

ARTIGO

ARTÍCULO

EM BUSCA DAS “MODALIDADES” MUSICAIS

EN BUSCA DE LAS “MODALIDADES” MUSICALES

IN SEARCH OF MUSICAL “MODALITIES”

EERO TARASTI

Universidade de Helsinque, Finlândia

**PUBLICAÇÃO ORIGINAL
CRUZEIRO SEMIÓTICO**
1984

**PUBLICACIÓN ORIGINAL
CRUZEIRO SEMIÓTICO**
1984

**CRUZEIRO
SEMIÓTICO**

COMO CITAR

CÓMO CITAR

TARASTI, Eero. Em busca das “modalidades” musicais. *Cruzeiro Semiótico*, São Paulo, v. 1, n.1, p. 1-12, dez., 2024.

Os semioticistas da música raramente se interrogaram sobre a questão que foi central para os especialistas da literatura na sua investigação da “literariedade” (*literariness*), desde os anos 20. A “musicalidade” da música é evidente, o que quer dizer que a música forma o seu próprio sistema de signos com as suas regras estritas e a sua gramática. No entanto, acontece às vezes que um sector de investigação atira “uma pedra no charco”, ao pôr em causa um facto considerado como um truísmo, e coloca uma questão ingénua do tipo: o que é a música?

Além disso, por detrás de uma questão deste género, em si mesma inocente, podem esconder-se diversos motivos epistemológicos. Se respondemos à questão acima referida, tomando a música ao mesmo tempo como um sistema estritamente codificado, quase como um sistema matemático, e atendendo igualmente ao facto de que a música é uma arte que avança no tempo e joga com o tempo, diremos que a música, como fenómeno, é particularmente complexa. Se é verdade que a teoria da música e a análise formal permitiram tornar explícitas as regularidades da música, o certo é que elas não souberam articular os seus modelos com o aspecto temporal — ou, como ainda podemos dizer, o aspecto cinético ou energético. Superar esta contradição é o maior desafio que se coloca à semiótica musical.

Por outras palavras, pode a semiótica musical desenvolver uma metalinguagem que possa atingir e unir estes fenómenos, da racionalidade das formas musicais, por um lado, e da irracionalidade da sua natureza, por outro — ou melhor, daquilo que provisoriamente é considerado como irracionalidade?

A nossa tarefa está, além disso, dificultada pela verificação neurofisiológica irrefutável de que o hemisfério cerebral dominante no homem é o hemisfério “verbal” e de que o hemisfério “não-verbal”, mais pequeno, é o das atividades entre as quais está a da música e a “do pensamento visual”.

Como provam as experiências semióticas com animais, de Thomas A. Sebeok, não é totalmente certo que tudo o que se passa do lado do hemisfério não-verbal tenha a sua projecção no hemisfério dominante. Por outras palavras: justificar-se-á, quando falamos de música, tentar conceptualizar qualquer coisa que é talvez por natureza não-conceitual? Será apenas possível construir uma metalinguagem semiótica para falar da música, ou devemos concluir, à maneira de Barthes, que para poder falar da música de um modo verdadeiramente científico temos de nos tornar escritores? O semioticista deve, pois, ter plena consciência de que corre um risco quando se põe a questão “o que é a música?” e de que está a entrar num terreno completamente desconhecido. E, todavia, ele bem precisa de arriscar um primeiro passo se não quiser, à maneira de um bom positivista, contentar-se com coisas seguras mas *triviais*, em vez de procurar um certo conhecimento das coisas essenciais, *pertinentes*, mesmo que esse conhecimento tenha que continuar incerto.

Já Rudolph Carnap na sua obra dos anos 20, *Der logische Aufbau der Welt*, por muito positivista que fosse na sua fé na possibilidade de uma ciência unificada (Unified Science), distinguia dois tipos possíveis de relação entre um qualquer objeto físico e a matéria psíquica: 1) a relação de expressão (Ausdrucksbeziehung), o que corresponde ao que hoje entendemos, em semiótica, por comportamento não-verbal: podemos, através da voz, das expressões do rosto e dos outros gestos do homem, definir “o que se passa nele”, e isto é, definir o psíquico a partir do físico; 2) a relação de signo (Zeichenbeziehung), que existe entre os objetos físicos significantes e aquilo que eles significam. A propósito desta relação, Carnap verifica o seguinte: como todos os objetos, na medida em que são objeto da percepção conceptual, são representados (de algum modo significados), ou representáveis, pertencem à segunda parte desta relação.

Pelo que respeita à música, é, assim, necessário interrogarmo-nos: a qual tipo de relação pertencem os factos musicais? Ou então, — quem sabe? — eles pertencem simultaneamente aos dois tipos, isto é, a música estaria ao mesmo tempo em relação de expressão e em relação de signo, sem que pudéssemos, é claro, rejeitar a ideia de ela não estar talvez em relação com nada de psíquico. Seria, de resto, esta a resposta dos formalistas: segundo Boris Eichenbaum, na obra de arte não há, nem poderia haver, lugar para qualquer projeção psicológica, e segundo Stravinsky, a música é incapaz de exprimir outra coisa que não ela mesma. No entanto, estas opiniões devem ser consideradas apenas como interpretações negativas da expressividade original ou da “sematicidade” da música e da arte, as quais não são possíveis, nem têm sentido, se não forem vistas contra o fundo da sua natureza psíquica primária. O facto de negar esta última é antes uma nova categoria estética especial, nascida da música e da arte do século 20, e a que Vladimir Jankelevitsh chama “expressivo inexpressivo”. Finalmente, podemos igualmente aderir à opinião, expressa por Roland Barthes nos seus ensaios (sobre a *Kreisleriana* de Schumann e os dois tenores Fisher-Dieskau e Panzera), segundo a qual a música não está só em relação com o psíquico, mas igualmente com o físico, na medida em que exprime estados do corpo.

Para além disto, se nos permitirmos comparar a semiótica de Greimas da fase inicial, isto é, da época da *Sémantique structurale*, a uma axiomática de tipo carnapiano que, tal como Greimas, parte de algumas relações e categorias de base a partir das quais todos os outros objetos são constituídos, passando por fases graduais, a teoria de Greimas, como se sabe, tornou-se de certo modo mais “suave”¹ com as modalidades. As suas três categorias modalidades virtualizantes, atualizantes e realizantes, isto é, o dever e o querer, o poder e o saber, o fazer e o ser — convêm

1 N. T. No original, e entre aspas, “adoucie”.

muito à música. No entanto, devemos pôr a seu respeito as seguintes questões: bastarão elas para descrever as modalidades musicais? Por outras palavras: poderemos reconduzir a estas todas as modalidades musicais? E se não, que espécies de modalidades quem sabe — puramente musicais, podem ser encontradas e como podem ser aproximadas por conceitos semióticos?

Antes de estudar o problema das modalidades em música, poderíamos refletir sobre outros aspectos da teoria de Greimas, no que têm a ver com a musicologia.

É inegável que, se nos contentarmos em analisar o significante, não podemos explicar os fatores que respondem pela coerência da forma musical. A música pode por vezes ser fragmentada, longas pausas podem separar diferentes passagens do texto musical, mas, no entanto, estas são sentidas como coerentes, como formando um todo. Rudolph Reti chamou a este fator o “processo temático”: segundo ele, há na música duas forças que criam a forma musical: uma é exterior e baseia-se na fragmentação, na “phrasage” e no agrupamento das unidades ao nível da manifestação da música; a outra é imanente e recobre os chamados fenómenos temáticos da música (do ponto de vista da teoria de Greimas, tratar-se-ia do “saber” da matéria musical, dos semas que eles encerram, quer dizer, da substância musical como sendo uma espécie de informação). O curso dramático da obra musical, por outras palavras, a “intriga” da obra, só pode ser compreendido a esse nível. O que Reti entende por nível temático poderia ser igualmente bem designado pelo conceito greimasiano de isotopia: é precisamente a isotopia que forma do mesmo modo a condição de analisabilidade do discurso musical. Contudo, o que entendemos por isotopia em música não é unívoco. Para mim, a isotopia pode significar, pelo menos cinco coisas diferentes em música:

1) a isotopia pode ser uma “estrutura profunda” mais ou menos acrónica e abstracta como um quadro semiótico de Greimas ou como o *Ursatz* de Heinrich Schenker. Quando reconduzimos a música a um tal esquema, sentimo-la portadora de sentido, as *making sense*, como disse David Lidov. Isto é exato, mas o que nos interessa de momento não é o fato de saber se um quadrado semiótico ou qualquer outro esquema lógico dá conta da coerência da música, mas a manifestação deste esquema no estado temporal. Assim, no que respeita aos termos do quadrado semiótico, interessa-nos saber por que ordem aparecem ao longo da obra e como isso se produz muito precisamente. Qual é a direção e a dinâmica da estruturação temática da obra? Avançamos de s_1 para s_2 , depois para não- s_2 , para terminarmos em não- s_1 ? Ou começamos por não- s_2 para chegar finalmente ao termo positivo s_1 ? Além disso, qual é a dinâmica da marcha? A tensão é retardante, hesitante, abortante, travante, acelerante, principiante, finalizante etc.?² Na Noruega, Lasse Thoresen desenvolveu

² N. T. No original, “retardante, hésitante, avortante, freinante, accélérate, débutante, finissante”.

uma análise isotópica ligada ao tempo, deste tipo, distinguindo três fases principais: principiante, desenvolvente e terminante (da mesma maneira que Boris Asafiev fala de *impetus*, *motus* e *terminus* ou Greimas com as suas três categorias aspectuais de tempo: incoatividade, duratividade e terminatividade; a categoria greimasiana perfectividade/imperfectividade descreve, por seu turno, a relação do processo temporal com o “problema” que é a força motriz da obra musical “problema” não significa aqui necessariamente uma falta inicial no narrativo ou uma contradição no sentido mítico, mas o simples facto, evidenciado por Schoenberg, de que cada nota ouvida depois da primeira nota de uma composição coloca a obra em oscilação e pede um retorno ao equilíbrio; seria difícil imaginar um universo musical no qual faltasse a tensão nascida da duratividade e que só manifestasse a categoria da “pontualidade”).

2) o que Reti chama a tematicidade pode precisamente formar a isotopia da música. Por exemplo, a sonata em Mi-maior de Beethoven op. 109 compreende três partes cuja interpretação é problemática porque elas quebram a alternância entre as partes rápidas e lentas de uma sonata normal. De início, ouve-se uma parte onde alternam “Allegro vivace” e “Adagio”; em seguida, uma parte central rápida “Prestissimo” e, finalmente, uma larga série de variações sobre um tema de tipo “Lied”. No entanto, a estrutura de toda a sonata esclarece-se quando nos apercebemos de que toda a substância musical das duas primeiras partes, os semas, é tirada do tema de “Lied” da terceira parte. Tudo o que se ouve na obra antes da eclosão deste tema pertence à categoria “ainda não”. O tema de “Lied” em questão forma o espaço tópico da composição, em face do qual as duas primeiras partes representam o espaço heterotópico.

3) a característica de género pode funcionar como isotopia, quer dizer, como fator que responde pela coerência da música. Ainda que Jankelevitsh pretenda que o ouvido não pode distinguir a forma da sonata na sucessão imediata da sensação sem um olhar retrospectivo sobre o caminho percorrido, fica-nos mais que um género ou uma forma-tipo – sonata, “polonaise”, chacoína, fuga — suficiente para formar uma espécie de quadro de referência “tout prêt”³ que filtra a sensação musical mais imediata numa forma, oferecendo assim uma isotopia manifesta aos acontecimentos sonoros: é apenas com a música contemporânea e ouvindo música estrangeira à nossa cultura que podemos ordenar a música numa isotopia correspondente à dos géneros gravados na nossa memória. A este mecanismo, através do qual tal reconhecimento se efetua, poderia chamar-se, para citar de novo Carnap, “reminiscência de similitude” (Ähnlichkeitserinnerung), que era categoria fundamental de todo o sistema. Por exemplo, o tema de “Lied” da sonata de Bee-

3 N. T. Aspado no original.

thoven não é verdadeiramente um “*lied*” normal, mas segue muito estritamente o esquema rítmico da sarabanda (exceto o último fraseado em que Beethoven rompe conscientemente com a norma estilística da sarabanda). Seja como for, ouvimos diferentemente o tema de “*lied*” se nele sentirmos os traços do gênero sarabanda como isotopia do tema.

4) o tipo de textura musical pode já em si mesmo funcionar como isotopia da música, o que é, sem dúvida nenhuma, um dos tipos de manifestação isotópica mais simples no domínio musical. Em geral, a presença de uma tal isotopia só é sentida quando ela muda: por exemplo, na parte central da balada em fá menor de Chopin há, de repente, um desenvolvimento extremamente polifônico do tema principal, que aparece bruscamente na textura melodia-acompanhamento homofônica, em que sentimos, apesar da mesma substância temática, uma passagem de uma isotopia à outra. De fato, Beethoven foi um dos primeiros compositores a criar para cada tema uma isotopia sonora própria — assim, por exemplo, as variações da parte lenta da Quinta Sinfonia, que levam a pensar que a isotopia aparece frequentemente na música como uma espécie de meio, uma paisagem onde o actante-tema se desloca e opera.

5) finalmente, pode-se de igual modo falar da estratégia textual como de uma isotopia. Em música, o mesmo tema ou a mesma ideia temática pode ser apresentada como que sob diversas iluminações; podemos deixá-la chegar a um fim diferente, a uma solução dramática, por exemplo, como conclusão da ação ou à inclusão (acabamento ou inacabamento), ou, segundo a terminologia greimasiana, à perfectividade ou à imperfectividade. Por exemplo, na balada em Sol-menor de Chopin, o tema principal da valsa lenta desenvolve-se em secção tensa e durativa, que, da primeira vez, conduz a uma modulação em mi maior, isto é, a uma categoria tímica da euforia; mas, de uma outra vez, no fim da obra, conduz ao seu contrário disfórico em sol menor, reforçando desse modo o fim trágico e elegíaco da obra⁴.

4 Se tentássemos aplicar o conceito de isotopia em música, seria preciso, igualmente, ter em conta o fato de que as isotopias não são necessariamente níveis estáticos: podemos imaginar que uma isotopia mude, deslize para uma outra isotopia. Greimas na sua análise de Maupassant fez, ele próprio, alusão à possibilidade de semas aproximativos, e, do mesmo modo, o conceito de isotopia poderia ser considerado como móvel. Se queremos estudar justamente a parte da temporalidade musical na forma musical, é preciso considerar o fato – evidente a priori – de que em música a repetição nunca é uma relação simétrica entre duas melodias, motivos ou frases A e A', porque, ao ouvir A', tudo o que se passou entre as duas frases, por exemplo B, ficou armazenado na memória do auditor. Em si, uma tal “reminiscência de similitude” era a relação de base de todo o sistema de constituição solipsista de Carnap: quando se reconhece uma similitude entre duas experiências elementares x e y, é necessário que a primeira experiência x seja comparada à segunda y. Este fenômeno de percepção descreve, o melhor possível, a relação assimétrica a que podemos chamar “reminiscência de similitude”, indicando-a: x Er y (Er: Erinnerung), fórmula que deve ser lida: as experiências

A particularidade da música reside justamente no facto de ela ser um mistério profundo, como Lévi-Strauss diz nas suas *Mythologies*, mas ao mesmo tempo estar completamente dependente da fenomenalidade das suas realizações sensíveis. Isto deve ser tomado em conta quando procuramos as modalidades próprias da música. Se no próprio enunciado musical todos os modos temporais filtram o processo musical da maneira descrita por Jankelevitsh, pode haver na enunciação musical modalidades que lhe sejam próprias. Estas modalidades poderiam estar próximas dos somatemas de Barthes, entidades quase fisiológicas como a respiração, que não é exclusiva da música cantada, mas que na arte musical ocidental aparece igualmente como um fator a segmentar o curso sintagmático da música instrumental, por abstração, definindo os limites dos períodos e a sua extensão.

O historiador de arte britânico John Ruskin falava, na introdução à sua obra *Modern Painters*, das diferentes maneiras ligadas à execução artística, que, pela sua parte, via como subcategorias de “poder” (*Ideas of Power*). Por poder, ele entendia: “...*the perception or conception of the mental or bodily powers by which the work has been produced*”. Percebemos melhor o poder quando a vitória não foi ainda alcançada, mas está a ponto de o ser. Assim, a percepção e a sensação de poder está, em arte, ligada ao tempo: quanto mais a obra avança, mais próximo se está da perfeição e menos se sente a diferença entre o fim e os meios. Deste modo: “*the least sensation of power is received from the most perfect work*”. O que, aplicado à música, nos permitiria afirmar que uma obra perfeita de Mozart, que nasce quase de si mesma, exprime menos poder do que, por exemplo, uma obra de Beethoven⁵.

As categorias de Ruskin não afetam apenas a pintura, mas todos os domínios da expressão estética, logo também a música. Naturalmente, as suas “modalidades” poderiam ser analisadas e reconduzidas às modalidades de Greimas, mas essa tarefa está fora deste estudo.

elementares x e y estão em relação de “reminiscência de similitude”. Carnap faz ainda notar que por “reminiscência” não entende apenas a recriação da experiência perdida, mas também a conservação da experiência ainda-não-perdida e ainda-a-projetar-se.

5 Além disso, Ruskin distingue, ao todo, 7 modos especiais de “poder”, na medida em que dependem da execução, isto é, da enunciação, se traduzirmos a sua terminologia em meta-linguagem semiótica: o modo mais importante é veredictório, quer dizer, a expressão da verdade (que Ruskin distingue da simples imitação). O segundo é a simplicidade: toda a tentativa de tornar a obra de arte “*attractive at the expense of their meaning is vice*”. O terceiro modo é o “mistério”: a execução que for menos compreensível é a melhor. O quarto modo é a insuficiência; quanto mais inadequados forem os meios em relação ao fim, maior é o poder. Por exemplo, a técnica de Wilhelm Kempf parece limitada em relação a dos pianistas contemporâneos, mas, no entanto, ele atinge uma força maior do que a da maioria dos outros intérpretes de Beethoven. A quinta categoria é a decisão: seja o que for que façamos, é preciso fazê-lo corajosamente e com decisão (*at once*). O sexto modo é a rapidez e o sétimo é a “bizarreté” ou a estranheza, que sentimos quando os meios utilizados são tais, que não teríamos podido imaginar poder utilizá-los ou, pelo contrário, utilizá-los, para um efeito contrário (o que nos faz pensar nas interpretações de Horowitz).

A manifestação da música depende a cada momento da modalização executada pelo intérprete. O fato de a mesma obra poder ser interpretada de diferente modo é, de resto, a prova de que as modalidades dos temas musicais se distinguem, ou de que esses temas aplicam as mesmas modalidades, em doses diferentes e em compostos diferentes, ao mesmo objeto semiótico. Uma distinção tipológica clássica, neste domínio da enunciação musical, é a diferença entre interpretações “objetivas” e “subjetivas”. Poucos artistas se elevam acima desta dicotomia para serem subjetivamente passionais e, ao mesmo tempo, ouvirem a sua própria execução com perfeita objetividade — como mostrou Michel Sogny, a propósito de Liszt, na sua tese *Liszt ou l’admiration créatrice*.

Tomemos por exemplo, duas interpretações que podem ser distinguidas, grosseiramente, como “subjetiva” e “objetiva”. Tanto Arthur Rubinstein como Samson François gravaram o conjunto dos noturnos de Chopin (Rubinstein na RCA LSC 7050-B/1-2 e François na Columbia/EMI CCA 1087/8) e podemos observar as respectivas interpretações do *Primeiro Nocturno em si bemol menor*. Os resultados da comparação fazem surgir uma oposição perfeita, tanto ao nível do significante musical como do significado, entre duas estéticas, duas culturas musicais opostas:

Larghetto
Frédéric Chopin, Op. 9 Nr. 1

1. *p espress.*

f p

Rubinstein:

Françóis:

[O noturno em questão só compreende uma única indicação de tempo (larghetto), mas a sua forma é simples: ABA]

— tem tendência para transformar o “tempo” em rápido-lento-rápido;

— a melodia e o acompanhamento são concomitantes, estritamente sincrônicos;

— a melodia é interpretada simplesmente como está escrita (quase segundo uma estética formalista), sem acentos patéticos;

— aceitação de redundância para criar superfícies sonoras uniformes e invariáveis;

— o mesmo estilo, “sonoridade de noturno” (parece que Rubinstein segue aqui o princípio de Jankelevitsh segundo o qual aquele que nada “diz” também não se repete);

— género musical “noturno” como base; reforço da *língua*;

— tem tendência para transformar o “tempo” em lento-rápido-lento;

— a melodia é destacada do acompanhamento assincronicamente, num monólogo errante e solitário;

— melodia transformada em discurso próximo da fala, com numerosos acentos patéticos;

— entropia e surpresa máximas; evita, ao máximo, a repetição mecânica; variações incessantes;

— estilos variáveis, graças aos quais a textura monofónica é praticamente transformada em polifonia e polissemia (Françóis parece seguir o princípio segundo o qual à segunda vez um período musical se torna orgânico; o arbitrário e o isolado recebem uma significação mais profunda);

— a mensagem individual da obra como base; reforço do idiolecto da *fala*;

— interpretação minimal: o único meio estilístico expressivo é o alongamento da primeira nota, segundo a velha escola clavecinista;

— um “tempo” uniforme, no quadro do qual há tendência para acelerar os valores lentos e para alongar os valores rápidos, tendo por fim um organismo musical que respire regularmente;

— interpretação maximal, até por vezes contrária à partitura (por exemplo, no fim do 5.º compasso, o arpejo em semicolcheias é tocado “forte” apesar da notação “smorzando”); respigar das notas mais importantes da textura;

— não há respiração igual do tempo: tendência para acelerar os valores rápidos e para afrouxar os valores lentos; muito “rubato”;

O inventário dos contrastes poderia ainda continuar, mas a diferença de género entre “objetivo” e “subjetivo” poderia ser cristalizada pela categorização de Ruskin, que se baseia no modo pelo qual os artistas reagem à “ilusão patética” (Pathetic fallacy). Este fenómeno é, de facto, uma realidade semiótica por excelência, e mesmo no sentido greimasiano, na medida em que se trata de uma relação do sujeito com o objeto, muitas vezes uma relação passional.

Segundo Ruskin, os artistas podem, assim, ser classificados em três categorias de valor: os que não sentem nada e não são de modo algum poetas; os que observam mal por causa dos seus sentimentos e que são poetas de segunda classe; os que apesar dos seus sentimentos veem objetivamente e que são poetas de primeira classe. Se aplicássemos esta categorização ao nosso exemplo precedente da arte da interpretação, pareceria que François foi vítima de uma ilusão patética na sua sobre-interpretação, e que Rubinstein, “na sua insensibilidade”, pertence ao primeiro grupo de Ruskin, os dos não-artistas. Tal resultado aparece já como tão paradoxal que é melhor deixarmos de lado a escala de valores de Ruskin e contentarmo-nos em verificar a existência de duas estéticas musicais diferentes ou paralelas, que aparecem em duas modalizações opostas da mesma obra, e mesmo, no caso de Rubinstein, como uma tentativa de evitar a modalização, atitude que a tradição moderna da crítica textual, anti-interpretacional, promoveu do nível de fraqueza ao de virtude.

**TRADUZIDO DO FRANCÊS À LA RECHERCHE DER MODALITÉS MUSICALES,
POR AMÉRICO OLIVEIRA SANTOS**

REFERÊNCIAS

- ASAFIEV, B. **Musical Form as a Process**. Vols. I-III. Dissertation, Ohio State University, 1976. Tradução e comentário: James Robert Tuli.
- BARTHES, R. Le grain de la voix. **Musique en jeu**, n. 9, 1972.
- BARTHES, R. Rasch. In: KRISTEVA, J.; MILNER, J.-C.; RUWET, N. (Org.). **Langage, discours, société**. Paris: Le Seuil, 1975.
- CARNAP, R. **Der logische Aufbau der Welt**. Berlin Schlachtensee, 1928.
- EICHENBAUM, B. Hur Gogol's Kappan är gjord. In: ASPELIN, K.; LUNDBERG, B. A. (Ed.). **Form och Struktur, Litteraturvetenskapliga texter i urval**. Stockholm, 1971.
- GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. **Maupassant, la sémiotique du texte**. Paris: Le Seuil, 1976.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.
- HATTEN, R. S. **Toward a Semiotic Model of Style in Music: Epistemological and Methodological Bases**. Dissertation, Indiana University, 1982. (Univ. Microfilms International, Ann Arbor).
- JANKELEVITCH, V. **Le Je-ne-sais-quoi et le Presqurien**. Paris: P. U. F., 1957.
- LIDOV, D. **Musical Structure and Musical Significance**. Prepublication, Toronto: Semiotic Circle, Victoria College, 1981.
- RETI, R. **The Thematic Process in Music**. Oxford, 1961.
- ROWELL, L. **Thinking about Music**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1983.
- SCHENKER, H. **Harmony**. Ed. Oswald Jonas. Chicago: The University of Chicago Press, 1954.
- SCHOENBERG, A. **Style and Idea**. Ed. Leonard Stein. London: Faber, 1975.
 - SEBEOK, T. A. Prefigurements of Art. **Semiotica**, v. 27, n. 1/3, p. 3-73, 1979.
 - SOGNY, M. **L'admiration créatrice chez Liszt**. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1975.
 - STEFANI, G. **La competenza musicale**. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1982.
 - TARASTI, E. **Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially That of Wagner, Sibelius, and Stravinsky**. La Haye/New York: Mouton, 1979.
 - TARASTI, E. De l'interprétation musicale. **Actes Sémiotiques - Documents V, n. 42**, Groupe de Recherches sémio-linguistiques, CNRS, Paris, 1983.

