

Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce

José Luiz Martinez ()*

Enquanto a Arte cifra, as ciências decifram. (Santaella 1992: 130)

A relevância da teoria geral dos signos, ou *semeiótica*, tal como desenvolvida pelo polímata (principalmente químico, físico, lógico e filósofo) Norte-Americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), tem sido progressivamente reconhecida como eficaz no entendimento de questões musicais de significação. Desde cerca de 25 anos, acadêmicos tais como Wilson Coker (1972), Willy Corrêa de Oliveira (1979), Eero Tarasti (1987, 1994), David Lidov (1987), Vladimir Karbusicky (1987) e outros tem usado em suas análises musicais conceitos derivados direta ou indiretamente das teorias de Peirce. Inicialmente, aplicou-se à música apenas conceitos semióticos isolados, muitas vezes apresentando desvios epistemológicos em relação à teoria original. Mais recentemente, com uma compreensão mais ampla da idéia de semiose, isto é, do processo de ação sígnica, e de suas várias facetas musicais está sendo possível obter análises semióticas mais precisas, tais como se pode encontrar em Robert Hatten (1994) e William Dougherty (1994). Meu próprio trabalho se dirige para esta área e, em 1997, propus como tese de doutorado junto ao departamento de musicologia da Universidade de Helsinki, uma teoria semiótica da música pautada logicamente em Charles Peirce. A área de aplicação que escolhi para este trabalho foi a música clássica Hindustani (vide Martinez 1997a).

Parece claro que as principais dificuldades em criar tal teoria são duas. Em primeiro lugar, a compreensão correta dos escritos deixados por Peirce. Este problema vem diminuindo progressivamente, não somente com um melhor acesso aos manuscritos de Peirce, a sua publicação cronológica realizada de acordo com altos padrões de publicação científica (vide Peirce 1982-), mas ainda a sua interpretação e mesmo expansão por destacados especialistas em semiótica pura peirceana. Em segundo lugar está o problema da aplicação da semiótica à música. Aqui é preciso reconhecer que a teoria geral dos signos foi concebida como um sistema lógico destinado a compreensão de relações de significação com um largo espectro de aplicabilidade e, portanto, necessariamente, com um alto grau de generalidade. A sua aplicação a um disciplina específica como a música pressupõe a necessidade da construção de uma teoria intermediária¹, ou seja, uma teoria semiótica da música, que distinguindo os campos de investigação, seus níveis, os diversos pontos de vista analíticos dos problemas especificamente musicais, constituísse um novo paradigma musicológico, com

capacidade prática efetiva de compreensão da significação musical em suas múltiplas facetas. Assim, pode-se passar de maneira adequada do alto grau de generalidade da teoria geral dos signos de Peirce para o estudo dos fenômenos musicais em sua especificidade.

Dentre as numerosas trilhas que se pode seguir para a realização de tal tarefa, encontra-se o estudo da classificação das ciências de Peirce, onde pode-se situar a música e seu estudo, e estabelecer suas interrelações epistemológicas com outras ciências. O que se busca é a compreensão dos relacionamentos e dependências dos estudos musicológicos com relação às ciências de maior generalidade, que lhes fornecem princípios de várias naturezas; e de ciências correlatas que podem funcionar como estudos complementares. Tudo isso traz à tona a idéia de interdisciplinaridade, que parece ser o modo próprio de existência dos estudos musicais. Lúcia Santaella, judiciosamente, indica que ‘é na cartografia das ciências [de Peirce] que podem ser encontradas as vias mais sofisticadas e complexas para se começar a pensar a interdisciplinaridade em vãos menos cegos’ (1992: 105).

É preciso, antes de mais nada, indicar ao menos brevemente o conceito epistemológico de ciência de Peirce. Para ele, ciência é uma atividade diligente, um modo de vida: ‘se um homem arde por apreender e se coloca comparando suas idéias com resultados experimentais de modo que ele possa corrigir aquelas idéias, todo homem de ciência o reconhecerá como um irmão, não importa o quão pequeno seu conhecimento possa ser’ (CP 1.44)². Assim, o traço distintivo do modo científico de vida não está em títulos, colocações acadêmicas, ou no volume de conhecimento adquirido, mas sobretudo na atitude sincera de busca da verdade. E esta, é preciso destacar, é entendida por Peirce não como um dogma científico ou de qualquer outra natureza, mas como um processo de busca incessante, essencialmente falível e limitada num determinado momento, e cuja procura implica em pesquisa contínua por uma comunidade de investigadores (vide CP 5.565, 7.55).

A classificação das ciências

Peirce pensou a classificação das ciências segundo uma concepção dinâmica, onde idéias são trocadas entre os diferentes ramos em níveis diversos de abstração e aplicação. Segundo Beverley Kent, ‘as ciências no alto da escala fornecem princípios reguladores para aquelas que estão abaixo, enquanto que as ciências mais especializadas alimentam com dados e problemas aquelas que estão acima’ (1987: 93). A base da classificação das ciências está nas categorias universais, elementos lógicos do mais alto grau de generalidade, presentes em todos os fenômenos, e que funcionam como instrumentos de análise fenomenológica. Essas categorias foram concebidas por Peirce como primeiridade, secundidade e terceiridade, obedecendo a lógica dos relativos: ‘Uma coisa considerada em si mesma é uma unidade. Uma coisa considerada como correlata ou dependente, ou como um efeito, é um segundo em relação à alguma outra coisa. Uma coisa que de algum modo traz uma coisa em relação à outra é um terceiro ou um médium entre os dois’ (Peirce 1992: 280). Em termos simples, as categorias podem ser explicadas da seguinte maneira: ‘O primeiro é o início, aquilo que é fresco, original, espontâneo, livre. O segundo é aquilo que é determinado, terminado, finalizado, correlativo, objeto, necessitado, reagente. O terceiro é o médium, o transformar-se, o desenvolver-se, o efetuar’ (ibid.)³. Com base nas categorias universais, em 1897, Peirce estabeleceu o nível de primeira generalidade na classificação das idéias: ‘A primeira principal divisão na classificação das idéias refere-se às qualidades de sentimento e às qualidades sensíveis; a segunda, às idéias de vida e experiência cotidianas; e a terceira [...] refere-se às ciências’ (Kent 1987:104). Fica claro aqui a base lógica do sistema de numeração, no qual todas as ciências são indexadas a partir do número três. De fato, ciência só poderia ser terceiridade.

Em 1903, Peirce atingiu aquilo que Beverley Kent chamou de ‘versão perene’ de sua classificação das ciências (1987:121). O fato de Peirce ter reproduzido o mesmo esquema em todos os seus subseqüentes

artigos sobre lógica, indica que ele atingiu um nível satisfatório na busca por uma classificação adequada das ciências. Segundo esse esquema, as ciências se dividem em três ramos maiores, distintos de acordo com seus propósitos fundamentais:

3. CIÊNCIAS

3.1 Ciências heurísticas

3.2 Ciências da revisão

3.3 Ciências práticas

As ciências heurísticas, ou ciências da descoberta, investigam exclusivamente novos fatos de verdade. Seu propósito é a descoberta ela mesma. O segundo ramo, ciências da revisão, lida com a crítica e a assimilação das descobertas efetuadas pelas ciências do primeiro ramo, convertendo as novas idéias em informação potencializada. Por fim, as ciências práticas, de acordo com Kent, ‘procuram satisfazer os desejos humanos’ (1987: 131). Cada um destes três principais ramos está dividido em três classes: matemática, filosofia e idioscopia ou ciências especiais. Contudo, descrever as ciências e sua arquitetura tal como concebeu Peirce, ainda que minimamente, estaria além dos limites deste artigo. Assim, os leitores devem recorrer aos escritos de Peirce (CP 1.180-283), à obra de Beverley Kent (1987), e ainda à Lúcia Santaella (1992: 101-140). Para o momento, basta o esquema da classificação perene, de acordo com a Tabela 1, onde foram expandidos apenas os ramos mais significativos para as discussões que seguem abaixo, em especial com referência à semiótica e à música.

TABELA 1

A CLASSIFICAÇÃO DAS CIÊNCIAS DE C.S. PEIRCE

3. CIÊNCIA

3.1 CIÊNCIAS HEURÍSTICAS

3.1.1 Matemática

3.1.2 Filosofia

3.1.2.1 Fenomenologia

3.1.2.2 Ciências Normativas

3.1.2.2.1 Estética

3.1.2.2.2 Ética

3.1.2.2.3 Lógica ou Semiótica

3.1.2.2.3.1 Gramática Especulativa

3.1.2.2.3.2 Crítica Lógica

3.1.2.2.3.3 Retórica Especulativa

3.1.2.3 Metafísica

3.1.3 Ciências Especiais

Física Psíquica

3.1.3.1 Ciências Nomológicas Ciências
Nomológicas

3.1.3.2 Ciências Classificatórias Ciências
Classificatórias

3.1.3.3 Ciências Explanatórias Ciências
Explanatórias

3.2 CIÊNCIAS DA REVISÃO

3.2.1 Matemática

3.2.2 Filosofia (...)

3.2.3 Ciências Especiais (...)

3.3 CIÊNCIAS PRÁTICAS

3.3.1 Matemática

3.3.2 Filosofia (...)

3.3.3 Ciências Especiais (...)

A ciência da música

Peirce deixou em seus escritos algumas indicações sobre onde a música e seus estudos poderiam se localizar

em seu sistema de classificação das ciências. Em 1892, Peirce havia pensado as ciências psíquicas como divididas em quatro grupos, um dos quais seria a psíquica prática, na qual ele relacionou a música entre a política econômica, a ética, a poesia, os jogos e outros. Em 1895, ele incluiu entre a psíquica classificatória os estudos etnológicos, onde se pode certamente localizar a etnomusicologia (em sua concepção clássica) como um estudo dos ‘modos e costumes’ das diferentes sociedades. Ainda no mesmo estudo, a psíquica descritiva abrange a história das artes e da literatura. Desta forma, pode-se pensar a história da música como pertencendo à psíquica descritiva.

Em uma outra classificação datada de 1895, Peirce denomina as ciências práticas como artes. Aqui, ele conclui que as artes ‘dependem tanto do conhecimento psíquico como do físico; algumas artes são quase inteiramente psíquicas, tais como a retórica, a ética, a religião, a jurisprudência; outras são inteiramente físicas ? como a vidraria, a horologia; e ainda outras requerem ambas ? como a pintura, a música, etc.’ (em Kent 1987:99). Quando Peirce menciona música entre a vidraria e a pintura parece claro que ele refere não apenas aos estudos musicológicos mas à prática musical em si mesma. Eis aqui um bom ponto de discussão, a música é uma ciência ou uma arte prática?

As considerações de Peirce sobre a música como uma arte dependente de ambos ramos das ciências especiais física e psíquica, parecem indicar que ele pensou até mesmo a prática da música como uma ciência especial prática. Seria proveitoso lembrar aqui a definição de música de Pierre Boulez como ‘ao mesmo tempo uma arte, uma ciência e um ofício’ (1986: 32). Boulez, desta forma, declara que a música é um complexo, e discrimina seus componentes essenciais. Pode-se aplicar as categorias universais de Peirce e reclassificar os três elementos da música que Boulez destaca e compreender melhor suas interrelações. Em seu aspecto de primeiridade, a música se justifica como uma arte, pois diz respeito principalmente ao propósito estético, entre eles, a admirabilidade em si mesma. A secundidade da música remete ao seu aspecto de ofício, isto é, à sua práxis, a música só de fato existe quando é executada. Enquanto terceiridade, a música é uma ciência tanto quanto envolve aprendizado, conhecimento musical, desenvolvimento contínuo e a existência de uma comunidade de músicos, ouvintes e musicólogos. A posição de Boulez, contudo, não é revolucionária. Já em 1884 Guido Adler relacionou a musicologia à prática musical, afirmando que a ‘musicologia originou simultaneamente com a arte de organizar tons’ (1981: 5). De qualquer maneira, as várias formas de estudos musicais, como a clássica divisão de Adler em musicologia histórica e sistemática (vide 1981: 14-15), ou os estudos de base etnológica, ou ainda o lado prático da música, etc., estariam localizados em diversos níveis na classificação perene das ciências de Peirce.

Em lato senso, pode-se, portanto, falar de estudos musicais heurísticos, assim como daqueles que pertencem à área das ciências da revisão e à prática musical. Disciplinas tais como a semiótica da música, a musicologia (quer histórica como sistemática), a etnomusicologia, tentam encontrar novas formas de compreensão da música. Elas têm assim o caráter das ciências heurísticas, ao menos em suas formas mais puras. Pode-se ainda pensar a composição, quando relacionada com novas realizações musicais (música de vanguarda), como uma ciência heurística.

Toda uma série de atividades relacionadas com a música, tais como a crítica de concertos e de composições, resenhas de livros e artigos musicais, livros para educação musical, enciclopédias da música, arquivos, etc., podem ser classificadas como ciências da revisão. As ciências práticas da música constituem os campos de composição musical para fins comerciais, pesquisa de campo, execução, regência, educação musical, produção de eventos musicais, etc.

A interrelação das ciências musicais

Peirce foi muito perspicaz em compreender a dupla dependência da música sobre as ciências físicas e psíquicas. Há, de fato, uma complexidade de disciplinas interrelacionadas que sustentam os estudos musicais. Com relação às ciências físicas, por exemplo, a acústica, a mecânica ondulatória, o comportamento dos materiais e suas propriedades acústicas (nas várias espécies de madeiras, ligas metálicas, cordas, etc.), e ainda a fisiologia da audição, a fisiologia dos movimentos musculares, etc. Nas ciências psíquicas, a música se relaciona com a neurologia, psicologia, sociologia, antropologia, etnologia, história e assim por diante. A estética musical é um campo aplicado da estética geral, sendo ainda uma ciência especial psíquica. Estudos específicos tais como harmonia, orquestração, formas musicais, história da música, e outros são combinações diversas das ciências físicas e psíquicas. Para compreender melhor estas relações e dependências, convém, ao menos sumariamente, examinar as conseqüências musicais dos objetos de estudo das ciências heurísticas, percorrendo-se a classificação das ciências de Peirce no sentido das ciências mais gerais para as mais particulares.

No esquema de classificação das ciências de Peirce as principais áreas de investigação organizam-se, simultaneamente, de acordo com um diagrama hierárquico e dinâmico. Aqui, em estrito senso, os estudos musicais somente aparecem no nível das ciências especiais. Eles dependem, portanto, de princípios estabelecidos por todas as outras ciências de maior generalidade, as quais se encontram acima das ciências especiais; da matemática às ciências normativas, incluindo a metafísica (vide Martinez 1997b). Não há nada novo em relacionar música e matemática. Mas deve-se lembrar que, em sua classificação, Peirce inclui na matemática aspectos complexos tais como conjuntos finitos e infinitos, dedução pura, etc. dos quais compositores ocidentais contemporâneos tem feito freqüente uso em suas obras.

Os estudos musicais certamente dependem da filosofia, e filósofos de todos os períodos e culturas tiveram alguma coisa a dizer sobre a música. Para Peirce, a filosofia lida com fenômenos que são percebidos de forma comum, isto é, sem instrumentos especiais. Por esse ponto de vista, os fenômenos acústicos em geral são objetos de estudo filosófico, e este compreende três ciências, a fenomenologia, a estética, e a semiótica. O mais genérico dos estudos filosóficos está na fenomenologia que, de acordo com Peirce (CP 1.284), estuda o *phaneron*, o fenômeno tal como presente para uma consciência. Peirce escreve que ‘A fenomenologia determina e estuda as espécies de elementos universalmente presentes nos fenômenos; entendendo-se por fenômeno, o que quer que esteja presente em qualquer momento e de qualquer modo para a mente’ (CP 1.186). A música, portanto, dependendo das ciências mais genéricas, herda da fenomenologia todas as suas proposições. Entre elas, estão as categorias universais e suas formas degeneradas, que ? se corretamente aplicadas ? são ferramentas básicas para o estudo da música (vide Martinez 1991: 31-37; 1996: 58-59; 1997a: 55-64).

A segunda divisão da filosofia consiste nas ciências normativas: estética, ética e semiótica. Elas formam o coração da filosofia, já que abordam o estudo dos fenômenos em suas relações com uma mente possível. De acordo com Peirce, as ciências normativas ‘investigam as leis universais e necessárias da relação dos Fenômenos com os Fins, isto é, [sua relação] com a Verdade, o Correto e o Belo’ (CP 5.121). As idéias de belo, correto e a verdade enquanto propósitos referem diretamente às disciplinas da estética, ética e lógica (ou semiótica). Os princípios das mais básicas e significantes leis musicais dependem das ciências normativas tanto quanto estas dependem da fenomenologia. Assim, por exemplo, a tríade componente das ciências normativas está relacionada diretamente com as categorias universais; a estética está para a primeiridade, assim como a ética para a secundidade e a semiótica para a terceiridade. O conceito de primeiridade é especialmente significativo para a compreensão dos propósitos estéticos e, portanto, dos fins musicais. Herman Parret (1990: 218), discorrendo a respeito das idéias de Peirce sobre estética, discute o paradoxo da primeiridade, que é simultaneamente primeiro (uma qualidade) e último (um ideal). O objeto estético pode ser considerado como a apresentação e o desfrutar de qualidades; enquanto que, no outro extremo, a primeiridade define o *summum bonum*, o mais alto ideal, que para Peirce, é também um sentimento imediato

adotado sem outra razão que a sua excelência. Isto é, o *summum bonum* é uma coisa ou uma idéia admirável, cuja admirabilidade depende única e exclusivamente de si mesma. Parece não haver nenhuma dificuldade em reconhecer este princípio como também válido em música. A mais abstrata e geral capacidade da música é a admirabilidade em si mesma. A música é um fenômeno que pode ser apreciado por nenhum outro motivo além da admiração de suas qualidades musicais. Esta noção conduz diretamente às idéias de música pura ou absoluta. No entanto, todas outras concepções musicais herdam este princípio, na medida em que qualquer música pode *também* ser percebida e desfrutada como fluxos de qualidades sonoras puras.

De acordo com Peirce, a ética recebe seus princípios básicos da estética. Assim, a ação deve ser baseada em atos admiráveis (e portanto controlados por esse princípio), remetendo mais uma vez ao *summum bonum*. Com relação à música, estas idéias se aplicam em relação aos atos corretos, tanto mentais como físicos. Este princípio rege respectivamente os estudos musicais, ou a musicologia; e a prática e a performance musical. A eficiência de ambas atividades depende de uma ética de pensamento e de execução apropriadas, não no sentido moral, mas antes no sentido lógico filosófico.

A terceira das ciências normativas, a *semeiótica* (de acordo uma das formas ortográficas mais peculiares que Peirce empregou), ‘é a ciência das leis necessárias do pensamento, ou melhor (já que o pensamento sempre ocorre por meio de signos), é semeiótica geral, considerando não apenas a verdade, mas também as condições gerais dos signos se tornarem signos’ (CP 1.444). Qualquer coisa pode ser signo. O processo de significação, ou semiose, consiste na relação de três elementos, ou relatos: um *signo* que representa um *objeto* para um *interpretante* (vide CP 8.343, Santaella 1995). Frequentemente, os três relatos são também signos, e a significação ocorre em redes de semiose contínua.

Seguindo recursivamente o esquema operante na classificação das ciências, os princípios elementares da semiótica residem na estética e na ética. Por sua vez, a lógica concede seus princípios por sobre todas as ciências especiais. Precedência esta que torna clara a relevância da semiótica para o estudo de todas as outras disciplinas. Portanto, em relação à música, pode-se conceber uma semiótica dos sistemas musicais, das formas musicais, da história da música (o decifrar e a interpretação de índices), de fatos sociais ligados à música, etc. Evidentemente, a semiótica exerce uma forte influência sobre a estética musical, a percepção e a composição.

Aqui, como em todos os níveis da classificação das ciências de Peirce, é importante fazer distinções entre ciências puras e ciências aplicadas. A semiótica é um caso notório. A semiótica formal ou pura é uma ciência altamente abstrata, geral e de domínio teórico. É estritamente uma das ciências heurísticas, como explicado acima. A semiótica aplicada, ou descritiva, trata de campos práticos e de questões específicas em disciplinas específicas (Houser 1990: 208). Assim, a lógica ou semiótica, como uma ciência normativa heurística, é semiótica formal, que fornece seus princípios e ferramentas analíticas para todas as semióticas aplicadas, tais como a semiótica da música. Uma semiótica aplicada, qualquer que seja seu campo, é uma ciência especial.

De acordo com o esquema acima (Tabela 1), a semiótica está dividida em três sub-campos: 1. gramática especulativa, 2. lógica crítica, e 3. retórica especulativa ou metodêutica. De acordo com Nathan Houser, o estudioso da gramática especulativa lida com a natureza intrínseca dos signos e da semiose (ação dos signos, ou seu processo), examinando as relações entre os signos, a natureza dos correlatos que tomam parte na semiose (signo, objeto e interpretante), as tricotomias Peirceanas, e suas dez ou ? no modelo mais expandido ? as 66 classes de signos. O estudo da lógica crítica trabalha com o signo em relação aos seus objetos, especialmente as condições de referência dos signos em relação aos seus objetos. Conseqüentemente, a crítica lida com a questão da verdade. Ela abrange o estudo dos três tipos de argumentos (abdução, indução e dedução). A retórica especulativa estuda os signos em relação aos seus interpretantes. Assim, com a semiose focada no nível da interpretação, procura-se compreender como os interpretantes eles mesmos se

tornam signos durante os processos semióticos (Houser 1990: 210-211).

No início deste artigo, destacou-se que um dos maiores problemas no estabelecimento de uma teoria semiótica da música em bases Peirceanas consiste em como aplicar os conceitos semióticos gerais e amplos discutidos na semiótica formal para um objeto de estudos específico: a música (ou as diversas concepções de música). Parece claro que entre a semiótica formal e a música deve haver uma teoria semiótica intermediária, uma teoria semiótica da música. Para isso, deve-se levantar as principais questões de significação musical, estabelecer sua classificação, e determinar os instrumentos semióticos para seu estudo. O pressuposto defendido neste e em outros trabalhos (vide Martinez 1991: 51-2, 1992: 77-81, 1996: 67-69, 1997a: 52, 80-191) é que as questões de significação musical podem ser estudadas segundo o mesmo princípio que Peirce empregou para dividir a semiótica formal em três áreas interrelacionadas. Na semiótica musical, este princípio não é da mesma ordem de generalidade que o princípio que rege a classificação da semiótica em gramática especulativa, crítica lógica e retórica especulativa, contudo, pode funcionar diagramaticamente da mesma maneira. Portanto, situando-se em nível intermediário entre a semiótica pura e a aplicada, tem-se as seguintes três áreas, referentes: 1. às ‘condições gerais dos signos serem signos’ (CP 1.444), isto é, a natureza intrínseca da semiose, ou o estudo dos signos e seus sistemas de relacionamento interno; 2. ‘a teoria geral das condições de referência dos Símbolos e outros Signos em relação aos seus Objetos propagados’ (CP 2.93), isto é, a relação dos signos com seus objetos; e 3. ‘as condições necessárias de transmissão de significados por meio de signos de uma mente para outra, ou de um estado mental para outro’ (CP 1.444), isto é, as relações dos signos com seus interpretantes e sistemas de interpretação. De acordo com uma perspectiva ainda mais restrita, a mesma divisão opera nas relações básicas do modelo de semiose de Peirce: 1. o signo consigo mesmo, 2. o signo em relação aos seus possíveis objetos, 3. o signo em relação aos seus possíveis interpretantes. As três áreas são interdependentes de acordo com a seguinte lógica: $\{3[2(1)]\}$.

De maneira análoga, para se entender os fenômenos musicais de um ponto de vista amplo, uma teoria semiótica da música deve investigar as três áreas definidas acima. Cada campo de estudo em particular interage com os outros dois, tanto numa relação de dependência lógica como de concretização efetiva, constituindo uma unidade triádica irreduzível. Conseqüentemente, qualquer investigação demasiado limitada ou super-especializada arrisca abordar os fenômenos musicais de maneira a isolar aspectos essenciais da semiose musical. A sua integridade só estará manifesta quando os elos de um dos campos de estudos com os outros dois forem claramente indicados.

Desde que os fundamentos científicos da semiótica estão na fenomenologia de Peirce, segue-se que o estudo prévio dos fenômenos musicais segundo este prisma é um passo necessário para se estabelecer uma teoria semiótica da música. A seguir, de acordo com a tripla divisão da semiótica formal, existem três campos relevantes de investigação musical: **1. Semiose Musical Intrínseca**, ou o estudo das condições gerais dos signos musicais, isto é, suas qualidades e propriedades, suas ocorrências, e as estruturas que determinam sua efetuação; **2. Referência Musical**, ou o estudo das condições de referência dos signos musicais em relação aos seus objetos, isto é, a natureza dos objetos representados em música e por que meios musicais se realiza essa referência; **3. Interpretação Musical**, ou o estudo das condições efetivas de semiose musical, isto é, a cognição dos signos musicais e as formas de causação eficiente e final em música.

A posição defendida aqui é a de que os três campos de investigação musical cobrem todos os aspectos da musicologia em sua concepção mais ampla. Não se trata de substituir uma ciência pela outra, mas de definir as relações epistemológicas de dependência de princípios gerais, por um lado, e da análise de questões da matéria musical efetiva por outro. A semiótica da música é portanto uma ciência que oferece uma visão estrutural flexível e ferramentas teóricas adequadas ao estudo de questões de significação musical nas diversas disciplinas musicais de um grau de especialização maior, tais como o estudos dos sistemas musicais (modalismo, tonalismo, serialismo, aleatorismo, música eletro-acústica, etc.) e suas técnicas (contraponto,

harmonia, síntese, etc.), história da música, estética musical e assim por diante. E, significação aqui é compreendida de um ponto de vista amplo, já que, de acordo com Peirce, todo pensamento se dá por meio de signos.

Nota do Autor

1 De acordo com Lúcia Santaella, comunicação pessoal

2 Referências aos Collected Papers de C.S. Peirce são normalmente fornecidas pela indicação CP, seguida do número do volume e parágrafo

3 Vide Peirce 1992: 242-280, CP 1.302-349, e ainda Santaella 1992: 71-75.

Referências:

ADLER, Guido (1981). The Scope, Method, and Aim of Musicology, tradução de Erica Muggleston. *Yearbook for Traditional Music* 13, 5-21.

BOULEZ, Pierre (1986). *Orientations*, tradução de M. Cooper, J.J. Nattiez (ed.). Cambridge: Harvard University Press.

COKER, Wilson (1972). *Music and Meaning*. New York: Free Press.

DOUGHERTY, William P. (1994). The quest for interpretants: Toward a Peircean paradigm for musical semiotics. *Semiotica* 99(1/2), 163-184.

HATTEN, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

HOUSER, Nanthan (1990). O escopo da semiótica peirceana, tradução de L. Santaella. *Face* 3(2), 207-215.

KARBUSICKY, Vladimir (1987). The Index Sign in Music. *Semiotica* 66(1/3), 23-35.

KENT, Beverley (1987). *Charles S. Peirce: Logic and the Classification of the Sciences*. Kingston and Montreal: McGill Queen's University Press.

LIDOV, David (1987). Mind and Body in Music. *Semiotica* 66(1/3), 69-97.

MARTINEZ, José Luiz (1991). *Música & Semiótica: Um Estudo Sobre A Questão da Representação na Linguagem Musical*. Dissertação de mestrado não publicada, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. (1992). Uma possível teoria semiótica da música. *Cadernos de Estudo, Análise Musical* 5, 73-83.

- _____ (1996). Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* 110(1/2), 57-86.
- _____ (1997a). *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.
- _____ (1997b). Reflections on Music and Metaphysics in India. *Musiikin Suunta* 19(4), 5-19.
- OLIVEIRA, Willy C. de (1979). *Beethoven: Proprietário de Um Cérebro*. São Paulo: Perspectiva.
- PARRET, Herman (1990). Fragmentos Peirceanos sobre a Experiência Estética. *Face* 3(2), 217-228.
- PEIRCE, Charles S. (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols., Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1982-). *Writings of Charles Peirce: A Chronological Edition*, M.H. Fisch, E.C. More, C.J.W. Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1992). *The Essential Peirce*, vol. 1, Nathan Houser and Christian Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- SANTAELLA, Lúcia (1992). *A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____ (1995). *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Ática.
- TARASTI, Eero (1987). Some Peircean and Greimasian Concepts as Applied to Music. In *The Semiotic Web 1986*, Thomas A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok (eds.), 445-459. Amsterdam, Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- _____ (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

José Luiz Martinez (São Paulo, 1960) - semioticista da música e compositor. Suas principais áreas de pesquisa incluem semiótica musical peirceana, música clássica da Índia, música contemporânea ocidental e música brasileira. Martinez obteve o título de *Doctor of Philosophy* em musicologia na Universidade de Helsinki em 1997, com a tese *Semiosis in Hindustani Music*, publicada pelo International Semiotics Institute. Martinez é pesquisador associado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, através de concessão de pós-doutorado da FAPESP.