

O MODELO TRIPARTITE DE SEMIOLOGIA MUSICAL: O EXEMPLO DE *LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE*, DE DEBUSSY¹

Jean Jacques Nattiez

RESUMO: Em seus trabalhos, J.J. Nattiez vem apresentando com frequência o modelo tripartite de semiologia musical, seja de modo teórico, seja em sua aplicação a problemas genéricos (como as noções de objeto musical ou a concepção estética de Hanslick, por exemplo). Neste artigo, ele se propõe pela primeira vez a aplicação deste modelo à análise de um texto musical empírico, os quinze primeiros compassos de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. Esta ilustração é precedida de uma exposição do modelo tripartite que traz em seu bojo algumas correções essenciais de suas formulações anteriores.

RÉSUMÉ: Dans ces écrits, J.J. Nattiez présente toujours son modèle tripartite de sémiologie musicale, soit-il de façon théorique, soit-il dans son application à des problèmes d'ordre générique (comme les notions d'objet musical ou la conception esthétique de Hanslick, par exemple). Dans cet article il s'occupe pour la première fois de l'application de ce modèle à un texte musical empirique, à savoir, les premières quinze mesures de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. Cette illustration est précédée d'une exposée du modèle tripartite qui contient quelques corrections essentielles dans les formulations antécédentes.

¹ Este texto reproduz uma conferência de introdução à semiologia musical lida pela primeira vez no II Encontro da ANPPOM (Porto Alegre, 13/12/1989). A análise da *Cathédrale Engloutie* foi assunto de cursos, conferências ou seminários nas seguintes instituições: Conservatório de Liège (29/03/1988), Depto. de Musicologia da Univ. de Genebra (8-9/05/1989), Depto. de Música da Univ. de Cornell (17/09/1990), Depto. de Música da U.C.L.A. (Los Angeles, 26/02/1991), Centro de Estudos Avançados em Música Contemporânea de Buenos Aires (6-10/09/1993), na Faculdade de Música da Univ. de Edmonton (28-30/09/1993), na Univ. de Artes e Música de Tóquio (14/06/1994), na Univ. de Cuyo, em Mendoza (Argentina) (22-23/08/1994), na City University de Londres (16/01/1995), na Faculdade de Música da Univ. de Oxford (24/01/1995), no Departamento de Música e Artes Cênicas da Univ. de Bolonha (30/11 e 01/12/1995), Seminário de Musicologia da Univ. Nacional Autónoma do México (03/03/1998), Depto. de Musicologia da Univ. de Lyon 2-Lumière (18/03/1999), Unidade de Musicologia da Univ. Católica de Louvain (21/05/1999), Depto. de Musicologia da Univ. de Paris IV-Sorbonne (23/03/2000), Faculdade de Música da Univ. de Toronto (30/03/2000), Depto. de Musicologia da Univ. de Cremona (08/05/2000), Instituto de Musicologia da Univ. de Mainz (12/05/2000), Seminário de Musicologia da Univ. Humboldt de Berlim (15/06/2000), Depto. de Música da Univ. da Columbia Britânica (Vancouver, 26/02/2001). Agradeço a

A semiologia não existe

A semiologia não existe por duas razões estreitamente ligadas:

- 1) as investigações que, desde o final do século XIX, às quais se atribuiu o rótulo semiológico, invocam diferentes orientações epistemológicas e têm um passado científico extremamente diverso;
- 2) ninguém parece ter proposto um paradigma de análise suficientemente coerente, um *corpus* de métodos universalmente aceito, de modo a que se possa falar da semiologia como uma disciplina autônoma e homogênea.

Poder-se-ia objetar que a lingüística, por exemplo, que foi intimamente associada ao reaparecimento das preocupações semiológicas durante a década de 1960 e, por vezes, considerada, à época, como a “ciência piloto das ciências humanas”, não oferece, ela também, modelos unanimemente aceitos pelos especialistas. Porém, mesmo que haja diferentes escolas fonológicas, práticas distribucionais e igrejinhas gerativas, os diversos ramos da lingüística têm um objeto claramente definido: a linguagem humana, e eles acumularam um acervo de procedimentos e de resultados a partir dos quais, segundo o bom critério de Popper, as críticas e os progressos foram possíveis.

A situação na semiologia está longe de ser comparável. Inicialmente, porque o signo está em toda parte: na linguagem, por certo, mas também no cinema, na pintura, na literatura, no mito, na música, sem esquecer a vida social, o código de trânsito e, talvez, o inconsciente. Conseqüentemente, são pesquisadores e pensadores com horizontes epistemológicos muito diversos que se propuseram a desenvolver o projeto semiológico: lingüistas, teóricos da literatura, filósofos, especialistas em lógica, soció-

todos os meus colegas e estudantes que, nessas diversas ocasiões, ofereceram objeções críticas ou propuseram questões difíceis que levei em consideração na presente redação. As seções 3 a 5 deste artigo resumem ou retomam, entretanto com certas modificações essenciais, as páginas 32-38, 171-179 e 193 de *Musicologie générale et sémiologie* (Nattiez, 1987). Uma primeira versão deste texto foi publicada em francês sob o título “De la musicologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy”, in *Protée. Théories et pratiques sémiologiques*, v. XXV, n. 2, outono de 1997, p. 7-20. Este texto foi revisado para a presente publicação.

logos, psicólogos. Portanto, uma história da semiologia, ou antes, *das* semiologias, que seria, ao mesmo tempo, a história de uma palavra mágica e a busca utópica de uma ciência universal, ainda está por ser escrita.

Há cerca de uns quinze anos, uma efêmera revista italiana de comunicação, após uma feliz iniciativa pedagógica da *Hochschule für Gestaltung*, de Ulm, publicou um “mapa semiolingüístico” inspirado na planta do metrô de Londres (cf. ex. 1). Ele mostra tanto a autonomia relativa quanto as conexões das grandes correntes de pensamento que deram origem às investigações semiológicas: a linha lingüístico-econômica (Marx), a linha lingüístico-estrutural (Saussure), a linha cibernética (Wiener), a linha semiótico-filosófica (Peirce), a linha psicanalítica (Freud) e a linha lógica (Wittgenstein), desembocando respectivamente em diversas “estações” como a escola russa de semiótica (Ivanov, Lotman), o estruturalismo franco-italiano (Barthes, Greimas, Eco), a semanálise (Kristeva) etc. Sem mencionar as “estações de transbordo”: Jakobson, que conduz tanto ao estruturalismo quanto a Chomsky, Peirce conduzindo quer a Morris quer a Eco, e Greimas, que escapa à influência de Peirce, a quem contradiz, ou de Carnap, que ignora. Hoje em dia, seria provavelmente necessário construir algumas linhas suplementares em direção aos subúrbios: remontar ao Norte, mais remotamente no tempo (Santo Agostinho, Leibnize, Condillac, entre outros), reintegrar os grandes ausentes (Mounin, rastreando Buysens e Martinet; Metz, o fundador da semiologia do cinema), colocar em evidência outras “correspondências” (Greimas/Lacan, Husserl/Jakobson etc.), acrescentar novas correntes: a sistêmica, o pensamento cognitivo, a desconstrução, a corrente feminista. Já se pode vislumbrar o aparecimento, em breve, de uma neuro ou bio-semiologia.

Diante dessa babel epistemológica e metodológica, há duas atitudes possíveis: efetuar a pesquisa semiológica em um domínio específico – a música, por exemplo! – testando a aplicabilidade em diferentes contextos musicais de cada uma das teorias que se baseiam na semiologia; confiar numa determinada orientação semiológica e explorá-la a fundo, para que renda frutos. O primeiro desses procedimentos foi aquele que eu adotei parcialmente na parte crítica de meu primeiro trabalho em 1975, *Fondements d’une sémiologie de la musique*, onde, entretanto, me limitei às proposições de Saussure, Hjelmslev, Peirce, Barthes, Mounin, Granger e Gardin. A partir de 1987, optei pelo segundo procedimento (*Musicologie générale et sémiologie*), no qual, excetuando uma discus-

são sobre a posição geral de Eco – no calor do debate semiológico daquele momento –, adotei a concepção tripartite da semiologia proposta por Jean Molino, fundamentada na concepção peirceana do signo.

Evidentemente, não posso erigir meu itinerário pessoal como exemplo. Creio que todo estudante que queira abordar a música do ponto de vista semiológico deve fazê-lo após haver freqüentado os fundadores dos diversos paradigmas de pesquisa e de pensamento: Saussure, Hjelmslev, Peirce, Morris, Mounin, Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson, Greimas, Eco. O estudante deve se exercitar em estabelecer pontes entre as teorias, compreendendo como elas se completam, se contradizem, ou se ignoram. Porém, o objetivo deveria ser sempre o de buscar o modelo ou as proposições mais adequadas em função de sua própria concepção da música, de sua própria leitura crítica da musicologia e da avaliação de suas necessidades.

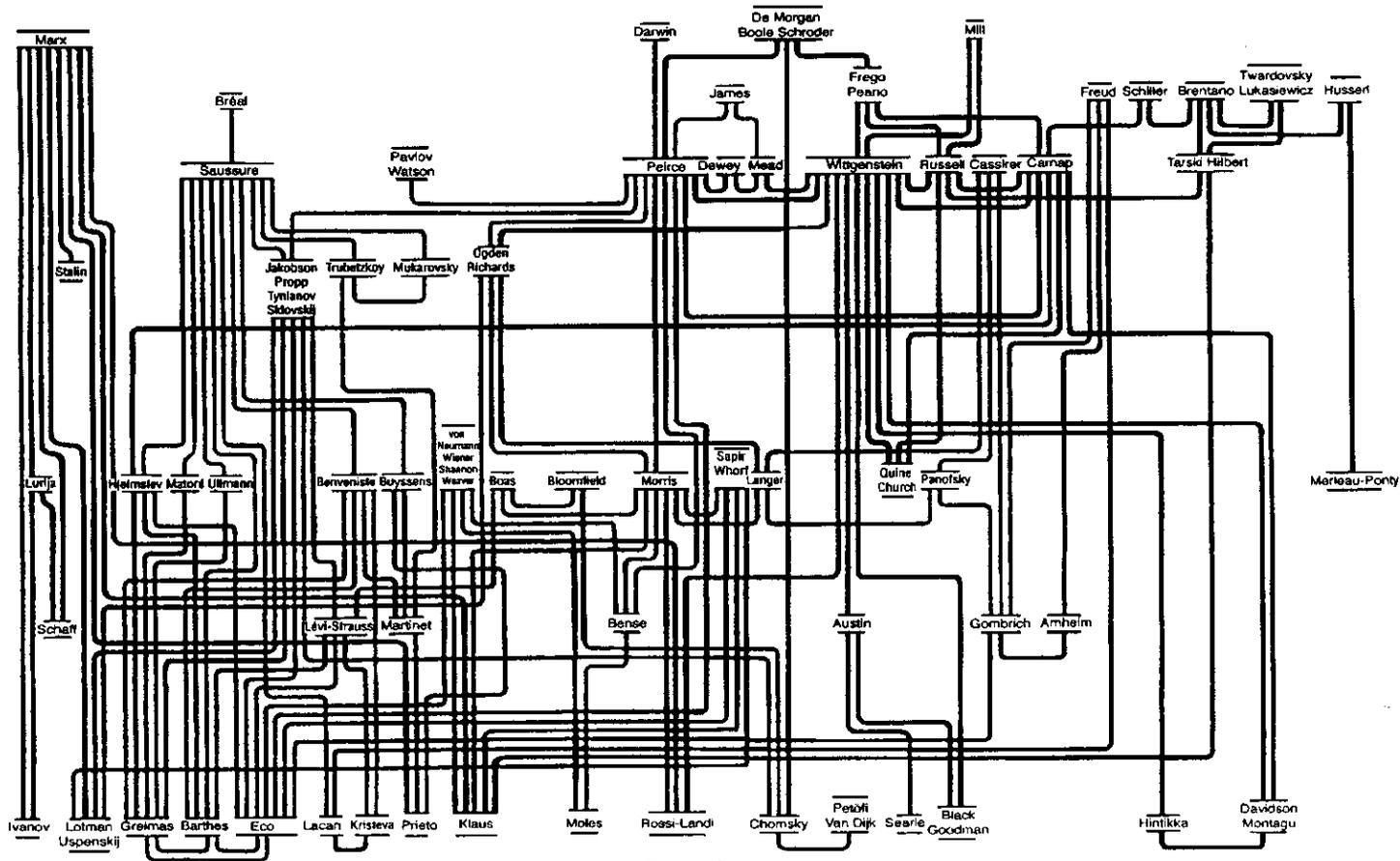
No que me concerne, optei muito cedo pelo modelo semiológico tripartite de Molino.² É este o modelo que vou expor e completar aqui, de início, por um prisma puramente teórico e depois propondo sua aplicação a uma passagem musical. Não imponho minha opção a ninguém, mas estou pronto a defendê-la com vigor. De qualquer maneira, há muito tempo tomei para mim a afirmação do lingüista Emmon Bach:³ “Onde vive a controvérsia vive a ciência, e quando todos estivermos de acordo, este será o sinal de que nossa ciência estará morta”.

A semiologia estuda as formas simbólicas

Todo estudo semiológico considera seu objeto como uma *forma simbólica*. “Forma” porque toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado lingüístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material. Se puder responder a alguém, contemplar um quadro ou escutar uma sinfonia, admirar um dançarino ou discutir sobre uma situação sociopolítica, isto é possível por-

² Molino, Jean. *Fait musical et sémiologie de la musique. Musique en jeu*, nº 17, 1975, p. 37-62.

³ Bach, E. *Linguistique structurelle et philosophie des sciences. Problèmes du langage*. Paris: Gallimard, 1966, p. 116-136.



Exemplo 1

que as produções e as ações humanas deixam *vestígios* materiais. Portanto, esses vestígios constituem formas *simbólicas* porque são portadores de *significações* para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem. É preciso evitar aqui reduzir o termo “simbólico” ao sentido sinônimo de “alegórico”, que ele tem numa expressão como: “Uma mulher com os olhos vendados e uma balança na mão é um símbolo da justiça”, ou ao sentido formal que ele toma no contexto da lógica simbólica. “Simbólico” tem aqui uma significação geral: uma forma simbólica *remete* a uma outra coisa diversa. E uma forma simbólica é feita de signos: o signo, dizia Santo Agostinho, é qualquer coisa que é colocada no lugar de outra coisa para alguém. *Aliquid stat pro aliquo*.

Esta é a propriedade de todo vestígio: se eu vir a impressão de um pé na neve diante de uma casa, posso imaginar, a partir disto, que um dos meus filhos já retornou ao lar; se sou um policial e sei que um crime foi cometido naquela casa, posso fazer hipóteses sobre o peso e o nível social do suspeito ao examinar a profundidade do vestígio, o tipo de calçado que ele usava etc. Por remeter a qualquer coisa ausente, a pegada é um signo, produzido por alguém, intencionalmente ou não, e interpretado por outrem. Parece que os elementos de significação associados a uma forma, tanto para o produtor quanto para o receptor da forma simbólica, são em número ilimitado. Por esta razão, prefiro tomar como fundamento de todo empreendimento semiológico não precisamente a concepção do signo como união de um significado e de um significante, proposta pelo lingüista genebrino Ferdinand de Saussure – que é razoavelmente estática –, mas aquela do filósofo americano Charles S. Peirce, para quem o signo remete a seu objeto por intermédio de uma cadeia infinita de *interpretantes*, que são, por sua vez, portadores de átomos de significação desencadeados pelo signo em sua designação do objeto. A proposta de Peirce tem o mérito de ressaltar que a significação de uma forma simbólica qualquer é específica e não deve ser confundida com as significações da linguagem verbal, como é perigosamente sugerido pelos conceitos de Saussure.

Os signos, que constituem as formas simbólicas, remetem, portanto, a qualquer coisa distinta do próprio signo: um objeto, uma idéia abstrata, um sentimento, uma outra forma simbólica. Sob este aspecto, a noção de signo e a universalidade do fenômeno de significação são tanto fundadores da hermenêutica quanto da semiologia. A hermenêutica é tão antiga

quanto o mundo: ela é a disciplina que se propõe, desde a *Política* de Platão (*é hermeneutikê technê*), a *interpretar* a significação dos produtos e das ações humanas. Um exemplo típico de prática hermenêutica é a exegese religiosa: Deus inspirou o texto sagrado, mas, para compreender sua mensagem, é necessário interpretar este texto, seja esmiuçando ao infinito suas significações, como faz a teologia cristã, ou então jogando com a ordem das letras e das palavras, como na exegese judaica. Mas também existe uma hermenêutica literária, filosófica, jurídica etc.

O projeto semiológico moderno nasceu bem mais tarde, com Saussure na Europa e Peirce nos Estados Unidos, a partir de duas tradições filosóficas diferentes. Porém, o que distingue, entre outras coisas, o projeto semiológico da prática hermenêutica é a intenção – no caso de Saussure, ao colocar sistematicamente em relação o significante com o significado e, em Peirce, o signo com as cadeias de interpretantes. Neste sentido, a semiologia tem uma dimensão muito mais formal do que a hermenêutica, porque lhe é necessário delimitar e definir sistematicamente quais são os aspectos do objeto estudado que constituem a face material do processo semiológico de remissão, mesmo que, como mostrarei em obra em preparo, a análise semiológica inclua campos de investigação reivindicados pela hermenêutica. Mas será que a explicitação dos elos entre signos e interpretantes será suficiente para propiciar a um determinado empreendimento semiológico uma especificidade em relação à hermenêutica? Não creio.

Existem diversos *modelos* do funcionamento semiológico: translingüístico, lógico, psicanalítico, sociomarxista, estruturalista etc. Um modelo explica a natureza do processo pelo qual, na perspectiva de Peirce, um signo remete a seus interpretantes: a teoria semiológica tripartite de Molino é aquela que me parece ser a mais adequada para explicar o funcionamento simbólico das práticas e das obras humanas em geral e da música em particular. Em seguida, passo a explicar os seus princípios.

A concepção tripartite da semiologia

Tomarei de Molino um exemplo particularmente evidente, por ele utilizado quando das primeiras apresentações públicas de sua concepção da semiologia na década de 1970.

Trata-se de um jogo literário, praticado no século XVIII, mas que não deixaria de encantar os surrealistas. Tal jogo consiste em produzir um enunciado do tipo: *A está para B assim como X está para Y*, utilizando termos tomados ao acaso. Poder-se-ia obter, assim (pratique o jogo você mesmo):

O Rio está para a Bahia assim como Mato Grosso está para Minas Gerais.

A cultura está para a geléia assim como as escovas de dentes estão para as lanchas.

A semiologia está para a antropologia assim como a lingüística está para a musicologia.

Fica evidente que estas frases são mais ou menos absurdas, pois foram *enunciadas* sem que se refletisse sobre o que elas querem dizer. Porém, além do fato de que pertencem à língua portuguesa, é difícil sustentar que tais frases não tenham sentido. Como elas são construídas sobre o modelo de uma relação lógica clara, é sempre possível a um *leitor* extrair, da infinidade de interpretantes que se pode associar a estas palavras, aqueles que, sendo comuns a estes termos, tomados dois a dois, permitirão a *construção* de um paralelismo plausível. Deixo aos leitores a tarefa de decidir que sentido (ou sentidos) desejariam dar a estes enunciados!

Que conclusões semiológicas podemos tirar deste pequeno jogo?

- a) A escolha dos quatro termos resulta do acaso. Portanto, não existe aqui uma intenção significativa sustentando cada um destes enunciados: *do ponto de vista do emissor*, estes enunciados não têm sentido. Entretanto, eles foram produzidos segundo *uma regra de jogo* perfeitamente explícita, sem a qual tais enunciados não existiriam em sua realidade material.
- b) Todavia é possível, *do ponto de vista do receptor*, atribuir um sentido, e até mesmo mais de um, aos enunciados produzidos. O sentido de um texto, ou mais exatamente *a constelação de suas significações possíveis*, não é, portanto, a transmissão por um emissor de uma men-

sagem que seria em seguida decodificada por um “receptor”, e sim a atribuição *construtiva* – e esta palavra é capital – de uma rede de interpretantes a uma forma:

- por um emissor;
 - por um ou vários “receptores”;
 - ou pelos dois, não havendo, porém, garantia de que as redes de interpretantes serão as mesmas a montante ou a jusante do texto.
- c) Em face de uma coleção de enunciados produzidos segundo a regra indicada, porém sem conhecê-la, é possível, não obstante a arbitrariedade dos interpretantes que possam ser emprestados a eles, atribuir a esses enunciados uma descrição formal idêntica, e deduzir, apenas por meio de sua observação, a fórmula: *A está para B assim como X está para Y*. Esta é, por conseguinte, a prova de que, mesmo no caso de uma ausência intencional de significação ou de um sentido absurdo, esses enunciados são em todo caso *analisáveis*, ao menos em parte, precisamente porque eles existem sob uma forma material.

O exame desse pequeno jogo demonstra, portanto, que, do ponto de vista semiológico, uma forma simbólica não é constituída por um só nível, mas por três:

- a) *A dimensão poética*: mesmo que, como aqui, ela esteja destituída de qualquer significação *intencional*, uma forma simbólica resulta de um *processo criador* passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo poético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.
- b) *A dimensão estética*: confrontados com uma forma simbólica, os “receptores” atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. Diante dos três enunciados acima, eu criei uma rede pessoal de interpretantes para *dar-lhes* um sentido. Os “receptores” não *recebem* a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a *constroem* num *processo ativo de percepção*.
- c) *O nível neutro*: a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um *vestígio* acessível à observação. Trata-se real-

mente de um vestígio, porque o processo poiético não é imediatamente inteligível nele: às vezes é preciso “sair” da forma simbólica para obter acesso a este processo. Para designar este vestígio, Molino propôs o termo controvertido de “nível neutro” – controvertido porque a palavra “neutro” leva a entender que o analista desse nível seria “neutro” em relação a seu objeto. Para evitar polêmicas inúteis, chamei-o por vezes de “nível material” ou de “nível imanente”. É possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível neutro, independentemente dos interpretantes poiéticos e estésicos agregados a ele. Este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas. A análise do nível neutro descreve a forma simbólica, independentemente das estratégias de produção e das estratégias de percepção *do objeto estudado* que lhe são agregadas. Juntamente com a análise poiética e a análise estésica, a *análise do nível neutro* é uma das três operações analíticas propostas no âmbito da concepção tripartite da semiologia.

Entre o processo poiético e o processo estésico existe, portanto, um *vestígio material* que não é em si mesmo portador de significações imediatamente inteligíveis, *mas sem o qual as significações não poderiam existir*. Para que se possa estabelecer a que signos se relacionam as redes de significações, é preciso ser capaz de *identificá-los*, de *delimitá-los* e de *descrevê-los*.

Por conseguinte, *a semiologia não é a ciência da comunicação*. Ela é o estudo da especificidade do funcionamento das formas simbólicas, isto é, a análise da organização material de seus signos (a análise do nível neutro) e dos fenômenos de remissão provocados por esses signos: essas remissões se repartem entre o pólo poiético e o pólo estésico. A análise do nível neutro descreve *formas e estruturas* mais ou menos regulares (razão pela qual seria preferível falar de quase-estruturas, não obstante ser este um termo algo portentoso); as análises poiéticas e estésicas descrevem e interpretam *processos*.

Esquemática das situações analíticas

Poder-se-ia pensar que, usando uma terminologia diferente, Molino redescobriu o esquema clássico da comunicação:

Emissor → Mensagem → Receptor

Não se trata disso. Além do mais, este esquema já foi abandonado pelos peritos da inteligência artificial em seu tratamento da linguagem. Creio ser necessário substituí-lo pelo seguinte:

Processo poiético

Processo estético

Emissor → Vestígio material ← "Receptor"

A diferença pode parecer mínima, mas a inversão do sentido da seta é essencial. Com efeito, na teoria de Molino,

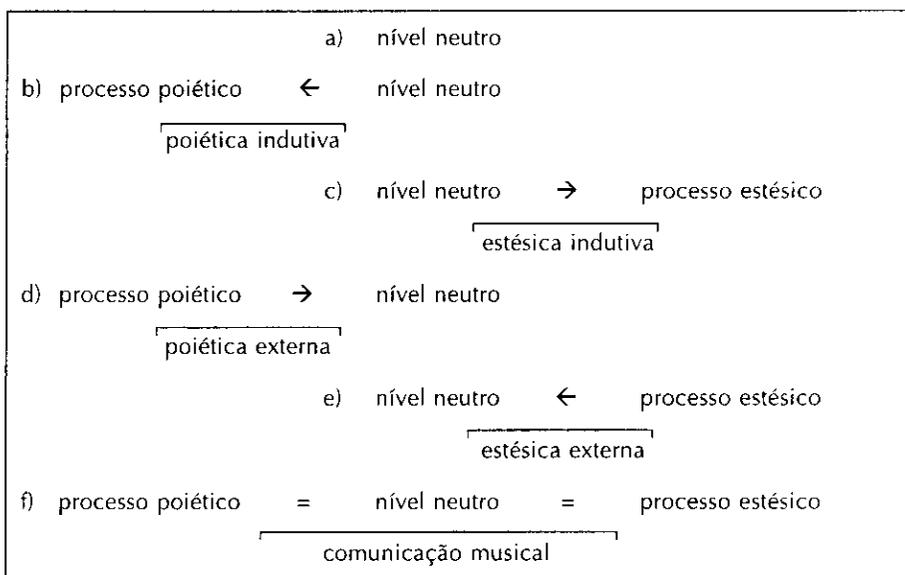
- a) uma forma simbólica não é intermediária de um processo de "comunicação" que transmitiria a uma audiência significações intencionadas por um autor;
- b) ela é o resultado de um *processo* complexo de criação (o processo poiético) que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo da obra;
- c) e o ponto de partida de um *processo* complexo de percepção (o processo estético) que *reconstrói a mensagem*;
- d) enfim, os processos poiéticos e estéticos não coincidem necessariamente. O poiético pode não deixar vestígios, discerníveis como tal, na forma simbólica em si. Como afirma Molino, o poiético não tem necessariamente a vocação para se comunicar. Em sentido inverso, o "receptor" projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo poiético.

Essa teoria não é uma negação da comunicação. Ela é uma teoria do funcionamento simbólico que considera a comunicação nada mais do

que *um caso particular* dos diversos modos de troca, *uma* das conseqüências possíveis dos processos de simbolização.

Isto posto, como podemos considerar as relações entre os três pólos da tripartição semiológica?

Proponho que se distingam seis casos de configurações, que correspondem a um igual número de *situações analíticas*. Vou detalhá-las fazendo intervir, desta feita, diversas práticas da musicologia e da análise e comentando cada um dos seis esquemas seguintes:



Na primeira situação analítica (a) – análise do nível neutro, análise imanente, análise material – apenas as configurações imanentes da obra são consideradas. Um exemplo típico é, sem dúvida, a análise do ritmo da *Sagração da primavera*, de Stravinsky, por Pierre Boulez: “Devo repetir aqui que não tive a intenção de descobrir um processo de criação, mas apenas descrever o seu resultado, sendo as relações aritméticas as únicas tangíveis. Se pude observar todas estas características estruturais, foi porque elas ali se encontram, e pouco importa se foram utilizadas consciente ou inconscientemente (e com que grau de acuidade) no seio da inteligência da concepção ou, ainda, com que interferências entre o trabalho e a

genialidade”.⁴ Aqui, o poiético foi claramente preterido em favor das configurações estruturais. E fica evidente que, em seu detalhamento, essas relações, trazidas à luz pelo autor, não podem *a priori* ser consideradas como pertinentes em termos estésicos ou, pelo menos, não integralmente. A *set-theory* de Allen Forte⁵ se constitui também numa análise de nível neutro da música atonal.

A proposição da análise do nível neutro sofreu forte resistência. Paradoxalmente, ela é, de fato, praticada por 90% dos analistas musicais, porque estes, muito raramente, colocam em relação as configurações imanentes da obra com as estratégias composicionais e as estratégias perceptivas. Como diz Molino, com humor, não é o nível neutro que é recusado pelos musicólogos, e sim a tripartição, isto é: a necessidade de *pensar três níveis ao mesmo tempo*. Existe algo mais difícil do que o pensamento contrapontístico?

Dou à segunda situação analítica o nome de *análise poiética indutiva*. Parece-me ser esta uma das situações mais freqüentes da análise musical: a quantidade de procedimentos recorrentes que se observa em uma obra ou em um conjunto de obras é tal que custa a crer “que o compositor não os tenha pensado”.

Inversamente, o musicólogo pode proceder a partir de um documento externo à obra (cartas, projetos, esboços), com a ajuda do qual interpreta do ponto de vista poiético as suas estruturas, daí o nome *poiética externa*. Este é o processo usado com mais freqüência pela musicologia histórica.

Idas e vindas podem ocorrer entre a poiética indutiva e a poiética externa. Por exemplo: às vezes a hipótese poiética do analista é confirmada pelos dados fornecidos pela terceira situação analítica; outras vezes a análise poiética indutiva revela estratégias poiéticas que a análise externa não havia posto em evidência.

Mutatis mutandis, vamos reencontrar estas duas situações no campo estésico.

Tal como a poiética indutiva, a *estésica indutiva* constitui igualmente o caso mais freqüente na análise musical. Ela consiste em elaborar hipó-

⁴ Boulez, P. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966, p.142.

⁵ Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

teses sobre a maneira pela qual uma obra é percebida, tomando por base a observação de suas estruturas. Na grande maioria das análises que se consideram pertinentes do ponto de vista perceptivo, o musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva dos ouvintes e decreta “que é isto o que se ouve”. Este tipo de análise se funda na introspecção perceptiva, ou ainda sobre um certo número de idéias gerais que se possa ter a propósito da percepção musical.

Inversamente, pode-se partir de informações colhidas com os ouvintes para tentar saber como a obra foi percebida, razão pela qual lhe demos o nome de *análise estética externa* – fundado atualmente no que se denomina psicologia cognitiva –, que se enquadra nesta quinta situação.

Assim como existem idas e vindas entre a poiética indutiva e a poiética externa, estas também ocorrem entre a estética indutiva e a estética externa: os experimentos dos cognitivistas vêm confirmar as hipóteses propostas por analistas que, como Meyer⁶ ou Lerdahl Jackendorf,⁷ propõem uma análise das estruturas pertinentes do ponto de vista perceptivo; é a partir de tais formulações teóricas que as experiências podem ser compreendidas.

A última situação analítica corresponde à comunicação musical propriamente dita. Em tal caso o analista considera que sua análise imanente é tão pertinente para o poiético quanto para o estético. A teoria de Schenker é um bom exemplo disto, pois o autor pretende se apoiar nos esboços de Beethoven para afirmar que suas análises indicam como as obras *devem* ser tocadas e percebidas. Sem dúvida, neste caso específico, a estética indutiva de Schenker é normativa.

Três esclarecimentos a propósito do modelo semiológico tripartite

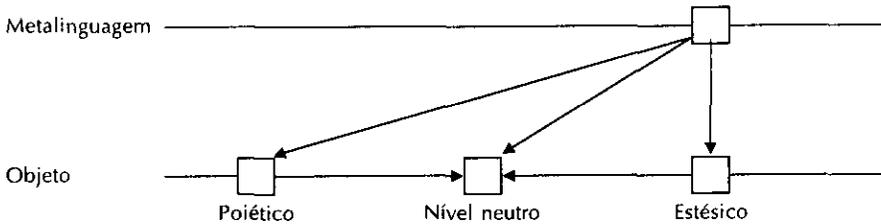
Para que a relação entre os três pólos seja bem compreendida, convém esclarecer três problemas que são frequentemente objeto de dúvida,

⁶ Meyer, Leonard. *Explaining Music*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1973.

⁷ Lerdahl, Fred & Jackendorf, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.

notadamente em razão de sua especificidade musical, e que se referem ao *status* e ao lugar da percepção neste modelo.

- 1) O primeiro diz respeito à posição do analista ou do musicólogo em face desses esquemas. Seu discurso abrange o poiético, o nível neutro e o estético. Porém, ele próprio se encontra em posição estética em relação ao que estuda:



Exemplo 2

Em posição estética porém num segundo nível, de caráter *meta-lingüístico*. Esta diferença é considerável, porque não podemos confundir o processo de percepção *em tempo real* dos ouvintes – que é o objeto da análise estética propriamente dita – e o processo perceptivo pelo qual o musicólogo tem acesso a seu objeto, idêntico ao de qualquer outro pesquisador científico. A dificuldade no campo musical advém de que o discurso do analista deve simular, a fim de descrevê-los e explicá-los, condutos de produção de execução e de recepção cujo objetivo é levar à percepção de um vestígio sonoro. Há uma grande diferença entre a percepção de um fenômeno natural por um físico – o sistema solar não foi criado para ser percebido – e a percepção de um fenômeno musical: o que seria uma obra que não pudesse ser musicalmente percebida? O fato de que a percepção do musicólogo não pode ser confundida com a percepção *natural* dos ouvintes é uma das razões que tornam necessária a análise do nível neutro.

- 2) A segunda confusão provém do papel da percepção no próprio modelo tripartite. De minha parte, prefiro, sistematicamente, falar antes de “estético” do que de “percepção”, porque o compositor percebe, ele mesmo, a música que produz durante o processo criativo – seja por tentativa e erro quando compõe ao teclado, seja fazendo uso da-

quilo que Varèse chamava, tão apropriadamente, “o ouvido interior”. Não é este o tipo de percepção tratado pela análise estética, porque a percepção particular do compositor não deve ser confundida com a percepção em tempo real dos ouvintes. O compositor pode até fazer previsões sobre a maneira pela qual sua obra será ouvida, mas as estratégias perceptivas específicas dos ouvintes poderão acabar por frustrá-las. É por esta razão que a imaginação perceptiva do compositor perence, de fato, ao processo poiético.

- 3) O terceiro problema, que está longe de poder ser negligenciado, refere-se ao lugar do intérprete – cantor, instrumentista ou regente – dentro do esquema tripartite. Considero que, dentro da tradição musical do ocidente, é a partitura que permite ao compositor transmitir a sua intenção composicional (isto é, a rede de relações entre os elementos que compõem a obra: alturas, ritmos, harmonias etc.); é igualmente a partitura que permite à obra existir com sua própria identidade: ao transcender as quinhentas ou seiscentas versões diferentes, registradas em gravação, da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, é, de fato, a partitura que garante a existência de uma entidade “quinta sinfonia”. É claro que, quando a partitura não garante essas relações de identidade, como no caso de certos aspectos da música antiga e do barroco, ou no caso bastante complexo das músicas de tradição oral de que não tratarei aqui, a análise do nível neutro deve se basear em algo que não a partitura: é preciso substituí-la por uma notação descritiva concebida para a análise. Mas, no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que *interpreta*, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura. Por conseguinte, se couber, em determinada análise, que sejam levadas em consideração as opções específicas de um intérprete, penso que estas devem fazer parte da análise estética.

O modelo semiológico como quadro crítico e como programa de trabalho

Note-se que, ao fazer uma sinopse do que acredito serem *as seis grandes situações da análise musical* do ponto de vista da tripartição, eu tomei os meus exemplos não das análises de inspiração semiológica, mas

da literatura musicológica corrente.⁸ Com efeito, uma das primeiras coisas propostas pela semiologia musical é um quadro *crítico* para as análises musicais existentes. Os seis esquemas desenharam uma *geografia* das análises que permite definir o alcance real de uma determinada análise.

A despeito das pretensões holísticas da tripartição, são de fato os limites da análise musical que delinham as seis situações analíticas propostas. De um ponto de vista mais positivo, esse quadro permite determinar, para uma dada análise, qual é a sua *pertinência*. É ainda mais importante fazê-lo quando as circunstâncias – ausência de informações ou de conhecimentos específicos, falta de ferramentas metodológicas apropriadas – impedem, por vezes, empreender o tipo de análise que a razão ou os enigmas exigem. São muitas as obras para as quais não dispomos de esboços; a psicologia cognitiva não dispõe ainda de protocolos de experiência aptos a conhecer a exata natureza perceptiva de todas as configurações musicais. É o que, entre outras coisas, vai mostrar um exemplo empírico de análise.

Deixando de lado o modelo tripartite como instrumento crítico, vou tentar mostrar algumas das remissões presentes nos quinze primeiros compassos da *Cathédrale Engloutie*, de Claude Debussy.

Existem diversas dimensões semiológicas numa obra musical:

- *As remissões intrínsecas*, isto é, aquelas pelas quais as estruturas musicais remetem a outras estruturas musicais (“A música é uma linguagem que se significa a si mesma”, disse Jakobson,⁹ dentro de uma perspectiva tanto estruturalista quanto formalista), aquilo que certos autores chamaram de relações de *sentido* em música. Podemos, por sua vez, dividir as remissões intrínsecas em duas categorias:
- as remissões de unidades a unidades, que chamarei de *taxionômicas*;
- as remissões descritas pelo modelo prolongacional de Schenker¹⁰ ou pelo modelo implicacional-realizacional de Meyer,¹¹ que chamarei de *lineares*.

⁸ Para uma ilustração sistemática de um exame crítico e aprofundado de diferentes modelos de análise de um texto musical (o tema da *Sinfonia em sol menor*, K.550, de Mozart), cf. Nattiez, J.J. “A Comparison of Analysis from the Semiological Point of View”, *Contemporary Music Review*, vol. XVII, parte 1, 1998, p. 1-38.

⁹ Jakobson, R. *Essais de linguistique générale II*. Paris: Éditions de Minuit, 1973, p. 99.

¹⁰ Schenker, Heinrich. *Der Freie Satz*. Wien: Universal Edition, 1935.

¹¹ Meyer, L. *Explaining Music*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1973.

Profondément calme (dans une brume doucement sonore)

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11 12

13 14 15

pp

doux et fluide

pp (sans nuances)

Exemplo 3

- Há ainda as remissões *extrínsecas*, estudadas pela semântica e pela hermenêutica musicais, pelas quais a música remete ao mundo em seus aspectos os mais diversos: os objetos, o movimento, o tempo, os sentimentos, mas também o sócio-histórico, o ideológico, o filosófico etc., e que são da alçada daquilo que denominamos geralmente o campo das significações.

No âmbito deste artigo ilustrarei em detalhes como o modelo semiológico tripartite se aplica ao domínio das remissões taxionômicas.

Em uma seção final, darei um resumo do funcionamento semiológico das remissões lineares. Deixarei de lado as dimensões semânticas e hermenêuticas, que já foram objeto de um estudo profundo realizado para este prelúdio por Michel Imberty.¹²

Uma análise semiológica tripartite das remissões taxionômicas

a) *Análise do nível neutro.*

Começemos por uma análise do nível neutro. Esclareço de saída que se pode lançar mão de vários modelos analíticos para descrever as relações entre as configurações constitutivas da obra. Por evidentes razões de espaço, e para fins de demonstração, apenas irei privilegiar um deles, o modelo paradigmático que historicamente se acha ligado ao início da semiologia musical na década de 1960.

Inspirando-se tanto nas análises do mito por Lévi-Strauss quanto nas análises de poemas por Jakobson, Ruwet¹³ propôs decompor uma linha monódica em unidades, de modo a pôr em evidência as suas relações de repetição e transformação. Como no exemplo canônico de um *Geisslerlied* do século XIV:¹⁴



Exemplo 4

¹² Imberty, M. *La Cathédrale engloutie de Claude Debussy: de la perception au sens*. Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes, vol. VI, 1984, p. 90-160.

¹³ Ruwet, N. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil, 1972.

¹⁴ Reese, G. *Music in the Middle Ages*. Londres: Dent and Sons, 1940, p. 239.

Ao se atribuir a tarefa de reescrever a peça da esquerda para a direita e de cima para baixo, de modo a colocar em evidência, sobre eixos paradigmáticos, as repetições e transformações, obtém-se um quadro como este, que comporta igualmente uma hierarquização das unidades:¹⁵

The image displays a musical score for 'Exemplo 5', consisting of two systems of staves. Each system has two staves. The first system is annotated with letters 'a' through 'f' above the notes and 'A' and 'A'' to the right of the staves. The second system is annotated with letters 'g' through 'h' above the notes and 'B' and 'B'' to the right of the staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating a series of transformations and repetitions.

Exemplo 5

Aplicando o mesmo princípio aos quinze primeiros compassos de *La Cathédrale*, fazemos aparecer duas grandes famílias de associações paradigmáticas:

- por um lado, a ocorrência de acordes de quintas e de quartas superpostas, no início dos compassos 1, 3, 5, 13, 14 e, na mão esquerda, no compasso 15 (não vamos nos deter nesse ponto);
- por outro lado, a “paradigmatização” dos compassos 1, 3 e 5-6 põe em evidência um motivo 1, *ré-mi-si*. Este motivo será objeto de uma série de transformações:

¹⁵ Ruwet, 1972:116.

- 1) Desde os dois tempos iniciais do primeiro compasso há a transferência do motivo a uma oitava e a supressão de sua última nota, a qual, nos compassos 5-6 e seguintes, se transforma num pedal de *mi*:

Exemplo 6

- 2) Nos compassos 2, 3 e 13, o motivo é invertido (*ré-sol-fâ*) e transposto (*dó-fâ-mi; mi-si-ré-dó*):

Exemplo 7

Exemplo 8

- 3) Nos compassos 14 e 15, a interrupção inicial, ao final do compasso 1, é completada por uma sucessão ascendente: *ré-mi-si-ré-mi*, seguida de uma sucessão descendente *si-mi-ré-si-mi-ré*:

Exemplo 9

- 4) O motivo 1, *ré-mi-si*, é também objeto de transformações no seio daquilo que certos analistas, com ou sem razão, denominam o tema desta peça, uma melodia que se desenvolve do compasso 7 ao 13. É possível propor sua análise paradigmática:

Exemplo 10

Ela mostra que, de um lado, o motivo 1, constituído por uma segunda e uma quinta ascendente (*ré-mi-si*), se transforma num motivo 2, constituído por uma segunda e uma quarta ascendente (*dó#-ré#-sol#; sol#-lá#-ré#*), e, por outro lado, que cada unidade desse eixo paradigmático é precedida por uma terça descendente: *mi-dó#, si-sol#*.

5) A varredura paradigmática da primeira página faz ainda surgir uma outra ocorrência do motivo 1, *ré-mi-si*, aquela que delinea a nota superior dos acordes iniciais dos compassos 1, 3 e 5 (*ré*), o pedal de *mi* (compassos 5-6 a 13) e a nota superior do acorde inicial do compasso, 14, *si*. Por oposição ao motivo *ré-mi-si* do primeiro compasso, que denominarei “microestrutura”, vou designar a ocorrência “estendida” do motivo como uma “macroestrutura”.

Por que o inventário sistemático das relações entre as diversas ocorrências do motivo *ré-mi-si* e suas transformações se constitui numa análise do nível neutro? Porque, justamente, ela *descreve* relações de estruturas, mas jamais se pronuncia sobre a *pertinência poética ou estética* dessas relações. Para fazer isto é necessário empregar outras ferramentas.

b) *A análise poética indutiva.*

Vejamos de início o que seria isto, do ponto de vista poético, e comecemos por uma *análise poética indutiva*. Poderia eu fazer uma hipótese quanto à pertinência composicional dessas relações? Em todas as ocasiões em que apresentei essa análise em conferências, jamais encontrei alguém que duvidasse, por um só instante, que Debussy não tenha pensado e desejado as diversas transformações do motivo 1, e, em particular, a ligação entre o motivo em seu aspecto microestrutural (no compasso 1, por exemplo) e seu estiramento macroestrutural nos compassos 1, 3, 5-13 e 14. Por quê? Simplesmente, porque a configuração segunda + quinta ascendente é por demais específica para que sua presença nessa página seja resultante do acaso.

Aqui, a análise poética indutiva revela as intenções composicionais pensadas¹⁶. (Não quero dizer com isso que a empreitada poética não deva se interessar pelos processos composicionais inconscientes, mas este é um problema assaz complexo que não posso abordar aqui.) Se insisto na dimensão intencional da estratégia poética acima descrita (ligação entre repetições e transformações e o elo entre uma microestrutura e uma macroestrutura), é porque tem sido muito repetido após Wimsatt e

¹⁶ N.T.: No texto original: “intentions compositionnelles réalisées”, expressão cunhada por Célestin Deliège para designar aquelas intenções do autor cujos vestígios podem ser encontrados na obra.

Beardsley, passando por Barthes, e com o endosso musicológico de Meyer, entre outros, que é preciso desconfiar da “ilusão intencional”. Na realidade, quando a análise poiética se situa nesse nível, ela pode conseguir, como no caso em questão, pôr o dedo sobre as intenções; entretanto, para fazê-lo, ela precisa apresentar argumentos. O primeiro é de ordem estrutural (tornar evidentes as relações); o segundo é de caráter estatístico (tais relações são por demais numerosas para que sejam frutos do acaso); o terceiro é de ordem estilística (essas relações são demasiado específicas para que não tenham sido desejadas). Este último argumento é de grande importância: ele se baseia implicitamente na colocação em série. Com efeito, é porque comparamos, sem nos darmos conta, essa configuração de alturas e intervalos com outras bem mais comuns – como, por exemplo, o arpejo *dó-mi-sol* – que a especificidade desse *ré-mi-si* adquire uma pertinência poiética.

Tomarei um exemplo contrário para demonstrar que nem tudo aquilo que a análise de nível neutro coloca em evidência é pertinente para o poiético. O paradigma do “tema” (ex. 10) destaca uma terça descendente como componente estrutural desse tema. Esta terça pode ser posta em relação paradigmática com a descida compreendida no âmbito de uma terça que pode ser observada nos baixos dos compassos 1 a 5 (*sol-fá-mi*), e com o prosseguimento desta descida nos compassos 13 e 14 (*mi-ré-do*). Tudo isto pode ser sempre proposto pela análise paradigmática como uma observação estrutural e relacional; todavia, seria ela correspondente a uma intenção poiética de Debussy? Hesitamos em responder exatamente porque um intervalo de terça é um fenômeno bem pouco específico (diferentemente da conjunção de segunda + quinta do motivo) e porque não vemos o que poderia levar Debussy a pensar uma relação entre *mi-dó#* e *sol-fá-mi*, ao passo que a relação entre uma microestrutura e uma macroestrutura pertence ao estoque possível das estratégias composicionais.

Vê-se claramente o que distingue uma análise do nível neutro de uma análise poiética. A análise do nível neutro é *descritiva*; a análise poiética é *interpretativa*: ela atribui uma pertinência a um fenômeno das estruturas que ela interpreta poieticamente. Ocorre que para levar a bom termo esta interpretação *faz-se necessário dispor de uma teoria poiética*, explícita ou implícita. Mas é melhor que seja explícita – aquela à qual recorro aqui é, ao mesmo tempo, estrutural, estatística e estilística.

c) *A análise poiética externa.*

Evidentemente, desejaríamos ver esta hipótese, fornecida pela análise poiética indutiva, confirmada pela *investigação poética externa*. De fato, existe um manuscrito de *La Cathédrale*, de resto facilmente acessível na coleção Dover, que, entretanto, não nos informa rigorosamente nada em relação a este problema específico. Além disso, nenhum esboço de *La Cathédrale* nos chegou às mãos.

Quer isto dizer que não existe documento algum de caráter externo relativo a esta obra? Sim, a gravação pelo próprio Debussy, ao piano Welte-Mignon, de *La Cathédrale* (Bellaphon 690-07-011). Ela de nada nos serve no que se refere à relação entre micro e macroestrutura. Em compensação, esclarece uma ambigüidade muito importante da partitura, ou seja, a enigmática indicação métrica $6/4 = 3/2$ no início da obra. A gravação estabelece de maneira indubitável que os compassos em $3/2$ (compassos 7 a 12) não devem ser tocados no mesmo andamento que os compassos em $6/4$ (mínima = mínima), como faz a maioria dos intérpretes da peça, mas que a mínima na base dos compassos em $3/2$ deve ter a mesma duração que a mínima na base dos compassos em $6/4$ (semínima = mínima). Tais indicações foram evidentemente registradas na edição crítica de Roy Howatt. A investigação filológica permite esclarecer o poiético.¹⁷

Esta informação confirma a advertência que acabei de fazer: mesmo que se possa esperar que uma informação poiética externa venha confirmar as hipóteses do procedimento indutivo, a documentação de que dispomos nem sempre nos permite atender a esta exigência. Pelo contrário, é preciso ter sempre em mente que tanto a poiética indutiva quanto a poiética externa são igualmente necessárias. Porque quando elas não se reforçam mutuamente, elas se completam ao abranger aspectos diferentes da obra: no caso do enigma métrico, por exemplo, a análise de nível neutro em nada esclareceu o significado dado pelo próprio Debussy a seu $6/4 = 3/2$. E se insisto particularmente sobre esta complementaridade, é porque ela traz à baila as barreiras institucionais que a história particular da musicologia e da análise musical erigiu entre as especialidades de nossa disciplina: a poiética indutiva é, sobretudo, um assunto dos *music*

¹⁷ N.T.: O autor utiliza o termo *investigação filológica* no sentido lato, referindo-se aqui ao “texto” musical.

theorists, enquanto que a pesquisa de uma gravação de Debussy diz respeito às atividades do historiador. Um dos objetivos do modelo tripartite da semiologia musical é o de contribuir para a unidade da musicologia.

d) *A análise estética indutiva.*

Voltemo-nos agora para o lado do *estésico*. É certo que a percepção do *musicólogo* interveio para estabelecer as relações de repetição e de transformação entre as diversas manifestações do motivo *ré-mi-si*, mas não podemos considerar que esta percepção, realizada no silêncio do gabinete de trabalho, com a possibilidade de múltiplos retornos à partitura, à gravação e ao piano, correspondam à percepção em tempo real dos ouvintes, que a análise estética tenta capturar. Tal como para a análise poética indutiva, se queremos atribuir uma *pertinência* estética às observações da análise do nível neutro, e proceder a uma *análise estética indutiva*, é preciso dispor de uma *teoria* estética. Ocorre que, para aquilo que ele chama as “relações de conformidade”, que correspondem mais ou menos às relações evidenciadas pela análise paradigmática, Leonard Meyer propôs em sua obra *Explaining Music* a seguinte fórmula, entre outras:

STRENGTH OF PERCEIVED CONFORMANCE	=	regularity of pattern (schemata)	•	individuality of profile	•	similarity of patterning
		variety of intervening events		•		temporal distance between events

Em outras palavras, quanto maior for a variedade de eventos intervenientes e maior for a separação no tempo entre dois eventos comparáveis, tanto mais manifesta terá de ser a forma do modelo para que uma relação de conformidade seja percebida. Ou, colocando a questão de modo inverso: quanto mais regular e particular a configuração (e, naturalmente, quanto mais parecidos sejam os eventos quanto a intervalo, ritmo etc.), maior poderá ser a separação temporal entre o modelo e a variante, e maior a variedade de motivos intermediários permitindo reconhecer ainda uma relação de conformidade.

O interessante nessa fórmula é que ela inventaria, acima da linha, os fatores positivos e, abaixo, os fatores negativos. Não se trata de um instrumento formal – que nos diria, com toda a certeza, que, em tal caso particular, a regularidade do esquema o transporta através da distância entre os eventos considerados, ou inversamente. Ao contrário, trata-se de uma proposição que deve ser utilizada qualitativamente.

Portanto, no caso das relações postas em evidência pela análise paradigmática de *La Cathédrale*, a distância entre o primeiro motivo e sua repetição imediata, mesmo sem a última nota, é muito provavelmente apreendida (similaridade de configuração, ausência de eventos entre as duas ocorrências). Por outro lado, a distância entre o compasso 1 e os compassos 14 e 15 permite perceber o movimento descendente do motivo como o fechamento, a “resolução” da suspensão sobre o *mi*, criada desde o final do compasso 1? Pode-se pensar, neste caso, que a repetição da suspensão (final dos compassos 3 e 5), o prolongamento do *mi* por seu ostinato entre os compassos 5 e 13, mantém o fio entre o compasso 1 e o 14, onde o *mi* é, por fim, encadeado ao *si* agudo inicial do compasso 15. A similaridade da configuração também é, sem dúvida, relevante.

É possível perceber a ligação entre o *ré-mi-si* inicial e sua transformação no compasso 2, a outra transformação, nos compassos 7-8, e a macroestrutura que atravessa a página? Isto é, *a priori*, bem mais duvidoso. No caso da ligação *ré-mi-si* / *ré-sol-fá* / *mi-si-ré-dó*, a individualidade do perfil se perde, e entre os compassos 2 e 4, por um lado, e os compassos 13-14, pelo outro, a distância é, sem dúvida, muito grande. Entre *ré-mi-si* e *dó# -ré# - sol#* (comp. 7-8), receia-se que a integração do motivo na continuidade do “tema” torne difusa toda e qualquer regularidade esquemática; por outro lado, a individualidade do perfil (segunda-quarta/quinta, sempre ascendentes) é mantida. Enfim, no caso da relação entre micro e macroestrutura, a grande variedade dos elementos intervenientes entre as três ocorrências do *ré* (compassos 1, 3 e 5), durante o ostinato do *mi* (comp. 5-6 a 13) e o afastamento entre o *si* do compasso 14 e os enunciados iniciais do motivo 1 (comp. 1, 3 e 5), nos obriga a fazer sérias reservas quanto à pertinência estética dessas relações.

Essas observações mostram, ainda mais uma vez, a legitimidade da análise do nível neutro, de vez que, se essas relações não são percebidas, foi justamente graças a uma análise anterior de nível neutro que se tornou possível estabelecer a sua pertinência *poiética*.

A análise estética indutiva, aqui baseada sobre a teoria de Meyer (poder-se-iam invocar outras teorias), permite estabelecer uma espécie de hierarquia dentro da plausibilidade de sua pertinência estética: uma certeza quanto às relações no seio do compasso 1; uma quase-certeza quanto à relação entre o compasso 1 e os compassos 14-15; uma hesitação

quanto às transformações dos compassos 2 e 4; e, no tema, uma grande dúvida quanto às relações entre micro e macroestruturas.

e) *A análise estésica externa.*

Torna-se claro que apenas a *análise estésica externa* permite verificar essas hipóteses. A despeito de seu grande desenvolvimento atual, a ciência cognitiva ainda não está plenamente equipada para responder às questões sugeridas da análise estésica indutiva. Criei um roteiro de experiência que, mesmo não sendo perfeitamente ortodoxo segundo os cânones da psicologia experimental, me parece capaz de verificar se a relação entre *ré-mi-si* e suas diversas transformações é percebida.

A experiência se realiza em quatro etapas com um grupo de músicos:

- 1) Pede-se aos músicos para responder à questão: “Existe um motivo que seja reencontrado ao longo de todo este trecho?” Em caso afirmativo, “qual?” Em seguida são escutados os quinze primeiros compassos. Logo após, pede-se aos ouvintes que escrevam numa folha em branco, grafando as notas musicais ou escrevendo os seus nomes, o motivo em questão.
- 2) Toca-se ao piano o motivo *ré-mi-si*. Segue-se a pergunta: “Este motivo aparece no início da peça? (Toca-se o primeiro compasso.) Vocês o reencontram em outro lugar além deste? De forma idêntica? Transposto? Transformado?” O grupo responde por escrito, sem ter ouvido novamente o trecho.
- 3) A mesma pergunta é feita após uma segunda escuta.
- 4) A mesma pergunta é repetida após ter sido distribuída ao grupo a partitura. Pede-se-lhes que marquem com um círculo as ocorrências do motivo em questão.

Em seguida, pergunta-se se alguém do grupo já analisou ou tocou ao piano a peça.

Publicarei em outro local os resultados, estatisticamente detalhados, desta experiência, que foi levada a cabo com grupos de cerca de trinta pessoas, em seis cidades. Os resultados foram espantosamente convergentes:

- tanto a relação entre o motivo do início e sua repetição à oitava, como sua “completude” nos compassos 14-15, é percebida pela grande maioria do grupo;

- um bom número dos participantes identificou o retorno do motivo no seio do “tema”, na forma “encolhida” *dó#-ré#-sol#*;
- a ligação entre o motivo inicial e suas transformações nos compassos 2, 3 e 13 é raramente percebida;
- a relação entre a macro e a microestrutura foi notada excepcionalmente, e apenas na etapa de sua identificação na partitura, pelas pessoas que já conheciam a peça e/ou eram altamente versadas na prática da análise musical.

Portanto, pode-se afirmar que a relação entre a micro e a macroestrutura *só é pertinente do ponto de vista poético*.

f) *A análise comunicacional.*

Como se vê, passamos, até aqui, através das cinco primeiras situações analíticas derivadas do esquema tripartite da semiologia musical. A sexta situação nos permitirá responder à questão: qual é o *status* da comunicação musical na *Cathédrale Engloutie*?

Faço, inicialmente, uma observação importante. No decorrer deste texto, estudei apenas um aspecto dos quinze primeiros compassos da obra: o motivo *ré-mi-si* e suas transformações. Para esta dimensão em particular, ficou estabelecido que:

- a pertinência poética do intervalo de terça descendente poderia ser suspeitada, enquanto que as relações entre as transformações do motivo 1 eram pertinentes sob o ponto de vista poético;
- as cinco famílias de relações transformacionais estabelecidas pela análise do nível neutro correspondiam a níveis perceptivos distintos, indo da relação percebida à relação não percebida.

Isto significa que não se pode abordar o problema da comunicação musical tomando a obra em sua totalidade, mas sim *parâmetro a parâmetro*. Isto é decisivo, tanto do ponto de vista metodológico quanto do ponto de vista teórico. Não se pode afirmar que as estratégias criativas de um compositor sejam globalmente acessíveis, ou inacessíveis, ao ouvinte. Elas o são parcialmente, conforme modalidades próprias a certas famílias de fenômenos, o que é necessário distinguir no curso do processo analítico.

As remissões lineares em *La Cathédrale Engloutie*

É claro que a demonstração a propósito do motivo *ré-mi-si* está muito longe de cobrir o conjunto de *La Cathédrale*. Primeiro, porque me limitei a *um só fenômeno* estrutural; depois, sobretudo porque considerei, até o momento, apenas um tipo de remissão: aquele que podemos verificar e perceber de uma unidade para outra. No nível das relações intrínsecas, gostaria de fornecer algumas indicações em relação à questão da análise das relações lineares. Empregarei aqui o modelo “implicacional-realizacional” de Meyer. A partir das idéias fundamentais de Schenker, que analisava a conduta harmônica das vozes em termos de prolongação, Meyer mostra que determinadas notas fazem esperar certos comportamentos melódicos que se realizam desta ou daquela maneira. Vamos imaginar que se cante um *dó* seguido do mesmo *dó* uma oitava acima. O que virá depois? Uma descida em direção à tônica inicial é bem provável: *si-lá-sol-lá-sol-fá-mi-fá-mi-ré-dó*.

Para os primeiros quinze compassos de *La Cathédrale*, é possível pôr em evidência diversas relações de prolongação e de implicação:

The image shows a musical score for four staves, labeled (1) through (4). Staff (1) is a vocal line with a long horizontal line at the top, indicating a sustained note, with numbers 1, 3, and 5 above it. Staff (2) is a vocal line with a melodic line starting with a 'gap' annotation, followed by notes and a 'fill' annotation. Staff (3) is a vocal line with a melodic line starting with a 'gap' annotation, followed by notes and a 'fill' annotation. Staff (4) is a bass line with a melodic line starting with a 'gap' annotation, followed by notes and a 'fill' annotation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 11

Para explicar o motivo *ré-mi-si*, não basta identificar as suas repetições e transformações. Este motivo tem também uma estrutura melódica própria (linha 3). De saída, sua terceira nota, o *si*, que se encontra sobre o segundo tempo do compasso em 6/4, adquire um peso ligeiramente maior que as duas primeiras notas. O movimento ascendente e o intervalo de quinta entre o *mi* e o *si* criam o que Meyer denomina um *gap*, um buraco, que deverá ser preenchido. Este *si* adquire uma importância ainda maior porque está ausente do primeiro tempo do compasso

2, quando a repetição do motivo se faz esperar. É somente no compasso 15 que esta espera é atendida, porém de maneira insatisfatória, porque Debussy escolheu, para preencher o *gap* (ou o que Meyer denomina *fill the gap*), o retorno em espelho do motivo do compasso 15 (*si-mi-ré-si-mi-ré*). Apenas o estudo de toda a peça permitiria dar conta da sorte reservada aos prolongamentos do *si* e suas transposições. Todavia, podemos dizer que é no compasso 85, cinco compassos antes do fim da peça, que este *si* leva a um *sol* dominante, completado no baixo pela tônica *dó* (no terceiro tempo do compasso 86), com uma etapa intermediária no compasso 28, que, entretanto, não se realiza na continuidade do motivo *ré-mi-si*, porém naquela do motivo *sol-lá-ré*.

O desfecho do motivo, no compasso 5, sobre um pedal de *mi* (compassos 5 a 13) surge como uma prolongação do segundo *mi* do compasso 1 e de seu retorno no compasso 3 (linha 2).

O “tema” dos compassos 7 a 13 exerce, então, a função de parênteses no interior daquilo que acaba de ser posicionado. Este desfecho apresenta, por sua vez, um sistema de prolongações e de implicações cujo detalhamento é mostrado no exemplo abaixo:



Exemplo 12

Ele leva novamente a um *si*, de modo que não houve progresso algum em relação ao motivo inicial *ré-mi-si*, a não ser o de preencher as expectativas criadas ao final dos compassos 1 e 3 (linha 2). Este *si* do compasso 13 junta-se de fato a um sistema linear de nível hierárquico superior (linha 1), constituído pela repetição do *ré* agudo nos compassos 1, 3 e 5, pelo pedal de *mi* nos compassos 5 a 13, e de sua reiteração uma oitava acima no compasso 14.

Seria este início, portanto, destituído de todo e qualquer repouso sobre a tônica? Não; o *dó* está presente. Uma linha descendente de baixos – *sol-fá-mi* – faz com que este *dó* tenha que esperar do compasso 1 até o 5 (linha 4), ao que se segue uma longa suspensão sobre a mediante, do

compasso 5 ao 13, para que essa linha no registro grave seja completada, nos compassos 13 e 14, pela seqüência descendente *mi-ré-dó*.

Mas nesse momento o acorde da mão esquerda, *dó-sol-dó*, tangencia o da mão direita, *si-mi-si*, e, a partir do compasso 16, seremos levados a um deslizamento em direção ao *si*, preparado pelo movimento *lá-si*, na seção superior dos acordes do baixo (linha 4) e, certamente, pelo papel que este desempenha na mão direita, nos compassos 14 e 15. Mais uma vez, a verdadeira resolução desta rede de prolongações somente se dará ao final da peça, a partir do compasso 72 (*Au mouvement*).

A descrição linear que acaba de ser mostrada constitui, ela também, uma análise de nível neutro que pode ser lida tanto do ponto de vista poiético quanto do ponto de vista estésico. Para atribuir-lhe uma pertinência poiética, podem-se utilizar argumentos idênticos aos usados numa análise paradigmática: a reiteração de configurações interrompidas e sua “resolução” no compasso 15 evidencia um procedimento composicional, ao mesmo tempo recorrente e lógico, que exclui o acaso, assim como a fricção entre *dó* e *si*, nos compassos 14 e 15, corresponde bem demais ao desejo, expresso por Debussy, de “afogar a velha senhora” (a tonalidade), para que tais características estruturais não sejam o resultado de estratégias poiéticas conscientes. A situação é diferente sob o ângulo estésico. Se utilizarmos a regra de Meyer, em que nos baseamos acima, podemos nos perguntar se não seria demasiado grande a distância entre as suspensões sobre o *mi*, nos compassos 3 e 5, e o desfecho sobre o *si*, nos compassos 14 e 15, para que essa resolução seja percebida no contexto dessa continuidade, ainda que se considere o pedal de *mi*, nos compassos 7 a 13. O mesmo se dá com a descida dos baixos em direção ao *dó*, com relação à distância entre os dois *mi*, um no compasso 5 e o outro no compasso 13. Apenas experiências *ad hoc* permitiriam verificar isso com certeza.

Como se vê, este esboço de análise ficou muito distante de abranger a totalidade das dimensões semiológicas da *Cathédrale Engloutie*. Os resultados da análise linear, bem como aqueles da análise paradigmática, somente poderiam adquirir o seu sentido pleno se a peça fosse abordada em sua totalidade. Também não tratei aqui das relações extrínsecas, estudadas pela semântica e pela hermenêutica. Mesmo no que se refere ape-

nas ao nível imanente e taxionômico, esta análise ficou muito aquém de ser completa. Nada falei sobre a harmonia, sobre as escalas tonais e modais, sobre a organização métrico-rítmica, sobre os registros. Não é de espantar que o rascunho desta análise de *La Cathédrale* já ocupe quase duzentas páginas. Ela será publicada na íntegra em um *Tratado de semiologia musical*, em vias de ser terminado.

Nesta tentativa de introdução ao modelo semiológico tripartite aplicado à música, desejei demonstrar a legitimidade da distinção entre os níveis neutro, poético e estésico. Ainda resta muito a fazer. Seria isto desencorajador? Não creio. Ninguém é obrigado a dar conta de uma obra em sua integralidade, e sob todos os seus aspectos. Uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação às diferentes dimensões que, no seio de uma obra, possam ser objeto de uma análise – cada uma das seis situações analíticas aqui mostradas pode se aplicar às remissões taxionômicas ou lineares, bem como aos diferentes tipos de significações. Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade. Porém, estou convencido da necessidade, para a análise musical, de distinguir entre estruturas, estratégias poéticas e estratégias estésicas, desde que se pretenda dar conta da complexidade do funcionamento da música. Por essa razão, acredito ser preciso levar em conta essa distinção antes de qualquer procedimento analítico ou exegético.

Tradução: Luis Paulo Sampaio.

JEAN JACQUES NATTIEZ é professor de musicologia na Faculdade de Música da Universidade de Montreal. Considerado como um dos pioneiros da semiologia musical, ele publicou *Fondements d'une sémiologie de la musique* («10-18», 1975), *Musicologie générale et sémiologie* (Bourgois, 1987), *De la sémiologie à la musique* (Cadernos do Departamento de Estudos Literários da UQAM, 1987), *Le combat de Chronos et d'Orphée* (Bourgois, 1993) e *La musique, la recherche et la vie* (Leméac, 1999). Também aplicou alguns de seus conceitos a Wagner (*Tétralogies - Wagner, Boulez, Chéreau*, Bourgois, 1983; *Wagner androgyne*, Bourgois, 1990) e abordou a questão das relações entre música e literatura (em *Proust musicien*, Bourgois, 1984). Além disso, é o editor dos textos de Pierre Boulez e de diversos discos de música de tradição oral (dos esquimós Inuit e Ainou e dos Bagandaenses de Uganda). Publicou seu primeiro romance, *Opéra*, em setembro de 1997, pela editora Leméac.