SEMIOLOGIA MUSICAL E PEDAGOGIA DA ANÁLISE

Jean-Jacques Nattiez*
tradução de Régis Duprat, UNESP

A diversidade de tendências e escolas no vasto campo da pesquisa semiológica é tal que ninguém poderia falar hoje da semiologia musical, mas da orientação particular que cada semiologia representa e ilustra.[1] E também, as poucas reflexões que seguem, sobre a contribuição possível da semiologia musical para a difícil questão do ensino da análise, não pretendem ser pertinentes senão com relação ao modelo semiológico de Jean Molino que utilizamos e que denominaremos doravante "modelo tripartido".

Antes de tudo, porém, porque o ensino da análise musical apresenta problemas hoje? A análise musical é plural: enquanto, até data recente, todo inventor de um novo modelo de descrição e explicação dos fatos musicais fazia de conta que o recém-nascido substituía os precedentes e os anulava, entramos numa fase da **história** da análise musical que nos obriga a admitir a **coexistência** dos diferentes modelos disponíveis. Um fenômeno novo é sintomático dessa situação: entre 1985 e 1988, ou seja, no curso de um breve período de quatro anos, surgiram cinco obras que propõem listas quase convergentes de modelos analíticos "disponíveis no mercado" e que também registram a pluralidade dos paradigmas acessíveis:

- o capítulo "Análise, Teoria e Música Nova", do livro de Joseph Kerman, **Musicologia** (1985);
- o artigo "Análise", assinado por Marc Devoto, da nova versão do **Harvard Dictionary of Music** (1986);

*Prof. Titular de Semiologia da Música. Faculté de Musique, Université de Montréal, Canadá.

[1] É a razão pela qual, desde 1975, intituláramos nosso primeiro livro *Fundamentos de uma semiologia da música.*

- a reedição, em livro de bolso (1987), do longo artigo de Ian Bent, "Análise", publicado em 1980 no **New Grove Dictionary of Music and Musicians** complementado por um léxico de William Drabkin;
- **A Guide to Musical Analysis,** de Nicholas Cook (1987);
- e **Music Analysis in Theory and Practice,** de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (1988).

Com base nessas obras podemos estabelecer a seguinte lista das principais tendências da análise musical no século XX:

a) a teoria da harmonia tonal, proposta por H. Schenker;
b) a abordagem da harmonia, da forma e do motivo, conforme A. Schoenberg;
c) a análise motívica e temática de R. Réti;
d) a "Set-Theory", elaborada por A. Forte para a análise musical das músicas atonais;
e) os modelos de análise rítmica e melódica de L. Meyer;
f) o "Musical Criticism" (Kerman, Rosen, Newcomb, Treitler);
g) a semiologia musical (Ruwet, Nattiez);
h) as diversas formas de análises por computador;
i) a teoria chamada generativa da música tonal, de Lerdahl e Jackendoff;
j) a análise das músicas de tradição oral.

Falta muito, evidentemente, para que as cinco listas coincidam perfeitamente Hindemith e Tovey (este último, a título de enaltecer) são, cada um, objeto de um capítulo especial na obra de Dunsby e Whittall; Cook é o único a consagrar um capítulo inteiro a análise em etnomusicologia e, com Marc Devoto, a falar dos tipos de análise mais difundidos: a "cifragem harmônica" (a "Roman Numeral Analysis" dos anglo-saxões) e a análise formal tradicional; a emergência e a importância do modelo de Lerdhal e Jackendoff são essencialmente reconhecidas por Bent e Kerman, mas o impacto do seu livro de 1983 é sobretudo evidente desde o desenvolvimento recente das pesquisas "cognitivas"; quase todos os autores – salvo Kerman, é claro, e Devoto – negligenciam o "Musical Criticism". Assinalemos, enfim, a crer nesse panorama, que não há hoje ninguém para analisar as músicas eletro-acústicas.

Não obstante essas correntes e nuances, parece possível elaborar a lista das obras teóricas representativas das grandes correntes da análise musical moderna:

- H. Schenker, **Der freie Satz** (1935)
- R. Réti, **The Thematic Process in Music** (1951)
- A. Schoenberg, **Structural Functions of Harmony** (1954)
- G. W. Cooper e L. B. Meyer, **The Rhythmic Structure of Music** (1960)
- A. Schoenberg, **Fundamentals of Musical Composition** (1967)
- N. Ruwet, **Langage, musique, poésie** (1972)
- A. Forte, **The Structure of Atonal Music** (1973)
- L. B. Meyer, **Explaining Music** (1973)
- J. J. Nattiez, **Fondements d'une sémiologie de la musique** (1975)
- F. Lerdahl, R. Jackendoff, **A Generative Theory of Tonal Music** (1983)
- L. Treitler, **Music and the Historical Imagination** (1989).

A essa lista, podemos acrescentar alguns estudos monográficos que ilustram muito particularmente algumas dessas correntes:

- H. Schenker, **Funf Urlinie Tafeln** (1933)
- R. Réti, **Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven** (1967)
- L. Meyer, "Grammatical Simplicity and Relational Richness: the Trio of Mozart's C Minor Symphony" (1976)
- A Forte, **the Harmonic Organization of "the Rite of Spring"** (1978)
- J. J. Nattiez, Varèse "Density 21.5": a Study in Semiological Analysis (1982)
- J. Schmalfeldt, **Berg's "Wozzeck": Pitch-class Set Structures and the Dramatic Design** (1983)
- S. Arom, **Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale** (1985)
- O n.º 16 da revista **Analyse musicale** (1989), que reúne nove análises de "La terrasse des audiences du Clair de lune", de Debussy.

Hoje não é mais possível, para um professor de análise, caminhar com seu método pessoal e ignorar (ou fingir ignorar) os modelos que se desenvolveram desde o início do século. Que fazer, pedagogicamente, diante dessa explosão? Ele poderia conduzir os estudantes a sossobrar no mais absoluto relativismo e tornar-se presa das sereias da descontrução: se os modelos são tão diferentes, não há mais verdade da análise.

Diante dessa visão derrotista que o espírito do tempo arrisca de encorajar, parece-nos necessário, ao contrário, fazer com que os estudantes tomem consciência (e talvez, também, os professores) de que

essa diversidade é uma coisa **natural** que a reflexão semiológica geral permite explicar: toda análise é uma construção **simbólica**, ou seja, não um reflexo dos fatos musicais de que buscamos dar conta, mas um **modelo** que supõe a **seleção** de traços considerados pertinentes pelo musicólogo, em função de realidades diversas mas tão efetivas quanto suas escolhas estéticas, sua concepção ontológica da música, sua orientação epistemológica, o modo de discurso adotado, os objetivos específicos da análise.[2]

O simples exame da lista acima permite inventariar alguns dos princípios que sustentam as divergências entre escolas analíticas. O silêncio ou quase-silêncio sobre as músicas de tradição oral ou a música eletro-acústica se explica muito bem pelos a priori estéticos circundantes: as músicas de "selvagens" e as músicas dos "ruídos" são simplesmente música. Se as exegeses do "musical criticism" não são consideradas por muitos como análise, e em razão da fronteira bem traçada, resultado de uma história institucional particular que existe, no mundo musicológico anglo-saxão, entre "theory" e "analysis", de um lado, e "(historical) musicology", de outro; ela se traduziu pela separação entre a **American Musicological Society** (rebatizada por alguns "American Medieval Society"!) e a **Society for Music Theory.** Essa clivagem repousa sobre uma divergência ontológica e epistemológica mais profunda: seria a música essencialmente um jogo de formas ou portadora de significações? Basta analisar as estruturas de uma obra para dar-se conta dela ou é preciso reimergi-la na história e na cultura?

Em função desses **a priori** a diversidade dos modelos analíticos ainda se explica, se relermos a lista, por:

a) as disciplinas adjacentes, às quais eles apelam: história, antropologia, psicologia, lingüística, matemáticas, informática, sem falar da estética, da filosofia, da epistemologia e da história das ciências: hoje é preciso convencermo-nos de que a análise musical é fundamentalmente **interdisciplinar**;[3]

b) os campos de aplicação: Schenker, Schoenberg, Réti, Meyer e Lerdahl-Jackendoff interessam-se pela música tonal; a "set-theory" de Forte pelas músicas atonais; a técnica paradigmática, por longo tempo

---

[2]Consagramos a segunda parte do nosso livro *Musicologia geral e Semiologia* (1987) a essa necessária "semiologia do discurso sobre a música".

[3]Essa situação foi programadamente prevista, há mais de cem anos, no artigo de Adler (1985), que é considerado hoje como o texto fundador da musicologia moderna. Mas agora que a pesquisa musicológica recente rompeu concretamente as amarras, tem-se a sensação de que muitos professores de análise ficaram alheios a esse movimento.

realçada pela semiologia musical, alcançou seu maior sucesso em etnomusicologia;

c) cada um desses métodos acentua parâmetros diferentes: harmonia em Schenker e Schoenberg, motivo e temática em Schoenberg e Réti, ritmo e melodia em Meyer; formas e estruturas melódico-rítmicas e monodias em semiologia musical; a maior parte das teorias parecem impotentes diante do timbre.

É, pois, necessário que o estudante de hoje tome consciência não somente das razões da multiplicidade dos modelos, mas também do conteúdo de cada modelo em particular. Alguns desses paradigmas, com efeito, ocuparam tal lugar na literatura especializada que se o estudante os ignora, simplesmente não será capaz, notadamente ao nível de seus estudos de mestrado e doutorado, de ler o que se publica acerca das obras que lhe interessam.

Um primeiro remédio deveria ser possível no ensino superior: um curso de introdução aos diferentes modelos analíticos. Todo professor de análise ou de escrita, desde que tenha espírito aberto, pode facilmente dispor da literatura necessária para edificar tal curso. E para isso não tem absolutamente necessidade do modelo semiológico de Molino (1975) e Nattiez. Entretanto, desejamos mostrar em que a utilização desse modelo pode ajudar estudantes e mestres a superar a explosão intelectual que resulta da proliferação de paradigmas aparentemente concorrentes.

Como se apresenta o modelo tripartido de nossa teoria semiológica?

Podemos representá-lo assim:

poïétique----------→nível neutro ←---------- estésica

e ele repousa sobre os seguintes princípios:

1) toda obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora específica: o processo **poïétique;**

2) esse processo **poïétique** deixa um traço: onda sonora que o gravador pode registrar no caso da música de tradição oral, ou partitura que permita que a obra seja reproduzida, no caso da música ocidental;

3) esse traço, quando é executado, dá lugar a processos perceptivos (qualificados de **estésica**) por parte dos ouvintes. Note-se o sentido da seta da direita, no esquema. Na perspectiva semiológica de Molino, não há transmissão para um "receptor" das "intenções" do compositor por intermediação de uma obra de sua execução; a percepção, aqui, é um processo **ativo** de reconstrução da mensagem.

compreende-se, então, que, por um lado, a análise dos processos **poïétiques** e dos processos estésicos, diversamente do que afirma a teoria clássica da comunicação, não coincidem necessariamente e que, por outro lado, as estruturas que o musicólogo ressalta na obra têm uma realidade distinta dessas duas famílias de processos. Elas resultam dos primeiros e estão na origem dos segundos, mas como são, elas próprias **construídas** pela análise, não poderiam ser confundidas com a descrição dos processos como tais.

Uma vez admitido que os três níveis distinguidos por essa teoria semiológica são relativamente autônomos, é possível utilizar o modelo para classificar as diferentes famílias de análise musical correntemente utilizadas segundo seis casos de figura:



1) N

Há, de início, as análises imanentes, isto é, as que abordam o texto da obra sem tomar parte na pertinência **poïétique** e/ou estésica das estruturas assim discernidas. São típicas dessa primeira família a análise do ritmo da **Sagração da Primavera** por Boulez (1966) para a qual "as relações matemáticas são as únicas tangíveis"; a "set-theory" de Allan Forte: as obras atonais são descritas conforme a constituição e transformação de conjuntos de alturas; a maior parte das análises informáticas que, por definição, se atêm à freqüência e/ou à distribuição das alturas, dos intervalos, dos valores de duração e das entidades harmônicas; o modelo paradigmático de Ruwet realçado pela semiologia musical na sua primeira fase e que se evidenciou particularmente fecundo nos trabalhos analíticos do etnomusicólogo Arom (1985).

2) P = N = E

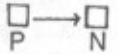
Esse segundo caso de figura se distingue do precedente em que, se o modelo descreve bem configurações imanentes à obra, ele considera que tais configurações correspondem aos processos **poïétiques** e estésicos. Mas essa correspondência se estabelece diferentemente conforme as teorias.

Para Schenker, por exemplo, as estruturas harmônicas destacadas são, conforme diz, confirmadas pelo estudo dos esboços das obras que analisou, notadamente as de Beethoven. Ao mesmo tempo, a interpretação e a percepção **devem** conformar-se com essas estruturas que, segundo os próprios fundamentos da teoria, "dizem a verdade" sobre a obra, de maneira definitiva. A correspondência "à direita" é, pois, estabelecida de maneira normativa.

O modelo de análise das implicações melódicas proposto por Meyer em **Explaining Music** pretende ser pertinente ao mesmo tempo com relação ao "ouvido interior" do compositor e a percepção dos ouvintes. Ocorre o mesmo em Lerdahl e Jackendoff cujo modelo, como o de Meyer, leva em consideração a competência de um prático experto do sistema tonal.

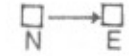
3) 

Aqui, trata-se de induzir da observação da peça o processo composicional que lhe deu nascimento. Note-se que a seta exprime o sentido da diligência metodológica e não o processo que ela descreve. Damos a essa espécie de figura o nome de **poïétique indutiva.** A essa família pertencem as proposições analíticas que encontramos nos **Fundamentals of Musical Composition** de Schoenberg: por trás das estruturas da obra, harmônicas, fraseológicas ou seriais, Schoenberg convida a retomar a **Grundgestalt** que explica a unidade da obra. Réti não procede diferentemente quando, em suas análises do desenvolvimento temático, busca a "célula geradora" das obras, especialmente a intervalar.

4) 

Ao contrário, o que chamamos de **poïétique externa** parte de documentos distintos da obra propriamente dita para reconstruir o processo **poïétique** planos, cartas, esboços, A obra clássica de Paul Mies (1929) sobre os esboços de Beethoven é um bom exemplo dessa abordagem que faz intervir o conhecimento hitórico e os métodos próprios do historiador. Encontra-se uma situação semelhante em etnomusicologia

quando a antropologia da música faz intervir o contexto cultural, as estratificações sociais, os comportamentos e propósitos autóctones como fatores explicativos do fato musical.

5) 

Abordando o aspecto da estésica, encontramos novamente, **mutatis mutandis,** as duas mesmas espécies de figura. Pratica-se uma **estésica indutiva** quando se procura predizer como a ora é percebida na base da observação apenas das estruturas musicais, baseando-se seja na sua experiência pessoal (que é então hipostasiada em consciência universal), seja tendo conta das leis perceptivas gerais que nos ensinam as pesquisas psicológicas atuais.

6) 

As abordagens que destacam a estésica externa, fundamentam-se não sobre as obras mas sobre as respostas de pessoas que percebem em situação experimental. A psicologia experimental da música não é nova mas ganhou recentemente uma importância considerável no campo da "music theory", sob o impulso das pesquisas cognitivas.

Pode-se tirar uma conclusão tranqüilizadora dessa classificação: a diversidade dos modelos analíticos não significa sua incompatibilidade; ela corresponde a diferenças de pertinência, conforme seu objetivo é dar conta das estruturas, dos processos **poïétiques** e/ou dos processos estésicos.

Não se trata aqui, bem entendido, senão de uma colocação muito esquemática. Propusemos, apenas, o ponto de partida de uma investigação minuciosa que será objeto de um novo livro em preparação, **Análise musical e semiologia.** Esperamos apenas ter mostrado em que o modelo tripartido explica, num primeiro nível geral, porque diversos modelos respondem de fato a objetivos analíticos que, não obstante sua pretensão de dar conta da "essência" de seu objeto — corrente nas ciências sociais mas epistemologicamente vã — não se excluem necessariamente: a reflexão semiológica tenta ainda justificar sua coexistência e legitimar sua pluralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft*, n.1, p.5-20, 1985.

ANALYSE MUSICALE. Societé Française d'analyse musicale, n.16, juin, 1989.

AROM, S. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF, 1985. 2v.

BENT, J. *Analysis:* The New Grove Handbooks in music. Londres: Macmillan, 1987.

BOULEZ, P. *Relevés d'apprenti*, Paris: Seuil, 1966.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. Londres: Dent, 1987.

COOPER, G.C., MEYER, L.B. *The Rhythmic structure of music*. Chicago: Chicago University, 1960.

DUNSBY, J., WHITTALL, A. *Music analysis in theory and practice*. Londres: Faber and Faber, 1988.

FORTE, A. *The Structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.

——. *The Harmonic organization of The Rite of Spring'*. New Haven: Yale University, 1978.

KERMAN, J. *Musicology*. Londres: Fontana, 1985.

LERDAHL, F., JACKENDOFF, R. *A Generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT, 1983.

MEYER, L.B. *Explaining music*. Berkeley, Los Angeles: The University of California, 1973.

——. Grammatical simplicity and relational richness: the Trio of Mozart's G Minor Symphony. *Critical Inquiry*, v.II, n.4, p.693-761, 1976.

MIES, P. *Beethoven's sketches:* an analysis of his style based on a study of his sketch-books. Oxford: Oxford University, 1929.

MOLINO, J. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, n.17, p.37-62, 1975.

NATTIEZ, J.J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: U.G.E., 1975. coll. 10-18.

NATTIEZ, J.J. Varèse's "Density 21.5": a study in semiological analysis. *Music Analysis*, v.1, n.3, p.243-340, 1982.

——. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

RANDEL, D. (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Harvard University, 1986.

RETI, R. *The Thematic process in music*. London: Faber and Faber, 1961.

——. *Thematic patterns on the sonatas of Beethoven*. Londres: Faber and Faber, 1967.

ROSEN, C. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971.

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972.

SCHENKER, H. *Fünf Urlinie-Tafeln*. New York: David Mannes Music School, 1933.

——. *Der freie Satz*. Vienne: Universal, 1935.

SCHMALFELDT, J. *Berg's Wozzeck:* harmonic language and dramatic design. New Haven: Yale University, 1983.

SCHOENBERG, A. *Structural functions of harmony*. New York: Norton, 1954.

——. *Fundamental of musical composition*. New York: St. Martin's, 1967.

TREITLER, L. *Music and the historical imagination*. Cambridge: Harvard University, 1989.