

A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da *Sinfonia em Sol menor, K. 550*, de Mozart)

Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal, Canadá)

Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis (Professora Emérita da UFMG)

e-mail: sandramontreal@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é classificar e comparar algumas das mais importantes análises do tema da *Sinfonia em Sol menor, K. 550*, de Mozart: Abert, Schenker, Réti, Cooke, Stefani, Lerdaahl et Jackendoff. Para isto, uma tipologia das análises é apresentada: a distinção é feita entre as análises de orientação semântica e as análises imanentes. Esta última é por sua vez dividida em dois grupos: as análises taxionômicas e as análises lineares. A comparação das análises é, a seguir, empreendida de acordo com três questões: a análise é conduzida sobre a base de uma metodologia explícita? O modelo faz aparecer, na obra, uma hierarquia de níveis? Qual é a pertinência semiológica da análise (aqui é feita referência à teoria da tripartição que distingue entre os níveis poético, neutro e estésico)? O liame que pode ser estabelecido entre estas análises e a execução da sinfonia é abordado, quando isto se faz pertinente. Como conclusão, é proposto superpor-se as “linhas” de análise, visando facilitar a comparação.

Palavras-chave: Epistemologia, metodologia, semiologia, análise comparativa, Mozart.

A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's *Symphony in G minor, K 550*)

Abstract: The aim of this contribution is to classify and compare some of the most important analyses of the theme of *the Symphony in G minor* of Mozart, *K. 550*: Abert, Schenker, Réti, Cooke, Stefani, Lerdaahl and Jackendoff. To achieve this, a typology of analyses is presented: distinction is made between analysis with a semantic orientation and immanent analyses. The latter are in their turn classified in two families: taxonomic and linear. The comparison of analyses is undertaken according to three questions: is the analysis based on an explicit methodology or not? Does the model conceive the work according to a hierarchy of levels? What is the semiological pertinence of the analysis (reference is made here to the theory of tripartition which distinguished between the poetic, neutral and aesthetic levels)? Reference to the performance of this symphony is done when it is relevant. In conclusion, it is proposed to superimpose “lines” of analysis in order to facilitate comparison.

Keywords: Epistemology, methodology, semiology, comparative analysis, Mozart.

Doravante, somos capazes de tomar consciência da diversidade dos métodos de análise musical, graças a algumas obras do último decênio do século XX: os capítulos de *Contemplating Music* de Kerman (1985), o artigo “*Analysis*” do *New Harvard Dictionary of Music* (De Voto, 1986) e o de Bent no *New Grove* (1980, reeditado e aumentado em 2001), reimpresso em livro pela Norton (1987) e as obras de Nicholas COOK (1987) – *A Guide to Musical Analysis* – e de DUNSBY e WHITTALL (1988): *Music Analysis in Theory and Practice*.

Hoje, esta diversidade assusta, visto que ela perturba a consciência tranqüila, com a qual a pedagogia da análise, por longo tempo, tem funcionado. Mas, além das reações psicológicas ou epidérmicas, duas atitudes extremas são possíveis, no plano da pesquisa: querer, com todas as forças, tentar unificar tais métodos, ou considerar suas divergências como irreduzíveis.

Desejaria eu defender aqui uma posição intermediária e matizada: uma análise musical jamais propõe uma imagem realista da obra estudada que desta revele a essência, mas sim uma *construção* que seleciona, no seu objeto, um certo número de aspectos considerados como adequados para

explicar a obra. Toda a questão está em saber sobre a base de quais princípios esses aspectos foram escolhidos. É a razão pela qual defendi, desde muito tempo atrás (cf. NATTIEZ- HIRBOUR-PAQUETTE, 1973), a idéia de que toda nova análise de uma obra deveria, de início, se fundar sobre a comparação das análises já existentes. Isto permitiria dar à nossa disciplina o caráter cumulativo que lhe falta com muita freqüência. Mas, da idéia da comparação das análises, passei àquela da comparação dos *modelos* de análise – que pode, bastante bem, apoiar-se sobre uma confrontação das aplicações de diferentes métodos a um mesmo objeto. Podemos então tentar, a partir disto, propor uma tipologia, o que farei dentro de um instante, a fim de determinar se esses métodos não são, de algum modo, complementares. Podemos, em seguida, após ter estabelecido quais são os aspectos característicos de cada modelo, tentar ver como tratar a complementaridade e as contradições das análises, terminando com uma proposição concreta a respeito deste assunto.

Este exercício de comparação dos modelos será empreendido sobre a base das diversas análises do tema da *quadragésima sinfonia em Sol menor*, K. 550, de Mozart, propostas no século XX (cf. partitura). Conheceu-se uma verdadeira fortuna crítica, mas para não alongar indevidamente este artigo, não considerarei todas as análises: apenas retive aquelas que me parecem típicas de modelos bem identificados.

Começamos, então, pelas grandes linhas de uma *tipologia* dos modelos analíticos. As diversas práticas da análise musical no século XX podem, na minha opinião, estar, de início, repartidas em duas grandes categorias, segundo uma escolha ontológica que se apóia sobre a natureza semiológica da música:

1. Aquelas que admitem – e mesmo sublinham – as conotações emotivas, afetivas, imagéticas da obra musical. Designarei as mesmas com o termo genérico e moderno

de *análises de orientação semântica*. Entre elas, discutirei as análises hermenêuticas, a análise interválica de Cooke, a semiologia de Stefani e a abordagem experimental.

2. Aquelas que se apóiam sobre as *estruturas imanentes* da obra e que se repartem em dois grandes grupos:
 - a. as *análises taxionômicas* que cortam em unidades a substância musical, privilegiando este ou aquele parâmetro. E remeterei aqui, sempre a propósito do tema de nossa sinfonia, ao modelo paradigmático de Ruwet, à abordagem de Réti, às proposições de Meyer e ao livro de Lerdahl e Jackendoff.
 - b. as *análises* que, na falta de melhor termo, chamarei “*lineares*” e que, desde Schenker, descrevem o prolongamento e as implicações das alturas, tanto no nível melódico (Meyer, Narmour), quanto no harmônico (Lerdahl-Jackendoff) .

Falei de escolha ontológica sustentando-se sobre a natureza semiológica da música, porque a distinção entre as duas grandes famílias – as análises semânticas e as análises imanentes – configura um debate estético que não está perto de se esgotar: é a música, como o desejava Hanslick, um sistema puramente formal, ou ela é capaz de remeter à nossa experiência do mundo sob todos os seus aspectos (imagético, afetivo, emotivo, ideológico, religioso, etc.)? No interior da grande família das análises imanentes, faço intervir uma segunda divisão que se sustenta igualmente sobre a natureza da música, porém desta vez situada ao nível de suas estruturas: as análises taxionômicas e as análises “lineares”.

Mas o conjunto destes métodos pode ser atravessado por uma segunda série de questões. Destas examinarei três:

- a primeira é de caráter epistemológico: as análises recorrem, ou não, a uma *metodologia explícita*?
- a segunda é de caráter estrutural: os modelos contemplam, ou não, uma *hierarquia de níveis*?
- a terceira é de caráter semiológico, no sentido em que eu o entendo em meus trabalhos, seguindo as proposições de Jean MOLINO (1975): as análises imanentes obtidas são pertinentes em relação às estratégias composicionais (a poética), em relação às estratégias perceptivas (a estética), em relação às duas ou a nenhuma das duas ?

Para responder a estas questões, falarei, a seguir, de “pertinência semiológica”. No prosseguimento deste artigo, caracterizarei as análises, não somente em relação aos três pólos da tripartição, mas em relação às seis situações analíticas que deles são derivadas: a análise do nível neutro, a análise poética indutiva, a análise poética externa, a análise estética indutiva, a análise estética externa e a análise da comunicação cf. NATTIEZ, 1987, p.176-178; para uma apresentação em português, cf. NATTIEZ, 2002b, p.18-20). No contexto da presente revista, tenho a lembrar que, no que concerne à música ocidental, situo a atividade do músico intérprete do lado do estésico (NATTIEZ, 1987, p. 101-105) e sublinharei, a cada vez que isto for pertinente, o que a análise musical pode trazer para a execução desta sinfonia.

A categorização tripartite não se coaduna com a primeira classificação, aquela que distingue métodos explícitos e não explícitos. Com efeito, há análises semânticas que têm uma metodologia explícita (aquelas inspiradas pela psicologia experimental, por exemplo), mas a maior parte não

a tem: é o caso, particularmente, das abordagens hermenêuticas. Isto vale também, bem entendido, para a análise taxionômica (a análise formal tradicional, por oposição à análise paradigmática, por exemplo) e para a análise linear (Schenker, por oposição à Meyer e Lerdahl). Além disto, a distinção hierárquica dos níveis não é o objetivo primeiro das análises taxionômicas e lineares. Semelhantes distinções hierárquicas podem se encontrar dentro do discurso hermenêutico, mesmo se a ausência de representação em modelos torne essas distinções muito menos marcantes. Quanto à distinção entre o poético e o estético, ela atravessa, evidentemente, tanto as abordagens semânticas, quanto as análises imanentes (taxionômicas e lineares).

Ressaltamos, enfim, um último aspecto que caracteriza os diversos modelos analíticos: quais são os parâmetros e os aspectos que eles privilegiam. Esta dimensão será regularmente sublinhada no exame que empreendo.

É a combinação de todos estes critérios que permite propor um quadro tipológico dos diversos métodos de análise. (Cf. Ex.1)

I - AS ABORDAGENS DE ORIENTAÇÃO SEMÂNTICA

Famílias de análise	Metodologia Explícita	Hierarquização	Pertinência Semiológica
Semântica			
Hermenêutica (Abert)	-	Fraca	Não tematizada
Cook	-	-	"
Stefani	+	(+)	"
Imanentes			
Taxionômicas			
Paradigmática	+	+	Nível Neutro
Reti	-	-	Poiética indutiva
Meyer	+	+	Estésica indutiva
Lerdahl-Jackendoff	+	+	"
Lineares			
Schenker	-	+	P = N• N•= E
Meyer/Narmour	+	+	Estésica indutiva
Lerdahl-Jackendoff	+	+	"

Ex. 1: Tipologia das análises

1. As análises hermenêuticas.

Embora a expressão “análise musical” signifique hoje, com mais freqüência, análise das estruturas e construção de um modelo que descreva a organização e o funcionamento de uma peça – “*How does [a musical work] work?*”¹ (BENT, 1980, p.342) -, é preciso admitir que esta é uma situação relativamente recente. Até por volta de 1960, domina um tipo de discurso exegético, análogo à

¹ Como [uma obra musical] funciona?

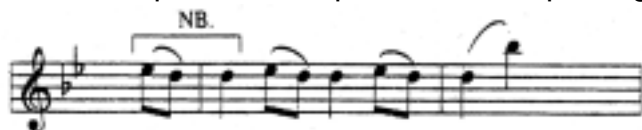
explicação de textos literários e que se pode legitimamente qualificar de hermenêutico, na medida em que ele tenta religar a obra à vivência do compositor ou dos ouvintes, ou aprofundar as significações em função do contexto histórico, social, cultural, filosófico etc. Esta orientação do discurso musicológico está bem presente nas abordagens analíticas francesas e italianas e, no contexto do pós-modernismo ambiente, ela hoje conhece um revigoramento de popularidade, na musicologia anglo-saxônica. Foi característica do estilo de Tovey, na Grã-Bretanha, e hoje conhece o seu momento nobre com o *“Musical Criticism”* americano que, sob sua forma mais recente, tenta introduzir o ponto de vista narratológico na análise. Esta é a razão pela qual parece-me legítimo falar dela, mesmo se, entre as obras citadas mais acima, o *Harvard Dictionary of Music* e, com certeza, o livro de Kerman, sejam os únicos a reconhecer a validade desta corrente analítica. Embora eu situe, por volta de 1960, a aparição progressiva de *modelos* analíticos, poder-se-ia objetar-me que a obra de Schenker é anterior a 1935. De fato, é significativo que a abordagem schenkeriana – que se pode considerar, ao mesmo tempo, estrutural e hierárquica – não tenha começado a se propagar na musicologia senão nos anos sessenta, no momento em que, precisamente, a idéia de modelo penetra as ciências humanas, e especialmente, a lingüística, com o modelo gerativo de Chomsky, ao qual sua teoria foi, com freqüência, comparada.

Se tomo, por exemplo, a análise de ABERT (1923-4) da sinfonia de Mozart, traduzida para o inglês na edição Norton (BRODER, 1967), e da qual um extrato está reproduzido no exemplo 2, o que constato?

A sinfonia começa sem uma introdução, apenas com uma antecipação de um compasso no acompanhamento. De início, o tema segue um tipo melódico que é favorito do período e que, posteriormente, estaria especialmente em evidência em *a Flauta Mágica*:



Mas, por um lado, ele (o tema) prolonga as anacruses (NB), triplicando-as, sem despojá-las de seu caráter de anacruse, pois o acento principal permanece no terceiro e sétimo compassos do tema e, por outro lado, em conexão com isso, a nota aguda do salto de sexta cai no tempo fraco do compasso. Ao mesmo tempo em que o tipo melódico já fica, desta maneira, despojado de grande parte de sua energia original, essa mudança de seu caráter é intensificada pelo fato de que a anacruse prolongada é diferenciada, ritmica e melodicamente:



sob o aspecto melódico, através do pesado suspiro (representado pelo) motivo NB, e, ritmicamente, através do caráter anapéstico daquele motivo, cuja força dinâmica, em seu contexto, nada tem em si de afirmação da vida mas, desde o início, impõe um clima de inquietação e tensão. As penetrantes cadências femininas são também características. O tema apresenta a mesma curvatura ampla do tema correspondente da Sinfonia em *Mi bemol*. Mas a segunda parte do seu antecedente (compassos 9-20) mostra uma considerável intensificação no efeito emocional, causado pelo prolongamento métrico e pelo contorno formal da meia cadência na dominante: aqui, a paixão, até então contida com esforço, irrompe com evidente ferocidade.

Ex. 2: H. Abert, W. A. Mozart (1923-1924, tradução inglesa BRODER, 1967, pp. 70-71)

Os traços musicais focalizados são postos, por um lado, em relação com outras obras de Mozart e, por outro, com a atmosfera afetiva que elas conotam: de um modo geral, uma atmosfera pessimista, e mais precisamente, no tema, uma evolução que vai de um estado de agitação e de tensão a uma expressão apaixonada que, finalmente, explode com ferocidade. E estes afetos são, constantemente, colocados em relação com os traços musicais que os apóiam: caracterização do segundo compasso como um tempo fraco prolongado (reencontraremos esta idéia em Schenker), acentuação nos compassos 3 e 5, terminação dita feminina sobre intervalo de sexta não acentuado, peso dado ao motivo *Mi* bemol-*Ré-Ré*, extensão métrica aos compassos 14 e 15, iteração daquilo que chamamos V de V/V dos compassos 16 a 19.

Portanto, do ponto de vista da *construção* do discurso, é a caracterização da expressividade do material musical que determina a escolha dos traços musicais retidos. Estes traços não são sistematicamente inventariados e é a razão pela qual os modelos de análise, que se desenvolveram após 1960, sob a influência de setores mais “sólidos” do saber como a linguística, a informática ou a inteligência artificial, são constantemente postos como uma alternativa científica a uma abordagem julgada demasiado literária. Abert, por exemplo, ressalta no tema apenas um só motivo, um único traço harmônico, dois aspectos da métrica, em função da imagem que ele deseja nos dar da expressividade da peça. A metodologia deste discurso hermenêutico está implícita; a imagem que é proposta da obra é muito fracamente hierarquizada, e a análise não faz explicitamente diferença entre o poiético e o estésico.

Evidentemente, a caracterização afetiva deste início e desta sinfonia varia segundo os autores (cf. BRODER, 1967). Numerosos são aqueles que destacam a observação ocasional de Robert SCHUMANN (1914,p.105), que parece tão distante do consenso moderno, visto que ele vê na sinfonia “*diese grieschisch schwebende Grazie*.”² Conforme assinala Abert em uma nota, ele não era o único a partilhar esse ponto de vista: Hirschbach, no volume VIII da *Neue Zeitschrift für Musik*, caracteriza a sinfonia como uma “*ordinary, mild piece of music*”³. Palmer (*ibidem*), em 1865, não acha ali senão “alegria e animação”. Fétis, em 1828, dizia que a melancolia a domina. Oulibicheff, em 1843, fala de agitação da paixão, de desejos e de lamentos de um amor infeliz, de uma tristeza velada, de uma melancolia doce e terna no primeiro tema. Broder atribui à influência de Hanslick o fato pelo qual alguém como Grove, em 1907, admita ali ouvir o patético, mas acrescentando: “*There is something in the definite regularity with which its various sections and even the sentences of its themes are laid out, that gives a more formal character to the music than we now associate with grief*.”⁴ Para TOVEY (1911, p.396), “*the sonata style never lost for Mozart its dramatic character, but, while it was capable of pathos, excitement, and even vehemence, it could not concern itself with catastrophes or tragic climaxes. The G minor symphony shows poignant feeling, but its pathos is not that of a tragedy; it is there from first to last as a result, not a foreboding nor an embodiment, of sad experiences*.”⁵

² “Esta graça grega que paira”.

³ Peça comum de música suave.

⁴ “Há algo, na regularidade bem definida com a qual suas diferentes seções e mesmo as frases de seus temas são construídas, que dá um caráter mais formal à música do que aquele que agora associamos à desolação”.

⁵ “o estilo sonata não perdeu jamais para Mozart seu caráter dramático, e se bem que ela seja capaz de *pathos*, de excitação e mesmo de veemência, não poderia ser relacionado com catástrofes ou trágicos climaxes. A *sinfonia em Sol menor* demonstra sentimentos profundos, porém seu *pathos* não é o de uma tragédia; esta ali está, do início ao fim, como um resultado, não como um pressentimento ou uma corporificação de experiências tristes.”

A mesma contradição entre Schumann e seus sucessores encontra-se na época moderna. STEFANI (1976, p.40) sublinha que, para Abert, o ritmo de anapesto do início é “*ansimante e pesante*”⁶ enquanto que, para MILA (1967), ele é “*alacre e leggero*”⁷. Citaremos, enfim, SCHRADE (1964, p. 71-2), na tradução de Stefani, que nele se apoiou em um texto ao qual retornarei: “*Fra questi elementi essenziali del primo tempo si trova una speciale maniera di presentare un tema, che Mozart deve come altre cose a Christian Bach, e che si è chiamata l’ “Allegro cantabile”. Ciò vuol dire che un cantabile, una melodia lirica, un elemento liederistico, che perlopiù si usa solo in un tempo lento, ora viene portato anche in un tempo veloce.*”⁸ A partir desta caracterização, STEFANI (1976, p.169) coloca a questão: “*perché questo tema è cantabile*”?⁹

A questão é importante. É possível, efetivamente, divertir-se com as diferenças de qualificação semântica entre os autores, porém estas diferenças não são mais escandalosas nem surpreendentes quanto aquelas que vamos observar entre as análises que tratam dos aspectos estruturais do tema. Visto que, conforme enfatizei em *Musicologie générale et sémiologie*, toda análise, todo discurso sobre a música, é uma construção simbólica (NATTIEZ, 1987, 2ª parte), o essencial, face às divergências de análise, é tentar compreender o que as provoca.

É a razão pela qual insistirei a respeito da ausência de metodologia explícita. Ela explica em parte que não se encare, na tarefa hermenêutica, qualquer descrição sistemática das associações verbalizadas à música, como o fará a semântica experimental de um IMBERTY (1979,1981), por exemplo, e, sobretudo, que não se busque *explicar* as associações entre a substância musical e as conotações emotivas e imagéticas. Neste empreendimento, o musicólogo deposita uma confiança fundamental em sua própria percepção e considera essas associações como absolutas e evidentes. Na seção 4 desta primeira parte, apresentarei os resultados de uma experiência que conduzi, inspirada nos métodos da psicologia experimental e que, ao contrário, repousa em uma metodologia explícita e evita hipostasiar a percepção do musicólogo.

2. A análise interválica de Cooke.

Para Derick COOKE (1959, p. 236), em *The Language of Music*, a significação global da *Sinfonia em Sol menor* não apresenta dúvida: “*We are assuming in advance that the 40th Symphony is a melancholy work*”¹⁰. Mas ele logo acrescenta e isto faz toda a diferença: “*an assumption for which material proof will be forthcoming*”.¹¹ O autor dispõe de uma teoria da expressividade musical, essencialmente fundada sobre uma semântica dos intervalos que constituem “*the elements of musical expression*”¹², reforçados pelos “*vitalizing agents*”¹³ como o volume, o tratamento do tempo, as direções, e os “*characterizing agents*”¹⁴, como a cor sonora e a textura.

⁶ Afrito e pesado.

⁷ Jovial e ligeiro.

⁸ “Entre estes elementos essenciais do “primeiro movimento”, encontra-se uma maneira especial de apresentar um tema que Mozart deve, dentre outras coisas, a Christian Bach e que se chama “*Allegro cantabile*”. Isto quer dizer que um *cantabile*, uma melodia lírica, um elemento do *lied*, que, em geral, é utilizado somente em um tempo lento, encontra-se doravante empregado em um tempo rápido.”

⁹ “Por que este tema é *cantabile*?”

¹⁰ “Estamos assumindo, inicialmente, que a *Sinfonia n. 40* é uma obra melancólica.”

¹¹ “Uma suposição para a qual será apresentada a prova material.”

¹² “os elementos de expressão musical”.

¹³ “agentes vitalizadores”.

A análise do vocabulário musical básico em Cooke consiste em inventariar *patterns*¹⁵ de notas definidas, segundo o intervalo que elas criam em relação à tônica. A hipótese de base de Cooke é que há uma estabilidade semântica destes *patterns*, ao longo de toda a história da música tonal. Cooke construiu seu comentário da *Quadragésima Sinfonia* de Mozart e escolheu o vocabulário musical pertinente, em função do conjunto da obra. “*Our method of analysis will be to set side by side the various uses of the basic terms of musical vocabulary which recur throughout the symphony, at once making clear the emotional expression and demonstrating the expressive and formal unity of the work*”¹⁶ (*ibid.*, p. 239). Aqui, o critério é duplo: Cooke reencontra na sinfonia um vocabulário de base, anteriormente analisado, sobre o fundamento da semântica dos intervalos: ele ressalta o que se reencontra de uma passagem a outra da obra e contribui para sua unidade, tanto formal quanto expressiva (a melancolia). Evidentemente, de tudo isto, vou examinar apenas o que concerne ao primeiro tema, a fim de permitir a comparação dos aspectos selecionados por cada autor.

Segundo Cooke, há quatro motivos interválicos neste começo:

1) 1-3-1, isto é *Sol-Sib-Sol* que começa o movimento com as violas divididas “*in a mood of suppressed agitation*”¹⁷.

2) *Minor 6-5*, a saber *Mi bemol-Ré-Ré*: “*it initiates the opening theme in urgently, repetitive (obsessive) three-note rhythm, with a subsidiary, not a main accent on the minor sixth.*”¹⁸ (*ibid.*, p. 241) Esta sexta menor não é aquela que se inscreve entre o *Ré* e o *Si bemol* do compasso 3, mas sim, o *Mi bemol* em relação à tônica. Ressalto este fato, porque o uso atribuído a esta sexta menor ascendente do compasso 3 e do compasso 7 varia de um autor para outro. Cooke reencontra esta 6-5, descrita como um “*stab of anguish*”¹⁹, no baixo do compasso 15: “*the “hopeless”²⁰ minor 2-1 in D*”, e, no mesmo compasso entre o *Si bemol* e o *Lá* nos sopros (“*as 3-2 in G minor functioning as 6-5 on D*”²¹). Aqui, já vemos delinear-se um dos problemas essenciais da análise: sobre a base de qual critério, Cooke privilegia esta segunda entre *Si bemol* e *Lá*, visto que o conjunto da melodia dos compassos 14 a 16 pode constituir-se como uma unidade motivica, portanto interválica? Evidentemente, ele deseja privilegiar a recorrência da segunda menor descendente inicial. Dentro do mesmo espírito, ele admite a importância do *Mi bemol* – do compasso 15, omitindo o *Mi bequadro* do compasso 14 e no baixo dos acordes dos compassos 16 a 20 (*Si bemol-Lá*). Com esta observação, não desejo diminuir a importância do *Mi bemol-Ré-Ré* inicial. (Veremos um pouco mais tarde que se pode, mesmo, conferir-lhe uma pertinência bem precisa). Digo simplesmente que, se Cooke tem o mérito de fundar sua análise sobre uma teoria (discutível como todas as teorias, mas para a qual ele traz um grande

¹⁴ “agentes caracterizadores”.

¹⁵ Modelos, configurações.

¹⁶ “Nosso método de análise consistirá em colocar, lado a lado, as diferentes utilizações dos termos de base do vocabulário musical cuja recorrência, ao longo da sinfonia, torna imediatamente clara a expressão emocional e demonstra a unidade formal e expressiva da obra.”

¹⁷ “Num humor de agitação reprimida”.

¹⁸ “... inicia o tema de abertura, insistentemente, em repetitivo (obsessivo) ritmo de três notas, com um acento subsidiário, e não principal, sobre a sexta menor”.

¹⁹ “pontada de angústia”.

²⁰ “a “desesperançada” 2-1 menor em ré”.

²¹ “como 3-2 em sol menor, funcionando como 6-5 em ré”.

número de exemplos empíricos), ele não fornece critérios explícitos, quanto à segmentação dos aspectos considerados como pertinentes em relação aos semas de melancolia e angústia. Para ser mais exato, são os semas que o conduzem a pesquisar a segunda menor descendente, por todos os lugares em que pode encontrá-la.

Deixo de lado os motivos 1-3-5 ou 5-1-3 e 8-7-6-5, que não aparecem em nossa passagem.

3) O motivo 5-4-3-2-1 (*Ré-Dó-Si bemol-Lá-Sol*) aparece nos compassos 20-22: “*the despairing minor 5-4-3-2-1 falls on melancholy bassons back into G minor for the anguish begin again*”²² (*ibid.*, p. 247), justamente no momento em que o 6-5 do começo reaparece.

4) Cooke atribui uma certa atenção ao *Mi-Mi bemol-Ré* dos compassos 14-16 de que já falei acima, caracterizado como elemento cromático descendente.

O autor termina sua análise, ressaltando que ele destacou somente os elementos essenciais e que tem consciência de todos os detalhes que omitiu.

Assim, a análise é conduzida em função de uma teoria clara e repousa, e isto é metodologicamente fundamental, sobre o critério implícito daquilo que Jean Molino chama “*la mise en série*”²³: Cooke retém os elementos recorrentes de um movimento a outro, porque ele entende que os motivos interválicos explicam a unidade, ao mesmo tempo emocional e formal da obra. Mas, se não podemos reprovar-lhe seu ponto de vista de partida, isto é, o fato de que esta obra tenha uma dimensão emotiva (uma idéia que não se poderia rejeitar, senão sobre a base de uma posição ontológica e semiológica, *a priori* dificilmente aceitável), poderia ser motivo de inquietação que ele tenha fundamentado seu exame do conteúdo expressivo da música, unicamente, sobre os intervalos.

3. As abordagens semiológicas de Stefani.

Algo diverso ocorre com a abordagem de Stefani que se inspira explicitamente na semiologia e conduz a sua análise da *Quadragesima*, por meio de três tipos de investigação:



1. Na primeira, STEFANI (1976, p.38-46) propõe uma análise paradigmática, à maneira de Ruwet, que comentarei mais à frente, a fim de mostrar como os códigos (no sentido de Eco), utilizados pelos diferentes musicólogos que trataram da sinfonia, definem os próprios critérios de pertinência analítica.

2. Em uma outra passagem, STEFANI (1976, p. 53-76), analisando os discursos musicológicos de Mila, Abert, Sainte-Foix, Manzoni et Ronga, ocupa-se em mostrar como os códigos utilizados pelos autores definem os critérios de pertinência analíticos, isto é, de seleção. Colocando-se em uma perspectiva crítica, inspirada em Prieto e Barthes, Stefani visa, ao final de sua investigação, caracterizar a ideologia que sustenta a hermenêutica musical.

3. Em outro texto, intitulado “*Un motivo cantabile*”, STEFANI (1976, p.169-177) busca identificar, na substância musical do tema, os traços que podem justificar o qualificativo de “*cantabile*”, proposto por Schrade. O Ex. 3 reproduz o quadro pelo qual Stefani compara os aspectos formais focalizados, os códigos que permitem interpretá-los e as qualificações pertinentes, liberadas em relação a esses aspectos, em função dos códigos, e que explicam o sema geral de “*cantabile*”.

²² “o desesperado menor 5-4-3-2-1 recai sobre os melancólicos fagotes, retornando a *Sol* menor para a angústia começar de novo”.

²³ Sériacção.

I dati fin qui raccolti si possono riassumere nella seguente tabella:					
Tratto formale del sonoro	Codice che lo interpreta	Pertinenza rispetto a /cantabile/			
a 'melodia accompagnata'	retorica dei generi musicali percezione (gestaltica)	canto, monodia, melodia figurativo, facile	c concreta durata delle sequenze	fisiologico linguistico	respiro, fiato: vocale frase (o inciso): vocale lirico
b violini, in ottava, registro superiore	retorica musicale	enfasi sul figurativo, motivo	5 a gradi congiunti	vocale	andamento lineare, del parlato: vocale simmetria: facile
c violini: timbro	timbrica classica	vocale	b struttura 'ad arco'	scalare	
2 a impianto tonale perfetto	sistema tonale	semplice, piano		retorica musicale (fraseggio) retorica musicale (figure) fisiologico	domanda/risposta: a senso compiuto anabasi/catabasi: figurativo inspirazione/espiração: vocale
b struttura armonica: I-II-V-I	sintassi tonale logico-epistemologico	semplice, piano 'a senso compiuto'	c ripetizione figure	informativo poetico	ridondanza anafora-allitterazione, assonanza-rima: poetico
3 a valori ritmici:	informativo	ridondanza: facile			
	ritmico	omogeneità: scorrevole	d progressione	logico	antecedente/consequente
	logico-epistemologico	semplice, figurativo		poetico	parallelismo: facile ridondanza
	poetico, prosodico	breve-lunga, lirico, poetico			
b articolazione ritmica	fisiologico	moeticità da discorso verbale			
	linguistico-orale	sillabicità: poetico, vocale	6 a convergenza di tratti nella segmentazione	informativo poetico-linguistico	ridondanza riduzione della funzione poetica: facile, canto
c schema ritmico	poetico: ritmico, metrico	verso decasillabo anapestico: poetico			
d ripetizione dello schema ritmico	poetico: ritmico, metrico			poetico-lirico	poesia popolare: facile canto
4 a battuta regolare	metrica musicale e metrica coerutica	regolarità, simmetria: facile, scorrevole			
b date identiche delle sequenze	informativo	ridondanza: facile			
	logico-epistemologico	omologia con ritmi fisiologici: vocale	b ripetizione moduli binari ternari	informativo logico-epistemologico	ridondanza rapporti matematici semplici: facile
	linguistico	frasi uguali: facile, lirico, poetico	7 a registro	vocale	vocale elementare: vocale, facile
	poetico	versi regolari (равног рѣтмъ): facile, poetico, canto	b ambito	vocale	vocale elementare

Ex. 3: Análise de *Un motivo cantabile* (STEFANI, 1976, p.174-175)

Vemos toda a diferença entre o procedimento de Stefani e o de Cooke: em relação aos significados ligados à substância musical, o método repousa sobre uma combinação de traços formais, tomados de empréstimo a todos os parâmetros, e não em um parâmetro dominante, os motivos de intervalos. Como as abordagens hermenêuticas, a semiologia de Stefani é funcional e não formal, mas ela se distingue por um ponto fundamental: a caracterização do significante, do significado e da relação entre eles, repousa sobre critérios que se podem discutir e, até mesmo, contestar, justamente porque foram explicitados.

4. A abordagem experimental.

Tanto nas abordagens hermenêuticas, quanto nos trabalhos musicológicos citados por Stefani, constata-se que os autores não se entendem quanto à semântica deste tema: ele é gracioso, tranqüilo, alegre para alguns, triste, melancólico, até mesmo feroz para outros. Em quem acreditar? Não há, cientificamente, senão um meio de compreender esta surpreendente disparidade: proceder a uma investigação experimental com diversos indivíduos, fazendo-os escutar diferentes gravações. Realizando um exercício de *estésica externa* (cf. NATTIEZ, 2002b, p.34-35), o autor destas linhas (NATTIEZ, 2001, p. 231-4) solicitou a 21 sujeitos musicistas (estudantes de todos

os ciclos universitários da Faculdade de Música da Universidade de Montreal) que exprimissem, por meio de adjetivos ou de nomes, os sentimentos e o caráter conotados por oito interpretações, cujo andamento varia de 96 a 126 a semínima. As respostas estatisticamente aberrantes não foram conservadas. Os sujeitos ouviram os excertos na ordem seguinte: Bruno Walter (CBS, LM2YK 45676), Frans Brüggen (Philips, 416 329-2), Claudio Abbado (Deutsche Grammophon, 415 841-2), Nikolaus Harnoncourt (Teldec, 9031-72484-2), George Szell (CBS, LMYK 42538), Christopher Hogwood (Decca, 417 557-2), Leonard Bernstein (Deutsche Gramophon, 431 040-2), Wilhelm Furtwaengler (EMI, CDH 7 63193 2). Eis os resultados:

1. Abbado (96 a semínima, o que corresponderia ao Andante)
Felicidade, calma, tranqüilidade, paz, serenidade, doçura, nobreza, riqueza grandiosa, luz na noite.
Langor, indiferença, melancolia, nostalgia, peso, lentidão, lassidão, preguiça.
Tristeza, morosidade, lúgubre, entediado, terno, enfadonho, estático, imóvel.
2. Walter (100) Andante molto
Tristeza agradável, serenidade refletida, resignação, calma, liberdade, leveza.
Nostalgia, melancolia, peso, lentidão, sombra, ameaça.
Introspectivo, lento, liquido, pastoso, solene, questionamento.
Drama, fatalidade, senso do destino.
3. Bernstein (100) Andante molto
Calma, repouso, resignação, estoicismo débil, doçura, intimidade, derretido, elástico.
Peso, langor, melancolia, doce, tédio, preguiçoso, vagaroso, nostalgia nervosa.
Tristeza, pena, dramático, inquietude, angústia, desespero, sombra, velado, “o soluço longo dos violinos”²⁴.
4. Szell (112) Moderato
Lírico, grave, majestoso, claro, transparente.
Introvertido, sonhador, enfático.
Sobrecarregado, peso, patético, sombrio, penoso, gravidade, sem esperança, opressivo, espera ansiosa, um pouco triste, melancólico, questionamento nostálgico, desesperado, sofrimento, dor.
5. Brüggen (120) Allegro
Dançante, rústico, vivacidade, impaciência, exaltação, espírito da velocidade, a corrida.
Triste, nostálgico, pena, negrume.
Atormentado, ansioso, desordem interior, agitado, tenso, febril, nervoso, frenético, inquieto, sonhador, fatalidade, destinado, movimento em direção à fatalidade, em busca de alguma coisa, não se sabe para onde se vai...
6. Hogwood (120) Allegro
Alegre, leve, aéreo, claridade, otimista, esperança, busca de qualquer coisa.
Equilibrado, determinado, firme, convencido.
Nervoso, feliz, jovial, enérgico, vivacidade, estimulante, frenético, precipitação, despedaçamento.

²⁴ Nota da tradução: o sujeito da experiência aqui fez a citação de um verso do célebre poeta francês Paul Verlaine.

7. Furtwaengler (126)

Allegro molto

Alegre, saltitante, feliz, alegria, vivacidade, ativo, infantil, bem-estar, leve mas rico. Trepidante, nervoso, determinado.

Frenético, excitado, muito agitado, vivo, curioso, apressado.

Tenso, enervado, irritado, enigmático, expectativa, busca em direção de um objetivo, atormentado, galope sufocante, século passado.

8. Harnoncourt (126)

Alegre, feliz, leve, saltitante.

Diligente, fogoso, entusiasta, exaltado, lírico, inflamado, arrebatamento, pressa (falta de tempo), enérgico, vivaz, corrida que não leva a nada, atormentado.

Dramático, decidido, nervoso, apaixonado.

Com relação a Cooke, esta experiência tende a provar que o *pattern* interválico não é o único fator determinante da caracterização semântica do tema. Aqui, o fator “andamento” representa, com evidência, um papel determinante, pois que, nesta experiência, alturas, ritmos e harmonias permaneceram imutáveis, mas a rapidez do transcurso da execução modifica o caráter do fragmento. Quando o andamento varia entre 96 e 120 a semínima, as respostas são, na sua maioria, negativas: o tema da *Quadragesima* é sombrio, triste, nostálgico; entre 120 e 126 a semínima, elas são, ao contrário, positivas e privilegiam a alegria, a leveza, a energia.

Num primeiro momento, esta experiência parece então corroborar a tese de Michel Imberty desenvolvida em suas obras maiores: *Entendre la musique* (1979) e *Les écritures du temps* (1981), que têm ambas, por subtítulo: “*Sémantique psychologique de la musique*”. Para ele, “os fenômenos musicais aparecem todos ligados à expressividade específica da organização estilística, definida, de início, como organização temporal da obra.” (IMBERTY, 1979, XIV) Podemos tentar resumir assim sua teoria. Ela se funda, de um lado, sobre a complexidade formal da obra, que pode ser avaliada, examinando-se a homogeneidade (ou a heterogeneidade) da forma e a semelhança (ou a dessemelhança) entre os elementos que a constituem (IMBERTY, 1979, p. 84-90). Na dependência de que a estrutura formal da obra testemunhe uma entropia elevada ou fraca, a peça conota reações de angústia e de insegurança (melancólicas e depressivas) ou, ao contrário, de satisfação e de calma. Esta complexidade formal, entretanto, “não tem sentido, senão dentro de um contexto determinado, aquele de uma obra, de um estilo, de uma época ou de uma educação” (*ibid.*, p. 122). Mas, por outro lado, as reações semânticas dependem da “vivência ao experimentar o andamento musical”, que se pode avaliar, considerando o intervalo métrico (que separa as notas que são objeto de uma acentuação marcante) das variações de duração entre os acontecimentos, da rapidez global e da organização dos contrastes de intensidade (*ibid.*, p. 122-3). Estes dados do material musical podem ser colocados em relação com os estados interiores sentidos: “Sob o plano psicológico, o dinamismo geral é assimilado nos esquemas de tensão e de repouso, motrizes e posturais. A complexidade formal é assimilada nos esquemas de ressonância emocional, e os esquemas de integração ou de desintegração da vida interior e do Eu aparecem de fato, como coordenações dos esquemas precedentes, assimilando as conjunções dos diferentes aspectos das formas musicais, dentro de uma síntese original da experiência vivida do tempo. Tais serão, sem dúvida, as bases de uma teoria da representação simbólica inconsciente da música.” (*ibid.*, p. 123) Para Imberty, há a correspondência entre a integração (ou a desintegração) da forma, do tempo e

do Eu. E a teoria de Imberty parece bem explicar a correlação entre as variações de andamento e as diferentes reações semânticas para cada uma das versões testadas.

Porém, notamos que mesmo quando a semínima está a 120, as interpretações de Brüggen e de Hogwood se distinguem muito, sob o ponto de vista semântico. A de Brüggen é percebida como mais inquieta e atormentada que a de Hogwood onde domina a alegria e o otimismo. Isto prova, já que, nos dois casos, o andamento é rigorosamente idêntico, que outros fatores interferiram e que não se pode reduzir a causa do semantismo musical ao fator-tempo ou somente aos intervalos. A audição comparada das versões Brüggen e Hogwood faz pensar que a diferença de caracterização semântica, dentro de um andamento idêntico, é provavelmente devida ao timbre da orquestra, mais surdo no contexto de Brüggen, e a uma articulação dos motivos, com freqüência, mais incisiva, para não dizer mais rascante.

Com isto, chegamos à conclusão que a explicação do semantismo experimentado, durante a escuta de uma versão específica de uma obra, não pode ser *reduzida* a um só parâmetro, mas repousa sobre uma *combinação* de parâmetros. Evidentemente, o fator andamento tem um papel decisivo, mas ele não é o único: é o andamento, combinado com uma certa estrutura rítmica, um perfil interválico dado, uma sonoridade de conjunto que induzem a uma interpretação expressiva dentro de um sentido ou de outro. A maneira como procedi nesta experiência é semelhante ao que os lingüistas praticaram, por longo tempo, sob o nome de comutação: as alturas, os ritmos, as harmonias são idênticos, mas há um parâmetro que muda: o andamento, depois o timbre. Como se pode ver, somente um método *explícito* e *reprodutível* permitiu determinar quais parâmetros intervinham na caracterização semântica e mostraram-se pertinentes, aqui, no nível estésico. Esta investigação demonstra também que, para analisar uma obra, especialmente nos níveis perceptivos e semânticos, não se pode acreditar somente no sentimento pessoal do musicólogo ou do exegeta, e nisto, as abordagens inspiradas na psicologia experimental se distinguem muito das abordagens hermenêuticas. Ela demonstra, igualmente, a necessidade de se levar em consideração, na análise de uma obra, diversas interpretações musicais que dela são realizadas.

II – AS ABORDAGENS IMANENTES

A – OS MODELOS TAXIONÔMICOS

1. As análises paradigmáticas (Stefani, Nattiez)

Passemos, agora, às abordagens imanentes e comecemos pelo modelo paradigmático que cito em primeiro lugar, não porque ele seja historicamente o primeiro (o *Traité de mélodie* de Reicha (1814) já é taxionômico, certamente), mas porque, não obstante os limites que eu vá indicar, as proposições de RUWET (1966) se inscreverão, sem dúvida, na história da análise musical – esta é uma aposta que faço – em razão do peso conferido à exigência de *explicitação*, a qual, como mostrei acima, é uma das características que permitem distinguir as diferentes famílias de análise.

A técnica paradigmática é, hoje, bem conhecida (cf. NATTIEZ, 2002b, p.25-29) e ela tem sido, com freqüência, considerada como o exemplo típico de uma análise do nível neutro, segundo a terminologia da semiologia tripartite. Contento-me, então, em reportar-me aos dois quadros de Stefani (Ex. 4 e 5).

Ex: 4: Unidades de nível I e II (STEFANI, 1976, p.38)

O primeiro (Ex.4) sustenta-se sobre as unidades de nível I e de nível II. É necessário compreender bem que, por razões de espaço, Stefani superpôs as unidades A, B e C, mas que não há liame paradigmático entre eles, pelos menos naqueles níveis. Em seu comentário, ele justifica seu recorte nestes termos : *“La nostra segmentazione mette in rilievo il percorso ad arco chiuso, di riposo-tensione-riposo, Tonica-Tonica (A A1), poi una conferma – persuasiva o insistente o rassicurante – del ritorno alla tonica; o in altra interpretazione un ansioso o affanno tentativo di ripete l’arco (B B1), tentativo frustrato in quanto la sezione seguente (C) dimostrerebbe vittoriosa la forza centrifuga verso la Dominante...”*²⁵ (1976, p. 38-39). Como vemos, a análise, além da única segmentação paradigmática, faz apelo ao código tonal, aos aspectos formais e funcionais e às conotações emotivas, psicológicas e energéticas da passagem, o que se dá em conformidade aos princípios da semiologia funcional, tal como Stefani a concebe e defende.

²⁵ “A nossa segmentação coloca em relevo o percurso em arco fechado, de repouso-tensão-repouso, Tônica-Tônica (AA1), depois uma confirmação – persuasiva ou insistente ou tranqüilizadora - do retorno à tônica; ou em outra interpretação, uma ansiosa ou empenhada tentativa de repetir o arco (B B1), tentativa frustrada enquanto a seção seguinte (C) demonstra vitoriosa a força centrífuga em direção à Dominante”...

Ex: 5: Unidades de nível III (STEFANI, 1976, p.41)

O segundo quadro (Ex. 5), centrado sobre as unidades de nível III, traz à luz o papel essencial representado pelo motivo em anapesto “duas colcheias-semínima”. Permito-me propor uma terceira versão paradigmática no Ex. 6, não fazendo com isto senão seguir a observação essencial de RUWET(1972, p.134), segundo quem, é impossível dar-se conta de uma peça por um esquema único. Mas por que sou levado a propor uma outra versão? Não para depreciar Stefani, mas porque, conforme assinalei no início, creio no processo cumulativo da pesquisa, e, sobretudo, porque eu desejaria ilustrar uma modalidade importante da complementaridade das análises.

The image shows a musical score with five systems of staves. The first system (I) has two staves labeled 'A' and 'A1'. The second system (II) has two staves labeled 'B' and 'B1'. Below these are two staves labeled 'C' and '(basse)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Exemplo 6: Outra paradigmática do tema (Nattiez)

Neste quadro, separei as unidades B e B1 de Stefani daquilo que as precede, porque o compasso 10 introduz uma nova figura melódica que a apresentação de Stefani foi levada a cortar. Na verdade, as duas interpretações não são contraditórias, simplesmente respondem a duas pertinências semiológicas diferentes, e passo aqui ao que denomino poética e estética indutivas, que interpretam, poeticamente ou esteticamente, a análise do nível neutro (NATTIEZ, 2002b, p.18). A analogia entre b' e $b'1$ (que são as etiquetas de minha análise) é ao mesmo tempo poética e estética, porque o paralelismo entre as duas unidades é total com uma pequena diferença. Mas, quando passamos de $b'1$ a c , a continuidade melódica é mais forte. Assim, o corte admitido por Stefani entre $b'1$ e c , ou, segundo suas etiquetas, entre B e B1, é sobretudo pertinente do ponto de vista poético, porque permite mostrar como Mozart introduz uma idéia nova. Porém, não o é do ponto de vista perceptivo, visto que a lógica musical obriga a terminar este corte como o indica, no restante, a curva de ligação. Mas, as duas análises são legítimas, com a condição de lhes atribuir duas pertinências semiológicas diferentes.

A posição que aqui defendo está em conformidade com a concepção que tenho da análise do nível neutro, dentro do contexto da teoria semiológica tripartite. Não se trata, como acreditou-se muito freqüentemente, de defender uma pseudo "neutralidade" do analista, mas, de registrar, neste tipo de análises, fatos dos quais não se prejulga, num *a priori*, a pertinência poética ou estética. Eis porque é importante inventariar, nos diferentes quadros da análise imanente, isto

é, do nível neutro, o maior número de relações possíveis, sob a condição de fazer aparecer relações que podem parecer absurdas, especialmente do ponto de vista estésico. Por que? Porque o poiético e o estésico não coincidem necessariamente, como acabamos de ver.

Neste estágio, eu gostaria de sublinhar não só as virtudes, mas também os limites da análise paradigmática. Do lado positivo, o método obriga a explicitar os critérios e a comparar-lhes a relativa importância. No mais, ele permite propor um tipo de análise formal, no senso musical tradicional do termo, mais elaborado, acredito, que na prática pedagógica corrente, visto que faz aparecer uma estrutura hierarquizada. Enfim, ele permite explicitar a natureza das relações entre unidades: em todo caso, é um instrumento adequado para descrever os procedimentos de desenvolvimento e de variação, no nível melódico-rítmico.

Mas, a análise paradigmática chega rapidamente aos seus limites. De início, porque não há, em Ruwet, teoria harmônica ou métrica. Em seguida, porque ela não é capaz de tratar da prolongação ou da implicação de certas alturas. Enfim, porque ela não pode ficar, muito tempo, somente no nível estrutural ou imanente, o que não quer dizer, como acabei de tentar mostrá-lo, que os resultados da análise paradigmática não possam ser interpretados no quadro da concepção tripartite da semiologia. Gostaria, agora, de demonstrar que ocorre o mesmo com outros modelos de caráter taxionômico: aqueles de Rétí, de Meyer e de Lerdahl-Jackendoff.

2. A análise poiética de Rétí

Não hesito em qualificar de poiético o modelo de Rétí, apresentado em *The Thematic Process in Music* (1951). Insisto sobre este ponto, porque a maior parte das críticas, que lhe são dirigidas, foi feita, como se ele estivesse situado sob um ponto de vista estésico. Ora, a propósito da *Quadragesima*, RÉTI (1951,p.17) diz explicitamente: “*Let us try to retrace the compositional process which might have led to bars 10 and following.*”²⁶

Partindo de três células “geradoras” (*Mi bemol-Ré-Ré*, o salto de sexta ascendente e uma terceira “idéia melódica”, *Lá-Dó-Fá#-Lá*), ele procura as suas transformações no resto do tema. É evidente que, implicitamente, e para o essencial, o procedimento de análise, seguido por Rétí, é um procedimento paradigmático. No exemplo 7, proponho uma reescrita paradigmática de todas as relações assinaladas por Rétí.

²⁶ “Tentemos retrair o processo composicional que pode ter conduzido aos compassos 10 e seguintes.”

The image displays a musical score for the piece 'Rêti' by Rêti, with several analytical annotations. The score is written on multiple staves, including treble and bass clefs. Key annotations include:

- nes. 3**: A bracket on the left side of the score, spanning several staves, indicating a specific section.
- nes. 9**: A label on the left side of the score, marking the beginning of a section.
- profil (mes. 3)**: A horizontal line with an arrow pointing to a specific note on a staff, indicating a profile.
- prolong. da profil**: A label with an arrow pointing to a series of notes on a staff, indicating a prolongation of the profile.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs, along with some graphical elements like arrows and brackets used for analysis.

Ex: 7: Apresentação paradigmática da análise de Réti (Nattiez)

Para Réti, há, no tema, três células “geradoras” (eu preferiria dizer “poiéticas” para evitar confusões com o vocabulário chomskyano): o *Mi bemol-Ré-Ré*, o salto de sexta ascendente (*Ré-Si bemol*), e uma terceira “idéia melódica”: o *Lá-Dó-Fá#-Lá* do compasso 12. Réti reencontra o primeiro motivo, na alternância do *Ré* e do *Dó#*, nos compassos 14 a 20; a combinação do primeiro e do segundo motivo na linha do baixo dos compassos 1 a 8 (*Sol-Fá#-Ré*), o segundo motivo de sexta ascendente desde o primeiro compasso nas violas. Réti vê, na escala descendente dos compassos 3 a 5 (*Si bemol-Lá-Sol-Sol-Fá-Mi bemol-Mi bemol-Ré-Dó*), o movimento inverso do salto de sexta do compasso 3. Ele reencontra o *Si bemol-Lá-Sol* inicial desta descida, no contorno dos compassos 9 a 11. Em seguida, intervém o terceiro motivo do compasso 10, que desliza no quadro melódico, desenhado pelo *Si bemol-Lá-Sol* dos compassos 3 e 4. Depois, o autor coloca uma relação de equivalência, entre a linha descendente dos compassos 3 a 5 e aquela dos compassos 13 e 14, que não é outra coisa senão o prolongamento do *Si bemol-Lá-Sol*. Réti distingue, assim, três partes no tema: os compassos 1 a 9, caracterizados pelos motivos I e II, os compassos 9 a 14, caracterizados pelo motivo III, e os compassos 14 a 20, caracterizados pelo retorno do motivo I. Ele termina sua análise, com considerações sobre a estrutura do conjunto, sob o ponto de vista da “simetria dos oito compassos”, mas é um aspecto da análise do tema ao qual retornarei ulteriormente.

No momento, duas observações se impõem:

- de início, a análise estrutural se funda, aqui, sobre um critério essencialmente poiético;
- com o conceito de “*thematic shaping*” – “*taking the bass line and omitting repetitions of the same note, a little figure emerges*”²⁷ (*ibid.*, p. 116; cf. também p. 117), o procedimento, por vezes, faz intervir a idéia de redução que reencontraremos em Schenker, Meyer e Ler Dahl;
- mas é evidente que, implicitamente, e para o essencial, o procedimento de análise, seguido por Réti, é um procedimento paradigmático.

Este procedimento salienta o que chamo de *poiética indutiva*, isto é, a *interpretação* poiética das unidades descobertas, inicialmente, no nível imanente (cf. também NATTIEZ, 2002b, p. 29-30). Mas, o método de Réti não é explícito. O autor teria razão, por exemplo, ao afirmar que a figura melódica dos sopros, nos compassos 14 a 16 - *Fá#-Sol-Lá-Si bemol-Dó-Si bemol-Lá-Sol-Fá#* - é um eco do terceiro motivo, ele próprio uma transformação do movimento ascendente e descendente do começo? Para isto, é necessário admitir a conexão paradigmática, que proponho no exemplo 8.

The image displays three musical staves in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Arrows indicate a descending movement from A4 to G4 and from C5 to B4. The middle staff, labeled 'III', shows notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Arrows indicate a descending movement from A4 to G4 and from C5 to B4. The bottom staff shows notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Arrows indicate a descending movement from A4 to G4 and from C5 to B4.

Ex: 8: Apresentação paradigmática da relação proposta por Réti

²⁷ “configuração temática”- “tomando a linha do baixo e omitindo repetições da mesma nota, uma pequena figura emerge”.

Estamos no direito de pensar que, aqui, Réti ultrapassa os limites razoáveis da distância transformacional, um aspecto de seu trabalho que tem sido, com freqüência, criticado, porque as suas análises dão, constantemente, a impressão pela qual, ele pode derivar não importa o quê, de qualquer coisa. Na realidade, a poiética indutiva supõe uma teoria da pertinência poiética que, em Réti, está somente implícita, mas que é possível reconstruir, a partir de sua prática analítica: um compositor é alguém que tem, no espírito, um certo número de motivos de base, mais ou menos precisos, mais ou menos vagos, e dos quais o conteúdo e os contornos são mais abstratos e gerais que a sua manifestação literal de superfície. Se é assim, podemos admitir que as relações propostas, no Ex. 8, são muito mais aceitáveis do que ali pareciam sê-lo, sob a condição de adotar-se o ponto de vista da pertinência poiética, muito mais flexível que aquele da análise estrutural e imanente.

3. *Pertinência estética da análise taxionômica*

Voltemo-nos agora para a análise *estésica*. Não existe, na literatura musicológica, análise *estésica* das relações entre as unidades motivicas e frasais deste tema de Mozart. Entretanto, os quadros paradigmáticos, à maneira de Ruwet, podem tornar-se o objeto de uma *interpretação* perceptiva, inspirando-se na “fórmula” de Meyer, proposta em *Explaining Music* e reproduzida no Ex. 9 e que representa, na minha opinião, uma teoria da interpretação *estésica*.

Intensidade da conformação percebida	=	$\frac{\text{Regularidade da configuração (esquemas)}}{\text{variedade de eventos - distância temporal entre os eventos intervenientes}}$	-	Individualidade do perfil	-	Similaridade de modelagem
--	---	---	---	---------------------------	---	---------------------------

Em outras palavras, quanto maior for a variedade de eventos intervenientes e quanto maior a separação no tempo entre dois eventos comparáveis, mais evidente tem de ser a forma do modelo para que uma relação de conformidade possa ser percebida. Ou, colocando o assunto em outros termos: quanto mais regular e particular o modelo (e, é claro, quanto mais semelhantes forem os eventos no que se refere a intervalo, ritmo, etc.), maior pode ser a separação temporal entre modelo e variante e maior a variedade de motivos intervenientes, com a relação de conformidade ainda reconhecível. Talvez tenha sido, parcialmente, por esta razão que, na medida em que os movimentos sinfônicos tenderam a crescer em âmbito e extensão durante o século dezanove, houvesse uma tendência correlata para que os compositores inventassem motivos e melodias que preenchessem aquelas condições.

Ex: 9: L. MEYER, *Explaining music* (1973, p. 49)

As análises paradigmáticas, propostas acima, podem receber um início de interpretação *estésica*, a partir desta teoria (cf. Ex. 6). Se podemos considerar a hipótese de que a relação, entre A e A1 e B e B1, é percebida, será porque são quase idênticas cada qual das unidades constitutivas de cada par (paralelismo por transposição no primeiro caso, repetição no segundo) e se sucedem imediatamente. Do mesmo modo, mesmo que o anapesto sobre o Ré nos compassos 15 a 20 esteja distanciado do motivo anapéstico do todo inicial, há grandes probabilidades de que a relação entre os dois seja percebida, ao mesmo tempo por causa da “*similarity of patterning*”²⁸,

²⁸ “Similaridade de configurações”.

da regularidade do esquema e da individualidade do perfil. Além do mais, este ritmo anapéstico, mesmo com os contornos melódicos diferentes, reaparece nos compassos 3 e 4, 5 e 6, 7 e 8, 9 e 10, 11 e 12. Porém, pode-se duvidar que um certo número de relações realçadas por Réti, e lembro que são do ponto de vista poiético, sejam percebidas em primeira audição. Penso, particularmente, nas relações paradigmáticas entre contornos e unidades, destacadas no exemplo 7, e naquelas que o exemplo 8 explicita. Evidentemente, a análise estética indutiva (cf. NATTIEZ, 2002b, p. 32-34), que acabo de esboçar, apenas propõe hipóteses de pertinência perceptiva que deveriam ser confirmadas ou anuladas pela experimentação (e que dependeriam do que chamo de estética externa). Do mesmo modo, os resultados da estética externa poderiam ser utilizados, como critérios para a análise estética indutiva. Entre as duas, há uma dialética que se instaura.

4. O modelo estésico de Lerdahl e Jackendoff

Na obra de Lerdahl e Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), o tema da *Sinfonia em Sol menor* é muitas vezes analisado. Os dois primeiros componentes desta teoria nos interessam do ponto de vista taxionômico: o modelo da “grouping structure”²⁹ e aquele da “metric structure”³⁰. O exemplo 10 reproduz a análise da “grouping structure” (1983: 259).

Ex: 10: Estrutura de agrupamento (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p.259)

Se comparamos estas segmentações com aquelas propostas em minha análise paradigmática do exemplo 6, constatamos divergências de segmentação: as unidades b'1, c e d do Ex. 6 são recortadas diferentemente, na análise de Lerdahl-Jackendoff. A razão disto é simples: a teoria de Lerdahl-Jackendoff concebe-se explicitamente estética. A teoria de ambos tem por objetivo ser “a formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom”³¹ (LERDAHL-JACKENDOFF, 1983, p. 1). Mais precisamente, ela destaca o que chamo a estética indutiva. O que isto prova, em relação à dita análise do nível neutro? Primeiramente, que as regras de Ruwet não são as únicas possíveis de segmentação. Em seguida, que a análise do nível neutro, tal como eu a defini, é necessária como reservatório de unidades de pertinência, ao mesmo tempo, poética e estética. E assim é porque, de fato, a pertinência poiética ou estética das unidades de análise do nível neutro é definida por uma *teoria*, que é independente do método propriamente dito de segmentação. Paradoxalmente, isto me parece verdadeiro, igualmente, em relação às unidades definidas por Lerdahl-Jackendoff sob o ponto de vista estético, à medida que os autores reconhecem eles mesmos que a noção de

²⁹ “Estrutura de agrupamento”.

³⁰ “Estrutura métrica”.

³¹ “... uma descrição formal das intuições musicais de um ouvinte que é experiente num determinado idioma musical”.

“*experienced listener*”³², sobre a qual eles se apóiam, é uma idealização e que eles elevarão, às vezes, o *status* deste ouvinte experimentado àquele de um “*perfect listener*”³³ (*idem*, 1983, p.3). Procedendo a esta idealização, o modelo neutralizou a diferença entre o poietico e o estésico, visto que o ouvinte experimentado pode muito bem ser um compositor que levanta hipóteses sobre a maneira pela qual sua obra será percebida (neste caso, o modelo descreve estratégias que decorrem, com toda a evidência, da poietica).

A outra diferença entre Ruwet e Lerdahl-Jackendoff vem daquilo que estes últimos enfatizam sobre a segmentação, enquanto que Ruwet propõe, além disto, explicitar as relações transformacionais entre as unidades. Ora, este último aspecto é nomeadamente recusado por Lerdahl e Jackendoff, sob o pretexto de que eles não se sentem capazes de fornecer uma teoria cognitiva da percepção da distância entre unidades musicais (*idem*, 1983, p. 52-3). Acredito que aquilo que é, segundo seus próprios termos, uma lacuna de sua teoria, decorre de que ela não comporta um nível de análise do nível neutro, a partir do qual as relações transformacionais possam ser esteticamente avaliadas, seja do ponto de vista da estética indutiva com um conjunto de princípios análogos àqueles de Meyer que citei há pouco, seja do ponto de vista da estética externa, isto é, recorrendo-se à experimentação. Sabemos que as regras de Lerdahl e Jackendoff começaram a ser objeto de verificações semelhantes. Refiro-me aqui aos trabalhos de Irène Deliège (SMISMANS-DELIÈGE, 1985). Sob o ponto de vista prático, todavia, nada impede de transportar horizontalmente, sobre o quadro de Lerdahl e Jackendoff, a etiquetagem das unidades que resultam da análise paradigmática, visto que elas podem ser denominadas por letras com índices (A1,b' etc.). Eu o faço na quarta “linha” da comparação das análises (Ex.18)

O segundo aspecto da teoria de Lerdahl e Jackendoff, que decorre da perspectiva taxionômica, é aquele da “*metrical structure*”. O tema da *Quadragesima* é analisado, sob este ponto de vista, no Ex. 11 (*idem*, 1983, p. 23).

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The score is in 3/4 time and consists of 9 measures. The notes are written on a grand staff (treble and bass clefs). Below the score, there is a rhythmic structure analysis. This analysis consists of a series of dots on a horizontal line, with a vertical line on the left labeled 'level'. The dots are arranged in a way that corresponds to the rhythmic structure of the music, with some dots being higher than others, indicating different levels of the structure. There are two circled '1' symbols below the analysis, one under the first measure and one under the eighth measure.

Ex: 11: Estrutura rítmica (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 23)

O que se torna particularmente interessante aqui, é que os autores registraram as possibilidades de dois tipos de análise métrica, como podemos ver no exemplo 12 (*idem*, 1983, p.24).

³² “ouvinte experiente”.

³³ “ouvinte perfeito”.

Ex: 12: Ambigüidades de estrutura métrica (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 24)

A interpretação B tem, segundo eles, o defeito de não respeitar o paralelismo entre os compassos 1-3 e 9-11, o que, seja dito de passagem, constitui bem a prova de que os autores têm em consideração uma análise paradigmática intuitiva. Por outro lado, a sucessão de dois pontos de acentuação fraca, nos compassos 12 e 13, na interpretação A, corresponde à prolongação melismática que, naquele momento, explica as dificuldades de segmentação das quais já falei a propósito da análise de Stefani. É sintomático que Lerdahl et Jackendoff se recusem a preferir uma análise à outra: *"We will refrain from choosing between these competing alternatives; suffice it to say that in such ambiguous cases the performer's choice, communicated by a slightly extra stress (in this case, at the downbeat of either measure 10 or measure 110, can tip the balance one way or the other for the listener."*³⁴ (1983, p. 25) Por que esta recusa? Porque a escolha entre estas duas segmentações não decorre da estética, mas da estilística e da poética. Com efeito, somente comparando-se este início com aquele de outras sinfonias de Mozart, como aliás fez BERNSTEIN (1976, p.100-108), na sua discussão da *Quadragésima*, - então procedendo a uma *"mise-en-série"*³⁵ estilística que, indutivamente, adquire uma pertinência poética, - é que podemos desenvolver critérios, para escolher entre um e outro tipo de análise.

Ora, Lerdahl e Jackendoff, explicitamente, recusaram considerar a dimensão estilística em sua teoria. Sua análise é então pertinente, esteticamente. Todavia, as estratégias do intérprete, eu já me referi a isto no começo, se situam do lado do estético. Não é então surpreendente que os autores tenham podido encontrar duas gravações que ilustram cada uma destas opções analíticas: a versão Walter (Columbia MS 6494) corresponde à análise A; a versão Bernstein (Columbia MS 7029) corresponde à análise B (LERDAHL-JACKENDOFF, 1983, p. 335, note 6).

³⁴ "Vamos nos abster de escolher entre estas alternativas em confronto; é suficiente mencionar que, nestes casos ambíguos, a escolha do intérprete, transmitida por uma bem pequena ênfase extra (no presente caso, sobre o tempo forte do compasso 10 ou 11), pode fazer o equilíbrio pender, para o ouvinte, num ou noutro sentido."

³⁵ Sérição.

B - OS MODELOS LINEARES

1. A análise schenkeriana

Passemos, agora, à segunda grande família de análises imanentes: os *modelos lineares* e, antes de tudo, o *modelo schenkeriano*. Encontraremos, nos exemplos 13 e 14, a análise do *Mittelgrund*³⁶ e da *Urlinie*³⁷ da *Quadragesima*, extratos da longa análise desta sinfonia publicada em *Das Meisterwerk in der Musik* (1926, p. 105-157).

Fig. 1

a) Tonalität: G moll I- - (Dg)- III

b) Tonalität: G moll I- - (Nbh^m)- III-

c) Stufen der Tonalität: I- G moll - V- I | VI-(Dg)- IV- I B dur IV- I

Takte: 22 44 52 66

d) Tonalität: I- G moll - (IV) V- I | B dur 43- IV-(Dg)- IV- I- (T1) IV- I 47 47 43 43 IV IV V I

Ex: 13: *Mittelgrund* (SCHENKER, 1926)

³⁶ Nível intermediário.

³⁷ Linha fundamental.

No penúltimo nível do *Mittelgrund* – o *c* do ex.13 – o gráfico registra o primeiro quinto grau da linha melódica fundamental, precedido do *Mi bemol appoggiatura*, depois o quarto (o *Dó* do compasso 5) que se prolonga até o *Si* (terceiro grau melódico) do compasso 9 e do qual o efeito prossegue no baixo até o compasso 13. Esta linha descendente passa então da voz superior à voz mediana, com o *Lá* dos compassos 16 a 20. Estas quatro notas são unidas por uma ligadura e desenham um espaço de quarta descendente. Esta descida coincide com o arpejo do baixo (I-V-I). Schenker sublinha que, mesmo se Mozart não tivesse obrigado a isto, procedeu-se a um *Uebergreifen* (um *upper-shift*), colocando-se os *Dó#-Ré* acima do *Lá*, embora fosse suficiente ter o *Ré* acima do *Sol* fundamental final. Uma curva mostra ainda a prolongação do *Ré*, desde sua posição intermediária no compasso 9, até os compassos 20-22, passando pelos compassos 14 a 19. No resto, o gráfico completo do *Mittelgrund* mostra que o *Ré* inicial da linha melódica se prolonga até o compasso...227! Para Schenker, o espaço de quarta (*Ré-Dó-Si bemol-Lá-...*), o arpejo do baixo (*Sol-Ré-...*) e o *Uebergreifen*³⁸ (*Dó#-Ré-...*) manifestam a unidade direcional para a *Uridee*³⁹ que representa o acorde de *Sol*.

O último nível do *Mittelgrund*, (*d*), vem preencher o quadro I-V-I e 5-4-3-2-1, segundo o princípio de recursividade, característico da concepção hierárquica do método schenkeriano. Ele considera agora o espaço de quarta (*Ré-Lá*), desdobrado a um espaço de sexta (*Ré-Fá#*), graças à exploração sistemática da figura ‘appoggiaturada’ (em *appoggiatura*) do início (*Mi bemol-Ré*, *Ré-Dó*, *Dó-Si bemol*, *Si bemol-Lá*, *Lá-Sol*, *Sol-Fá#*). O que Schenker caracteriza como um desenvolvimento motivico aparece também na voz intermediária: *Mi bemol-Ré* (compassos 10-13), *Sol-Fá#* (compassos 15-20), e paralelamente ao baixo: *Dó-Si bemol* (compassos 10-13) e *Mi bemol-Ré* (compassos 15-20). Notaremos que o I-V-I é preenchido pelo #IV que, assim, dá uma importância proeminente à sexta alemã do compasso 15.

A análise da *Urlinie* é, evidentemente, a mais detalhada que Schenker propõe. Ela é objeto do segundo quadro.

Ex: 14: *Urlinie* (SCHENKER, 1926)

³⁸ Nota da tradução: segundo Ian Bent (Grove), é a justaposição de duas ou mais linhas descendentes de modo que a linha resultante parece se elevar de uma voz interior para uma voz mais aguda.

³⁹ Idéia original, fundamental.

Envolvendo, de muito perto, a superfície da obra, ela enfatiza o salto ascendente de sexta das violas no compasso 1, que reencontramos, no compasso 3, e depois, no compasso 6. Ali está, para Schenker, um traço motivico, próprio a este *Vordergrund*⁴⁰. Este salto de sexta permite às sucessões de terça ascendente (*Si bemol-Sol-Mi bemol-Dó, Lá-Fá# -Ré-Si bemol*) ficar no mesmo registro e desenhar a sucessão *Ré-Dó*, depois *Dó-Si bemol* (compassos 7-9) e, enfim, *Lá-Sol-Fá#* (compassos 10-16), que completam o espaço de sexta, a partir do *Ré* inicial, já descrito no último nível do *Mittelgrund*. Da ocorrência do salto inicial de sexta, uma nova linha superior aparece (*Si bemol-Lá-Sol-Fá#*), que segue a linha principal *Ré-Dó-Si bemol*, “como uma sombra”, segundo a expressão do autor.

Em função das alturas características desta descida, Schenker define o agrupamento rítmico da passagem. Os dois primeiros compassos são vistos como uma anacruse⁴¹ (*Mi bemol-Ré*), preparando, por duas vezes, os dois compassos do *Ré* e do *Dó*. O conjunto desenha um anfibraco: breve, longa, breve. A mesma estrutura se repete para o *Dó* e o *Si bemol*, mas, a partir do *Lá* do compasso 10, há uma diminuição rítmica: o impulso do *Mi bemol-Ré-Ré* é reconduzido a uma única *appoggiatura* (o *Si bemol* e a sucessão *Lá-Sol*, repetida duas vezes, realizam-se sobre dois compassos e não sobre quatro). O *status* de *appoggiatura* do *Lá* em relação ao *Sol* é confirmado por aquele do *Sol*, em relação ao *Si bemol* no baixo. O salto de terça descendente do compasso 10 conduz ao salto de quarta *Sol-Ré* do compasso 11 e este espaço de quarta é preenchido nos compassos 13 e 14. No compasso 14, o *Sol* é retomado pela flauta, o que conduz ao *Fá #* do compasso 16, que completa o espaço de sexta descendente, começado com o *Ré* inicial. Este *Sol-Fá#* é confiado a uma outra voz, que assume o papel do *Uebergreifen*.

Schenker prossegue suas observações sobre o agrupamento rítmico da passagem. Considerando os compassos 7 a 9 como um equivalente da frase de quatro compassos, ele propõe, para o início, 2+4+3 (=4). Depois, temos 4+2 (4 estando dividido por 2), nos compassos 10 a 15, estrutura que se repete nos compassos 16 a 21.

Neste quadro, Schenker considera o retorno do motivo *Mi bemol-Ré*, no baixo dos compassos 15 e 16, anunciado pelo *Dó-Si bemol* dos compassos 10 a 13, como mostra a análise do *Mittelgrund*. Mas, este *Mi bemol-Ré* é desdobrado, no compasso 14, pelo *Mi bequadro*, expansão a que corresponde aquela, pela qual os compassos 16-17 tornam-se uma frase de seis compassos (16-21) e à qual corresponde o quinto grau harmônico, como se vê no esquema. Segundo Schenker, era necessário a Mozart ir além do liame entre o *Ré*, do início, e aquele do compasso 15 (como o indica a ligadura pontilhada), em razão dos compassos 10-11 e 12-13, isto é, o *Dó-Si bemol* repetido: após esta insistência sobre o terceiro grau, durante 4 compassos, e a extensão *Mi- Mi bemol-Ré*, dentro da qual o *Mi bequadro* representa o papel de um *ritenuto*, era necessário dar mais peso à dominante. Caso contrário, o retorno do primeiro grau teria sido precipitado. Daí, segue-se a preparação do retorno da anacruse, não ouvido após os compassos 9-10, com a figura rítmica dos compassos 16 a 19, precedendo o retorno do impulso inicial nos compassos 20 e 21. Schenker estabelece um liame entre o espaço de terça confiado ao fagote (*Dó-Si bemol-Lá*) e aquele que a flauta toca no compasso 15 (*Si bemol-Lá-Sol*). Os fagotes sustentam também, sob a forma de uma passagem, o acorde de sétima, necessário

⁴⁰ Primeiro plano.

⁴¹ Nota da tradução: foi traduzida como *anacruse* a expressão francesa “*la levée*” que corresponde a *arsis*, tempo fraco.

antes do retorno da tônica. Nota-se, Schenker não o diz expressamente, que o paralelismo é assim total, entre os compassos 15 e 20-21, uma vez que o *Mi bemol-Ré* já aparece, no baixo dos compassos 15 e 16.

Em conclusão, Schenker vê, na análise da *Urlinie*, especialmente com a diminuição rítmica dos compassos 10 e seguintes e as extensões a partir do compasso 14, a realização do espaço de sexta que é, ele mesmo, uma expansão do *Mittelgrund*, tal como tinha analisado o último nível (*d*): assim o detalhe afirma-se, como parte do todo.

Qual a pertinência desta análise em relação à tripartição semiológica? Não há dúvida, nesta análise, que Schenker confere uma pertinência poiética à sua análise imanente (1926:107-9). Para ele, o teórico tradicional não conhece os princípios que guiam a imaginação criadora de Mozart, dela ignorando os fundamentos poiéticos : “*Das Ohr des Theoretikers hört zu, kommt noch mit den Stimmführungszügen nicht mit, die der schaffenden Phantasie des Meisters die Wege weist, deren Mit-und Gegeneinanderwirken allein die tongeistigen Zusammenhänge, die musikalische Handlung und Spannung schafft.*”(1926: 108).⁴² Estamos, então, em presença de uma análise estrutural hierárquica e linear, da qual a pertinência se deseja poiética, mas sem pretender apoderar-se dos dinamismos dos processos reais. Trata-se do que eu poderia chamar uma “poiética transcendental” : existem, segundo Schenker, princípios fundamentais na base da música tonal alemã e são eles que o compositor segue e que o analista *deve* reencontrar. Além do mais, sua análise – visto que ela toca a Verdade - permitirá determinar como a obra deve ser tocada, e, por consequência, percebida: à poiética *transcendental*, corresponde uma estética *normativa*.

Tocamos aqui, uma vez mais, na relação entre análise e interpretação. Tomemos o exemplo do andamento, tópico sobre o qual, seja dito de passagem, Schenker é um dos raros musicólogos a falar, dentre todas as análises desta sinfonia. Vê-se bem qual é a trajetória seguida. A análise imanente e hierárquica determina quais são as notas estruturalmente importantes. Ela permite, assim, de se colocar “na pele” de Mozart compositor – este é o momento da poiética indutiva. É preciso, então, que a interpretação valorize estas notas estruturais. Para isto, é necessário um andamento muito rápido e Schenker (1926,p.135) propõe ao maestro tomar, em um só tempo, o terceiro compasso; em seguida, de não dar demasiado peso aos dois *Dó(s) appoggiatura(s)* dos compassos 10 e 12, a fim de reservar a ênfase para o *Mi* do compasso 14, ali onde há a suspensão da sétima, aquela que Schenker particularmente sublinhou no terceiro nível do *Mittelgrund* e na *Urlinie* (o #IV). Aliás, não é por acaso que, na sua interpretação da *Quadragésima* citada acima, Wilhelm Furtwaengler escolhe o andamento mais rápido para a execução desta sinfonia: Furtwaengler era adepto das teorias de Schenker.

Convém, então, precisar a dimensão semiológica da análise schenkeriana. Não somente sua análise poiética é “transcendental”, mas, tecnicamente, no caso do tempo, é indutiva. A *a partir* de sua análise imanente e hierárquica, Schenker está convencido da verdade poiética de sua análise e, por esta razão, passando a uma estética normativa e indutiva, ele recomenda um andamento muito rápido, próprio a fazer ouvir as notas estruturais, retidas por seus gráficos:

⁴² “O ouvido do teórico escuta, (mas) não segue a condução das vozes que vem da imaginação criadora do artista que mostra o caminho no qual as relações sonoras, que agem juntas ou uma contra a outra, criam sozinhas a trama musical e a tensão.”

“Mit Flügeln der Synthese überschwebt der Vortrag Neben –und Umwege und erreicht jene fernem Ziele, die die wahren und letzten sind. Aus dem Gefühl aller Zusammenhänge, aus dem Wissen um Hinter-, Mittel- und Vordergrund **ergibt sich das Grundzeitmass** – o grifo é meu – mit allen Schwankungen wie die Vielheit der dynamischen Abstufungen, die den Stimmführungsschichten folgen” (1926, p. 134)⁴³.

Se SCHENKER (1926, p.130-138) consagra muitas páginas para destacar as diferenças entre a partitura impressa e o manuscrito – cujo estudo é um documento capital para a poética externa – é pena que ele não tenha valorizado o que concerne à indicação do andamento do primeiro movimento. Em seu estudo atento de todas as indicações de andamento de Mozart, MARTY (1988,p.160) observa, com efeito: “The first indication written by Mozart at the beginning of G-minor Symphony was actually *Allegro assai*; he later crossed out the qualification and replaced it with *molto*. There is therefore not a shadow of doubt that the two qualifications were not synonymous in his mind. *Allegro assai* was reserved for the finale of the symphony, and a distinct difference in tempo should be observed between the two movements.”⁴⁴ Marty pratica aqui a “poética externa” (cf. NATTIEZ, 2002 b, p. 31, 32). Em função de seus resultados, o autor não recomenda abordar este primeiro movimento “at a very high speed”⁴⁵ (*ibid.*) Além disto, ele não se contenta em recorrer ao manuscrito. Procede a uma vasta seriação de todas as indicações devidas ao próprio Mozart. Fundamentando-se sobre as onze obras ou movimentos de obras de Mozart que ostentam a menção “*allegro molto*” e utilizando o C cortado, ele chega à conclusão que o andamento nas obras deveria se situar ao redor de 120 a semínima (1988:160). Se conferirmos à metodologia de Marty o crédito epistemológico que ela parece merecer, torna-se, nesse caso, duvidoso que a sugestão de Schenker ” esteja em conformidade com o andamento “segundo Mozart”.

Além da pertinência da análise, que aspectos da substância musical foram particularmente privilegiados na análise de Schenker? Certamente, a estrutura hierárquica e linear da harmonia e a linha superior descendente, fundada sobre o princípio repetitório. É a base da perspectiva schenkeriana. Mas, encontramos também a análise do desenvolvimento motivico nas diferentes vozes, aquela do preenchimento dos espaços intervalares criados dentro da melodia, bem como a caracterização dos agrupamentos rítmicos. Evidentemente, estes três itens analíticos são subordinados à análise hierárquica linear. É a razão pela qual não se pode reprovar Schenker por não abordar a fraseologia, o ritmo e o metro, senão de maneira intuitiva e secundária. De fato, a ambigüidade rítmica, analisada por Lerdahl-Jackendoff, nunca é abordada aqui, a não ser, muito indiretamente pela observação de que “falta” um compasso antes do compasso 10. E se sua análise “linear-motívica” toca muitos aspectos postos em evidência por uma análise paradigmática, ela não os destaca todos, precisamente porque esta análise dos motivos é dependente dos *a priori* lineares. Em compensação, ela assinala outros, notadamente

⁴³ “Com as asas da síntese, o discurso paira acima dos obstáculos e atinge seus objetivos mesmo os muito longínquos que são os últimos e os verdadeiros. Da sensação de coesão, do conhecimento do que está no primeiro plano, no meio e no plano de fundo, *realiza-se a “Grundzeitmass”* [o grifo é meu], com todas as oscilações como a multiplicidade das gradações dinâmicas, que seguem as camadas condutoras das vozes.

⁴⁴ A primeira indicação escrita por Mozart, no início da *Sinfonia em Sol menor*, foi de fato *Allegro assai*; ele, mais tarde, apagou esta indicação e substituiu-a por [allegro] *molto*. Não há pois sombra de dúvida que as duas qualificações não eram sinônimos em sua mente. *Allegro assai* estava reservado para o *finale* da sinfonia, e uma diferença distinta no andamento deverá ser observada entre os dois movimentos.”

⁴⁵ “ em alta velocidade”.

considerando as vozes intermediárias e o baixo, que as abordagens paradigmáticas centradas sobre a melodia têm tendência a negligenciar.

A leitura desta longa análise dá o sentimento de uma grande riqueza “fenomenológica”. Se escolhi este termo, é para sublinhar, além do valor intrínseco e substancial deste trabalho, o caráter não explícito do método schenkeriano, não somente ao nível da notação, como destacaram Lerdahl e Jackendoff (1983, p.112), mas ao nível da empreitada analítica em si mesma. E, sem dúvida, por isto, seus sucessores fizeram por tornar explícitas ou mais explícitas certas dimensões de sua abordagem.

5. Meyer e a análise estética da melodia

Encontramos, na análise de Schenker, uma observação concernente ao espaço aberto pelo salto ascendente de sexta no compasso 3. Mas, em Schenker, esta observação permanece incidental, visto que este gênero de fenômeno - o “gap”⁴⁶ melódico, necessariamente preenchido por um “fill”⁴⁷ - apresenta-se como objeto das proposições metodológicas sistemáticas de Meyer sobre a análise da melodia (1973) e de Narmour (1977), sob o nome de “*implicational-realizational model*”⁴⁸. Não tendo Meyer abordado essa obra, proponho, no exemplo 15, uma análise “à maneira de Meyer”, da qual assumo a responsabilidade e que se inspira, parcialmente, no esquema proposto por Narmour, em *Beyond Schenkerism* (1977, p. 82-3).

The image shows two staves of musical notation. The top staff features a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a large intervallic gap (a sixth) between two notes, indicated by a horizontal line with an arrow above it. The bottom staff shows a more complex melodic line with various intervals, including a sharp sign (#) and a note marked '(prol.)' for prolongation. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Ex: 15: Análise “à la Meyer” (Nattiez)

A diferença com Schenker apóia-se naquilo que Meyer pretende considerar da *percepção* do que emerge como melodia e não da prolongação das diferentes vozes. Seu modelo tem o interesse de apresentar uma hipótese – que se poderia tentar testar experimentalmente – quanto às implicações percebidas das *notas estruturais* deste encaminhamento melódico e da maneira com a qual elas se realizam. Vemos, explicitamente, no Ex. 15, como as duas vozes do início se reúnem no compasso 10. O gráfico traz, igualmente, uma solução elegante à notação da melodia secundária (*bÑang1046 Si bemol-Lá-Sol*) que Schenker não pode assinalar, senão verbalmente. Um dos méritos de Meyer é o de fornecer, diferentemente de Schenker, muitos critérios – entre os quais a duração das unidades, a posição métrica, o peso harmônico – para definir as “notas estruturais” (cf. MEYER, 1973, p.121-123). Estes critérios contribuem, então, para explicitar os procedimentos de redução e, por via de consequência, permitem

⁴⁶ Hiato, espaço aberto, lacuna.

⁴⁷ Preenchimento.

⁴⁸ Modelo de implicação realizacional.

criticar certas decisões de Schenker. Por exemplo, a importância que ele dá, na *Urlinie*, ao *Sol* tocado pela flauta, no compasso 14. Em síntese, o modelo de Meyer permite explicitar, em detalhe, as implicações do salto inicial de sexta ascendente, com as flutuações que conduzem à tônica da linha descendente que vem em seguida.

3. As reduções harmônicas de Lerdaahl e Jackendoff

O método de Meyer trata apenas da melodia. É normal que toda a dimensão harmônica, a partir da idéia fundamental de recorrência, seja considerada por uma teoria explícita. É o que fazem Lerdaahl e Jackendoff que aprimoram as profundas intuições schenkerianas, separando o que eles chamam “*time-span reduction*”⁴⁹ e “*prolongational reduction*”⁵⁰. Os Exs. 16 e 17 reproduzem os dois quadros correspondentes à aplicação, na *Quadragesima*, desses dois aspectos do modelo de ambos (1983:259-260).

The image displays two musical analyses of a passage from 'Quadragesima'. The upper analysis is a time-span reduction, featuring a complex web of lines connecting various notes and rests across multiple staves, illustrating the hierarchical structure of the music. The lower analysis is a prolongational reduction, consisting of six staves of music where the notes are simplified to their essential harmonic and melodic functions, showing the underlying structure of the passage.

Ex: 16: Redução de tempo-extensão (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 259)

⁴⁹ Redução de tempo/extensão.

⁵⁰ Redução prolongacional.

Na “*time-span reduction*”, reencontramos a estrutura métrica e a estrutura de agrupamento da qual ela se deriva. Observamos, assim, uma coincidência entre o peso métrico e o ritmo harmônico tal qual desenham as linhas *e* e *d*. Por outro lado, os autores transportaram, sobre o quadro da hierarquização harmônica, a estrutura do agrupamento. Aqui, o princípio repetitório schenkeriano foi prolongado a níveis inferiores, em relação àqueles que Schenker privilegia em sua análise. Notar-se-á que, diferentemente deste último, Lerdahl e Jackendoff não dão importância ao #IV: a posição deste acorde, na linha *e* da redução, mostra a defasagem entre seu peso harmônico e o acento métrico fraco sobre o qual ele é colocado na superfície. Não aparecendo na linha *d*, ele não tem, nos citados autores, um *status* particular. As razões disto são simples: nossos autores dão à base métrica e rítmica uma importância que Schenker nelas não reconhece, e a segmentação harmônica é sistematicamente operada, segundo a hierarquia das funções cadenciais.

Ex: 17: Redução prolongacional (LERDAHL & JACKENDOFF 1983, 260)

O gráfico da “*prolongational reduction*” é aquele que mais se parece com os esquemas schenkerianos, pois descreve os prolongamentos na condução das vozes. Com uma exceção: Lerdahl e Jackendoff levam em consideração a progressão do baixo *Fá#-Sol*, correspondente aos compassos 7 a 9 e ao segundo *d* do “*grouping structure*”, transportado sobre a linha *e* da “*time-span reduction*”, porque eles vão mais fundo que Schenker no que se refere à recorrência das configurações. Reencontramos este *Fá#Sol* na *Urlinie* de Schenker, onde o *Mi bequadro* do compasso 14 é igualmente registrado. Mas para lhes fazer justiça, não esqueçamos que Lerdahl e Jackendoff especificam, a propósito desta parte de sua análise, que ela poderia ser mais detalhada.

Não comentarei a árvore do “*time-span reduction*” porque Lerdahl, com uma preocupação mais recente de aperfeiçoamento e simplificação de seu modelo, propôs suprimi-la como redundante por ocasião da *Conference on Musical Cognition* (Ohio, abril de 1990). Entretanto, a árvore da “*prolongational structure*” indica bem a hierarquia das relações de dominação que a notação schenkeriana sozinha não pode registrar. A árvore reflete a hierarquia estabelecida entre as linhas *a* e *b*, e, em consequência, não permanece sem correspondência com a hierarquia registrada pelos diferentes níveis de Schenker. Mas a árvore faz intervir sete níveis de junção hierárquica que caracterizam a diferença entre os graus importantes e aqueles que o são menos. Nesta perspectiva, eles representam um progresso decisivo em relação à hierarquização schenkeriana que fica, com frequência, implícita.

Se qualifiquei a descrição schenkeriana de fenomenologicamente a mais rica, é evidente, em compensação, que a análise de Lerdahl e Jackendoff é a mais completa, do ponto de vista dos aspectos destacados no material musical considerado. Entretanto, uma análise nunca é exaustiva. Que lhe falta neste caso preciso?

De início, a dimensão semântica, deliberadamente excluída pelos autores, mas eles não são os únicos! Em segundo lugar, conforme já indiquei mais acima, as relações transformacionais entre as unidades segmentadas. Em terceiro lugar, a análise da condução das vozes não poderia substituir a análise melódica, como Narmour, legitimamente, ressaltou. Enfim, como o modelo de Lerdahl e Jackendoff pretende ser pertinente perceptivamente, a noção de “*experienced listener*” tem, como efeito, desfazer a diferença entre as estratégias perceptivas e aquele setor das estratégias poiéticas que elabora hipóteses sobre a maneira pela qual a obra será percebida. Enquanto as regras de ambos, aliás concebidas para configurar o objeto de experimentação, não forem todas testadas, e, na medida em que elas são fundadas sobre o “código” tonal, eu teria, em princípio, a tendência a pensar que o modelo das mesmas descreve, em certos casos, as previsões perceptivas dos compositores, as quais dependem de sua competência poiética tonal.

Se, no estado atual das pesquisas cognitivas, é ilusório esperar a experimentação próxima da totalidade das cinquenta e seis regras, propostas por Lerdahl e Jackendoff em sua obra, em compensação, o modelo de ambos me parece poder ser completado, do ponto de vista da análise paradigmática e da análise melódica. A etiquetagem paradigmática pode ser transportada, horizontalmente, sobre as unidades recortadas pela “*grouping structure*”, como sugeri mais acima. Nada impede, igualmente, de se acrescentar ao quadro uma análise melódica “à maneira de Meyer”, o que permite compará-la com os outros níveis de análise e de penetrar em um dos problemas mais difíceis, mas também mais ricos da análise musical, ou seja, tentar especificar, como funcionamento dentro de uma obra, as relações entre os parâmetros.

CONCLUSÃO: AS LINHAS DE ANÁLISE

Estas considerações críticas conduzem a uma proposição concreta. Toda análise musical, provindo de uma metodologia precisa, trata de uma ou de várias *linhas* de análise. Tomo a palavra “linha”, ao mesmo tempo, no senso metafórico – os pontos de enfoque de uma análise particular – e no senso concreto: é possível superpor estas linhas sobre um único quadro, como tento fazê-lo no exemplo 18.

A comparação de cada uma destas construções analíticas obriga a colocar em questão um dos fundamentos implícitos da abordagem de Lerdahl e Jackendoff: na sua concepção, a dependência da estruturação e dos fenômenos de prolongação da harmonia está sempre sujeita às estruturas de agrupamento e de métrica. Todavia, não é certo que esta hierarquização global possa ser aceita de uma vez por todas. Eu teria, de preferência, uma tendência a pensar que ela pode variar no interior mesmo, de uma única obra.

Da tipologia inicial e seu “preenchimento” progressivo, e da superposição das linhas de análise, retirarei três observações conclusivas gerais.

1) Se admitimos que abordagens semânticas e não-semânticas não são contraditórias, mas complementares, ou mais exatamente, que o imanente não exclui o semântico, que abordagens taxionômicas e lineares se dão sobre aspectos não-concorrentes da substância musical, que as estratégias poiéticas e estéticas não coincidem necessariamente, então realmente existem relações entre os diferentes métodos examinados, no momento em que eles adotam pontos de vista ontológicos distintos, pertinências que se completam e que descrevem aspectos diferentes da substância musical.

2) Realizando o pastiche de uma fórmula célebre, a análise torna-se interminável. É sempre possível tematizar um novo eixo de análise, acrescentar à análise, *concreta e intelectualmente*, uma linha a mais. Isto permitirá evitar-se de ceder a toda tentação redutora.

3) Ora, esta tentação é sempre grande, porque o confronto das teorias e de suas aplicações completas a um caso preciso, mostra-nos bem as limitações próprias a cada modelo – e eu insisto muito sobre o fato que não há, nem haverá jamais modelo, que não conheça limitações, o que não é pois uma censura; estas limitações se explicam por *a priori* teóricos e epistemológicos gerais – o que chamei, aliás, em outra ocasião, de “princípios transcendententes” (NATTIEZ, 1987, p. 215) – sobre a base dos quais o modelo foi elaborado. Rejeição da semântica sobre a base de uma certa concepção ontológica e semiológica da música, recusa de considerar as transformações sobre a base de *a priori* epistemológicos, ignorância do linear nos taxionomistas, deixar o melódico à parte em alguns “linearistas” etc. Tudo isto se explica pelas premissas de base de cada abordagem.

Pode-se dizer que existem relações entre os diversos métodos de análise? Sim, como é possível ver-se, em superposição, as linhas da análise elaboradas por cada pesquisador. Mas se desejamos compreender, em profundidade, qual é verdadeiramente o problema, isto é, as divergências ou as contradições entre as análises, é necessário recorrer aos princípios, a partir dos quais cada musicólogo operou. É a única maneira de compreender como uma análise foi *construída* e de determinar, sobre a base das proposições anteriores, como é possível *construir* o melhor, a partir disto.

* *Uma primeira versão deste texto foi objeto de uma comunicação, no segundo congresso europeu de análise musical (Trento, 24-27 de outubro, 1991), e foi divulgada, em francês e italiano, nas atas deste congresso (editadas por Rossana Dalmonte e Mario Baroni e publicadas pelo Dipartimento di Storia della Civiltà Europea de l'Università degli Studi di Trento, em 1992). Agradecemos aos editores por nos terem permitido utilizar aqui os exemplos musicais desta publicação. O mesmo texto em inglês foi objeto de diversas conferências em Yale, Philadelphia, Edmonton e Londres. A presente publicação brasileira é uma versão revista e aumentada pelo autor (março de 2003) dessa conferência. Agradeço calorosamente a Sandra Loureiro de Freitas Reis por me ter proposto fazê-la publicar em seu país e por ter-se lançado na aventura exigente de sua tradução. Jean-Jacques Nattiez.*

Jean-Jacques Nattiez é considerado como um pioneiro da semiologia musical. Desenvolveu o chamado *modelo da tripartição*, proposto por Jean Molino, em suas obras teóricas (*Fondements d'une sémiologie de la musique*, 1975; *Musicologie générale et sémiologie*, 1987). Aplicou-o a respeito de Wagner (*Tétralogies*, 1983; *Wagner androgyne*, 1990) e de Hanslick, Gould et Boulez, numa coletânea de artigos, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, a ser publicada brevemente no Brasil pela Editora *Via Lettera e Livraria*, em uma tradução de Luiz Paulo Sampaio. Jean-Jacques Nattiez trabalhou igualmente sobre as relações entre a música e a literatura (*Proust musicien*, 1984, reeditado em 1999) e, no campo da Etnomusicologia, sobre a música dos Inuit, Aïnou, Tchouktchis e dos Baganda, dos quais publicou diversos discos. Suas pesquisas atuais tratam da historiografia musical sob o ponto de vista semiológico.

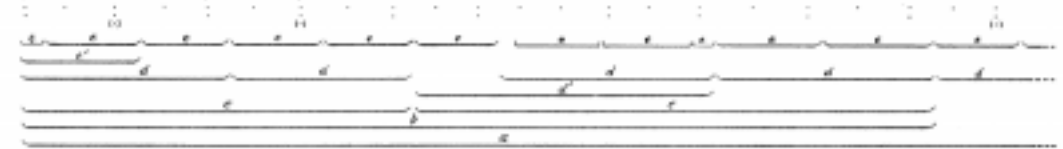
Análise melódica à maneira de Meyer (J.J.N.)



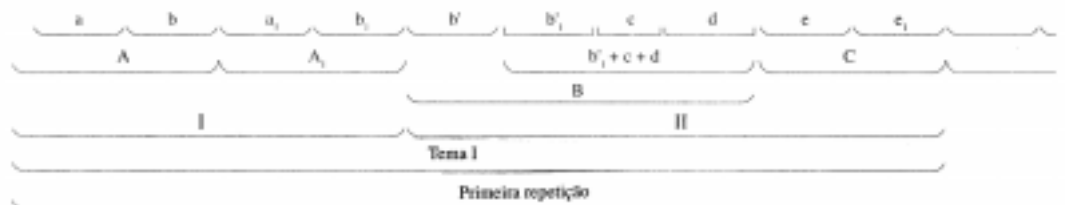
Análise métrica (L. J.)



Estrutura de agrupamento "Grouping structure" (L.J.)



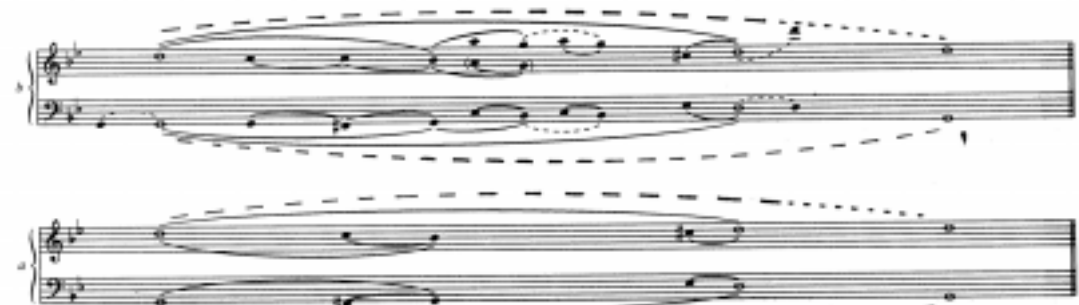
Projeção horizontal da análise paradigmática (J.J.N.)



Redução de tempo-extensão "Time-span reduction" (L.J.)



Redução prolongacional "Prolongational reduction" (L.J.)



Ex: 18 : As "linhas" da análise

EXISTEM RELAÇÕES ENTRE OS DIVERSOS MÉTODOS DE ANÁLISE ?

Referências Bibliográficas

- ABERT, H. *W. A. Mozart*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1923-4. p. 479-490. vol. II. Trad. inglesa in Broder, 1967. p. 69-83.
- BENT, I. „Analysis“, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie ed., 1980. p. 340-388. vol I. Reimpressão revista e modificada: *Analysis*. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York, London: Norton, 1987.
- BERNSTEIN, L. *The Unanswered Question*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- BRODER, N. *Mozart : Symphony in G Minor, K. 550*. New York: Norton, Norton Critical Scores, 1967.
- COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. Londres: Dent, 1987.
- COOKE, D. *The Language of Music*. Londres: Oxford University Press, 1959.
- DE VOTO, M. “Analysis”, in *The New Harvard Dictionary of Music*, D. Randel ed. Cambridge: Harvard University Press, 1986. p. 37-38.
- DUNSBY, J., WHITTALL, A. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber, 1988.
- FÉTIS, F.J. [Compte-rendu de concert, Paris, 11 mai 1828], *Revue musicale*, vol. III, 1828. p. 372.
- IMBERTY, M.: *Entendre la musique*. Paris: Dunod, 1979.
- IMBERTY, M. *Les écritures du temps*. Paris: Dunod, 1981.
- KERMAN, J. *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- LERDAHL, F., JACKENDOFF, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: IT Press, 1983.
- MARTY, J.P. *The Tempo Indications of Mozart*. New Haven-London: Yale University Press, 1988.
- MEYER, L. *Explaining Music*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- MILA, M. *Le sinfonie di Mozart*. Turin: Giappichelli, 1967.
- MOLINO, J. « Fait musical et sémiologie de la musique ». Montréal: *Musique en jeu*, n. 7, janvier 1975, p. 7-62.
- NARMOUR, E. *Beyond Schenkerism*. Chicago: Chicago University Press, 1977.
- NATTIEZ, J.-J., HIRBOUR-PAQUETTE, L. « Analyse musicale et sémiologie : à propos du prélude de *Pelléas* ». Montréal : *Musique en jeu*, n. 10, mars 1973, p. 42-69.
- NATTIEZ, J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. p. 10-18.
- NATTIEZ, J.-J. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1987. Trad. inglesa. *Music and Discourse*. Princeton : Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, J.-J. “Musica e significato”, in Nattiez, J.-J. (ed.). *Enciclopedia della Musica*, II - *Il sapere musicale*. Torino : Einaudi, 2002a. p. 206-238.
- NATTIEZ, J.-J. « O modelo tripartite de semiologia musical : o exemplo de *La Cathédrale engloutie*, de Debussy ». In : *Debates*, UNIRIO, n. 6, nov. 2002, 2002b. p. 7-39.
- OULIBICHEFF, A. *Nouvelle biographie de Mozart*. Moscou: 1843. Trad. inglesa de um excerto in Broder, 1967. p. 105-9.
- REICHA, A. *Traité de mélodie*. Paris: Scherff, 1814.
- RÉTI, R. *The Thematic Process in Music*. London: Faber, 1951.
- RUWET, N. « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de musicologie*, 1966. pp. 65-90. vol. XX. Reimpressão in Ruwet 1972, p. 100-134.
- RUWET, N. *Musique, langage, poésie*. Paris : Seuil, 1972.
- SCHENKER, H. *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. II. Munich: Drei Masken Verlag, 1926. Reed. Hildesheim - New York: Georg Olms Verlag, 1974.
- SCHRADE, L. *Vom Nachleben Mozarts*. Berne, Munich: 1964.
- SCHUMANN, R. *Gesammelte Schriften*, 5. ed., vol 1. Kreisig: 1914.
- SMISMANS-DELIEGE, I. *Les règles préférentielles de groupement dans la perception musicale*. Mémoire de licence. Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 1985.
- STEFANI, G. *Introduzione alla Semiotica della Musica*. Palermo: Sellerio Editore, 1976.
- TOVEY, D. “Sonata Form”, in *Encyclopedia Britannica*, 11. ed., vol. XXV. New York: 1911.