966, 1969). A concepção de Foucault, de penetrar abaixo superfície do relato histórico (documentos, registros, produtos manufaturados), de modo a alcançar “camadas” nas quais as coisas acontecem cada vez mais lentamente, e, portanto, descobrir os significados inconscientes escondidos sob os conscientes e, em última análise, o grande movimento intelectual lento do pensamento do homem através dos séculos. Por sua utilização emparelhada de hermenêutica e arqueologia, Tomlinson se esforçava para entrar no “espaço entre pessoas como Ficino e nós” e de sentir a “diferença irreduzível” entre eles e nós, sem nunca ser capaz de “atravessar para lado de lá”.

4.1.8 Os grupos hermenêuticos alemães

Na Alemanha, o reengajamento com hermenêutica reuniu numerosos estudiosos da área, que tendiam a trabalhar em grupos de pesquisa, muitas vezes em torno de uma figura central, e realizavam encontros e simpósios, muitas vezes publicando coletivamente. Com base na tradição da hermenêutica filosófica, um grupo de pesquisadores centrado em torno de Constantin Floros, em Hamburgo, buscou revitalizar a extração do conteúdo da música. A obra em três volumes de Floros sobre Mahler (1977) exemplifica esta escola; os subtítulos dos volumes 1 e 2 revelam suas conexões com Kretzschmar e Schering: “o mundo espiritual de Gustav Mahler, apresentado sistematicamente” e “Mahler e o sinfonismo do século XIX em um novo sentido: o sentido da criação de uma exegese musical contemporânea”. Nesses volumes, análise formal e a crítica estilística são apenas as fases preliminares que levam a uma exegese das intenções de Mahler (por meio de cartas, comentários, reportagens, notas etc.) e de seu simbolismo musical (cantos de pássaros, serenatas, chocalhos, etc.), que visa abrir o mundo de sua mente/espírito [*Geist*] para o leitor e ouvinte. Outro grupo, incluindo Roland Harweg e Tibor Kneif, questionou se a música era capaz de ser “entendida” em tudo, instanciando as situações em que se produz um efeito estético sobre os seus ouvintes sem ser compreendida (Reinecke e Faltin, 1973). Um outro grupo ainda, mais centrado em Hans Heinrich Eggebrecht em Freiburg, tem uma visão radical da compreensão como um processo infinito, em que o único ponto fixo é o “eu” do inquiridor (1995).

4.1.9 Teoria da recepção

O grupo de teóricos literários Universidade de Konstanz, centrada em torno de Hans Robert Jauss, desenvolveu a “estética da recepção” [*Rezeptionsästhetik*] e promulgaram suas idéias através de seu jornal *Poetik und Hermeneutik* (1964-). A teoria da recepção contesta a noção de que o significado de uma obra de arte é definido para todos os tempos, uma vez que é liberado para o público, e pode, portanto, ser entendido puramente reconstruindo convenções contemporâneas e crenças. Contra este último “essencialismo” (o que contribui para a dignificação de algumas obras como obras primas “canônicas”), a teoria afirma que uma obra tem uma vida histórica que apenas começa a sua aparência – uma vida em que ela interage com seu a audiência, com as influências da sociedade e entra em relação com novas obras que são criadas depois dela. Em vez de um entendimento fixo de um trabalho em seu próprio tempo, Jauss substitui a idéia (adaptado de Gadamer) de um “horizonte de expectativas”. Um grupo de pesquisa associado ao Instituto de Salzburg para Hermenêutica Musical, que inclui Siegfried Mauser, Gernot Gruber e Wolfgang Gratzer, procurou aplicar a teoria baseada em literatura de Jauss a obras musicais, a natureza baseada na performance e na não representacionalidade apresenta obstáculos significativos. A sua ênfase na compreensão como processo e não como fenômeno estático tende a desviar o foco da obra como partitura notada para a interpretação, e seu estudo sobre a escuta e a reação do ouvinte e do domínio da percepção. Um termo crucial é *Aktualisierung*, “tornando real” ou “trazer para o momento presente”, assim, o processo pelo qual um ouvinte traz um trabalho em junção com a sua própria experiência e o vê no contexto da sociedade, passado e presente.

4.2 Nova Musicologia

O formalismo desencadeado a partir de Hanslick terminou o século XIX e quase atravessou o XX focando apenas a forma e a sintaxe, fazendo a musicologia merecer a caricatura de Susan McClary: uma disciplina autista sofrendo de síndrome de Asperger – o autismo sem retardamento mental, pessoas blindadas dentro de sua realidade individual que, contudo, desenvolvem inteligências. A análise formal é incapaz de discernir intenções expressivas codificadas na música, os seus praticantes geralmente não percebem sentidos sociais; ao contrário, criam suas próprias redes de relações que lembram a álgebra ou um tipo bem árido de engenharia. Esta insensibilidade às sócio semânticas tornou-se a norma na musicologia do século XX, uma

virtude ideológica. Debaixo do legado de Hanslick, os musicólogos “modernos” desenvolveram um conceito formalista de desdém diante da atribuição de significação afetiva a padrões musicais, que para eles tinham caráter geométrico ou abstrato.

A aridez do formalismo do século XX, descontente com atitudes expressivas “fora de moda”, para música, floresceu para trazer uma “nova” musicologia contextual. Ela floresceu em um clima pós estruturalista, e agora a situação se inverteu, estamos mais inclinados a desdenhar dos que não vêm sentido afetivo em estruturas musicais, quer este sentido seja hermeneuticamente construído ou reconstruído.

A musicologia voltou a não ter problemas em aludir às capacidades semânticas da música. Embalada no fluxo da onda de impacto que Barthes e Derrida geraram na teoria literária, ela tenta construir múltiplas visões subjetivas sobre o que um trabalho musical deve significar por intermédio de atos criativos orientados pela visão do leitor; situando o sentido expressivo na percepção do observador e não no trabalho em si. Ela tenta reconstruir os conteúdos expressivos da música no contexto, valorizando o engajamento em música por “o que ela é” (inclusive as ideias extramusicais), acima e além do mecanismo construtivista de “como ela é feita”.

4.3 Teoria Tópica

A “nova musicologia” aqui emprega o termo tópica emprestado da retórica para tipos e estilos. Como podemos verificar na definição de Ratner.

De seus contatos com culto, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, caça e a vida das classes baixas, a música no começo do século XVIII desenvolveu um tesouro de *figuras características* que formaram um rico legado para compositores clássicos. Algumas destas figuras eram associadas com vários sentimentos e afetos; outros tinham sabor pictórico. Elas são designadas aqui como tópicos – sujeitos para os discursos musicais. Tópicos aparecem como peças completamente acabadas, isto é, tipos, ou figuras e progressões dentro de uma peça, isto é, estilos. A distinção entre tipos e estilos é flexível: minuetos e marchas representam tipos completos de composição, mas eles também fornecem estilos para outras peças. (RATNER, 1980, p. 3, nossa trad.)

Pode-se, diante desta perspectiva, relacionar sentidos partilhados pelos *topoi* sob a forma de: gestos familiares, expressivos, retóricos codificados em padrões musicais. Estes signos musicais convencionais, ou clichês de estilo, são destilados a partir da – ou enxertados (dependendo da instância crítica) – superfície retórica da música no processo analítico interpretativo conhecido com

teoria tópica. Seu objetivo é explicar, analisando, por vezes toda a obra dos principais compositores, ostensivamente a música clássica abstrata. Duas gerações desenvolveram este modo de análise que busca encontrar atalhos sócio históricos, semânticos, expressivos, para restaurar a leitura dos signos da música. Reconhecer tópicos requer atitudes interpretativas refinadas, investiga mais fundo os alicerces histórico culturais das funções significativas dos gestos expressivos. Esta abordagem tem-se revelado útil tanto para análise quanto para performance. Ainda no artigo de McKay:

Na tradição anglo americana, cinco pesquisadores em particular têm-se provado centrais na emergência e desenvolvimento da chamada “teoria tópica” como força reconhecível na musicologia contemporânea formada em ambas as influências de teóricos anteriores como Koch, Kolmann, Riepel, and Sulzer e de teóricos mais recentes como Tovey e Rosen. O trio da “primeira” geração como Leonard Ratner (1980) – fundador da teoria tópica – e seus dois discípulos, Kofi Agawu (1991) e Wye Allanbrook (1983), estabeleceram este modo de “análise” ou “interpretação” (uma distinção polêmica) como um novo ramo da semiótica musical. A “segunda geração”, encabeçada pelo trabalho de Robert Hatten (1994; 2004) e Raymond Monelle (2000), tem subsequentemente tentado colocar alguns de seus atalhos semânticos, expressivos, semióticos e sócio históricos. Seus últimos trabalhos destacam a necessidade para – e oferecem demonstrações convincentes de – atos de interpretação mais refinados. Ela investiga mais profundamente dentro dos fundamentos históricos e culturais dos signos e gestos expressivos complexos para análise/interpretação e performance, e amplia o escopo do “universo de tópicos” para compassar uma variedade maior de gestos expressivos. Juntos eles oferecem um vislumbre do futuro do que ainda chamamos conservadoramente de “escola tópica”. (McKAY, 2007. online)

4.4 Duas Semioses

A teoria tópica não trabalha em oposição à análise formal, os conteúdos extramusicais não vem só das tópicos. Intertextualidade, semântica e referencialidade interagem com a sintaxe. O espaço tópico é construído a partir das duas posturas, formal e hermenêutica, na relação de som e significação.

Agawu demarca, usando os termos de Jakobson para fonologia, as semioses *intrínseca*, para signos puros da sintaxe musical; e *extrínseca* para signos referenciais. Lançando uma luz para a questão do conteúdo musical, aquela música que expressa conteúdos extramusicais é a mesma que tem absoluto sentido sistêmico formal.

Esse diálogo é a arena estabelecida da teoria tópica, algo que Hatten e seus colegas teóricos compreendem como envolvendo ambas abordagens estruturalista e hermenêutica para a relação de som e significação. Em detrimento de uma má apreensão comum, a teoria tópica não é simplesmente a arte de colar rótulos

estilísticos para momentos musicais. Teoria tópica flerta com o estruturalismo ao mesmo tempo que o repudia. Ela aborda “o problema da significação em música”, não através da insensibilidade das “correspondências formais” quase científicas que infestam o “nível neutro” a rigorosa aplicação de Nattiez (1975; 1982) dos quadros distribucionais de Ruwet (1987), mas através duma sensibilidade cultural elevada para “intertextualidade do estilo clássico”. A teoria tópica, em outras palavras pertence ao que chamou Cumming (2000) marca de semiótica “semântica” ou “referencial” em contradição à marca “estruturalista” infamante de Nattiez. Mas a visão semiótica sustentada pela teoria tópica raramente são resultado de referências “extramusicais” sozinhas. Ela emerge da interação de tópica e sintaxe; através de processos que Agawu demarca, com termos da aplicação padronizada de Jakobson, como semiose extrínseca (os “signos referenciais” das *topoi*) e intrínseca (os “signos puros” da sintaxe musical). (McKAY, 2007, online)

4.5 Feixes de Isotopias

O fato da música ser uma expressão que abarca vários domínios simultâneos requer do analista que medite individualmente, colocando “entre parêntesis” os demais, sobre cada um destes discursos: harmônico, melódico, gestual, formal, temporal, dinâmico, tópico, interpretativo; densidades, texturas, tecituras e tantos mais tipos de estruturas que se possa enxergar. Um programa, mesmo que subjetivo e/ou inventado, proveniente da análise feita por um intérprete, na função de levar música abstrata, enriquece sobremaneira a performance.

Tendo o próprio texto, ou o conteúdo da obra musical como o ponto de convergência destes vários domínios, o foco em cada um desses domínios revela um discurso individualizado a ser considerado separadamente na análise, que por sua vez, sub entende uma isotopia ou novo feixe de isotopias. Em cada um desses domínios é possível identificar diferentes entidades como sujeitos – que podem ser unidades formais como tema ou motivo, até os conteúdos emocionais trazidos de antemão pelo ouvinte a serem impressionados pelos efeitos de sentido sonoros presentes na obra . No domínio harmônico teríamos uma relação tímica, filha da lei da resolução da dissonâncias, cerne da sintaxe tonal, regendo sua foria subliminar. Do discurso tópico é possível abstrair uma narratividade onde o sujeito pode ser tanto um indivíduo quanto uma coletividade com unidade ideológica, onde a música figurariam os símbolos da cultura dos protagonistas. Processos gestuais, pela estreiteza que têm com a linguagem verbal, podem dar ênfase à semiose extrínseca, explicitando traços culturais distintivos.

Do discurso interpretativo depende a própria vida da música que, quando em seu suporte gráfico ou escrita, como dizia o professor H. J. Koelreuter, pode ser comparada ao esqueleto que necessita da interpretação para de existir como música de fato em sua dimensão temporal. O

intérprete, com suas opções, é capaz de aniquilar e criar isotopias. O próprio texto musical pode existir como função da interpretação, em contraposição ao texto transcendente às várias interpretações. Na narrativa formal, os atores temáticos ou motivicos, bem como funções formais, podem assumir papéis actanciais nas narrativas musicais, tais “sujeitos” transformam-se em processos organizacionais temporais como memória e expectativa.

Conclusão

“Você começa com um som, e aí, o que você faz? Você combina com alguma coisa. Igual, diferente. E é isso! Você poderia por duas notas juntas, cinco notas juntas; e aí tudo o mais. É ... tão simples quanto consegue ser. Mas dessas combinações, você pode verdadeiramente descrever; ou tentar descrever, tentar eliciar na imaginação dos outros os sentimentos de, você sabe: alegria, tristeza, paisagem, desejo, nostalgia, algo majestoso, algo delicado, algo universal”. (YOYO MA, no documentário *The Music Instinct: Science & Song* de ELENA MANNES; nossa proposta de tradução.)

Qual é a instância mais profunda do sentido? Onde é o “fundo do poço”? A teoria gerativa localiza no nível fundamental uma relação semântica, e as reflexões sobre música, por sua vez, nos levam a considerar um mundo sem semântica, sem verdade ou mentira; com dizia Nietzsche: “o reino do conhecimento do qual o lógico foi exilado”. A declaração poética do violoncelista transcrita acima mostra, de maneira singela, uma visão a gênese do sentido musical a partir de relações muito simples de repetição ou não repetição, igual ou diferente, com possibilidade de infinitas complexificações.

Nossa pesquisa tentou mostrar um pouco da função vital que desempenha a arte dos sons no modo de vida do ser humano. O mesmo documentário citado mostra três duas cenas marcantes: uma pessoa com afasia impossibilitada de exercer comunicação verbal sendo treinada para cantar suas falas; uma senhora em estado avançado de degeneração mental sentar-se ao piano e ser capaz de executar peças há muito aprendidas; e a ativação elétrica de todas as partes do cérebro de uma pessoa ouvindo uma canção que lhe é conhecida e significativa. Um problema particularmente interessante é criado pelo fato que emoções fortes podem ser liberadas pela música com a qual alguém é muito familiarizado, o que por sua vez não deveria de maneira alguma surpreender o ouvinte.

A primeira contribuição musical para os outros campos de pensamento foi provavelmente um lugar no Congresso de Ciências Fonéticas em Amsterdã em 1932 ocupado pelo musicólogo, analista de estilo e etnomusicólogo Gustav Becking. Foi a fonologia, como desenvolvida por Trubetzkoy, que parecia relevante para música. E em particular pesquisadores da música não ocidental, com seu rápido desenvolvimento da abordagem científica para seu material, que primeiro viram sua relevância. Becking apontou para um certo alinhamento entre problemas básicos de fonologia e aqueles da musicologia. O grande linguista Roman Jakobson tomou conhecimento do

ponto de vista de Becking no mesmo ano, enfatizando que a propriedade particular da música, como da poesia, é que suas convenções são totalmente fonológicas em operação, e não se preocupam com etimologia ou vocabulário, ele incitou analistas de música a estudarem o modelo fonológico.

Defendemos aqui, também, a noção de sistema musical como hierarquia de efeitos de sentido sonoro. Desta definição tiramos um corolário: se na língua natural, como organizou Hjelmslev, no plano da expressão temos o fonema em constituinte central (vogal), e marginal (consoante), caracterizante intensa (acento tônico) e extensas (curva entoativa); ora, vogais, enquanto contínuas, são um timbre; consoantes são articulação ou ataque; curva entoativa é melodia; acento tônico determina o aspecto rítmico, ou seja, a música da língua. Uma das vantagens da definição que propusemos é identificar como música todas as hierarquias de efeitos sonoros das coisas (máquinas por exemplo), dos animais, da cultura e, é claro, da língua. Instalada no plano da expressão da semiótica verbal, a língua da música nos obriga a repensar a espacialidade do sentido pois abriga toda uma semiótica (música) no plano da expressão da língua; o que nos lembra da pergunta de David Lidov: não seria a língua um tipo de música? Nossa pesquisa prefere organizar esses fatos reconhecendo que há a música da língua.

Referências bibliográficas

- Abbate, C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton, NJ, 1991)
- Abbate, C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton, NJ, 1991)
- Adler, G. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, VMw, i (1885).
- Adorno, T. W. *On the Problem of Musical Analysis*, MAn, i (1982).
- Adorno, T. W. *Berg: der Meister des kleinsten Übergangs* (Vienna, 1968; Eng. trans., 1991)
- Agawu, K. *African Rhythm: a Northern Ewe Perspective* (Cambridge, 1995).
- Agawu, V. K. *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, NJ, 1991).
- Agawu, V. K. *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ, 1991.
- Al-Faruqi, L. I. *Music, Musicians, and Muslim Law*, AsM, xvii/1 (1985–6), 3–36.
- Allenbrook, W. J. *Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333, Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard J. Ratner*, ed. W.J. Allenbrook, J.M. Levy and W.P. Mahrt (Stuyvesant, NY, 1992).
- Alperson, P. ed. *What is Music?* University Park, PA, 1987.
- Ames, D. King, A. *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts* (Evanston, IL, 1971).
- Audbourg-Popin, M. D. *Éléments d'une sémiotique rationnelle du discours musical: Bach prédicateur*, RdM, lxx (1984).
- Baest, A. van e Driel, H. van. *The Semiotics of C.S. Peirce Applied to Music*. Tilburg, 1995.
- Bajer, J. *Hudebne sémioticky vyzkum v CSSR [Pesquisa no campo da semiótica na Tchecoslovaquia]*, HV, xvii (1980).
- Bernoulli, D. *De vibrationibus et sono laminarum elasticarum commentationes physico-mathematicae*, *ibid.*, xiii (1741–3).
- Bernoulli, D. *Excerpta ex litteris a Daniele Bernoulli ad Leonhardum Eulerum*, *Commentarii Academiae scientiarum imperialis petropolitanae*, xiii (1741–3).

Bernoulli, D. *Réflexions et éclaircissements sur les nouvelles vibrations des cordes exposées dans les Mémoires de l'Académie de 1747 & 1748*, *Mémoires de l'Académie royale des sciences et des belles lettres de Berlin*, ix (1753).

Bernoulli, D. *Theoremata de oscillationibus corporum filo flexibili connexorum et catenae verticaliter suspensae*, *Commentarii Academiae scientiarum imperialis petropolitanae*, vi (1732–3).

Bernoulli, J. *Theoremata selecta, pro conservatione virium vivarum demonstranda*, *Commentarii Academiae scientiarum imperialis petropolitanae*, ii (1727), 200–07; repr. in *Opera omnia* (Lausanne, 1942/R).

Blacking, J. *How Musical is Man?* London and Seattle, 1973.

Blume, F. *Was ist Musik?* Kassel, 1960.

Boilès, C. L. *Processes of Musical Semiosis*, *YTM*, xiv (1982).

Bücher, K. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, 1896.

Clément, C. *L'opéra, ou, La défaite des femmes* (Paris, 1979; Eng. trans., 1988)

Coker, W. *Music & Meaning: a Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York, 1972.

Cone, E. T. *Beethoven's Orpheus – or Jander's?*, *19CM*, viii. 1984–5.

Cone, E. T. *Schubert's Promissory Note: an Exercise in Musical Hermeneutics*, *19CM*, v (1981–2), 233–41; repr. in *Schubert: Critical and Analytical Studies*, ed. W. Frisch (Lincoln, NE, 1986).

Cone, E. T. *Schubert's Promissory Note: an Exercise in Musical Hermeneutics*, *19CM*, v.

Cook, N.; Everist, M. eds. *Rethinking Music*. Oxford, 1999.

Cook, N. *Heinrich Schenker, Polemicist: a Reading of the Ninth Symphony Monograph*, *MAn*, xiv (1995).

Crafts, S. D., Cavicchi, D. e Keil, C. *My Music*. Hanover, NH, 1993.

Cumming, N. *Music Analysis and the Perceiver: a Perspective from Functionalist Philosophy*, *CMc*, no.54 (1993).

Dahlhaus, C. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, i: Grundzüge einer Systematik* (Darmstadt, 1984).

Dahlhaus, C. *A Hermeneutic Model, The Idea of Absolute Music*, trans. R. Lustig (Chicago, 1989; Ger. Orig., 1978).

Dahlhaus, C. *Ästhetische Prämissen der "Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx*, *AMw*, xli (1984).

Dahlhaus, C. ed. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (Regensburg, 1975) [incl. C. Dahlhaus: 'Fragmente zur musikalischen Hermeneutik', 159–72; Eng. trans., CMc, no.50 (1992)].

Dahlhaus, C. *Foundations of Music History*, trans. J. B. Robinson (Cambridge, 1983; Ger. orig., 1977), chap.6, 'Hermeneutics in History'.

Dahlhaus, C. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, trans. R.O. Gjerdingen (Princeton, NJ, 1990)

Darwin, C. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (London, 1871; repr. 1972).

Darwin, C. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London, 1871.

Darwin, C. *The Expression of Emotions in Man and Animals* (London, 1872).

Descartes, R. *Musicae compendium* (Utrecht, 1650/R, 4/1695; Eng. trans., MSD, viii, 1961).

Dougherty, W. *An Examination of Semiotics in Musical Analysis: the Neapolitan Complex in Beethoven's Op.131* (diss., U. of Ohio, 1986).

Dunbar-Hall, P. *Semiotics as a Method for the Study of Popular Music*, IRASM, xxii (1991).

Dunsby, J e Stopford, J. *The Case for a Schenkerian Semiotic*, MTS, iii (1981).

Dunsby, J. Editorial: *Hitch-Hiker's Guide to Semiotic Music Analysis*, MAn, i (1982).

E. Tarasti, E. ed. *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington, IN, 1996.

Epstein, D. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance* (New York, 1995)

Erlich, V. *Russian Formalism: History, Doctrine* (The Hague, 1955; 2/1965/R).

Euler, L. *Additamentum I de curvis elasticis, Methodus inveniendi lineas curvas maximi minimive proprietate gaudentes* (Lausanne and Geneva, 1744), 63–97; repr. in *Opera omnia*, I/xxiv (Leipzig, 1952).

Euler, L. *De la propagation du son*, *ibid.*, xv (1759), 185–264; repr. in *Opera omnia*, III/i (Leipzig, 1926).

Euler, L. *De minimis oscillationibus corporum tam rigidorum quam flexibilium methodus nova et facilis*, *ibid.*, vii (1734–5), 99–122; repr. in *Opera omnia*, II/x, ed. F. Stüssi (Leipzig, 1947).

Euler, L. *De novo genere oscillationum*, *Commentarii Academiae scientiarum imperialis petropolitanae*, xi (1739), 128–49; repr. in *Opera omnia*, II/x, ed. F. Stüssi (Leipzig, 1947).

Euler, L. *Dissertatio physica de sono* (Basle, 1727); repr. in *Opera omnia*, III/i (Leipzig, 1926).

Euler, L. *Tentamen novae theoriae musicae, ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae* (St Petersburg, 1739); repr. in *Opera omnia*, III/i (Leipzig, 1926).

Faltin, P. *Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache*. Aachen, 1985.

Faltin, P. e and Reinecke, H.P. *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Cologne, 1973.

Faltin, P. *Musikalische Bedeutung: Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik*, IRASM, ix (1978).

Feld, S. *Communication, Music, and Speech about Music*, YTM, xvi (1984).

Feldman, W. *Music of the Ottoman Court* (Berlin, 1996).

Floros, C. *Gustav Mahler* (Wiesbaden, 1977–85; Eng. trans. of vol iii, 1993).

Fontanille, Jacques. *Sémiotique du Corps*. Du corps communicant au corps signifiant, de l'adjuvant à l'actant. 1998.

Fontanille. *Sémiotiques du corps : l'enveloppe et le mouvement* . Du corps communicant au corps signifiant, de l'adjuvant à l'actant .

Fux, J. J. *Gradus ad Parnassum* (Vienna, 1725, 2/1742/R; partial Eng. trans., 1943 as *Steps to Parnassus: the Study of Counterpoint*, rev. 2/1965 as *The Study of Counterpoint*)

G. Genette: *Narrative Discourse: an Essay in Method* (Ithaca, NY, 1980); Fr. orig. in *Fugues III* (Paris, 1972)

Gadamer, H. G. *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato* (1934–74), trans. P.C. Smith (New Haven, CT, 1980; Ger. orig. as articles, 1934–74)

Gadamer, H. G. *Philosophical Hermeneutics* (1960–72) trans. D. Linge (Berkeley, 1976; Ger. orig. as articles, 1960–72)

Gadamer, H. G. *Truth and Method* (1960), trans. W. Glen-Doepel, ed. G. Barden and J. Cumming (New York and London, 1975 rev. 2/1989 by J. Weinsheimer and L.G. Marshall; Ger. Orig., 1960).

Gardner, H. *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. New York, 1999.

Grábocz, M. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest, 1986.

Grabócz, M. *The Application of A.J. Greimas's Structural Semantics to the Analysis of Sonata Form*, Intégral, xii (1998).

Greimas, A. J. *Du sens: essais sémantiques* (Paris, 1979–83; Eng. Trans., 1987).

Greimas, A. J.; Courtés, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

Guck, M. A. *Rehabilitating the Incurable*, Theory, Analysis and Meaning in Music, ed. A. Pople (Cambridge, 1994).

Guck, M.A. *Two Types of Metaphoric Transfer*, Metaphor: a Musical Dimension, ed. J.C. Kessler (Sydney, 1991).

Guck, M.A. *Rehabilitating the Incurable*, Theory, Analysis and Meaning in Music, ed. A. Pople (Cambridge, 1994).

H. Kretzschmar, H. *Robert Schumann als Ästhetiker*, JbMP 1906, 47–73; repr. in *Gesammelte Aufsätze*, ii.

White, H. V. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1973/R)

Hanslick, Edouard. *Do Belo Muscial: uma contribuição para a revisão estética musical*; tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora UNICAMP, 1989.

Hanslick, Eduard. *Hanslick's music criticisms*. Translated and edited by Henry Pleasants. Dover. New York, 1988.

Harap, L. *Some Hellenic Ideas on Music and Character*, MQ, xxiv (1938), 153–68

Hatten, R. *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington, IN, 1994.

Hatten, R. *On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven*, Indiana Theory Review, xii/1–2 (1991).

Hatten, R. S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN, 1994.

Hatten, R. *Semiotic Perspectives on Issues in Music Cognition*, In *Theory Only*, xi/3 (1989).

Hatten, Robert S. *Music and Gesture*. Aldershot : Ashgate, 2006.

Hegel, G. W. F. *Ästhetik* (Berlin, 1835, 2/1842/R; Eng. trans., 1965, 1975/R, as *Aesthetics: Lectures on Fine Art*).

Heinse, W. Hildgard von Hohenthal (Berlin, 1795–6)

Herzog, G. *Do Animals have Music?*, BAMS, v (1941), 3–4.

Hjelmslev, Louis. (1943) *Prolegômenos para uma Teoria da Linguagem*. [tradução J. Teixeira Coelho Netto] São Paulo : Perspectiva 2009.

Hooke, R. *Micrographia* (London, 1665/R)

Hornbostel, E. M. von e Sachs, S. *Systematik der Musikinstrumente*, *Zeitschrift für*

Ethnologie, xlvi (1914), 553–90; Eng. trans. in *GSJ*, xiv (1961), 3–29; repr. In *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. H. Myers. London, 1922, 444–61.

Hudson, E. *Narrative in Verdi: Perspectives on his Musical Dramaturgy* (diss., Cornell U., 1993).

Idelsohn, A. Z. *Die Maqamen der arabischen Musik*, *SIMG*, xv (1913–14).

Imberty, M. *Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique*. Paris, 1979.

Imberty, M. *Signification and Meaning in Music*. Montreal, 1976.

Culler, J. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London and Ithaca, NY, 1975)

Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft* (Riga, 1781 and many other edns)

Kant, I. *Kritik der Urteilskraft* (Berlin, 1790/R; Eng. trans., 1952/R); ed. W. Weischedel, Werkausgabe, x (Frankfurt, 1974)

Karbusicky, V. 'The Index Sign in Music', *Semiotica*, lxvi (1987).

Karbusicky, V. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt, 1986.

Kartomi, M. *On Concepts and Classification of Musical Instruments*. Chicago, 1990.

Keil, C. *Tiv Song*. Chicago, 1979.

Kerman, J. and others. *La critica musicale tra analisi tecnica ed ermeneutica*, IMSCR XIV: Bologna 1987.

Kerman, J. *Concerto Conversations* (Cambridge, MA, 1999).

Kerman, J. *Contemplating Music*. Cambridge, MA, 1985.

Kerman, J. *How we Got into Analysis, and How to Get Out*, *Critical Inquiry*, vii (1980), 311–31; repr. in *Write all these Down: Essays on Music* (Berkeley, 1994).

Kerman, J. *Musicology* (London, 1985; repr. Cambridge, MA 1985, as *Contemplating Music*, 1985).

Kerman, J. *Representing a Relationship: Notes on a Beethoven Concerto*, *Representations*, no.39. 1992.

Kishibe, S. *The Traditional Music of Japan*. Tokyo, 1984.

Kivy, P. *Music as Narration, Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation* (Princeton, NJ, 1984/R).

Kivy, P. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression* (Princeton, NJ, 1980).

Koskoff, E. ed. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana, IL, 1989.

Kretzschmar, H. *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik:*

Satzästhetik, JbMP 1905, 73–86 repr. in *ibid.*, ii, 280–93; trans. in Lippman, 1990.

Kretzschmar, H. *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, JbMP 1902, 45–66; JbMP 1905, 73–86; also in *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchen der Musikbibliothek Peters*, i (Leipzig, 1911), 168–92; ii (Leipzig, 1911).

Kretzschmar, H. *Musikalische Zeitfragen* (Leipzig, 1903).

Kurth, E. *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berne, 1920.

Lauretis, T. de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington, IN, 1984)

Lévi-Strauss, C. *Le cru et le cuit* (Paris, 1964; Eng. trans., 1969/Ras *The Raw and the Cooked*).

Levy, J. *Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music*, JAMS, xxxv (1982), 482–531.

Liang, M. *Music of the Billion*. New York, 1985.

Lidov, D. 'Mind and Body in Music', *Semiotica*, lxvi (1987), 69–97.

Lidov, D. 'Music', *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, ed. T. Sebeok. Berlin, 1986.

Lidov, D. *The Allegretto of Beethoven's Seventh*, *American Journal of Semiotics*, i (1981–2), 144–66.

Marpurg, F. W. *Der critische Musicus an der Spree erster Band*. Berlin, 1750/R.

Marx, A. B. *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* (Berlin, 1863, 5/1912; Eng. trans., 1895)

Marx, A. B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, i (Leipzig, 1837, rev. 9/1887, 10/1903; Eng. trans., 1852); ii (Leipzig, 1838, 7/1890); iii (Leipzig, 1845, 5/1879); iv (Leipzig, 1847, 5/1888; Eng. trans., 1910) [revs. of 1887–90 by H. Riemann]

Marx, A. B. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen* (Berlin, 1859; trans. of i, chaps.11–13 in Burnham, 1997, pp.155–88; ii, chap.10 in Bent, 1994, ii, 213–37 Kretzschmar, H. *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, JbMP 1902, 45–66; repr. in *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes*, i (Leipzig, 1911), 168–92; trans. in Lippman, 1990, iii, 5; partial trans. in Bujić, 1988, p.114–20; Bent, 1994.

Marx, A. B. *Musikalische Schriften über Tondichter und Tonkunst*, ed. L. Hirschberg (Hildburghausen, 1912–22).

Mattheson, J. *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713).

Mattheson, J. *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739/R; Eng. Trans., 1981).

Mattheson, J. *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburg, 1737/R)

Maus, F. E. *Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, lv (1997).

McClary, S. *A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement 2*, *Cultural Critique*, iv 1986.

McClary, S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991).

McClary, S. *Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony*, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. R. Solie. Berkeley, 1993.

McCreless, P. *Roland Barthes's S/Z from a Musical Point of View*, In *Theory Only*, x/7 (1988).

McKay, Nicolas. *On Topics Today*. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>

Medushevsky, V. *Muzikal'niy stil' kak semioticheskiy ob'yekt [Estilo musical como objeto semiótico]*, *SovM* (1979).

Merriam, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL, 1964.

Meyer, L.B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, 1956/R.

Molino, J. 'Musical Fact and the Semiology of Music', *MAN*, ix (1990).

Molino, J. *Musical Fact and the Semiology of Music*, *MAN*, ix (1990).

Monelle, R. 'Music and the Peircean Trichotomies', *IRASM*, xxii (1991).

Monelle, R. *Linguistics and Semiotics in Music* (Philadelphia, 1992).

Monelle, R. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, 1992.

Monelle, R. *Theorizing Music: Text, Topic, Temporality*. Bloomington, IN, 1998.

Mosley, D. *Gesture, Sign, and Song: an Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39*. New York, 1990.

N. Cumming: 'The Subjectivities of Erbarme Dich', *MAN*, xvi (1997), 5–44.

Nadel, S. *The Origins of Music*, *MQ*, xvi (1930).

Narmour, E. *Analyzing Form and Measuring Perceptual Content in Mozart's Sonata K.282: a New Theory of Parametric Analogues*.

Narmour, E. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: the Implication-Realization Model* (Chicago, 1992).

Nattiez, J. J. 'Can one Speak of Narrativity in Music?', *JRMA*, cxv (1990).

Nattiez, J. J. 'Reflections on the Development of Semiology in Music', *MAN*, viii (1989).

Nattiez, J. J. *Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?*, *Analisi*

musicale II: Trent 1991.

Nattiez, J. J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, 1975.

Nattiez, J. J. *Varèse Density 21.5: a Study in Semiological Analysis*, MAn, i (1982).

Nattiez, J. J. *Musicologie générale et sémiologie* (Paris, 1987; Eng. trans., 1990)

Nattiez, J. J. *Can One Speak of Narrativity in Music?* JRMA, cxv (1990), 240–57

Nettl, B. *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives*. Kent, OH, 1989.

Nettl, B. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana, IL, 1983.

Newcomb, A. *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*, *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. S. Scher. Cambridge, 1992.

Newton, I. *Philosophiae naturalis principia mathematica* (London, 1687/R, 3/1726; Eng. trans., 1729/R), ii/2, propositions xlvii–l; ed. A. Koyré and I.B. Cohen (Cambridge, 1972).

Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches* (Leipzig, 1878; Eng. Trans., 1986).

Nketia, J. H. *The Music of Africa*. New York, 1974.

Noske, F. *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi* (Den Hague, 1977/R)

Palisca, C. V. *Scientific Empiricism in Musical Thought, Seventeenth Century Science and the Arts*, ed. H.H. Rhys (Princeton, NJ, 1961), 91–137; repr. in C. Palisca: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (New York, 1994).

Palisca, C. *Ut oratoria musica: the Rhetorical Basis of Musical Mannerism, The Meaning of Mannerism*, ed. F.W. Robinson and S.G. Nichols (Hanover, NH, 1972).

Pederson, S. F. *On the Task of the Music Historian: the Myth of the Symphony after Beethoven*. Repercussions. 1988.

Pfitzner, H. *Gesammelte Schriften*, ii. Augsburg, 1926.

Powers, W. K. *Oglala Song Terminology, Selected Reports in Ethnomusicology*, iii/2 (1980).

Propp, V. *Morfologya Skazki* (Leningrad, 1928; Eng. trans., 1958, as *Morphology of the Folktale*, 2/1968).

Rameau, J. P. *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (Paris, 1750/R).

Rameau, J. P. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris, 1722/R; Eng. Trans., 1971).

Rameau, J.-P. *Génération harmonique, ou Traité de musique théoretique et pratique* (Paris,

1737); ed. and trans. in D. Hayes: Rameau's 'Génération harmonique' (diss., Stanford U., 1974).

Rameau, J.P. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* (Paris, 1737), proposition xii; ed. and trans. in D. Hayes: Rameau's Theory of Harmonic Generation (diss., Stanford U., 1968).

Rameau, J. P. *Nouveau système & musique théorique* (Paris, 1726/R; Eng. trans., 1975, ed. B.G. Chandler); ed. J.-F. Kremer (Bourg-la-Reine, 1996).

Randall, J. K. *How Music Goes*, PNM, xiv/2–xv/1 (1976).

Ratner, L. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York, 1980.

Ratner, L. G. *Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas*, EMc, xix (1991).

Ratner, L.G. *Harmony: Structure and Style* (New York, 1962)

Rée, J. *Philosophical Tales: an Essay on Philosophy and Literature* (London, 1987).

Réti, R. *The Role of Duothematicism in the Evolution of Sonata Form*, MR, xvii (1956).

Réti, R. *The Thematic Process in Music* (New York, 1951/R)

Ricoeur, P. *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation* (1970–79), trans. J.B. Thompson (Cambridge and Paris, 1981; Fr. orig. as articles 1970–79).

Ricoeur, P. *Temps et récit* (Paris, 1983–5; Eng. Trans., 1984–9).

Ricoeur, P. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*, ed. D. Ihde (Evanston, IL, 1974).

Riemann, H. *Beethovens Streichquartette* (Berlin, 1903).

Riemann, H. *Die Elemente der musikalischen Ästhetik* (Berlin, 1900).

Riemann, H. *Grosse Kompositionslehre*, i: *Der homophone Satz* (Berlin, 1902, 2/1912); ii: *Der polyphone Satz* (Berlin, 1903, 2/1912); iii: *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil* (Berlin, 1913).

Riemann, H. *Katechismus der Fugen-Komposition*, i–ii (Leipzig, 1890–91, 2/1906–7, 3/1914 as *Handbuch der Fugen-Komposition*; Eng. trans., 1893/R); iii (Leipzig, 1894, 2/1917 as *Handbuch der Fugen-Komposition*).

Riemann, H. *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre* (Leipzig, 1890, 9/1923–4 as *Handbuch der Harmonielehre*).

Riemann, H. *Katechismus des Generalbass-Spiels* (Leipzig, 1889).

Riemann, H. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* (Hamburg, 1884).

- Riemann, H. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig, 1903/R).
- Rosen, C. *Sonata Forms* (New York, 1980, 2/1988).
- Rosen, C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York, 1971/R, enlarged 2/1997).
- Rouanet, j. *La musique arabe*, EMDC, l/v (1922).
- Rowell, L. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago, 1992.
- Ruwet, N: *Langage, musique, poésie*. Paris, 1972.
- Ruwet, N. *Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale*, To Honor Roman Jakobson (The Hague, 1967).
- Ruwet, N. *Methods of Analysis in Musicology*, MAn, vi (1987).
- Ruwet, N. *Théorie et méthodes dans les études musicales*, Musique en jeu, no.17 (1974).
- Sachs, C. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York, 1943.
- Samuels, R. *Mahler's Sixth Symphony*. Cambridge, 1995.
- Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tulio de Mauro. Postface de Louis-Jean Calvet. Paris: Payot & Rivages, 1967.
- Saussure, Ferdinand de. 1993 [1916]. *Curso de Linguística Geral*. [Trad. bras. de A.Chelini, J.P.Paes e I. Blikstein, do orig. francês.] São Paulo: Cultrix.
- Sausure, F. de. *Ecrits de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 2002.
- Sauveur, J. *Application des sons harmoniques a la composition des jeux d'orgues*, ibid. [1702] (Paris, 1704), *Mémoires*.
- Sauveur, J. *Système general des intervalles des sons*, ibid. [1701] (Paris, 1704), *Mémoires*.
- Scheibler, J.H. *Der physikalische und musikalische Tonmesser* (Essen, 1834)
- Schenker, H. *A Contribution to the Study of Ornamentation*, [trans. Hedi Siegel], Music Forum, iv (1976).
- Schenker, H. ed. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst* (Vienna, 1921–4).
- Schenker, H. *Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken* (Vienna, 1903, 2/1908/R); Eng. trans. in Music Forum, iv (1976).
- Schenker, H. *Fünf Urfurien-Tafeln* (Vienna, 1932, rev. 2/1969 by F. Salzer as Five Graphic Music Analyses).
- Schenker, H. *Haydn: Sonata in E-flat Major*, Theoria [Denton, TX], iii (1988).

Schenker, H. *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (Vienna, 1906–35/R; Eng. Trans., 1979).

Schenker, H. *The Largo of J.S. Bach's Sonata No. 3 for Unaccompanied Violin [BWV 1005]*, Music Forum, iv (1976).

Schenker, H. *The Spirit of Musical Technique*, Theoria [Denton, TX], iii (1988).

Schleiermacher, F. D. E. *Hermeneutics: the Handwritten Manuscripts* (1959) ed. H. Kimmmerle, trans. J. Duke and H.J. Forstman (Missoula, MT, 1977/R; Ger. orig., 1959)

Schleiermacher, F. *Hermeneutik und Kritik* (Berlin, 1838; Eng. Trans., 1977).

Schleiermacher, F. *The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lectures*, New Literary History, x (1978).

Schleiermacher, F. *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. C. Lommatzsch (Berlin, 1842/R).

Schneider, R. *Semiotik der Musik: Darstellung und Kritik*. Munich, 1980.

Schoenberg, A. *Fundamentals of Musical Composition*, ed. G. Strang and L. Stein (London, 1967).

Schoenberg, A. *Harmonielehre* (Vienna, 1911, 3/1922; Eng. trans., abridged, 1948).

Schoenberg, A. *Harmonielehre*. Vienna, 1922.

Schoenberg, A. *Style and Idea*, ed. D. Newlin (New York, 1950, enlarged 2/1975 by L. Stein).

Schoenberg, A. *Style and Idea: Selected Writings*, ed. L. Stein (London and New York, 1975/R).

Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Leipzig, 1819, enlarged 3/1859/R; Eng. trans., 1958, 2/1966/R).

Schubart, L. ed.: C. F. D. Schubart: *Gesammelte Schriften und Schicksale* (Stuttgart, 1839–40/R).

Schultz, M. *Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago, Chile, 1993.

Seeger, A. *Why Suyá Sing*. Cambridge, 1987.

Small, C. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH, 1998.

Springer, G. *Language and Music: Parallels and Divergences*, For Roman Jakobson, ed. M. Halle and others (The Hague, 1956).

Stefani, G. and Marconi, L. eds.: *Il senso in musica: antologia di semiotica musicale*. Bologna, 1987.

Stefani, S. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo, 1976.

Steiner, W. *The Sign in Music and Literature*. Austin, TX, 1981.

Stravinsky, I. *Chroniques de ma vie*. Paris, 1935–6.

Stravinsky, I. *Poétique musicale* (Cambridge, MA, 1942; Eng. Trans., 1970).

Stumpf, C. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig, 1911.

Tarasti, E. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN, 1994.

Tarasti, E. ed. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (Berlin, 1995).

Tarasti, E. *L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: "La terrasse des audiences du clair de lune"*, *Analyse musicale* (1989).

Tarasti, E. *Myth and Music: a Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (Helsinki, 1978; The Hague, 1979).

The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Oxford University Press. 2001.

Todorov, T. *Poétique de la prose* (Paris, 1971; Eng. Trans., 1977).

Tomlinson, G. *The Web of Culture: a Context for Musicology*, 19CM, vii (1983–4).

Tovey, D. F. *Essays in Musical Analysis*, i: Symphonies; ii: Symphonies (II), Variations and Orchestral Polyphony; iii: Concertos; iv: Illustrative Music; v: Vocal Music; vi: Supplementary Essays, Glossary, and Index (London, 1935–9/R).

Treitler, L. *Music and the Historical Imagination* (Cambridge, MA, 1989).

W. Dilthey, W. *Das musikalische Verstehen* (c1906), Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften (Leipzig and Berlin, 1914–36), vii, 220–24; trans. in Bujić, 1988.

Wachsmann, K. *Universal Perspectives in Music*, *EthM*, xv (1971).

Wallis, J. *On the Trembling of Consonant Strings: Dr Wallis's Letter to the Publisher concerning a New Musical Discovery*, *Philosophical Transactions of the Royal Society*, xii (1677).

Walser, R. *'The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics'*, *College Music Symposium*, xxxi (1991).

Walther, J. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, 1732/R.

Winner, T. *The Aesthetic Semiotics of Roman Jakobson*, *Sonus*, xi (1991).