

Resenha da aplicação do modelo tripartite de semiologia musical por Jean-Jacques Nattiez

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

José Roberto de Oliveira Oleriano
Universidade Estadual de Maringá
joserobertoadvir@gmail.com

Resumo. Dentre as várias propostas disponíveis no ramo de análise musical, aderimos o Modelo Tripartite de Semiologia Musical proposto por Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, que busca oferecer uma estratégia que possibilite uma visão mais ampla da forma simbólica. Devido à complexidade que a teoria apresenta, nos deparamos com algumas questões a respeito da aplicabilidade do modelo proposto por Molino e desenvolvido por Nattiez. Com isso, buscamos apresentar no presente artigo, como Nattiez utilizou tal modelo ao realizar a análise do solo de trompa inglesa no ato III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner.

Palavras-chave. Semiologia Musical, Modelo Tripartite de semiologia musical, Nattiez, Análise.

Application of the Tripartite Model of Musical Semiology by Jean-Jacques Nattiez

Abstract. Among the various proposals available in the field of musical analysis, we adhere to the Tripartite Model of Musical Semiology proposed by Jean Molino and Jean-Jacques Nattiez, which seeks to offer a strategy that allows a broader view of the symbolic form. Due to the complexity that the theory presents, we are faced with some questions regarding the applicability of the model proposed by Molino and developed by Nattiez. With is, we seek to present in this article, how Nattiez used this model when performing the analysis of the English horn solo in the act III of *Tristan und Isolde* by Richard Wagner.

Keywords. Musical Semiology, Tripartite, Nattiez, Analysis.

Modelo Tripartite como estratégia analítica

Durante o percurso da pesquisa a respeito da semiologia musical surgiram alguns questionamentos a respeito da aplicabilidade do modelo proposto por Molino e Nattiez. Questões como: “o que seria uma análise da dimensão imanente?”, “Há necessidade de um método explícito para realizar esta análise?”, “Quais são parâmetros de uma análise poética?” são questionamentos que surgem durante o estudo. Em seu livro *Music and Discourse* (1990) Nattiez realiza uma ampla apresentação e justificação do Modelo Tripartite, porém há pouca aplicação da teoria. Porém no livro *Musical Analyses and Musical Exegesis* publicado em 2021, Nattiez demonstra como realizar uma análise utilizando as três dimensões do modelo.

Segundo Nattiez (1990), o significado de uma palavra como todas as formas simbólicas, dependem em parte da situação que um complexo de signos é emitido, ou seja, da inserção na história, na cultura e os pressupostos do compositor. No entanto, entendendo que forma simbólica possui três modos de existência como apresentados por Molino (1990) [poiético, imanente e estésico], Nattiez (1989) ao considerar que há relação entre os três modos, elaborou seis “situações analíticas” propondo um arcabouço para classificar as diferentes famílias de análise que resultaram de tal relação.

Porém, antes de começarmos a estudar determinada análise Nattiez (1990, p. 135) propõe que tematizemos os objetivos de uma análise, principalmente quando estamos lendo uma já existente e nos perguntar: “O que o autor quer nos dizer?” Segundo o autor tal pergunta impedirá que recriminemos o autor por não ter feito o que não quis ou não pôde fazer. Pois um musicólogo sempre se posiciona, situa-se (conscientemente ou não) frente a um corpus de uma determinada maneira, em sua situação analítica.

Nesse momento apresentaremos as seis situações analíticas que resultam da interação entre três dimensão do Modelo Tripartite, sendo elas:

1)

A obra imanente



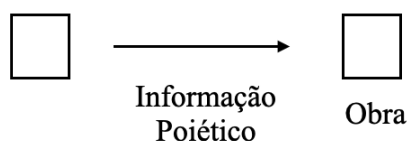
Trata-se de um tipo de análise que, partindo de uma metodologia explícita ou implícita, ao neutralizar os aspectos poiéticos e estésicos, aborda apenas as configurações imanentes da obra.

2)



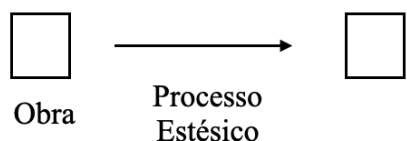
O ponto de partida para tirar conclusões sobre a dimensão poiética da obra é o plano imanente. Para este modelo de análise, Nattiez (1989, p. 38) propôs o nome de “**Poiética Indutiva**”, a qual é uma das situações mais frequentes na análise musical. Em muitos casos a hipótese do musicólogo é confirmada ou reforçada pelo que ele conhece de outras obras do compositor ou do estilo da época.

3)



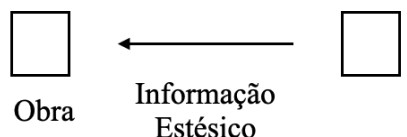
Aqui, ao contrário, o musicólogo parte de um documento poiético (cartas, comentários, esboços) e depois analisa a obra à luz dessas informações. Para este modelo de análise, Nattiez (1989, p. 38) propôs o nome de “**Poiética Externa**”.

4)



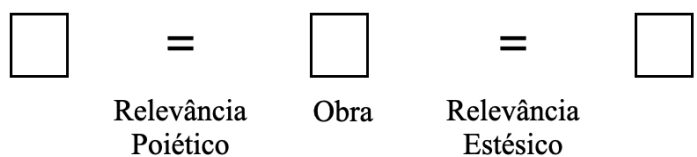
De igual modo, a “**Estésica Indutiva**” constitui o caso mais frequente em análises. Primeiro porque, na maioria das análises que se veem como pertencentes à percepção, o musicólogo eleva os ouvintes como uma consciência coletiva e decreta que “isso é o que se ouve” (NATTIEZ, 1989, p. 38). O musicólogo usa uma análise da obra para se fundamentar e então descreve o que ele pensa ser a percepção da obra.

5)



Por outro lado, pode-se partir de informações coletadas entre os ouvintes para tentar descobrir como a obra foi percebida. Segundo Nattiez (1989) esta é a forma pela qual os psicólogos experimentais trabalham. Para este modelo de análise, Nattiez (1989, p. 38) propôs o nome de “**Estésica Externa**”.

6)



Aos cinco modelos Nattiez acrescentou um sexto: aquele em que o autor afirma que a análise da obra é tanto poiética quanto estésicamente relevante. A análise da obra em níveis é corroborada pelo que conhecemos de esboços e ao qual a percepção da obra deve corresponder.

No livro *Musical Analyses and Musical Exegesis* (2021) Nattiez apresenta na tabela 1 como chegou à tipologia de métodos analíticos e como esses métodos se localizam dentro das seis situações analíticas proposta por ele. Para o autor, as divisões da estrutura tripartida não se alinham com a distinção entre metodologias analíticas explícitas e não explícitas. Por outro lado, Nattiez (2021) afirma que algumas análises de significado dependem de uma metodologia explícita (por exemplo, as investigações semânticas usam métodos inspirados na psicologia experimental), muitas delas não explicam suas abordagens em detalhes: esse é notavelmente o caso da hermenêutica.

Tabela 1 Tipologia de Modelos Analíticos de Nattiez

Analytical Families:	Explicit Methodology:	Hierarchization:	Semiological Pertinence:
Structural Analysis:			
- Segmentational			
Formenlehre	+ or –	+	neutral level
Paradigmatic	+	+	neutral level
Réti	–	–	inductive poietic
Meyer	+	+	inductive poietic and esthetic (not thematized)
Lerdahl-Jackendoff	+	+	inductive esthetic
- Linear			
Schenker	–	+	poietic = neutral = esthetic
Meyer-Narmour	+	+	inductive poietic and esthetic (not thematized)
Lerdahl-Jackendoff	+	+	inductive esthetic
Analyses of Meanings:			
Semantic	+ or –	–	poietic and/or esthetic
Hermeneutic and Interpretive	Depending on the theory	–	(most often not thematized)

Fonte: (NATTIEZ, 2021, p. 22)

Nattiez (2021) ainda acrescenta que as análises segmentais (análise formal tradicional em oposição à análise paradigmática) e análise linear (análise schenkeriana em oposição às abordagens de Meyer e Lerdahl) também podem seguir metodologias explícitas ou não explícitas. Quanto à distinção entre poiético e estético, Nattiez (2021, p. 23) afirma que “ela une não apenas análises de significado” (de orientação semântica, hermenêutica e

interpretativa), “mas também análises estruturais” (segmentativas e lineares), no entanto as análises hermenêuticas normalmente não tematizam essa distinção.

O quadro analítico resultante é construído por meio do peso relativo que dá a alguns aspectos de uma obra musical sobre outros. Tais escolhas são governadas por uma “*orientação fundamental*”, ou o que o físico teórico americano Gerald Holton chama de *themata*. Essa orientação pode ser “metodológica, epistemológica, ontológica estática, metafísica, filosófica ou mesmo religiosa” (NATTIEZ, 2021, p. 22).

Outro fator que percebemos na tabela 1 é que as análises formalistas privilegiam as estruturas imanentes da obra e se dividem em dois grupos (no entanto essa divisão nunca pode ser absoluta na prática, pois uma análise pode transitar entre os dois métodos): análise segmentar¹ e análise linear². Já os métodos que tratam do significado de uma obra, Nattiez (2021) também os divide em dois grupos (igualmente não é fácil determinar as fronteiras entre essas abordagens): análise semântica³ e análise hermenêutica e interpretativa⁴.

No livro *Musical Analyses and Musical Exegesis* publicado em 2021, Nattiez busca - por meio de comparações entre diversas análises culminando com a sua própria análise e sugestões⁵ de performance - demonstrar a aplicabilidade desse modelo e das seis situações analíticas ao solo de trompa inglesa no ato III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner.

Aplicação do Modelo Tripartite

Analise Poiética

Em sua análise poiética do solo de trompa inglesa no ato III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, Nattiez (2021, p. 235 e 236) e Nattiez (1990, p. 168) estabelece algumas diretrizes norteadoras, que melhor se adaptam ao seu estudo:

- Buscar fontes que são identificadas diretamente pelo compositor (esboços, cartas, no exemplo analítico de Nattiez incluem entrevistas).

¹ “(..) divide a obra musical em unidades, destacando alguns parâmetros sobre outros como frases melódicas, motivo e células, harmonias e agrupamento rítmico” (NATTIEZ 2021, p. 17 e 18).

² “Baseada nos princípios da teoria Schenkeriana, descreve o prolongamento e as implicações das alturas, tanto melodicamente e harmonicamente” (NATTIEZ 2021, p. 18).

³ “(..) destaca o emotivo, conteúdo afetivo e imagético de uma obra e tenta estabelecer correlações diretas as características musicais de uma obra e os significados que estão associados a elas” (NATTIEZ 2021, p. 18).

⁴ “(..) visa estabelecer ligações entre uma obra e o universo do compositor, do intérprete e do ouvinte, bem como os contextos histórico, cultural, religioso ou filosóficos da obra” (NATTIEZ 2021, p. 18).

⁵ “(..) vou sugerir como um intérprete coerente pode escolher interpretar o solo” (NATTIEZ, 2021, p. 149). “(..) tenho indicado minhas sugestões de respirações (...)” (NATTIEZ, 2021, p. 159).

- Observar semelhança e fazer uma comparação cuidadosa entre melodias do próprio compositor ou de outros compositores que poderiam ter influenciado ou no mínimo despertado a imaginação do compositor.
- Examinar fontes musicais, que assumirá ou não que o compositor conhecia conscientemente as peças que o influenciou. Isso criará uma nova rede de significados poiéticos, levando diferentes interpretações da obra.
- Considerar e construir essas redes de significado à luz do que sabe sobre o meio cultural e histórico do compositor.
- Somente depois de conectar estruturas específicas a interpretações gerais será possível relacionar essas estruturas e interpretações à dimensão estética. Assim podendo então tirar conclusões sobre a presença ou ausência de comunicação entre o compositor e seus ouvintes. Se houver comunicação deve especificar o nível em que essa comunicação ocorre.

No campo da análise do processo poiético, Nattiez (2021) aborda a questões a respeito das fontes (possíveis fontes que influenciaram a obra do compositor) e questões sobre o processo criativo. Ou seja, Nattiez (2021, p. 292) parte de estudos dos esboços e variações da obra que diferem da versão final publicada, “seja qual for sua natureza” desde que traga “à luz as circunstâncias de sua produção”. Desta forma temos o que Nattiez chama de Poiética Externa. No entanto, Nattiez também apresenta uma outra abordagem poiética, levantando hipóteses sobre o processo criativo a partir de análises das estruturas musicais presentes na versão final da obra. Nattiez chama essa abordagem de Poiética Indutiva⁶.

Diferentemente da poiética externa, a situação analítica denominada poiética indutiva se torna igualmente necessária, pois os documentos fora da obra podem não fornecer qualquer informação sobre como o compositor concebeu a organização de frases e estruturas da obra. Com isso, Nattiez (2021) citando Molino (1975) afirma que essa nova fonte de informação poiética decompõe uma composição nas ações que a produziram, cada uma das quais deixa seu rastro na versão final.

Dessa forma, Nattiez (2021) pondera que o analista atua como linguista, procedendo de acordo com métodos de reconstrução interna: “identificação de processos; fórmulas de forma isoladas e catalogadas por pesquisas anteriores; rupturas, momentos incoerentes e contradições

⁶ “Esta, me parece, é uma das situações analíticas mais encontradas na análise musical. Observamos muitos procedimentos recorrentes dentro de uma obra ou conjunto de obras que achamos difícil acreditar que ‘o compositor não tenha pensado neles’” (NATTIEZ, 1990, p. 141).

que servem de evidência para diferentes camadas de estrutura, decisões sucessivas, reflexões locais e globais, etc.” (Molino, 1975 *apud* Nattiez, 2021, p. 292). Assim, devemos retornar a análise do nível imanente para examinar como podemos interpretar as segmentações, relações lineares e transformacionais da obra a partir da poética indutiva.

Para realizar a análise poética indutiva da obra de Wagner, Nattiez (2021) propõe o conceito de ideia musical⁷, sendo esta uma entidade do campo poético, e seguindo Delalande, busca distinguir quais ideias musicais que precedem a obra e quais surgem dentro dela. Assim Nattiez levanta hipóteses sobre a pertinência poéticas das unidades propostas pela análise do nível imanente.

Análise Imanente

As análises imanentes se configuram como aqueles modelos que não atribuem a priori pertinência ao conteúdo poético ou estésico. Em sua análise imanente do solo de trompa inglesa no ato III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, Nattiez (2021) examina vários métodos de análise do nível imanente e questiona se são de natureza puramente imanente, ou se são poeticamente o esteticamente relevantes. Neste sentido Nattiez (2021, p. 180) afirma que “uma análise do nível imanente não é apenas legítima, mas também é necessária para explicar plenamente uma obra, ainda mais quando ela também se torna poeticamente pertinente”.

Segundo Nattiez (2021), se tivermos como objetivo entender como uma obra musical depende dos caminhos que ela segue e dos contextos que mediam seus significados associados, devemos descrever suas estruturas imanentes. Porém, o autor afirma que, se não começarmos nossa análise de uma obra no nível imanente, corremos o risco de atribuir identidade real a certos momentos e colocar precocemente relações entre estruturas, percursos, significados, história e cultura. Obviamente os caminhos e contexto contribuem para a construção de sentido de uma obra, mas ao passar de estruturas para caminhos e contextos apenas certos aspetos específicos da música podem ser relacionados a cada contexto e a cada significado particular. Nesse sentido, Nattiez (2021, p. 8) “devemos evitar dar a ilusão de que qualquer aspecto individual da música explica a totalidade da obra, porque isso nunca é o caso”.

No entanto, ao realizar a análise do nível imanente devemos ter em mente algumas questões apresentadas por Nattiez (2021, p. 94):

- A análise apela a uma metodologia explicita?

⁷ “Semelhante a *Célula Generativa* de Rudolph Réti que frequentemente deduz utilizando poética indutiva” (NATTIEZ, 2021, p. 309)

- A análise cria uma hierarquia de níveis?
- Quais são os traços, aspectos ou parâmetros privilegiados da superfície musical?
- A análise fornece apenas uma descrição de nível imanente da obra ou tem pertinência poética ou estética?
- Quais são os princípios orientadores da análise?

Segundo Nattiez (2021), a análise imanente revela as relações entre as unidades sobrepondo-as visualmente, trazendo à luz elementos repetidos e transformados dentro de cada família de unidades. O ouvido pode ou não perceber as repetições e semelhanças reveladas por essa análise do nível imanente. No entanto, essas unidades idênticas ou semelhantes obedecem a constrangimentos sintagmáticos mais ou menos regulares “que levam o ouvido a esperar o retorno de um esquema já ouvido uma ou mais vezes” (NATTIEZ, 2021, p. 178).

Análise Estética

a) Performance como análise estética inicial

Para realizar a análise estética, Nattiez (2021) começa discutindo as diversas performances da obra. Pois segundo o autor, a análise do artista realizada sobre a obra determina suas frases. Semiologicamente falando, o performer coloca sua marca na obra. Porém, devemos ressaltar que essas marcas não são necessariamente resultado de intenções conscientes. Pois, Segundo Nattiez (2021)

(...) os intérpretes reconstróem as obras musicais a partir dos próprios percursos poéticos determinados pelas suas sensibilidades estéticas, talento e capacidade técnicas, bem como pelos contextos específicos de performance e gravação em que trabalham” (NATTIEZ, 2021, 147).

Por meio desse processo, os intérpretes criam a forma simbólica particular da obra sonora, que carrega seus próprios atributos únicos. Por sua vez os ouvintes reconstruirão a obra e sua performance por meio de seus próprios caminhos estéticos (NATTIEZ, 2021). Desta forma acreditamos assim como Almeida (2011, p. 69), que a obra “é portadora de aspectos instáveis que se condicionam não à sua data de composição, mas ao momento e contexto de cada performance”. Os signos gerados nas mentes dos ouvintes, mesmo vivendo em coletividade, dependerá da experiência de vida de cada um (NATTIEZ, 1990).

No entanto, os intérpretes reorganizam uma obra musical com base na sua própria compreensão da mesma, podendo ser de natureza mais ou menos sistemática. Pois Nattiez (2021, p. 147-148) afirma que “ao ouvir uma determinada performance, muitas vezes fica claro

se o intérprete recorreu à análise⁸ ou se confiaram principalmente em suas próprias intuições⁹". Entretanto, seja qual for a inclinação, para Nattiez (2021), a marca do intérprete traz uma perspectiva específica e muitas vezes única para a obra. Desse modo, uma performance musical serve como uma análise estética inicial da obra transmitida pelo compositor.

Em sua análise do solo de trompa inglesa no ato III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, Nattiez (2021) compara¹⁰ onze performances diferentes e após a análise imanente afirma que sem dúvida as escolhas dos intérpretes foram determinadas por sua compreensão explícitas ou intuitivas das mesmas características que os analistas escolheram para enfatizar. Ou seja, função de classe de notas, estruturas de agrupamento linear, motivos repetidos e padrões rítmicos, e a importância de notas e tons estruturais. Contudo, quando algumas performances se desalinhavam com as indicações da partitura feitas por Wagner, Nattiez estabeleceu que na maioria dos casos tal fato tenha sido resultado da “disjunção entre o que Wagner escreveu e o que é possível no instrumento” (NATTIEZ, 2021, p. 157).

Ao afirmar que uma performance¹¹ musical é uma análise estética (2021, p. 159), Nattiez conclui sugerindo que mesmo uma performance cuidadosa, que cria escrupulosamente a identidade sonora de uma obra ao mesmo tempo em que faz os compromissos necessários, “pode servir apenas como uma análise preliminar, um ponto de partida a partir do qual outros intérpretes farão suas próprias interpretações, igualmente conscientes, porém muitas vezes muito diferentes” (NATTIEZ, 2021, p. 159).

b) Análise Estética das Estruturas Imanentes

Aqui, Nattiez examina os caminhos perceptivos do ouvinte no sentido mais tradicional, ou seja, a percepção estética do ouvinte sobre as estruturas imanentes. Na história da análise musical alguns analistas¹² que, em parte, ramificaram da análise estrutural, incorporam aspectos poéticos e estéticos em seus trabalhos. Porém, segundo Nattiez (2021), eles continuam no nível imanente da tripartição até que demonstrem sistematicamente tal significação ou terem objetivos a priori de pertinência poética ou estética.

Com tudo, Nattiez (2021) ressalta que os musicólogos ao postularem uma relação paradigmática, ela é baseada em sua própria percepção. No entanto, essa percepção assemelha-

⁸ Se referindo à Maurizio Pollini e Alfred Brendel.

⁹ Se referindo à Martha Argerich e Ivo Pogorelich.

¹⁰ Porém não discute todos os detalhes variantes entre as performances como: “grau relativo de intensidade dado a cada nota, como seria revelado por uma análise acústica detalhada” (NATTIEZ, 2021, p. 157).

¹¹ “Ela difere de outras formas de análise, porém, na medida em que não pode escapar das restrições e contingências exclusivas de cada contexto de performance individual” (NATTIEZ, 2021, p. 159).

¹² Allen Forte, Heinrich Schenker, Leonard Meyer, Lerdahl e Jackendoff (NATTIEZ, 2021).

se a uma observação científica, um tanto artificial e congelada no tempo, ocorrendo no silêncio do escritório ou da biblioteca. Tal percepção contrasta e não deveria ser confundida com a percepção ativa, espontânea e em tempo real de alguém que ouve uma gravação ou assiste a um concerto ou espetáculo de ópera (NATTIEZ 1990, 154). “As abordagens estéticas tentam dar conta das vias perceptivas deste segundo tipo de percepção” (NATTIEZ, 2021, p. 161). Nesse sentido, Nattiez opta pelo neologismo “estésico” de Jean Molino à palavra “percepção”, que também serve para se referir ao ouvido interno do compositor, bem como suas hipóteses sobre como uma obra pode ser percebida pelos ouvintes.

Pela relação que o analista tem com a obra, Nattiez (2021) afirma que ele deve ressaltar alguns aspectos acima de outros, dessa forma, análises são *construções* ou mesmo *substitutos* das vias simbólicas poéticas e estéticas (NATTIEZ, 2021, p. 161). Contudo, Nattiez (1990, 2002, 2021) deixa claro que não é de forma alguma garantido que toda estrutura de nível imanente será poética e esteticamente relevante. Para fundamentar tal afirmação, Nattiez (2021) nos dá os seguintes motivos: a) nem sempre temos as ferramentas para demonstrar tal significância; b) uma vez que a obra musical é composta, às vezes ela carrega características que talvez não sejam fruto de percursos poéticos nem esteticamente perceptíveis; c) o nível imanente serve como um artefato metodológico, um dos meios pelos quais podemos acessar o poético e o estético.

Por fim, Nattiez (2021) afirma que a análise do nível imanente é um empreendimento ontologicamente legítimo em si mesmo, pois, segundo o autor, cada obra ou performance tem sua própria existência material, distinta dos caminhos poéticos e estéticos que eventualmente se conectarão a ela. “Esses caminhos diferem das estruturas reveladas pelas análises de nível imanente, pois são processos” (NATTIEZ, 2021, p. 161).

Alguns princípios norteadores que auxiliarão a estabelecer o que podemos entender sobre a percepção do ouvinte, aplicado ao solo de trompa inglesa, são apresentados por Nattiez (2021, p. 162):

- 1) O ouvinte pode perceber cada obra ou produção musical a partir de duas perspectivas: sua *organização formal* e sua *rede de significados associados*.
- 2) No nível imanente, a abordagem estética particular adotada dependerá se estruturas segmentais ou lineares estão sendo consideradas.
- 3) Ao abordar as segmentações de uma perspectiva estética, é útil distinguir entre a *identificação dos limites das unidades* e a *percepção das relações entre as unidades* após sua identificação.

- 4) Ao nível dos significados, é útil distinguir, tanto quanto possível, ente as características semânticas associadas às referências afetivas, emotivas e expressivas do material musical e suas interpretações exegéticas ou hermenêuticas, que podem ser psicológicas, históricas, culturais, filosóficas, religiosas, ideológicas e assim por diante. Ambas as categorias variam entre ouvintes, críticos, jornalistas e intérpretes.
- 5) Existem duas abordagens metodológicas para a análise estética:
 - a) A Estésica Indutiva¹³ levanta hipóteses sobre como um ouvinte perceberá uma obra baseada no estudo de sua partitura.
 - b) A Estésica Externa também considera as percepções de um ouvinte, mas desta vez com base em informações externas a obra. Isso pode incluir relatos de ouvintes, bem como experimentos que considerem segmentações, unidades lineares, referências semânticas e interpretações.

Nattiez (2021, p. 163) afirma que “essas duas perspectivas se complementam e se enriquecem”. Os resultados da estética externa podem influenciar a metodologia estética indutiva, enquanto os princípios em ação na abordagem indutiva podem esclarecer as evidências coletadas experimentalmente na estética externa. Com tudo, Nattiez (2021, p. 163) lamenta o fato de ser impossível acessar faixas inteiras de experiências estéticas por meio de relatos e experiências dos ouvintes, “por ser difícil de validar análises estéticas indutivas como resultado”.

Ainda elucidando o pensamento de Nattiez (2021, p. 173), uma deficiência é compartilhada pelas análises estéticas indutivas e estética externa “porque esses métodos¹⁴ interpretam o texto musical como uma entidade continua, eles não conseguem abarcar os lapsos de atenção e as lacunas perceptivas que todos experimentamos ao ouvir em tempo real”. Segundo Nattiez (2021, p. 163) esta é uma área importante para pesquisas futuras: “apesar dos avanços espetaculares na neurociência, continua sendo difícil descobrir os segredos do cérebro do ouvinte”. Como nossa compreensão da estética é fragmentária, Nattiez (2021) nos aconselha a “nos concentrar nas poucas coisas que sabemos” (NATTIEZ, 2021, p. 163).

¹³ “Constitui o caso mais comum, principalmente porque a maioria das análises deseja se denominar perceptivamente relevante, e a maioria dos musicólogos se estabelecem como o consciente coletivo dos ouvintes, e decreta ‘isso é o que se ouve’” (NATTIEZ, 1990, p. 142).

¹⁴ Como o método Fred Lerdahl que afirma explicitamente estar na dimensão estética da tripartite (NATTIEZ, 2021, p. 113) e a verificação experimental de Irène Deliège das regras perceptivas do GTTM (Uma Teoria Generativa de Musica Tonal de Lerdahl e Jackendoff).

Sendo assim, Nattiez (2021) sugere que devemos criar hipóteses pertinentes à percepção de relações obtidas do nível imanente ou realizar experimentos com ouvintes e coletar informações pertinentes a percepção. Segundo o autor, confiar em experimentos para entender melhor como os caminhos perceptivos da mente musical funcionam “não é apenas necessário, mas inevitável” (NATTIEZ 2021, p. 187).

De acordo com o autor supra citado, mesmo que seja impossível estabelecer uma ligação definitiva entre as representações mentais¹⁵ e o que ouvimos, a única maneira de descobrir o que acontece em nossas próprias mentes é buscar o rastro deixado no cérebro dos ouvintes por meio de uma metodologia rigorosamente definida. Devemos *observar* o processo interno de percepção com a ajuda de vários tipos diferentes de dados, “incluindo ações ou descrições verbais obtidas dos participantes do experimento e as palavras daqueles que falam e escrevem sobre música” experimentada em tempo real (NATTIEZ, 2021, p. 187). Dessa maneira, Nattiez cita o método de Dalalande¹⁶ em *La Terrasse des audiences* ao recorrer a relatos verbais de escuta.

Pelo fato de a percepção musical consistir em uma multiplicidade de componentes diferentes e a análise ser uma construção (partindo da perspectiva única da mente na qual se origina os caminhos estésicos), Nattiez (2021, p. 189) afirma que cada modelo analítico oferece apenas uma visão “simplificada e parcial da obra”. Porém, mesmo que Nattiez (2021, p. 189) afirme que vias estésicas são “construções caóticas” formadas a partir de uma variedade de componentes, o autor defende que é metodologicamente necessário distinguir entre os diferentes componentes da percepção, pois ele acredita “ser importante projetar e realizar experimentos direcionados para determinar quais estruturas musicais são perceptíveis”.

Conclusão

Após o que foi exposto a respeito do Modelo Tripartite de Molino e Nattiez, percebemos que este Modelo serve como estratégia para uma visão musical mais ampla, pois se observarmos o contexto histórico do surgimento dessa teoria, veremos que ela buscava ampliar a visão estrutural que se tinha da obra. O autor se posiciona favorável ao pensamento de que, uma obra musical não pode ser completamente compreendida apenas por meio de uma análise das configurações imanentes. Porém, nem sempre foi assim. Ao iniciar seus estudos

¹⁵ Também relações entre cognição e reações fisiológicas à música como: sudorese ou sentimento repentino de excitação ou medo (NATTIEZ, 2021, p. 187).

¹⁶ Para Dalalande, “uma análise estética deve começar identificando quais modo de escuta diferentes podem empregar quando ouvem a mesma peça musical” (NATTIEZ, 2021, p. 187).

semiológicos na década de 1970, o próprio Nattiez era um ardente estruturalista interessado principalmente na análise formalística e quantitativa. Entretanto, Massi (1992, p. 1287) afirma que após Nattiez utilizar um modelo semiológico como a tripartição de Molino para analisar música e discurso, “ocorreu uma ampliação da perspectiva da análise, motivando-o a acrescentar considerações qualitativas de toda a experiência vivida pelos produtores e consumidores de uma obra ou teoria”.

No entanto, não devemos acreditar que a única contribuição da semiologia foi substituir o que todos chamam de “composição” e “percepção” por bárbaros neologismos como “poiético” e “estésico”, pois assim a semiologia acarretará risivelmente pequenos lucros. Dessa forma, Nattiez (1990, p. 92) afirma que há algo mais do que isso, pois para compreender o processo poiético devemos descrever a “relação entre as intenções do compositor, seus procedimentos criativos, seus esquemas mentais, e o resultando dessa coleção de estratégias, isto é, os componentes que fazem parte da incorporação material da obra”. A descrição do poiético também “lida com uma forma especial de ouvir”¹⁷ (o que o compositor ouve enquanto imagina o resultado sonoro da obra ou experimenta ao piano). Por processo estésico, Nattiez (1990, p. 92) entende que “não é apenas uma audição atenta” de um musicólogo, mas “a descrição de comportamentos perceptíveis dentro de uma dada população de ouvintes”, ou seja, “como este ou aquele aspecto sonoro é capturado por suas estratégias perceptivas”.

Compreender a obra musical por meio das análises imanentes, poiéticas e estésica, essa empreitada é fascinante e nos lembra que a substância formal de uma obra musical foi uma vez criada por alguém, foi executada, ouvida e analisada por outros. Dessa forma o processo de ressignificação da forma simbólica, nos termos de Charles Sanders Peirce será *ad infinitum*.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, vol. 17(2), 63-76, 2011. Porto Alegre.
- MASSI, R. Wood. (1992). Review of Music and Discourse: Toward a Semiology of Music, by J.-J. Nattiez & C. Abbate. Notes, *Music Library Association*. vol. 48, n. 4, jun. 1992. p. 1286–1288.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: *Semiologia da música*, J.-J. Nattiez, et al., Lisboa: Vega, s/d, pp.109-194.
- MOLINO, Jean, J. A. Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis*, vol.9, no.2, 1990, pp.105-156.

¹⁷ “audição interna”

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musical Analyses and Musical Exegesis: the shepherd's melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde*. Joan Huguet (trad). Rochester, University of Rochester Press, 2021.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédral e Engloutie de Debussy. *Debates*, caderno do programa de pós-graduação em música da UNIRIO 6: 7-39, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Carolyn Abbate (trad). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Proust as Musician*. Derrick Puffett (trad). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989. pp. 118.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 335 p.