

MÚSICA

A ESTRUTURA ORGÂNICA DA MÚSICA NA TEORIA SCHENKERIANA

RAFAEL MOREIRA FORTES

Tese de Doutorado

junho de 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

A ESTRUTURA ORGÂNICA DA MÚSICA NA TEORIA
SCHENKERIANA

RAFAEL MOREIRA FORTES

Rio de Janeiro, 2020

A ESTRUTURA ORGÂNICA DA MÚSICA NA TEORIA
SCHENKERIANA

por

RAFAEL MOREIRA FORTES

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, sob a orientação da Professora Doutora Carole Gubernikoff.

Rio de Janeiro, 2020

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

F738	<p>FORTES, RAFAEL MOREIRA A estrutura orgânica da música na Teoria Schenkeriana / RAFAEL MOREIRA FORTES. -- Rio de Janeiro, 2020. 278</p>
	<p>Orientadora: Carole Gubernikoff. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2020.</p>
	<p>1. Teoria Schenkeriana. 2. Organicismo. 3. Filosofia da música. 4. Estruturalismo. 5. Jacques Derrida. I. Gubernikoff, Carole, orient. II. Título.</p>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

A Estrutura Orgânica da Música na Teoria Schenkeriana

por

Rafael Moreira Fortes

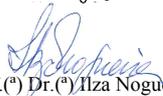
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª) Dr.ª) Carole Gubernikoff – orientador(a)



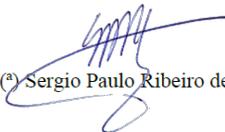
Prof.ª) Dr.ª) Pauky Gentil-Nunes



Prof.ª) Dr.ª) Ilza Nogueira



Prof.ª) Dr.ª) Guilherme Saurbronn



Prof.ª) Dr.ª) Sergio Paulo Ribeiro de Freitas

Conceito: **APROVADO**

MAIO de 2020

Para Rachel, minha cúmplice.

AGRADECIMENTOS

À professora Carole Gubernikoff, pela orientação franca, competente e inspiradora.

A Renato Borges, pela amizade, pela troca contínua de ideias durante toda a pesquisa e pela preciosa revisão.

A João Sodré, pela revisão da tradução em inglês do resumo desta tese.

Aos professores Pauxy Gentil-Nunes, Danrlei Azevedo, Carlos Almada, Jean Pierre-Caron e Ale Fenerich pelas valiosas contribuições nas bancas dos ensaios I e II e na qualificação.

Aos membros da banca de defesa desta tese, os professores Ilza Nogueira, Guilherme Sauerbronn, Sergio Feitas e Pauxy Gentil-Nunes, pela atenção dedicada ao texto, com suas valiosas sugestões, apontamentos, revisões e reflexões.

Aos integrantes do PPGM da UNIRIO, funcionários e membros docentes, por viabilizarem a construção desta pesquisa.

Aos meus alunos da UFPI, pela importância central que desempenham em minha formação.

A CAPES, pela bolsa de fomento à pesquisa.

Ao academicismo universitário, por ensinar a potência da restrição e do rito.

Aos amigos Tomás Gonzaga, Pitter Rocha, Thiago David, Tiago Maranhão, Luã Reis, Bianca Tossato e Juan Ibañez, pelo acolhimento nas idas ao Rio de Janeiro.

A Thiago Guzzo, Ozias Goncalves (em lembrança), Daillon Gomes, e Danilo Klem, pela convivência e ensinamentos musicais.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

A Matheus Mendes, por inspirar e discutir temas centrais desta tese.

A Cauã Canilha, pela fraternidade, por estar junto e ajudar em momentos cruciais da pesquisa.

A Tiago Fortes, pela leitura do texto da qualificação, pelas sugestões e pelos ricos e acalorados debates.

A Rachel Ventura Rabello, pelas revisões, leituras e conversas, mas sobretudo pela companhia, carinho e amor.

"É muito cedo para dizer"

Resposta do primeiro-ministro da república da China, Zhou Enlai, quando questionado, no início dos anos 70, sobre as revoltas de maio de 1968 na França – mas que é equivocada e reiteradamente atribuída a Mao Tsé Tung, como resposta a uma suposta pergunta sobre as consequências da revolução francesa [1789].

FORTES, Rafael. *A Estrutura Orgânica da Música na Teoria Schenkeriana*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal Estado do Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

A presente tese realiza uma leitura da Teoria Schenkeriana a partir do conceito de organicismo. Trata-se de uma investigação da relação entre uma teoria musical e o conjunto de imagens e metáforas que a atravessam. Sob esse viés, revisa a obra de Heinrich Schenker, contextualizando-a e refletindo sobre as filosofias nela explícitas e implícitas. Pensa como os conceitos de *estrutura* e *organismo* são associados em sua teoria e como essa associação reflete um determinado estado epistemológico em que aspectos românticos e modernos são articulados em uma singular filosofia da música. A partir dessa leitura, realiza um recorte em pesquisas neo-schenkerianas, refletindo sobre as continuidades e contrastes que estabelecem com o ideário da teoria original. Propõe o diálogo de outras imagens orgânicas com esse cenário mais atual. Finalmente, discute a metafísica da Teoria Schenkeriana sob a ótica pós-estruturalista da filosofia de Jacques Derrida.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Schenkeriana. Organicismo. Estruturalismo. Filosofia da Música. Jacques Derrida.

FORTES, Rafael. Thesis (Doctor Degree in Music). *The Organic Structure of Music in Schenkerian Theory*. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

This doctoral thesis examines Schenkerian's Theory through organicism. It is an investigation of the relationship between a musical theory and the group of images and metaphors that traverse it. From this perspective, it reviews the Heinrich Schenker's work, contextualizing it and reflecting on its explicit and implicit philosophies. It examines the association of the concepts of *organism* and *structure* in this theory and how such association reflects a given epistemological state. This dissertation examines neo-schenkerian analysis, offering a reflection on the continuities and contrasts that they establish with the original theory. It proposes the dialog of other organic images with this new scenario. Finally, this doctoral thesis examines the metaphysics of Schenkerian's Theory through the lens of Jacques Derrida post-structuralist philosophy.

KEYWORDS: Schenkerian Theory. Organicism. Structuralism. Philosophy of Music. Jacques Derrida.

SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	IX
Lista de Tabelas.....	XI
Introdução	1
1. O organicismo na teoria musical de Heinrich Schenker	14
1.1 Aspectos do organicismo	19
1.2 Conceitos centrais da Teoria Schenkeriana	38
1.3 Interpretações musicais da <i>Urpflanze</i> de Goethe.....	52
1.4 Análises Schenkerianas.....	64
2 Transformações do motivo na Teoria Schenkeriana.....	79
2.1 A causalidade musical em <i>Der Geist der Musikalischen Technik</i> [1895]	83
2.2 O motivo como entidade musical em <i>Harmonielehre</i> [1906]	94
2.3 A incorporação na estrutura profunda a partir de <i>Kontrapunkt</i> [1910]	109
3 As estruturas de Schenker no século XX.....	124
3.1 A "americanização de Schenker"	130
3.2 Relações entre a Teoria Schenkeriana e o gerativismo.....	135
3.3 Relações entre música e linguagem na Teoria Schenkeriana	139
3.4 Considerações sobre o conservadorismo estético	144
3.5 Alguns aspectos modernos.....	147
3.6 Confluências e divergências com o estruturalismo.....	150
3.7 O estrutural e o orgânico na Teoria Schenkeriana	162
4 Reformulações do schenkerianismo	167
4.1 A reconfiguração da superfície	171
4.2 A dedução de estruturas profundas	183
4.3 O modelo associativo	195
4.4 A Análise Linear	207
4.5 Algumas reformulações do organicismo	224
5 Presença e escritura a partir de Schenker.....	233
5.1 Passagens sobre a notação em Boulez e Schenker.....	236
5.2 O transbordamento da linguagem em Derrida	240
5.3 A metafísica da presença em Schenker.....	248
Considerações finais.....	254
Referências Bibliográficas.....	258

Lista de Figuras

Figura 1: Uma das três representações possíveis da <i>Ursatz</i> , iniciada no terceiro grau da escala [<i>Stufe</i>]. (SCHENKER, 1979 [1935], p. 4).....	39
Figura 2: Representação da conexão de eventos na Teoria Schenkeriana. Elaboração do presente autor.	46
Figura 3: Representação da <i>Urpflanze</i> de Jean François Turpin, em <i>Esquisse d'organographie végétale pour servir à prouver la métamorphose des plantes de Goethe</i> (1837) (<i>apud</i> MONTGOMERY, 2015, p. 19; GÖKMEN, 2017, p. 134; PRIETO, 2014, p. 55; dentre outros).	57
Figura 4: Análise da sonata n. 24, op. 61 " <i>Elégie harmonique sur la mort de son altesse royale, le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de sonate pour le piano forte [1806]</i> ", de Jan Dussek (MONTGOMERY, 2015, p. 42).....	61
Figura 5: <i>Wenn ich deine Augen seh</i> : quarta canção do ciclo <i>Dichterliebe</i> op. 48, de Robert Schumann.....	65
Figura 6: Análise de <i>Wenn ich deine Augen sehe</i> , do ciclo de canções <i>Dichterliebe</i> op. 48 de Robert Schumann. (SCHENKER, 1979, p. 130, Fig. 152,1).....	69
Figura 7: Expansão dos compassos 1 a 8 da análise de Schenker. (AGAWU, 1984, p. 174).....	71
Figura 8: Reconfiguração da análise de Schenker para refletir a forma. (SMITH, 1996, p. 208).....	73
Figura 9: <i>Ursatz</i> hipotética a partir da análise de Smith. Elaboração da presente tese.	75
Figura 10: Hino <i>Crux Fidelis</i> (SCHENKER, 1968 [1906], p. 136).....	105
Figura 11: Canção folclórica suábica <i>Muss i denn</i> (SCHENKER, 1968 [1906], p. 133).....	106
Figura 12: Motivo inicial do <i>Prelúdio</i> op. 28 n. 6, em Si menor, de Frédéric Chopin (SCHENKER, 1968 [1906], p. 211).....	108
Figura 13: Linha melódica subjacente aos primeiros quinze compassos da <i>Suíte Inglesa</i> em Ré menor de Johann Sebastian Bach. (b. refere-se a <i>bar</i> = compasso) (SCHENKER, 2001 [1910], p. 96).....	110
Figura 14: Excerto da <i>Suíte Inglesa n. 6 em Ré menor BWV 811</i> de Johann Sebastian Bach, c. 1-14.	110
Figura 15: Reformulação da análise de Schenker com separação de níveis em um único sistema. Elaboração do presente autor.	114
Figura 16: Representação do processo de transformação entre as três categorias de níveis estruturais (SCHENKER [1935] <i>apud</i> FLESCHNER, 2012, p. 16).....	133
Figura 17: Exemplo de diagrama arbóreo chomskiano com os elementos: sentença (S); sintagma nominal (SN); o sintagma verbal (SV); determinante (DET); nome (N); verbo (V); modificador nominal (MOD); qualificante (QUA). (SEVERO, 2017, p.1, formatação da presente tese).....	137
Figura 18: Excerto do <i>Concerto para piano e instrumentos de sopro</i> de Stravinsky (c. 69-84) com indicações analíticas de Schenker (SCHENKER, 2014b [1926], p. 73).....	173
Figura 19: Análise de Schenker do excerto do <i>Concerto para piano e instrumentos de sopro</i> , de Stravinsky (SCHENKER, 2014b [1926], p. 74).....	174
Figura 20: Excerto estendido do <i>Concerto para piano e instrumentos de sopro</i> , de Igor Stravinsky.	179

Figura 21: Revisão de Traut da análise de Schenker do <i>concerto para piano e instrumentos de sopro</i> , de Stravinsky (TRAUT, 2000, p. 74).....	180
Figura 22: Comparação entre duas estruturas do nível profundo. Na esquerda a <i>Ursatz</i> schenkeriana (SCHENKER, 1979 [1935], p. 4) e na direita a estrutura contrapontística de Salzer deduzida do madrigal <i>lo pur respir</i> , de Carlo Gesualdo (SALZER, 1962 [1952], p. 222, Fig. 479, formatação da presente tese).....	187
Figura 23: Análise do nível intermediário e profundo das 38 marcas de ensaio iniciais da <i>Sinfonia em Três Movimentos</i> , de Igor Stravinsky. (SALZER, 1962, p. 218 - fig. 472b e d).....	189
Figura 24: Marcas de ensaio 33-38 da <i>Sinfonia em Três Movimentos</i> , de Igor Stravinsky.	192
Figura 25: Análise de Straus a partir do gráfico c da análise de Salzer. (STRAUSS, 1987, p. 11).....	199
Figura 26: Redução para piano dos compassos iniciais da <i>Sagração da Primavera</i> de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3).....	208
Figura 27: Análise dos compassos iniciais (1-9) da <i>Sagração da Primavera</i> , de Igor Stravinsky. (TRAVIS, p. 1959, p. 262 <i>apud</i> FORTE, 1988, p. 318).....	210
Figura 28: Análise dos compassos iniciais (1-10) da <i>Sagração da Primavera</i> de Igor Stravinsky. (FORTE, 1988, p. 320).....	214
Figura 29: Sexto compasso da redução para piano da <i>Sagração da Primavera</i> , de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3).....	219
Figura 30: Anotações de Bach consideradas na análise de Schenker do Prelúdio n.1 em Dó maior do <i>Cravo Bem temperado</i> . (SCHENKER, 1969 [1933], p. 6).	250

Lista de Tabelas

Tabela 1: Estrutura fraseológica da canção <i>Wenn ich deine Augen seh</i> , do ciclo de canções <i>Dichterliebe</i> op. 48, de Robert Schumann.	66
--	----

Introdução

O presente trabalho surge do interesse em investigar a relação entre teorias musicais e os conjuntos de imagens e metáforas que as atravessam. Tomando como premissa que as teorias são construídas em diálogo com contextos culturais, e não em ambientes isolados, observa-se aqui como essas duas instâncias se interpenetram de formas variadas, motivando-se e determinando-se mutuamente. Nesta complexa relação, enquanto o contexto estabelece os limites do conhecimento aos quais uma teoria está sujeita – de acordo com os dados aos quais se tem acesso; a convergência de correntes de pensamento vigentes; as visões de mundo decorrentes de questões econômicas e históricas, dentre outros aspectos –, as teorias organizam esses aspectos em sistemas que os unificam, formando universos consistentes que, por sua vez, retroalimentam a cultura de modo geral.

A teoria do musicólogo austríaco Heinrich Schenker (1868-1935) desperta um interesse especial no âmbito dessa relação. Schenker é uma das figuras mais influentes na musicologia sistemática¹ do século XX. Sua teoria inaugura novos modos de pensar e investigar a criação musical, com uma metodologia analítica que oferece poderosas epifanias sobre o espaço composicional tonal e seus campos de possibilidades criativas. É um marco na história da teoria musical, apresentando conceitos e procedimentos originais à época em que foram concebidos e que ainda hoje surpreendem pela sua singularidade e potencial. Mesmo originariamente voltada principalmente para o repertório tonal do período da prática comum², sua apropriação para o repertório pós-tonal é assunto de extensos debates acadêmicos, recebendo uma pluralidade de abordagens. A predominância da Teoria Schenkeriana em determinados ambientes acadêmico-musicológicos (principalmente nos países de língua inglesa³) impulsiona uma enorme quantidade de estudos tanto em âmbito teórico quanto analítico⁴. Seus conceitos tornaram-se imprescindíveis para diversos estudos em música, possibilitando inclusive profícuos diálogos com outras áreas do conhecimento.

¹ Para uma discussão aprofundada sobre este termo, ver Parncutt (2012).

² Barroco – Classicismo – Romantismo: de meados do século XVIII ao fim do século XIX, na música de concerto produzida em países europeus e, eventualmente, em suas colônias.

³ Razão pela qual este trabalho se debruça mais extensamente sobre esse recorte.

⁴ A publicação de Berry (2004) é representativa nesse sentido. Trata-se de uma organização em tópicos de toda a literatura sobre Schenker, formando uma extensa lista de 440 páginas. Esse panorama chega a ser denominado por Rothstein como um "império schenkeriano ainda em fase de expansão" (1986, p. 5).

A Teoria Schenkeriana expressa, de diversas maneiras, o conjunto de imagens e metáforas que compõem o que se convencionou denominar como organicismo, termo que se refere, basicamente, à apropriação de aspectos orgânicos, biológicos e naturais no discurso estético. Como apontado diretamente por autores como Ruth Solie (1980), William Pastille (1984, 1995), Neubauer (2009) e Sérgio Freitas (2012), dentre outros, trata-se de uma teoria repleta de tropos organicistas em sua esfera discursiva, sendo bastante comum encontrar em seus textos expressões como *organismo musical*, *coerência orgânica*, *acorde da natureza*; além de comparações do processo de criação com o crescimento de um corpo humano; ou ainda de tons com criaturas com "impulsos biológicos como os que caracterizam os seres vivos"⁵ (1968 [1906], p. 6), dentre muitos outros. O organicismo é expresso também de diversos modos em sua metodologia analítica, que, basicamente, oferece ferramentas operacionais permitindo a verificabilidade dessas imagens na criação musical, propondo demonstrá-las a partir do próprio texto musical (a partitura) com etapas lógicas e progressivas.

No entanto, as imagens orgânicas não se apresentam de modo homogêneo ao longo de sua produção teórica. Elas sofrem mutações de acordo com o desenvolvimento de sua metodologia analítica e de suas reflexões teóricas, relacionando-se aos diferentes aspectos musicais e assuntos abordados. São utilizadas para pensar a relação entre música e linguagem; o comportamento dos motivos na organização composicional; as características dinâmicas dos sistemas musicais; a forma estrutural em que a obra é constituída, dentre outros. Estudar o organicismo na Teoria Schenkeriana é, portanto, estudar um conjunto de metáforas e imagens móveis que se moldam de acordo com as transformações do seu discurso e do seu entendimento sobre o funcionamento da música.

Especialmente no período a partir de meados da década de 1920 até sua última publicação em 1935, o autor passa gradativamente a estabelecer relações do ideário organicista com noções estruturais sobre a música. Schenker passa a pensar a música como uma estrutura organizada em níveis: da profundidade, una e indivisível, passando por níveis intermediárias, até chegar à superfície, plural e multiforme. Assim como uma árvore que cresce a partir de uma única semente, a música dos grandes mestres passa a ser, para o autor, algo que se desenvolve a partir de uma única

⁵ "[...] *Biological urges as they characterize living beings*".

entidade/instância musical subjacente. Nesse sentido, observa-se no âmbito de sua teoria a associação entre o ideário organicista (em sua projeção de um impulso vital ao objeto artístico) com uma estrutura gerativa (em sua visão arquitetural e técnica, em que se compreende a música nos termos de uma espacialidade própria). É, portanto, uma teoria que associa, por meio da música, os conceitos de *orgânico* e de *estrutura*.

Sobretudo por meio da relação entre esses dois conceitos, na Teoria Schenkeriana os tropos organicistas são utilizados como uma defesa do sistema tonal. Com essas imagens, o autor busca enaltecer e conservar a música do passado em meio às transformações estéticas da música no século XX, principalmente frente às inovações composicionais que questionavam a centralidade e a referencialidade da tônica na organização harmônica. O caráter de demonstrabilidade (conferindo um "ar" científico) de sua teoria é, portanto, associado a um projeto estético-político e à vontade de provar a supremacia de um sistema artístico. Nesse panorama, o organicismo confere um caráter de autoridade ao tonalismo por meio da reivindicação de que ele expressa o comportamento da própria natureza. Assim idealizada, uma determinada concepção da natureza é erigida de modo a amparar visões sobre a criação artística, a função da arte na sociedade, a motivação de compositores, dentre outras. No polo oposto, a música que não se ampara por esses preceitos estaria distanciada da natureza e, portanto, entregue a uma artificialidade vazia, sem fundamento, efêmera. A dicotomia entre *natural* e *artificial* embasa as reflexões do autor sobre o sistema tonal, levando a rígidas concepções sobre a criação musical.

Conflitos estéticos e ideológicos como esses adquirem conotações interessantes a partir dos desenvolvimentos posteriores de sua teoria por outros autores (no que se convencionou denominar como neo-schenkerianismo). Em alguns desses desenvolvimentos, a confluência original entre a defesa de um sistema artístico e a metodologia analítica é dissolvida. Enquanto a metodologia de Schenker visa encontrar o uno na multiplicidade a partir da redução de todos os eventos a um único evento de referência - a aplicação dessa metodologia em obras que não estabelecem referências claras a um centro tonal defronta-se com um problema entre o que se estuda e a forma como este assunto é estudado. Em outras palavras, a tentativa de aplicar a Análise Schenkeriana na música pós-tonal faz transbordar os limites que regimentam a teoria original, implicando conflitos entre o objeto de pesquisa e o método de análise. Além disso, essa tentativa provoca cisões com os tropos organicistas que amparam a teoria original, especialmente no modo em que são

utilizados para fundamentar a ideia de supremacia do tonalismo. O estudo do neo-schenkerianismo levando-se em consideração essas problemáticas inerentes à sua proposta gera intensos debates, bastante explorados por autores como Kofi Agawu (1989), Richard Cohn (1992a, 1992b) e Robert Fink (2001) dentre outros, sendo extensamente investigados na presente tese.

Paralela a esses desenvolvimentos neo-schenkerianos, a utilização de metáforas orgânicas no pensamento filosófico e artístico passa por transformações significativas no decorrer do século XX. Em sua utilização tradicional, o organicismo se associa a princípios de individuação, procurando delimitar as fronteiras de uma entidade, seu sentido de totalidade, e espelhando atributos antropomórficos na concepção da natureza. No entanto, a partir de meados do século XX até a atualidade, alguns autores passam a pensar as imagens orgânicas como representativas de características sistêmicas, nas quais o indivíduo não é mais o centro, mas um componente de complexas redes interacionais. Para esses autores, as características orgânicas que servem de modelo para a construção artística são, pelo contrário, seu caráter heterogêneo e plural; a fragmentariedade de suas constituições; a maleabilidade e a permeabilidade de suas delimitações; suas simbioses em ecossistemas interconectados etc. Em outras palavras, trata-se de uma mudança paradigmática de princípios de individuação para princípios de coletividade e de alteridade, ou ainda, nas palavras da musicóloga Holly Watkins (2017), da mudança de um organicismo humanista para um "organicismo pós-humanista"⁶.

Assim, no âmbito musicológico, o organicismo funciona como uma chave interpretativa utilizada por teóricos para aprofundar e complexificar suas leituras de autores basilares da teoria musical tradicional, sendo exemplar nesse sentido os trabalhos das musicólogas Ruth Solie (1980), Janet Levy (1987) e Holly Watkins (2011, 2017, 2018). Trata-se de uma visão crítica que compreende o organicismo como a expressão de uma série de valores e ideais estéticos que buscam conservar a arte produzida no passado e que se baseiam em uma específica (mas não a única possível) compreensão da natureza. A presença do organicismo em diversos aspectos dos discursos sobre música denota pressupostos, ou ainda, premissas tidas como verdadeiras, que em muitos casos não são evidenciadas diretamente nesses discursos. Essa visão crítica, além de trazer à tona os pressupostos e questionar sua validade e

⁶ Como apontado já no título do artigo: *Toward a post-humanist organicism / Em direção a um organicismo pós-humanista*.

pretensão à universalidade, aponta para perspectivas que fogem ao registro discursivo do organicismo tradicional. Ao fazer isso, aponta também para outras vivências estéticas e conceituais. Ou seja, implica apreciação de elementos que foram deixados de lado na construção do organicismo e que em muito se coadunam com os desenvolvimentos artísticos do século XX à atualidade. Aplicadas à música, essas reformulações do organicismo nomeiam impulsos éticos e estéticos que confrontam a tradição do tonalismo, tal como representada por Schenker.

Diante desse panorama, a presente tese busca associar as mudanças dos tropos organicistas com o repertório teórico/analítico desenvolvido no neo-schenkerianismo e com as obras que esse repertório examina. A cisão entre metodologia analítica e o conjunto de imagens que amparam a teoria original provoca uma necessidade de se associar um outro conjunto de imagens e ideários para o contexto neo-schenkeriano. Nesse sentido, estabelecer o ideário estético-filosófico em que Schenker se baseia dá fundamentos para identificar o ideário estético-filosófico das visões analíticas e teóricas mais atuais da área, tanto por continuidade quanto por contraste. Em boa parte dos casos, as pesquisas neo-schenkerianas desconectam-se do potencial imagético e filosófico que as tangencia, focando-se em procedimentos técnicos. Se em Schenker, pelo contrário, encontra-se uma integração completa entre esses atributos, por que não pensá-los neste cenário posterior?

Com esse objetivo, a presente tese investiga a Teoria Schenkeriana aproximando-se progressivamente dela a partir do organicismo. Trata-se de uma investigação epistemológica em que o organicismo cumpre a função de uma ferramenta operacional, guiando a presente leitura e estabelecendo o roteiro de como organizar os eventos discursivos estudados. Entende-se que, para uma ampla compreensão dos pressupostos da Teoria Schenkeriana e de seus desdobramentos, é necessário compreender o ideário organicista que os ampara, principalmente os princípios que ela defende a partir de suposições sobre um comportamento natural que estaria espelhado no âmbito artístico. O estudo dessa relação entre ideário e metodologia oferece uma nova luz para propostas do neo-schenkerianismo que não se amparam nesses mesmos pressupostos e por isso produzem novas relações entre estrutura e obra.

O levantamento dos pressupostos organicistas e suas implicações filosóficas no âmbito da Teoria Schenkeriana permite pensar também o diálogo desses pressupostos com outros contextos filosóficos. Nesse sentido, a presente tese aponta como a

filosofia musical da Teoria Schenkeriana estabelece estreito diálogo com as filosofias que Jacques Derrida identifica como marcadas pela *metafísica da presença*. Demonstra que a autoridade que Schenker confere à música tonal baseia-se em abstrações (como a *Ursatz* e a *Urfinie*, principalmente) que precedem e compreendem os casos particulares. Argumenta que essas abstrações são carregadas de um viés metafísico que busca subjetificar a coisa musical, conferindo a ela a *presença* característica de um sujeito que, como entidade transcendente, se manifesta e se expressa em instâncias secundárias⁷. Assim, similar ao modo como Derrida identifica pressupostos metafísicos no estruturalismo linguístico, identifica-se nesta tese os pressupostos metafísicos da Teoria Schenkeriana e os modos como eles são operacionalizados em uma metodologia analítica. Por sua vez, essa identificação fornece base para se pensar o estado filosófico das pesquisas neo-schenkerianas e outros modos pelos quais elas se distanciam da teoria original.

Assim, a proposta central da tese é examinar a série de ideologias que compõem a Teoria Schenkeriana, e paralelamente também as ideologias que convergem e divergem dela. Esse exame não se restringe a um levantamento dos discursos e análises que formam esse panorama, mas é motivado sobretudo por *desconstruções* (no sentido derridiano⁸) desses discursos e análises. A metodologia baseia-se em desmontagens e decomposições dos elementos discursivos, analisando os pressupostos metafísicos, as epistemologias e os regimes de verdade que os amparam. O eixo de observação que se estabelece com o organicismo é estratégico: permite apresentar a Teoria Schenkeriana tangencialmente, por meio de um deslocamento no qual essa teoria é o efeito colateral da série de epistêmes que com ela são confrontadas – ao invés de pensá-la como um sistema teórico solidamente estabelecido, que se examina frontalmente, do começo ao fim, do centro às bordas, contando com uma suposta completude invariável de seus limites epistêmicos. A apresentação da Teoria Schenkeriana na presente tese é, portanto, heterodoxa no sentido em que relativiza seus dogmas e utopias, não em um sentido destrutivo, mas com vistas a uma paradoxal *desconstrução* que busca na resiliência do seu objeto de estudo o reforço dos seus aspectos paradigmáticos, referenciais e fundamentais.

⁷ Nas palavras de Schenker: "Música não é somente um *objeto* de consideração teórica. Ela é *sujeito*, assim como nós somos sujeitos." (1979 [1935] p. 9) / "*Music is not only an object of theoretical consideration. It is subject, just as we ourselves are subjects*".

⁸ Ver seção 5.2.

Essa metodologia envolve o confrontamento e o entrecruzamento de epistemologias diversas. Nesse sentido, a tese aborda o discurso organicista do século XIX (Goethe, Coleridge, Abrams, Solie) a fim de embasar a genética cultural de Schenker; mas por outro lado, destaca também alguns aspectos do estruturalismo (Saussure, Ricoeur, Chomsky, Lévi-Strauss) para compreender as divergências e convergências da Teoria Schenkeriana com um modo de pensar a ela contemporâneo, e a partir desse cotejamento observar a metafísica schenkeriana de acordo com as problematizações do estruturalismo e sua metafísica (Derrida, Deleuze e Guattari, Foucault). Aborda a recepção de Schenker em autores representativos da nova musicologia (Watkins, Cook, Agawu, Nattiez) a fim de compreender os diálogos de sua obra além dos aspectos endógenos de seu método analítico; mas por outro lado aborda o neo-schenkerianismo (Salzer, Travis, Traut) discutindo e cotejando suas estratégias e a leitura que teóricos ligados à teoria dos conjuntos de classes de notas (Straus, Forte) fizeram dela; dentre outros entrecruzamentos e confrontos, além da obra do próprio Schenker, é claro. Nessa metodologia, Schenker é o elemento em comum que conecta todos esses tópicos, sendo observado como se por um caleidoscópio em que os escritos originais se perdem para serem encontrados em outros lugares.

Trata-se enfim de uma tese sobre a Teoria Schenkeriana, que aborda tanto a teorização original quanto seus desdobramentos em música e fora dela; que aborda suas questões centrais à luz de outros autores para discutir os ideários arraigados em sua visão de mundo; e que apresenta tanto a trajetória de sua formulação (capítulos 1 e 2) quanto a trajetória da recontextualização, fragmentação e inversão de seus princípios (capítulos 3, 4 e 5). Nesse sentido, a epígrafe da presente tese ("*é muito cedo para dizer*") reflete sobre as relativas atualidades e obsolescências dos diversos aspectos dessa teoria no mundo de hoje. Schenker é um autor que ocupa a posição contraditória na qual aspectos de sua teoria são tanto rejeitados quanto adotados integralmente em cenários que o sucederam; tópicos de sua teoria são compreendidos simultaneamente tanto com incredulidade quanto com apreço⁹. Em meio a essas contradições, não se trata aqui de reproduzir o ideário schenkeriano, mas

⁹ Dentre esses tópicos, pode-se citar, por exemplo: a inferência de uma força metafísica subjacente ao ato da composição musical, a psicologização do material musical transformado em sujeito, a crítica genética da obra por meio de uma estrutura invariável – como expresso em seu lema *Semper idem sed non eodem modo* (sempre o mesmo mas nem sempre do mesmo modo) presente como subtítulo em boa parte de suas publicações –, dentre outros.

de compreendê-lo criticamente, apontando trajetórias de ideias e reformulações de conceitos que a partir dele se podem traçar.

Nos diversos estudos apresentados e discutidos (e na presente tese), pode-se observar essas contradições como resultantes de uma contradição mais central entre o fascínio e o ceticismo que a Teoria Schenkeriana suscita. Fascínio devido à imensa ambição de seu projeto e à série de epifanias que ele desperta, tanto as teóricas quanto as criativas e pedagógicas; também devido ao paradigma que ela representa em relação a inúmeras pesquisas que dela se desdobram no decorrer do século XX até a atualidade. Ceticismo devido à descrença na pretensão de dominar racionalmente uma determinada ideia de obra musical¹⁰, estabelecendo uma narrativa homogênea, ainda que rica e complexa, para a sua constituição final. Uma vez alcançado esse suposto domínio da obra, percebe-se a limitação (necessária e potencializadora) da estrutura que permite esse tipo de investigação, mas, mais problemático, também as limitações (míopes e restritivas) filosóficas e estéticas que amparam o desenvolvimento dessa estrutura em primeiro lugar. Trata-se de uma teoria que opera por exclusão dos procedimentos e intuições artísticas que com ela não se coadunam, o que leva a uma relação entre metodologia e objeto que, sucintamente, poderia ser assim descrita: a análise e a teoria são apropriadas, desde que a música também seja¹¹.

O compositor e teórico Arnold Schoenberg apresenta uma postura que também expressa essa contradição, mas talvez não pelas mesmas razões exatamente. Ao recomendar leituras sobre música, ele escreve: "em primeiro lugar os escritos completos de Heinrich Schenker, mesmo que eu discorde de quase tudo"¹² (*apud* BOUCQUET, 2005, p. 198). Ou ainda, na primeira edição de seu *Harmonielehre [1911]*: "uma cabeça a ser levada a sério, mesmo que nada correto possa ser tirado dali"¹³ (p. 198). Estas formulações ambíguas são representativas de um embate entre teoria e criação musical de modo geral, mas também, mais especificamente, um embate entre a visão sinóptica e unificada proposta naquela e as veredas de infinitas possibilidades vivenciadas nesta. É um embate similar ao que Cohn (1992) classifica como os paradigmas da *unidade pura* e do *conflito construtivo*, o primeiro referindo-se à homogeneização dos elementos musicais por meio de uma estrutura englobante e o

¹⁰ Compreendida por Schenker como aquilo que se inscreve na partitura, remetendo ao conteúdo expressivo elaborado pela figura do gênio em seu contato privilegiado com a natureza.

¹¹ O que, de certa forma, era um dos intuitos de Schenker: mostrar o valor de uma música, de acordo com um método claro e explícito.

¹² "First of all the complete writings of Heinrich Schenker, although I disagree with almost everything."

¹³ "A head to be taken seriously, even though nothing correct can be gained from it."

segundo ao embate de forças entre os elementos heterogêneos constituintes da obra. Mesmo que Schoenberg se apresente em diversas ocasiões como um defensor do paradigma da unidade pura¹⁴, entende-se ser justamente a vivência das contradições internas da obra que amparam o ceticismo por ele expresso. A presente tese investiga essas posturas com o intuito de aprofundar tanto o conhecimento da Teoria Schenkeriana em si quanto o porquê das considerações de Schoenberg.

Outra postura similar acerca desse misto de fascínio e ceticismo é expressa em outro contexto por Gilles Deleuze. O filósofo francês produziu em sua carreira uma série de monografias – sobre Bergson, Kant, Spinoza, Hume, Proust e Nietzsche – nas quais propõe uma leitura bastante idiossincrática das ideias desses autores e a partir das quais desenvolve temas importantes de sua própria filosofia. Em uma entrevista de 1968, respondendo sobre suas monografias, Deleuze reflete, mais especificamente sobre Kant, que:

Quando nos encontramos diante da obra de um gênio como ele, não basta simplesmente dizer que não estamos de acordo. É preciso, antes de mais nada saber admirar; é preciso reencontrar os problemas que ele cria, a sua maquinaria própria. É por força da admiração que se reencontra a verdadeira crítica. Hoje, a doença das pessoas é que elas não sabem mais admirar; ou, então, são "contra", aferem tudo por seus parâmetros, e tagarelam, e escrutam. Não convém proceder assim; é preciso remontar os problemas que são formulados por um autor de gênio, para chegar àquilo que ele não diz *no* que diz, para daí extrair alguma coisa que ainda lhe devemos, embora com o risco de fazê-la voltar contra ele mesmo. É preciso ser inspirado, visitado pelos gênios que denuncia. (DELEUZE, 2005, p. 91)

A presente tese pode ser definida a partir dessas reflexões. Inspirado e visitado pelo autor aqui prezado e denunciado, e pelos comentadores que também o prezam e denunciam, procura-se apresentá-lo amplamente, ressaltando tanto os detalhes pouco explorados quanto os temas com vasta reiteração acadêmica. Apresenta-se também as transformações de determinados conceitos ao longo de suas obras, procurando demonstrar os movimentos do pensamento – seus dinamismos e volatilidades – aos quais esses conceitos estão sujeitos. No caso descrito por Deleuze (e na presente tese), a profundidade do estudo dos textos e a atitude de arqueólogo que esmiúça cada detalhe – procurando chegar "àquilo que não se diz *no* que diz" – demonstra uma relação complexa que faz da leitura um ato de recriação. Nesta, o não-dito que provém do dito é realçado com o propósito de reexperienciar a problemática original, o que é

¹⁴ Por exemplo, quando afirma que "todas as evoluções possíveis de uma peça musical estão em germe em seu tema; ali elas estão previstas, preditas, consideradas, dispostas, prefiguradas" (SCHOENBERG, 1977, p. 226 *apud* LOUREIRO, 2016, p. 29).

feito a partir do repertório de leituras que se tem à mão, neste outro território e tempo. É, portanto, uma recriação que não ultrapassa os textos, não os torna obsoletos, mas que, pelo contrário, os atualiza em outra esfera, dando-lhes um novo sopro de vida. É, enfim, uma espécie complicada de homenagem.

A tese é organizada em cinco capítulos.

O primeiro capítulo (intitulado "O organicismo na teoria musical de Heinrich Schenker") introduz conjuntamente o organicismo e a Teoria Schenkeriana com o objetivo de apresentar os conceitos centrais e a metodologia analítica de Schenker por meio do diálogo que eles estabelecem com as imagens e metáforas organicistas. Apresenta o organicismo na voz de diversos pensadores, com enfoque nas singularidades que esse registro discursivo passa a apresentar na transição entre os séculos XVIII e XIX. Reflete sobre como Schenker absorve esse ideário no desenvolvimento de sua teoria e de seu método de análise. Reúne as ideias contidas principalmente na última publicação do autor (*Der Freie Satz [1935]*), publicação pela qual sua teoria é mais comumente acessada e que expressa talvez mais significativamente a apropriação do ideário organicista pelo autor. O capítulo expõe diretamente a associação central da tese entre o organicismo e a Teoria Schenkeriana: é a semente (a *Urpflanze*¹⁵, a *Ursatz*) que será desdobrada nos capítulos subsequentes. Em outras palavras, ele introduz a ótica do organicismo como metáfora central e eixo de observação – uma ótica que se reproduzirá ao longo da tese.

O segundo capítulo (intitulado "Transformações do motivo na Teoria Schenkeriana") percorre a trajetória da formulação da Teoria Schenkeriana tendo o conceito de motivo como guia. As transformações desse conceito são significativas de diversas mudanças no pensamento do autor. Elas refletem, dentre outros tópicos, as transformações do modo de pensar o espaço musical; a relação entre música e linguagem; mas principalmente, as imagens e metáforas orgânicas incorporadas na teorização da música. As transformações do motivo na Teoria Schenkeriana são um reflexo das transformações do organicismo em sua teoria. A partir do motivo, observa-se a trajetória que Pastille nomeia como a do "anti ao aqui-organicismo" (1984, p. 32): inicia-se em uma postura anti-organicista, passa por um organicismo de metáforas pontuais, e chega finalmente em um organicismo global que compreende toda a estrutura da música. É uma trajetória ligada intimamente com a dissolução do conceito

¹⁵ Planta primordial. Ver seção 1.3.

de motivo como unidade significativa à compreensão musical, e sua consequente teorização por meio da noção de níveis estruturais. Essa trajetória culmina na associação central apresentada no capítulo anterior entre a Teoria Schenkeriana e o organicismo, reforçando-a e a colocando em nova perspectiva histórica, agora a partir principalmente dos pensamentos do autor.

O terceiro capítulo (intitulado "As estruturas de Schenker no século XX") contextualiza a Teoria Schenkeriana no século XX, observando as relações de sua teoria com outras escolas e paradigmas, incluindo a recepção e apropriação póstuma de sua teoria em outros contextos intelectuais. Principalmente, reverbera a percepção de autores que relacionam a Teoria Schenkeriana com o amplo quadro do paradigma estruturalista, apontando as convergências e as divergências entre ambos. Observa como sua teoria se localiza em um interessante estado epistemológico em que ideias do século XIX são atualizadas no século XX. Nesse sentido, o capítulo argumenta como na teoria musical de Schenker o organicismo funciona tanto como uma porta para percepções metafísicas amparadas em uma natureza idealizada – e nisto reside o seu aspecto romântico e idealista – quanto oferece as bases para a compreensão de um modelo estrutural organizado em camadas de complexidade progressiva – e nisto reside seu aspecto moderno (no sentido de confluyente com as teorias de seu tempo). Argumenta que, como modelo estrutural, o organicismo adquire em Schenker o seu caráter de estrutura abstrata, a partir da qual o musicólogo coteja diferentes obras por meio de uma unidade de medida una e totalizante, assim como um estruturalista observa diferentes manifestações culturais por meio de redes estruturais homogeneizantes. Essas últimas questões antecipam as problematizações do capítulo cinco.

O quarto capítulo (intitulado "Reformulações do Schenkerianismo") traça uma trajetória do neo-schenkerianismo no contexto acadêmico dos EUA. Mostra as etapas de transformação de sua teoria nas diversas estratégias que se delinearam para aplicá-la à música pós-tonal. Apresenta gradativamente a dissolução dos conceitos centrais e do ideário organicista que amparavam a teoria original. É uma trajetória que alcança pontos limítrofes de inversão completa de seus fundamentos ou ainda em que o schenkerianismo funciona apenas como uma reminiscência distante. Estabelece uma relação especial com o capítulo dois: enquanto este se ocupa em apresentar a trajetória da formulação das ideias schenkerianas até o ponto de sua manifestação derradeira (em *Der Freie Satz*, 1979 [1935]), o capítulo quatro apresenta a trajetória oposta de

fragmentação gradual dos princípios que regimentavam a teoria original. Nesse sentido, é o capítulo motivado mais diretamente pela perspectiva desconstrucionista, ao acompanhar o processo histórico que desmonta e decompõe os fundamentos da Teoria Schenkeriana. Finalmente, essa trajetória permite pensar outras formas de apropriação do universo orgânico como um conjunto de imagens e metáforas que acompanham e amparam as teorizações sobre música. A ideia de um "organicismo pós-humanista" (WATKINS, 2017) é então investigada à luz das pesquisas neo-schenkerianas expostas.

O quinto capítulo (intitulado "Schenker e a escritura") examina a metafísica da Teoria Schenkeriana sob a ótica da filosofia de Jacques Derrida. Argumenta como é intrínseco na figura do gênio (essencial para Schenker) uma concepção da notação musical como meio passivo na relação com o sujeito-compositor, que expressa plenamente por meio dela o conteúdo musical. O capítulo coteja citações de Schenker com citações do compositor Pierre Boulez, em que este questiona a relação entre escrita, tradição e organicidade. A filosofia derridiana dispõe os conceitos para a interpretação dessas citações sob uma outra lente, tanto mais ampla quanto específica. Assim, os conceitos de *estrutura* e *organismo* que atravessam toda a tese e toda a Teoria Schenkeriana são repensados em suas acepções ligadas ao sujeito enquanto entidade transcendental e problematizados enquanto forma de apreensão do mundo.

Finalmente, três advertências:

1) A tese não é recomendada como única referência para uma introdução aos aspectos técnicos da Análise Schenkeriana¹⁶. O leitor que já possua alguns conhecimentos básicos desse campo talvez tenha mais facilidade com determinadas passagens. No entanto, essa familiaridade não é de modo algum considerada como pré-requisito para a leitura. Por outro lado, a tese pode ser considerada como uma introdução à Teoria Schenkeriana segundo determinados ângulos: o modo como expressa os tropos organicistas, o diálogo que estabelece com outras áreas do conhecimento, a trajetória que precede e prepara a metodologia analítica em si e determinados aspectos teóricos e filosóficos que podem ser lidos a partir dela.

2) É importante mencionar que é um consenso no âmbito acadêmico observar diversos aspectos da visão de mundo de Schenker como ultrapassados, especialmente sua postura política. Nesse sentido, em caráter de ressalva, explicações são comumente

¹⁶ Para tal, recomenda-se: FORTE, 1982; SALZER, 1982; COOK, 1987; SCHENKER, 1979 [1935], dentre outros citados no decorrer da tese.

realizadas nas edições de suas obras, além de casos em que certas passagens são omitidas ou alocadas em anexo¹⁷. Em função disso, seus pronunciamentos mais politizados¹⁸ são separados de outros aspectos de sua obra. Estética e política, no entanto, caminham comumente juntas: afirmação que sem dúvida se aplica ao caso particular de Schenker e que se deve ter sempre em mente ao se estudar este importante e controverso autor.

3) As traduções da presente tese são praticamente todas secundárias, do inglês. Procurou-se evitar ao máximo a perda do sentido original¹⁹. Em alguns momentos, as fontes secundárias foram cotejadas com o original em alemão e questionadas. As perdas ocasionadas nas traduções primárias são inclusive assuntos centrais em algumas seções. Não se considerou, no entanto, esse fato como um impedimento para a pesquisa. Espera-se que os eventuais equívocos sejam motivos para mais leituras, debates e aprofundamentos²⁰.

¹⁷ Ver por exemplo a nota do editor em SCHENKER 1989 [1910]. A segunda edição alemã [1956] de *Der Freie Satz* [1935] omite diversas passagens do texto original, como é apontado na primeira edição americana (SCHENKER, 1979, p. x e xiii).

¹⁸ Ver, por exemplo o primeiro dos panfletos de *Der Tonwille* (SCHENKER [1921] (2004), repleto de afirmações xenófobas e de defesas de uma superioridade da cultura europeia.

¹⁹ Os termos *Ursatz* [estrutura/sentença fundamental/primordial/profunda/subjacente] e *Urlinie* [linha fundamental/primordial/profunda/subjacente] foram mantidos em alemão devido às diferentes conotações que podem adquirir de acordo com as possíveis traduções. Ver por exemplo seção 3.1. *Stufe* [grau da escala] foi mantido em alemão para facilitar sua teorização como conceito.

²⁰ Na etapa posterior à defesa desta tese, obteve-se generosamente o acesso ao glossário de termos schenkerianos, de Guilherme Sauerbromm e Cristina Gerling (a ser publicado). Em concordância com ele, alguns termos foram adaptados. Manteve-se em algumas passagens, no entanto, a tradução de *Vordergrund* (nível frontal) e *Hintergrund* (nível fundamental) como nível superficial e profundo em conformidade com a concepção teórica de Watkins (2011, ver seções 1.2 e 3.5), segundo a qual a Teoria Schenkeriana atualiza e operacionaliza o conceito de profundidade enraizado na cultura alemã.

1. O organicismo na teoria musical de Heinrich Schenker

A apropriação do desenvolvimento vital de um organismo como uma metáfora na criação artística possui uma extensa e documentada história na cultura ocidental. É encontrada nos escritos de diversos artistas, filósofos e críticos, principalmente no final do século XVIII e durante o século XIX, e permeia a construção de discursos até os dias atuais. Sua significativa recorrência revela todo um ideário acerca dos meandros e os pressupostos da criação e da obra artística, passando a ser compreendida como uma ampla tendência do pensamento, razão pela qual é denominada como organicismo.

Uma sucinta definição sobre as condições histórico-culturais que fomentaram esse conceito é oferecida por Watkins (2017). Segundo a autora, o organicismo "emergiu quando críticos se apropriaram de uma nova linguagem científica que buscou reparar a falha da filosofia mecanicista em explicar a organização propositada e a atividade intencional de organismos"²¹ (p. 101). Em outras palavras, no âmbito das artes, o organicismo pode ser compreendido como uma reformulação de paradigmas vigentes no século XVIII e uma resposta à influência, no discurso estético, das concepções mecanicistas dos fenômenos naturais. Em contrapartida, ele apresenta uma visão integrada e sistêmica do mundo, no sentido em que compreende fenômenos e eventos individuais como componentes de estruturas dinâmicas e complexas – estruturas, como as obras de arte, que se desenvolvem gradualmente por meio de impulsos internos e processos subjacentes. Nesse sentido, resulta da influência das inovações no campo da biologia no discurso estético do século XIX.

Em música, o organicismo adquire determinadas características de acordo com as particularidades do material sonoro e seus modos de organização. É refletido na produção de diversos autores, especialmente na literatura musicológica germânica entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Dentre esses, Heinrich Schenker talvez seja o autor que mais intrinsecamente mesclou as imagens orgânicas com a sua metodologia analítica (em uma lista que contaria também, para citar os mais famosos, com Schoenberg, Webern, Rétzi e Hoffman). Sua obra é representativa da "ideologia do organicismo" (KERMAN, 1987, p. 83): uma ideologia caracterizada pela primazia e centralidade das metáforas orgânicas nos modos de valoração teórica e

²¹ *"It emerged as critics appropriated new scientific language that sought to redress the failure of mechanistic philosophy to explain the purposeful organization and intentional activity of organisms."*

artística. Investigar as nuances em que o organicismo se relaciona com sua teoria é uma tarefa que traz à tona os impulsos e inquietações que lhes deram origem, renovando as reflexões sobre seu desenvolvimento histórico e sobre seus usos mais atuais.

Apresentando na música características particulares, aparentemente restritas ao seu âmbito, o organicismo também estabelece diversas relações com outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, recentemente muitos autores²² têm se interessado pelo estudo de aspectos da Teoria Schenkeriana que vão além da análise musical, tendo o organicismo como um dos seus motivos condutores. Além do estudo das repercussões deste ideário no desenvolvimento da Teoria Schenkeriana, verifica-se nesses estudos o interesse por sua abordagem psicológica da construção musical; pelas matizes teológicas que perpassam seu discurso; pela sua contextualização na história da teoria musical; pela relação com o idealismo e o romantismo do século XIX, dentre outros – temas que dialogam com o ideário organicista, demonstrando sua ampla influência e reverberando de diversos modos os pressupostos que amparam essa visão de mundo.

Compreender a Teoria Schenkeriana de acordo com os temas que circundam sua metodologia analítica pode ser descrito como uma espécie de arqueologia epistemológica²³. Trata-se de uma investigação das condições que permitem o estabelecimento e o desenvolvimento dos conjuntos de saberes que a teoria representa. Na arqueologia realizada neste capítulo, o organicismo funciona como o eixo de observação que possibilita a reflexão acerca dos diversos pressupostos presentes nos discursos (conscientemente ou não). Demonstra-se a partir desse eixo como o discurso analítico não é composto apenas de descrições objetivas, mas também de valores estéticos que podem ser deduzidos por meio da compreensão dos conceitos utilizados. Como afirma a musicóloga Ruth Solie, "[...] constelações da linguagem como esta em torno da figura do organismo tendem a formar e controlar as observações dos analistas que a usam"²⁴ (1980, p. 147). Propõe-se assim um estudo sobre a linguagem da musicologia sistemática, compreendida "não como meramente *reflexiva*, mas também

²² Ver, por exemplo: SOLIE, 1980; COOK, 2007; WATKINS, 2011; MORGAN, 2016, dentre outros.

²³ No sentido foucaultiano: "o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos, possibilitando a formação de atos de fala enunciativos ou elocutórios que estariam contidos no interior das formações discursivas orientadas por um regime de verdade" (DOLINSKY, 2011, p. 373).

²⁴ "*Constellations of language like that surrounding the figure of the organism tend to shape and control the observations of the analyst using them.*"

constitutiva da nossa consciência"²⁵ (p. 147, grifo meu), ou seja, não como um meio para a veiculação das observações analíticas, mas como o ambiente que fomenta essas observações e as direciona com seus conjuntos de valorações, imagens e ideias.

Corroborando essa visão, Acácio Piedade disserta que:

O texto analítico, como qualquer outro texto, está sempre dentro de um mundo de linguagem habitado pelo seu autor e outras vozes internas ou agentes, e portanto os vocabulários que habitam esse texto refletem historicidades, subjetividades e nexos socioculturais particulares. (PIEADADE, 2015, p. 202)

Observar a apropriação das imagens orgânicas como um "eixo de observação" também implica entender o própria ideia de *organismo* como um conceito histórico, e, portanto, como um *topos* móvel. Seu entorno e sua constituição interna são sempre variáveis e sujeitos a transformações, não se tratando de um objeto fixo. Por essa razão, os campos discursivos em que ele se situa por vezes o utilizam com diferentes intuítos, com conjuntos de vontades díspares e em alguns pontos até inconciliáveis²⁶. É, nesse sentido, um objeto teórico que habita "diversos campos de constituição e validade" (FOUCAULT, p. 4, 2008 [1969]): campos nos quais ele adquire suas diversas regras de utilização e regimes de verdade. No entanto, isto não significa que não se possa ou deva sugerir as fronteiras que englobam a utilização desse conceito – o que é inclusive uma das motivações do presente trabalho. Procura-se assim traçar possíveis percursos do ideário em conjuntos de séries históricas interconectadas, ao invés de projetar nele continuidades, linearidades e progressões positivo/afirmativas. Com esse intuito, delineiam-se cumulativamente aspectos que se repetem, reiterando-se e se atualizando em um amplo processo de transformação, ao invés de se indicar definições e períodos rígidos.

Essa proposta de pesquisa converge com a definição de Foucault, segundo a qual:

²⁵ "Language is not merely reflective but actually constitutive of our awareness." A referência desta citação de Solie ao trabalho de Abrams (2010 [1953]) é quase explícita. Dentre outras reflexões neste sentido, Abrams disserta que: "Enquanto muitas analogias expositivas, conforme propõe a opinião corrente, são casuais e ilustrativas, algumas poucas parecem recorrentes e *não ilustrativas, mas constitutivas*: elas geram o plano base e os elementos estruturais essenciais de uma teoria literária ou de qualquer outra teoria." (p. 53, grifo meu).

²⁶ Pensa-se aqui, por exemplo, em como Schenker e Schoenberg, figuras com impulsos estéticos e visões de mundo bastante diferentes, utilizam ambos o organismo como imagem em suas teorias musicais. Fato que aponta para uma confluência em certo sentido surpreendente, mas que demonstra a vigência destas metáforas na Viena do início do século XX. É interessante frisar que, embora as imagens sejam utilizadas em muitos casos de modos semelhantes pelos dois autores, as consequências teórico/analítico/estéticas são conflitantes. Sobre este tópico, ver a análise comparativa de Dahlhaus (1990, p. 134-140).

[...] A história de um conceito não é, de forma alguma, a de seu refinamento progressivo, de sua racionalidade continuamente crescente, de seu gradiente de abstração, mas a de seus *diversos campos de constituição e de validade*, a de suas regras sucessivas de uso, a dos meios teóricos múltiplos em que foi realizada e concluída sua elaboração. (FOUCAULT, p. 4-5, 2008 [1969], grifo meu)

Pondo a questão de outra maneira, pensa-se que definir categoricamente a essência de uma macro tendência do pensamento artístico como o organicismo, ou as características fundamentais para a sua identificação, é uma empreitada, em certo sentido, fadada ao fracasso. As idiossincrasias dos discursos individuais podem facilmente ser apresentadas como contraexemplos, enfraquecendo as precisões que se pretendem apontar nas generalidades. Nesse sentido, é importante ter sempre em mente que "todo limite não é mais talvez que um corte *arbitrário* num conjunto indefinidamente móvel" (FOUCAULT, p. 69, 2007 [1966], grifo meu). A complexidade da história das ideias resiste à pureza das delimitações em categorias, e qualquer tentativa de simplificação pode revelar-se como enganosa em última instância. No entanto, uma das principais tarefas a que se propõem historiadores e críticos de arte consiste no delineamento de tendências gerais, não no intuito de gerar universais rígidos, mas de sugerir um escopo amplo a partir do qual as instâncias particulares possam ser comparadas. Na contramão da afirmação de Foucault, realizam-se então, positivamente, cortes *voluntários* nos conjuntos indefinidamente móveis das práticas e discursos artísticos: estratégias heurísticas em que se aproxima progressivamente de um conceito em seus processos históricos.

De acordo com essas considerações, o presente capítulo intercala definições e reflexões sobre o organicismo mais atuais com outras mais antigas. Ele é aqui apresentado tanto em leituras que o aproximam a estruturas e sistemas, em uma linguagem com pretensões mais técnicas, quanto em leituras que o aproximam ao espiritual e ao impulso vital, em uma linguagem mais imagética e vaga. Demonstra-se assim a vigência desse discurso, suas reiteraões e transposições em contextos diversos, principalmente na música, na teoria literária e na filosofia. Não se trata portanto de anacronismos, mas sim de um recorte epistemológico demonstrando a manutenção de um conceito por diferentes períodos históricos e tradições do pensamento.

Tal estratégia é basilar para se compreender o contexto e os conceitos principais do autor central do presente trabalho e como se interpenetram em sua obra diversas tendências do discurso organicista. Com esse intuito, o presente capítulo

explora e reverbera a tese de que a obra de Schenker atualiza, no âmbito da teoria e da análise musical, determinadas acepções do organicismo que passam a vigorar a partir do final do século XVIII. Uma atualização que envolve principalmente uma singular noção do conceito de estrutura, a partir da qual metáforas orgânicas são mescladas com termos como nível, profundidade, transformação, derivação, direcionalidade, movimentação, espacialidade, dentre outros. Observa-se assim como na Teoria Schenkeriana, o ideário, a imagética e o vocabulário orgânico e o estrutural fundem-se para a compreensão das obras musicais e seus processos criativos. Em outras palavras, como em sua teoria a música é compreendida como uma *estrutura orgânica*.

A influência das ideias de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) nos escritos de Schenker é bastante significativa nesse sentido. Observando um eixo específico dessa influência, o capítulo investiga a recorrente comparação entre os conceitos de *Urpflanze*, de Goethe, e a *Ursatz*, de Schenker. Aponta como um conceito originalmente voltado a especulações metafísicas no campo da botânica influencia o desenvolvimento de um conceito chave para uma metodologia analítica em música. Sugere, junto a outros autores, que a ideia goethieana de um forma una, primordial e gerativa, originalmente pensada como a Forma das formas no reino vegetal, influenciou, direta ou indiretamente, a noção de uma estrutura musical una, primordial e gerativa, que contem em si todas as possibilidades de construção musical – uma noção central na formalização derradeira da teoria de Schenker (em *Der Freie Satz*, 1935).

É em meio a esse panorama que se apresenta tanto as questões teóricas da Teoria Schenkeriana quanto os aspectos mais técnicos de sua proposta analítica. A discussão de uma de suas análises ao final do capítulo, e das revisões e comentários dessa análise por autores mais atuais, é crítica no sentido em que coteja as decisões técnicas com o ideário e a imagética do organicismo. Observa, nesse sentido, as confluências e divergências, tanto no autor primário quanto nos comentadores, entre o que se teoriza e o que se performatiza em termos analíticos. No cerne da discussão desses aspectos mais técnicos, o organicismo, compreendido por um lado como "eixo de observação" do discurso analítico, é contemplado de volta pelo eixo da música. O capítulo aponta dessa maneira como a Teoria Schenkeriana não é apenas influenciada por um ideário alheio que ela importa e atualiza, mas também como ela ajuda a consolidá-lo, além até do âmbito estritamente musical.

Assim, o presente capítulo pode ser lido como uma singular introdução à Teoria Schenkeriana, em que ideário organicista e Teoria-Análise Schenkeriana são apresentados paralelamente. De modo geral, intercala estas duas instâncias na forma: 1.1 - Ideário organicista geral; 1.2 - Teoria Schenkeriana; 1.3 - Caso específico deste ideário; 1.4 - Metodologia analítica de Schenker. Segundo estas considerações, o capítulo é dividido em quatro seções:

Em 1.1, apresenta uma revisão bibliográfica associada a reflexões sobre o conceito de organicismo.

Em 1.2, reúne e discute os fundamentos da Teoria Schenkeriana, dando enfoque às noções sobre o espaço musical e a junção do orgânico com o estrutural em seu pensamento.

Em 1.3, compara a *Ursatz* schenkeriana com a *Urpflanze* de Goethe, de acordo com leituras deste último conceito tanto no âmbito da música quanto na filosofia da biologia.

Em 1.4, apresenta e discute uma Análise Schenkeriana e os desenvolvimentos e comentários dessa análise por outros autores, observando como o discurso organicista se relaciona com os aspectos mais técnicos do discurso musical.

1.1 Aspectos do organicismo

Organicismo é um termo utilizado em diferentes áreas do conhecimento, adquirindo nuances de significação de acordo com o universo discursivo em que se encontra²⁷. No campo das artes, seus postulados podem ser encontradas desde a antiguidade clássica²⁸, e passam a adquirir específica importância (em relação ao recorte do presente trabalho), a partir da segunda metade do século XVIII e durante o século XIX²⁹. Nesse período, os discursos organicistas são vinculados na voz de diversos pensadores, especialmente no campo da crítica literária e na estética. Na música, os tropos organicistas adquirem conotações especiais e participam da concepção inicial de conceitos fundamentais de teorias e de métodos analíticos, no modo como são utilizados desde o século XIX até a atualidade. O organicismo tem

²⁷ Dois exemplos proeminentes neste sentido são o organicismo na arquitetura e na sociologia.

²⁸ Ver, por exemplo, FREITAS, 2012, que apresenta o ideário organicista em textos de Platão e Aristóteles, comparando-os aos textos de Schoenberg e Schenker.

²⁹ Como afirma Neubauer: "acadêmicos geralmente concordam que as concepções modernas do organicismo emergiram no final do século XVIII" (2002, p. 13).

como duas de suas principais influências Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834): figuras que serão destacadas em momentos diversos do presente capítulo.

Sucintamente, o organicismo é "uma *metáfora interpretativa* que impõe alguns aspectos da vida orgânica nos objetos percebidos"³⁰ (NEUEBAUER, 2002, p. 11, grifo meu). A partir dessa "metáfora interpretativa", obras de arte são compreendidas por meio de uma espécie de filtro orgânico, segundo o qual narrativas baseadas no mundo biológico são aplicadas às suas relações, movimentos e funções internas, e também na compreensão das gêneses dessas obras. Estabelecem-se a partir dela conjuntos de valores atribuídos às obras de arte e de idealizações sobre o processo criativo.

Uma passagem do musicólogo e escritor E.T.A. Hoffman (1776-1822) é significativa na expressão de alguns aspectos centrais do discurso organicista. Aspectos como: a ideia de que a pluralidade é desenvolvida a partir de uma instância ou entidade una; a noção de que a obra é composta por camadas profundas e ocultas que subjazem a camada da superfície; a atmosfera misteriosa e mágica atribuída ao trabalho artístico; dentre outros. Hoffman imagina a composição como uma majestosa árvore, que "floresce de uma pequena semente". Imagina a obra alcançando o seu estado final de entidade complexa, dinâmica e pulsante a partir de processos similares aos impulsos de manutenção, reprodução e desenvolvimento característicos de organismos vivos.

Imagine o seu trabalho, meu caro compositor, como uma bonita e magnífica árvore, que *floresceu de uma pequena semente* e agora estica seus ramos carregados de flores em direção ao alto céu azul. Pessoas curiosas observam em volta e não conseguem compreender o *milagre* de como esta árvore prospera tanto. Mas então vem ao encontro um espírito bondoso que é capaz, por meios de uma *mágica misteriosa*, de deixar as pessoas verem dentro das *profundezas* da terra como se fosse cristal, *descobrir a semente, e compreender que desta mesma semente uma árvore inteira germinou*³¹. (HOFFMAN, 2003 [1820], p. 426, grifos meus)

A partir de reflexões convergentes com esta, as características dos organismos vivos que foram apropriadas no discurso organicista podem ser organizadas em quatro

³⁰ "Organicism is an interpretative metaphor that imposes some aspects of organic life on objects perceived."

³¹ "Imagine your work, my dear composer, as a beautiful and magnificent tree, which has sprung from a tiny seed and now stretches its blossom-laden branches high up into the blue sky. Curious people stand around and cannot understand the miracle of how the tree thrives so. But then a kindred spirit comes along who is able, by means of a mysterious magic, to let the people see into the depths of the earth as through crystal, discover the seed, and realize that from this very seed the entire tree sprang."

aspectos centrais: **1) Integração parte-todo; 2) Crescimento; 3) Relação entre economia e unidade; e 4) Vitalismo.**

1) Integração parte-todo: O organicismo é um paradigma no qual conceitua-se a obra como "um sistema de elementos materiais e ideais organizados e inter-relacionados como se seus componentes, por força de uma lei natural, interagissem *fisiologicamente*" (FREITAS, p. 65, grifo meu). Em outras palavras, a interação entre os materiais artísticos é espelhada no entendimento dos processos vitais de desenvolvimento e manutenção, assim como apresentado por organismos em seus processos fisiológicos. São atribuídas às obras de arte características de dinamismo e complexidade segundo as quais as interações entre os materiais artísticos devem ser compreendidas como componentes de sistemas de relações múltiplas e variáveis. Assim, o termo fisiológico opõe-se ao termo anatômico, a partir do qual o organismo é observado em relações taxonômicas e estáticas³².

Nessa acepção, os elementos variados que constituem uma obra adquirem o caráter de uma unidade orgânica na medida em que as funções que desempenham parecem convergir, de modo holístico, para a formação de uma totalidade. Ao mesmo tempo, o sentido de totalidade é o que oferece propósito para a integração das partes. Em outras palavras, a relação entre partes e todo pressupõe uma lógica de causalidade em que as partes são definidas por meio de sua participação na construção do todo. Mesmo que a ideia de parte já pressuponha um todo, enfatiza-se no discurso organicista a primazia do todo como definidor das partes. Nesse sentido, as características individuais das partes, embora ainda presentes, são compreendidas em razão do propósito que adquirem no contexto da totalidade.

A relação entre parte e todo no ideário organicista é expressa por Coleridge, que nomeia o todo como "Unidade":

No mundo, vemos por toda parte evidências de uma Unidade, cujas partes componentes são tão difíceis de explicar que necessariamente pressupõe-na como a causa e a condição de por existirem *como* essas partes [...] a diferença entre um corpo inorgânico e um orgânico reside nisto: no primeiro o todo não é mais que a coleção das partes ou fenômenos individuais ... enquanto no segundo, o todo é tudo, e as partes não são nada. (COLERIDGE *apud* ABRAMS, 2010 [1953], p. 230).

³² De acordo com Lemoine e Pradeau (2018), embora o termo fisiologia tenha sido cunhado em 1542, por Jean Fernel, o seu significado específico, como estudo dos processos dinâmicos vitais, só passa a ter vigência no final do século XVIII, período em que "os fisiologistas começaram a mostrar que as funções não necessariamente poderiam ser deduzidas da estrutura, portanto relegando a anatomia a um papel auxiliar" (p. 4), e portanto desenvolvendo a fisiologia enquanto uma disciplina especializada e nova, com descobertas próprias, ao longo do século XIX.

Problematizando definições como esta, Solie (1980) aponta que elas implicam uma noção em que "o todo age como uma unidade causal em suas próprias partes" (p. 150), ou seja, o todo define as partes que o definem. Essa relação retroalimentar parece incorrer em uma aporia, um paradoxo, ou ainda, como comenta a autora, "uma invocação quixotesca de causalidade *a posteriori* que, embora ilógica nos termos do racionalismo do século XVIII, é bastante atraente em um clima de exaltação do organicismo"³³ (p. 150). Descreve-se assim uma situação em que a causalidade das partes se confunde com a causalidade do todo, de modo que as diferentes naturezas dessas ações coabitem em uma unidade.

A resolução dessa aporia envolve a definição do todo como um problema ontológico. Afirmar que "o todo é mais do que a soma das partes" implica a noção de uma entidade que *emerge* quando determinados elementos se integram de determinada maneira (no caso, organicamente). A entidade que se forma pode ser analisada, de modo que se compreenda sua constituição em partes, mas seu estatuto ontológico, sua manifestação enquanto ente, apresenta-se em um estado de mudança qualitativa, de mudança de natureza. Em muitos sentidos, conscientemente ou não, o termo orgânico passa a nomear no discurso estético esse momento de *emergência* – momento em que, geralmente por meio da figura do gênio, a totalidade passa a definir as partes que a constituem, e não o contrário.

O todo agir como "unidade causal em suas próprias partes" é, portanto, indicativo da percepção de uma transformação em que uma nova entidade emerge do que antes seria apenas um aglomerado de partes. A interação dos elementos adquire um caráter fisiológico a partir da mudança qualitativa que o organicismo pressupõe. Nessa mudança, a extração de uma parte debilita o funcionamento do todo, que existe e que possui vitalidade em razão de interações sistêmicas.

No organicismo, a integração entre os materiais – tanto a quantidade de materiais integrados quanto o grau de integração entre as partes – é uma tarefa artística relacionada à noção de equilíbrio entre as qualidades individuais das partes e sua fidelidade ao todo. A relação entre essas instâncias envolve a noção de unidade na variedade, mas também a ideia de reconciliação entre as partes contrastantes. Nesse sentido, a integração não propõe apenas uma similaridade entre os materiais, mas a

³³ "The whole acts as a causal unit on its own parts—a quixotic invocation of a posteriori causality which, however illogical in terms of eighteenth-century rationalism, appears quite compelling in a climate of rampant organicism."

capacidade de unificação entre objetos e/ou estados de espírito antagônicos. Segundo Coleridge, assim como uma planta assimila os materiais mais diversos da terra e do ar, também a imaginação "se revela [...] no equilíbrio ou reconciliação de qualidade opostas ou discordantes"³⁴ (*apud* ABRAMS, 2010 [1953], p. 293). Em outras palavras, uma obra apresenta seu valor como orgânica, na medida em que a diversidade de materiais é contrabalanceada pelo sentido de unidade. A integração entre partes e todo não trata, portanto, apenas da homogeneização das partes, da atenuação das características individuais em função do sentido de totalidade, mas também da capacidade de junção de partes heterogêneas em um propósito unificado³⁵.

2) Crescimento: A integração entre partes e todo é geralmente associada ao fato de que, em organismos vivos, essas instâncias desenvolvem-se conjuntamente. Se, em alguns casos, o discurso organicista propõe a integração (fazendo emergir propriedades novas) de partes variadas, heterogêneas e múltiplas – não se importando se estas partes já existiam anteriormente – em outros casos a integração dos materiais resulta necessariamente de sua origem comum. Assim, o processo de crescimento a partir de uma unidade seminal, simples, indivisível e gerativa, que resulta em uma entidade complexa, múltipla e variada (assim como uma árvore é o resultado de uma semente) é uma das metáforas mais importantes do organicismo. Ela acarreta a ideia de que todas as partes de uma obra estão presentes desde sua concepção inicial (assim como toda informação genética já se encontra presente no estágio embrionário). Nesse sentido, por originarem-se de uma mesma fonte, os materiais crescem por dentro, a partir do interior, são endógenos ao sistema artístico – ao invés de serem enxertados de fora, a partir do exterior, sendo exógenos a esse sistema. Adquirem desse modo o seu significado como partes integradas em um todo.

A oposição entre endogenia e exogenia reflete-se na oposição entre formas orgânicas e mecânicas. Enquanto nestas, os materiais são enxertados "sem referência ao seu caráter", de um modo mecânico em que não interagem fisiologicamente entre si – naquelas a forma "se revela de dentro", a partir de propriedades e características imanentes.

³⁴ *"As a plant assimilates the most diverse materials of earth and air, so the synthetic power of imagination 'reveals itself', in Coleridge famous phrase, 'in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities'."*

³⁵ Coleridge admirava Shakespeare, por exemplo, "pelas próprias características que alguns dos mais fervorosos admiradores neoclássicos atribuíam à barbárie de sua época e audiência." Segundo Abrams (2010 [1953]), para o crítico inglês, "a medida da grandeza de Shakespeare é precisamente a diversidade e aparente dissonância dos materiais de suas peças" (p. 221).

A forma é mecânica quando é comunicada a qualquer material por meio de uma força externa, meramente como um acréscimo accidental, *sem referência ao seu caráter...* A forma orgânica, pelo contrário, é inata; *ela se revela de dentro*, do seu interior, e atinge sua resolução simultaneamente com o desenvolvimento do embrião. Nas belas artes, exatamente como na província da natureza – o artista supremo –, todas as formas genuínas são orgânicas (COLERIDGE *apud* ABRAMS, 2010 [1954], p. 284, grifos meus)

No imaginário do artista como sementeiro e cultivador da obra em sua "natureza vegetal", o gênio produz originalidades ao criar com os materiais que brotam e se desenvolvem gradualmente da própria obra, ao invés de utilizar "materiais preexistentes que não fazem parte da sua natureza". Novamente aqui, o todo (a obra) é que define as partes (os materiais): ele é que deve preexistir a elas, e não o contrário. Nesse contexto, o conceito de originalidade é associado à endogenia: o desenvolvimento da obra a partir de seus próprios materiais é uma condição para que ela seja singular, para que se diferencie de imitações fabricadas artificialmente, "manufaturadas". A espontaneidade atribuída a esses processos, por meio da "raiz vital do gênio", remete ainda à imagem do *Fiat Lux* divino, na qual a transição do não existente para o existente se dá em um ato imediato de criação.

Pode-se dizer que um *Original* tem uma *natureza vegetal*; ele *surge espontaneamente da raiz vital do gênio*; ele se desenvolve, não é fabricado. As imitações são, com frequência uma espécie de produto *manufaturado* por esses *mecânicos – arte e labor –* a partir de *materiais preexistentes que não fazem parte da sua natureza*. (YOUNG [1759] *apud* ABRAMS, 2010 [1953], p. 266, grifos meus).

Com a metáfora do crescimento, a ideia de unidade na variedade adquire um aspecto dinâmico. As partes que se integram em um crescimento orgânico não podem ser compartimentadas, pois participam de um processo contínuo de formação. A forma orgânica resiste assim a definições que procurem fixar seus limites internos e externos. Nesse sentido, na concepção orgânica da forma "é mais adequado se discutir a formação e o moldar-se, ao invés da fôrma e do molde"³⁶ (OLSEN, 1987, p. ix). O organicismo oferece uma visão da obra como entidade de limites permeáveis e em constante mudança, ao invés de delimitados e estáticos.

Em sua influente obra *O espelho e a lâmpada*³⁷ (2010 [1953]), o crítico literário Meyer Abrams, observa como a ideia do dinamismo das formas orgânicas se

³⁶ "It is more apt to discuss the forming and shaping, rather than the form or shape."

³⁷ Esta obra é uma referência central nos trabalhos de Meyer (1989) e Solie (1980), bastante citados no presente capítulo. A importância do trabalho de Abrams se deve à sua extensa revisão sobre o organicismo na teoria estética nos séculos XVIII e XIX.

expressa em termos filosóficos, trazendo para a discussão a oposição entre Ser e Devir:

[No organicismo] Muito do que até então havia sido concebido como Ser é agora visto como um Devir – o próprio universo, em si mesmo, é um processo, e a criação de Deus é um *continuum*. A transformação, em vez de um fluxo heraclítico sem significado, é compreendida como a emergência ordenada de formas internas e é considerada como constitutiva da própria essência das coisas; e a velha desconfiança da mutabilidade fica anulada. (ABRAMS, 2010 [1953], p. 291)

O aspecto dinâmico dos organismos é pensado por Goethe segundo o processo de metamorfose, concebido a partir dos conceitos de Polaridade e Intensificação. Segundo esses, o desenvolvimento de um organismo é compreendido como a intensificação de forças opostas (polares) que se atraem e se repelem mutuamente em um sentido positivo, gerador de formas. A metamorfose procede por movimentos centrífugos, que impulsionam o ímpeto geracional, e centrípetos, que comportam a força criadora em formas. Esses movimentos de contração e expansão atuam durante o crescimento gradual de um organismo, permitindo que ele se desenvolva sem perder a identidade. Assim, nas palavras de Goethe, a força centrífuga expansiva que "perder-se-ia no infinito" é contraposta ao "impulso de especificação" da força centrípeta contrativa:

A ideia de metamorfose é digna de grande consideração, mas é também ao mesmo tempo uma dádiva altamente perigosa. Ela conduz ao informe, destrói o conhecimento, dissolve-o. Ela é como a força centrífuga e perder-se-ia no infinito, caso não se lhe interpusesse um contrapeso. Refiro-me com isso ao impulso de especificação, a teimosa persistência das coisas uma vez tornadas realidade. Uma força centrípeta, cujos princípios mais profundos não podem ser alterados por qualquer fator externo. (GOETHE, [1823] *apud* MAAS, 2013, p. 130-131)

Comentando a metamorfose de Goethe, a filósofa Filomena Molder interpreta os movimentos centrípetos e centrífugos como formas de manutenção da identidade da planta em seus processos de reprodução e crescimento: "A planta almeja a produção do semelhante, quer exteriorizando a sua força viva em sucessão, numa sequência progressiva, quer exteriorizando-a simultaneamente, por concentração" (1993, p.18). Ou seja, a produção do semelhante (movimento centrípeta) se dá em dois processos de exteriorização (movimento centrífugo): tanto nos processos de reprodução, em que a força viva é sequenciada progressivamente, quanto nos de crescimento, em que ela é concentrada em uma única entidade, desenvolvendo-a.

O musicólogo Leonard Meyer compreende as reflexões sobre o aspecto dinâmico do organismo como uma forma de conceber em música o que ele denomina como estruturas *emergentes*, em oposição às estruturas sintáticas. Segundo o autor, enquanto nas estruturas sintáticas as "unidades formais [...] combinam-se entre si em níveis hierárquicos baixos [...] para formar entidades formais mais amplas e extensas" – as estruturas *emergentes* "são caracterizadas por desenvolvimentos contínuos e integrados [...] [em que sua unidade] é a consequência da atualização de uma só [...] limitação (princípio ou semente)"³⁸ (1989 p. 198). Em seu crescimento seminal por meio de atributos imanentes, a forma orgânica é compreendida como uma elaboração ou desdobramento gradual a partir de um princípio unificador e imutável. O crescimento não é realizado em etapas que envolvem regras de funcionamento particulares.³⁹ Pelo contrário, participa de um processo em que a unidade do todo está garantida pela manutenção dos princípios seminais em todos os seus níveis estruturais. Uma unidade geradora e indivisível torna-se a referência para o todo, que passa a ser compreendido como consequência de sua elaboração.

Os movimentos orgânicos centrípetos de Goethe, que garantem a identidade em meio à proliferação, refletem-se na definição de Meyer por meio de características estruturais. As reflexões sobre organismos e sobre estruturas convergem na análise desses discursos, em que a forma orgânica é observada por meio de níveis estruturais. Além disso, a oposição entre estruturas "emergentes" e "sintáticas" de Meyer apresenta diversos pontos de contato com a oposição entre formas "orgânicas" e "mecânicas" de Coleridge. Trata-se de uma atualização do discurso organicista para um novo contexto, em que se preza o pragmatismo e a demonstrabilidade das reflexões teórico-estéticas.

As definições desses dois autores referem-se a organismos e estruturas que têm sua identidade garantida por meio de processos de crescimento: os organismos e estruturas são *unos* justamente porque crescem. Assim, na narrativa organicista, a origem em comum dos materiais (e seu desenvolvimento em conjunto) é um dos postulados que garantem a noção de unidade do todo.

3) Relação entre unidade e economia: A noção de um princípio único de formação que envolveria todos os níveis estruturais da forma orgânica remete a mais

³⁸ "Formal units [...] combine with one another in lower hierarchic levels [...] to form larger, more extensive formal entities [...] are characterized by continuous, seamless development... is the consequence of the actualization of a single [...] constraint (principle or seed)."

³⁹ Assim como, por exemplo, a construção de uma frase apresenta regras diferentes das que envolvem a organização de um parágrafo, que por sua vez diferem-se das que envolvem a organização de uma seção e assim por diante).

um tropo do discurso organicista: a economia dos materiais como condição da unidade da obra. A afirmação de Webern é um exemplo dessa noção: "Assim como *todo o universo* se desenvolveu da célula original – como plantas, animais e homens por meio de Deus, o ser supremo – na música, também uma peça deve ser desenvolvida por um único motivo"⁴⁰ (*apud* MEYER, 1989, p. 192, grifo meu). Espelha-se assim o processo de criação em uma idealização específica da natureza, na qual uma "célula original" é responsável pela pluralidade final de todo o universo. Construir uma obra baseando-se nessa unidade primordial equivale a criar formas de vida variadas a partir de um único gesto que integra o plural e o uno.

Uma das consequências dessa visão é a depreciação daquilo que não se relaciona diretamente com a necessidade interior do desenvolvimento seminal. Assim, no organicismo o ornamento é considerado como um capricho arbitrário por não resultar do desdobramento interno. Não fazendo parte da estrutura profunda, é compreendido como algo que não provoca alterações significativas no desenvolvimento do material, e, por isso, pode ser descartado ou substituído. O ornamental e o suplementar são tratados como supérfluos por resultarem de processos aditivos – processos que se dão em uma temporalidade exógena (posterior, anterior ou paralela) ao desenvolvimento natural da obra, não participando da temporalidade imanente de sua gênese seminal.

No âmbito da música, o tropo da economia se apresenta de inúmeras formas. Na passagem de Hoffman⁴¹, por exemplo, ele se revela na vontade de, "de dentro das profundezas da terra como se fosse cristal, descobrir a semente, e compreender que desta mesma semente uma árvore inteira germinou" (2003 [1820], p. 426). O autor expressa já em 1820 um dos impulsos compartilhados por boa parte das análises musicais modernas: encontrar o princípio subjacente unificador que dê conta da totalidade da obra. A partir de tal princípio, a pluralidade de uma obra pode ser compreendida como resultante de desdobramentos de poucos materiais – uma ideia que leva à valorização da elegância de processos composicionais, em que, a partir de pouco, gera-se muito.

Segundo a musicóloga Janet Levy (1987), esse princípio de economia de materiais torna-se o filtro pelo qual muitos processos analíticos modernos são

⁴⁰ "Just as the whole universe has developed from the original cell – through plants, animals, men to God, the highest being – in music, too, a whole piece should be developed from a single motive."

⁴¹ Supracitada no início desta seção.

realizados. A autora argumenta que, em muitos casos, analisar uma música torna-se sinônimo de comprimir os materiais em um núcleo, de conectar a confusão dos emaranhados de motivos, acordes, transições etc. a um pilar harmônico ou ideia motívica geradora. Nesse sentido, ela afirma que,

a presumida 'demonstração' da unidade orgânica é também uma demonstração de uma economia subjacente e oculta [...]. Pois é virtualmente axiomático: quanto mais os críticos conseguem revelar ou demonstrar a economia (mesmo que arcanamente) melhor deve ser a qualidade do trabalho⁴². (1987, 8).

Nessa situação características como a prolixidade, a heterogeneidade e a aleatoriedade não são permitidas nem valoradas. A primeira por escapar à elegância de muito comunicar dizendo pouco; a segunda por resistir ao rastreamento a um princípio unificador; e a terceira por escapar à ideia de uma origem comum que justificaria a causalidade dos eventos. Em face desses três aspectos, Levy argumenta que a economia torna-se um valor em si, almejado, se não pelos compositores, por toda uma tradição analítica que tem em Heinrich Schenker um de seus principais corolários.

No ideário da economia orgânica, a exclusão do supérfluo prossegue pelas diversas camadas do objeto até se alcançar o núcleo, a parte irredutível. Para tal, desenvolve-se a noção de um princípio que possa ser aplicado de modo inalterável em todos os níveis da estrutura, assim como a composição supostamente seguiria um princípio unificado de desdobramento do espaço tonal ou da célula motívica geradora. A economia como um critério de valoração se dá em um sistema que permite estabelecer, de acordo com um princípio condutor, funções principais e derivadas em cada um dos níveis do objeto artístico. Desenvolve-se assim a noção de profundidade estrutural, em que "os eventos de superfície devem ser conceituados como localizados nos limites de uma estrutura gerativa e hierárquica"⁴³ (FLINK, 1999, 105), e segundo a qual, no ideário da economia orgânica, o assim conceituado objeto musical será analisado e valorado.

A depreciação do ornamento no contexto de valoração da economia, como argumenta Meyer (1989), relaciona-se a uma crença em uma verdade subjacente, ofuscada pelas relações e manifestações de superfície. O trabalho de analistas e

⁴² *"The presumed 'demonstration' of organic unity is also a demonstration of underlying or concealed economy [...] For it is virtually axiomatic: the more that critics can reveal or demonstrate economy (however arcanely), the better the work is ought to be."*

⁴³ *"Surface events must be conceptualized as 'taking place' at the limits of a generative hierarchic structure."*

teóricos torna-se, então, o de reveladores de princípios ocultos, "comparável ao de teólogos ou videntes interpretando as mensagens divinamente inspiradas do criador"⁴⁴ (p. 195). Nesse sentido, Meyer propõe uma importante reflexão sobre ímpetos, como os declarados por Hoffman, de "descobrir a semente e compreender que dessa semente uma árvore inteira germinou" (2003 [1820], p. 426). O que se procura nesse "descobrir a semente" é, em certo sentido, a coisa em si da música, a estrutura orgânica ideal que compreenderia todas as manifestações fenomênicas. Nas palavras de Meyer:

O princípio oculto, ao invés de ser compreendido como hipótese provisória do fenômeno de fato apreendido, tornou-se o que era real, enquanto as visões e os sons do mundo eram aparências – manifestações superficiais de um princípio mais fundamental. Sob esse ponto de vista, *o organicismo é o Platonismo com revestimento biológico*⁴⁵. (MEYER 1989, p. 195, grifo meu)

4) Vitalismo: Um último aspecto que cabe salientar sobre o organicismo é o impulso vital que é inferido no objeto artístico. O organicismo dialoga nesse sentido com o vitalismo: o ideário de que "organismos vivos são fundamentalmente diferentes de entidades inanimadas por conterem elementos não físicos ou serem governados por princípios próprios." (BECHTEL e ROBERT, 1998, p. 1). A conjectura sobre a "existências de forças ou impulsos vitais sem os quais a vida não poderia ser explicada" (p. 1) é tal e qual aplicada às obras de arte. No organicismo, o processo de criação deve fazer emergir propriedades que só podem ser explicadas por meio de uma espécie de substância ou elã vital. Uma postura que se torna evidente em passagens como a de Schenker:

A *Ursatz*⁴⁶ nos mostra como o acorde da natureza *torna-se vivo* por meio do poder vital natural. Mas o poder primal deste estabelecido movimento deve *crescer e viver sua própria e completa vida*: o ímpeto de vida que ambiciona completar-se com o poder da natureza.⁴⁷ (SCHENKER, 1979 [1935], p. 25, grifos meus)

⁴⁴ "Comparable to theologians or seers interpreting the divinely inspired messages."

⁴⁵ "The concealed principle, instead of being understood as provisional hypothesis inferred from actual perceived phenomena, became what was real, while the sights and sounds of the world were appearance – surface manifestations of a more fundamental principle. From this point of view, organicism is Platonism in biological cloathing."

⁴⁶ Conceito traduzível como estrutura/sentença fundamental/primordial/profunda/subjacente, termos que serão intercalados em determinados momentos desta tese de acordo com os discursos analisados. Ver seção 1.2.

⁴⁷ "The fundamental structure shows us how the chord of nature comes to life through a vital natural power. But the primal power of this established motion must grow and live its own full life: that which is born to life strives to fulfill itself with the power of nature."

Aqui, o aspecto dinâmico das metáforas do crescimento orgânico passa para outro nível: é transformado em impulso vital. Se a estrutura musical comporta-se como um organismo em seus aspectos de integração, crescimento e unidade (segundo o princípio de economia), o próximo passo dessa analogia é compreendê-la como uma forma de vida. O aspecto técnico do discurso sobre a estrutura da obra é assim contrabalanceado por imagens que o romantizam, tornando-o mais vago, mas mais facilmente aceitável. A estrutura é ela própria algo vivo, em relação à qual descrições objetivas falhariam em captar suas nuances e os mistérios envolvidos em seu processo de criação.

Em uma passagem do musicólogo Michael Spitzer (2004), percebe-se a vigência desse tipo de metaforização em discursos mais atuais. Nela, configurações musicais variadas são sistematicamente mapeadas em uma outra esfera discursiva, de modo a personificar seus inferidos propósitos internos, *intra-opus*.

A metáfora da personificação é intrínseca em muitos aspectos ao discurso de Beethoven: o impulso antropomórfico do motivo para manifestar a si mesmo como um sujeito bem-formado no transcorrer de um desenvolvimento temático; a chegada neste ponto de maturação no segundo grupo de uma forma sonata, um ponto a partir do qual o sujeito consegue refletir sobre o caminho de sua própria constituição; O ritmo da dissolução individual e re formação atravessado no desenvolvimento e na recapitulação; os retornos cíclicos que unem obras de múltiplos movimentos em expressões de uma única ideia⁴⁸. (SPITZER, 2004, p. 330)

As passagens de Spitzer e Schenker postulam a singular ideia da obra de arte como uma espécie de sujeito⁴⁹. Como tal, autodeterminada e a autônoma, a obra nasce, cresce, desenvolve-se e morre. Trata-se sem dúvida de uma metáfora forte e impregnante, em que cada aspecto da obra é refletida em experiências compartilháveis. A obra como uma espécie de sujeito permite o espelhamento de nós mesmos no ato de sua contemplação. Nesse registro discursivo, segundo o musicólogo Kevin Korsyn, a recepção estética se dá "mais como um encontro entre dois sujeitos do que como a experiência de um objeto" (1993, 90). O distanciamento entre sujeito criador e objeto

⁴⁸ "The metaphor of personification is intrinsic to many aspects of Beethoven's discourse: the motive's anthropomorphic drive to realize itself as a well-formed subject in the course of a thematic development; the arrival of this point of maturation in the second group of a sonata form, a point from which the subject can reflect on the path of its own constitution; the rhythm of individual dissolution and reformation traversed by the development and recapitulation; the heightened cyclical returns that bind multi-movement works into expressions of a single idea.

⁴⁹ Como reflete Terry Eagleton: "As concepções de unidade e integridade da obra de arte, por exemplo, são lugar-comum no discurso "estético" desde a Antiguidade clássica; mas o que emerge destas noções familiares, no final do século XVIII, é a curiosa ideia da obra de arte como uma espécie de sujeito" (1993, p. 9).

artístico é substituído por uma fusão, repleta de nuances, entre o sujeito criador e o assim idealizado sujeito da obra: uma fusão na qual os limites que separam essas duas figuras se tornam fluidos e permeáveis.

O papel do criador no ideário de subjetivação da obra torna-se o de fazer emergir aspectos vitais dos materiais artísticos, integrando-os e fazendo com que cresçam a partir de princípios unificadores. A figura do gênio surge em resposta a esses anseios estéticos. No organicismo, ela estabelece a ponte entre o mero aglomerado de materiais e a almejada unidade orgânica ao comportar-se como a própria natureza e fazê-la emergir por meio de si. O orgânico e o espiritual são unidos em um estado humano próximo ao transe (aqui a ideia do artista "inconsciente" ou "sonâmbulo"⁵⁰ é um tropo recorrente), em que o gênio pode agir de acordo com as leis inerentes da própria natureza, fazendo com que as suas propriedades materializem-se na construção artística. Nessa idealização, o gênio em ação corresponde a um sujeito em êxtase, imerso no fluxo criativo de um poder superior e coletivo, a partir do qual ele é capaz de dar vida à obra preenchendo o abismo entre natureza e arte. Assim, o gênio é capaz

De penetrar nas profundezas do objeto bem como nas profundezas de seu próprio espírito, e de produzir em suas obras não apenas algo que seja fácil e superficialmente efetivo, mas, na competição com a natureza, algo *espiritualmente orgânico*, e de dar à sua obra um tal conteúdo e forma que parecerá, ao mesmo tempo, natural e acima da natureza (GOETHE, *apud* ABRAMS, 2010 [1953], p. 276, grifo meu)

Reforçando esses aspectos centrais (integração, crescimento, economia e vitalismo), o organicismo pode ser compreendido historicamente como uma tendência estética e científica que passa a vigorar e se consolidar na transição entre os séculos XVIII e XIX⁵¹. Abrams (2010 [1953]) demonstra, no âmbito da literatura e na teoria

⁵⁰ Por exemplo em Hazlit: "a definição do gênio é que ele age inconscientemente; e aqueles que produziram obras imortais fazem-no sem saber como ou porquê" (*apud* ABRAMS, 2010 [1953], p. 286) ou em Schenker: "o gênio é conduzido [...] como um sonâmbulo [pela] superior força da verdade – ou natureza, como for – [que] trabalha misteriosamente por trás de sua consciência, guiando sua caneta, sem se importar nem um pouco se o alegre artista queria por si próprio fazer a coisa certa ou não." (1968 [1906], p. 60)

⁵¹ Nas ciências, por exemplo, Nina Gelbart (1987, p. 49) afirma que "historiadores da ciência geralmente concordam que uma transição se deu na metade do século XVIII do mecanicismo newtoniano para uma visão da natureza animista e orgânica."

estética anglo-saxã, a transição nesse período de discursos com tendências racionalistas, também denominados como mecanicistas, para o ideário organicista⁵².

Influenciado pelos desenvolvimentos e triunfos da física setecentista, o mecanicismo estético é compreendido por Abrams como um reflexo de preceitos característicos do iluminismo, e identificados mais especificamente na filosofia empirista inglesa do século XVIII. É um discurso que preza, dentre outros atributos, pela racionalização de leis artísticas, procurando delimitar as partículas elementares e os processos de associação que formam os produtos artísticos. Procura estabelecer relações de causa e efeito no entendimento dos processos criativos, de modo a descrevê-los em etapas claramente delimitadas. Assim, ele expressa "a visão neoclássica fundamental de arte como um artifício calculado para ordenar meios em direção aos seus fins e com o esquema mecânico de invenção associativa"⁵³ (ABRAMS, 2010 [1953], p. 250). Ou seja, expressa a visão da criação artística como um procedimento técnico e racional, em que a invenção decorre da associação de elementos bem delimitados e pré-existentes⁵⁴, e em que a intenção do criador conforma e organiza materiais artísticos (meios) com funções expressivas (fins).

Algumas dessas características associadas à criação, e em especial a influência da figura de Isaac Newton, são refletidas, por exemplo, na argumentação de 1776 do poeta e filósofo James Beattie:

Não seria menos absurdo para um poeta violar as regras *essenciais* de sua arte e justificar-se apelando ao tribunal de Aristóteles do que seria para um mecânico construir um motor inconsistente com as leis do movimento, e desculpar-se, rejeitando a autoridade do *Sir* Isaac Newton (BEATTIE, 1776, *apud* ABRAMS, 2010 [1953], p. 215)

⁵² Wetzels (1987, p. 72) e Neubauer (2002), em uma postura reticente às generalizações das classificações históricas, argumentam contrariamente que não há efetiva e concretamente uma transição histórica entre a vigência de conceitos, pretensamente onipresentes, que impulsionem hegemonicamente os discursos de determinado tempo ou cultura, e que, deste modo, organicismo e mecanicismo seriam duas forças que coabitam lado a lado no imaginário coletivo. Na presente tese, concorda-se em partes com este argumento, mas a visão de Abrams é elegida para introduzir o conceito de organicismo de modo mais convergente com a Teoria Schenkeriana.

⁵³ "*The central neo-classic view of art as a deliberate craft of ordering means to ends, and to mechanical scheme of associative invention*" [A palavra invenção, utilizada no original em inglês (1971 [1953], p. 186) foi mantida. Em português, o termo é traduzido como "criação associativa". A palavra criação não parece apropriada, já que adquire significados singulares no discurso organicista, que, neste momento do texto, está sendo polarizado pelo mecanicismo].

⁵⁴ Cita-se comumente para exemplificar a ideia de material preexistente, a reflexão amplamente replicada (por Hume, Hobbes, Gerard, Dryden, dentre outros) sobre como o ato de imaginar criaturas mitológicas não passa da associação de criaturas já conhecidas, ou seja, não se trata de uma concepção estritamente original, mas da junção de partes pré-existentes. Assim, um dragão nada mais seria que uma invenção imaginativa baseada na experiência e na observação que associa reptéis e aves.

No mecanicismo, a arte é compreendida como um mecanismo em que partes elementares são organizadas por um agente externo. O artista age de acordo com as leis que extrai do mundo, fundamentadas nos comportamentos da natureza e decodificadas em formas artísticas: leis que seriam tão evidentes e comprováveis como as que regem a compreensão dos movimentos mecânicos do mundo físico. Estabelece-se assim uma relação de observador distanciado, em que há uma separação clara de seus limites com os limites da natureza. Ele não se mistura nem emula o comportamento natural: pretendendo-se abstraído dessa relação, ele trabalha de acordo com as regras que o próprio mundo oferece, transformando-o de acordo com suas intenções subjetivas. Nesse conjunto de ideias que enaltecem a empiria e a separação entre sujeito e objeto, procedimentos artísticos são equiparados a procedimentos científicos.

Esta atitude é exemplificada por Abrams na passagem de 1774 do filósofo Alexander Gerard em que discorre sobre dois estágios complementares da criação artística: a fantasia, ligada à livre triagem e organização dos materiais, e o juízo, que "de forma científica" os revisa.

A fantasia forma o plano de uma maneira mais ou menos mecânica ou instintiva: o juízo, ao revisá-lo percebe sua retidão ou suas falhas, como se fosse de forma científica; suas decisões estão fundamentadas em reflexão e mostram uma convicção de sua imparcialidade (GERARD, 1774 *apud* ABRAMS, 2010 [1953], p. 223)

Na coleção de ensaios *Approaches to Organic Form*⁵⁵ (1987), o crítico literário Richard Olson aponta um discurso bastante expressivo dessa visão de mundo. Em 1664, o cientista Henry Powers afirma que "deduzindo as causas das coisas a partir de tais originais da natureza como observados por nós, [os originais da natureza] podem ser produzidos pela arte e por demonstrações infalíveis da mecânica"⁵⁶ (p. 11). Essa passagem expressa o espírito de domínio da natureza, de conquista da mente sobre a matéria, vigente em uma época de significativos avanços no campo científico, em especial no campo da mecânica clássica. Expressa a visão de que, ao se compreender analiticamente seus movimentos e propriedades, a natureza pode ser reproduzida pelo homem, tanto na ciência quanto na arte.

Salientando as características de discursos como os selecionados por Abrams e Olson, o organizador dessa coleção e também crítico literário, Frederick Burwick

⁵⁵ *Abordagens para a Forma Orgânica.*

⁵⁶ "Deducing the causes of things from such originals in nature as we observe are producible by art, and by infallible demonstrations of mechanics."

aponta que, "tomando como premissa a universalidade dos princípios mecânicos, os mecanicistas arguíam que uma entidade, mesmo os organismos vivos, funciona meramente em resposta a leis externas de matéria e movimentação"⁵⁷ (1987, p. ix). Compreender a formação das entidades (como organismos e obras de arte), "em resposta a leis externas", implica seu entendimento como objetos manipuláveis, em que, aplicando-se a fórmula correta, obtém-se o resultado esperado. Assim, na reverberação dessa visão de mundo no âmbito artístico, as obras de arte não crescem "de dentro pra fora", segundo comportamentos compreendidos como imanentes aos seus materiais, mas são montadas "de fora pra dentro", de acordo com gostos e sentimentos adquiridos culturalmente pelo sujeito criador.

No discurso estético, de modo geral, embora se possa identificar seus traços característicos e exemplos de sua utilização, o mecanicismo não chega a se estabelecer enquanto uma doutrina ou escola defendida diretamente por artistas e críticos. A sua definição é posterior ao período ao qual se costuma atribuir sua vigência. Nesse sentido, é um conjunto de noções, provenientes da filosofia e da ciência, que passa a adquirir na arte cada vez mais significado na medida em que se acentua o discurso organicista, e na medida em que esse discurso é definido por negações e dicotomias. Nesse contexto, o mecanicismo é mais uma invenção do organicismo, um conjunto de ideais negados, do que uma escola de pensamento afirmada no campo do discurso estético. Organicismo e mecanicismo são opostos que se definem, sendo que o primeiro utiliza o segundo como o seu duplo negativo. Pode-se afirmar, nesse sentido, que a análise do discurso organicista envolve a compreensão das dicotomias que o fundamentam.

Essas dicotomias são sintetizadas por Meyer.

O orgânico é associado com a genialidade e a inspiração, em oposição ao artesanato e ao cálculo; com espontaneidade e liberdade, em oposição à deliberação e às regras restritivas; com inocência e ingenuidade, em oposição à ilusão astuciosa; com beleza e bondade naturais em oposição ao gosto cultivado e costumes artificiais; e com relações e significados que independem do contexto, em oposição àquelas que dependem⁵⁸. (MEYER, 1989, p. 191)

⁵⁷ "Having assumed the universality of mechanical principles, the mechanists argued that an entity, even living organisms, functioned merely in response to external laws of matter and motion."

⁵⁸ "The organic is associated with genius and inspiration, as opposed to craftsmanship and calculation; with spontaneity and freedom as opposed to deliberation and restrictive rules; with innocence and artlessness, as opposed to sophistication and deceptive guile; with innate knowledge and feeling, as opposed to labored knowledge and cold reason; with uncontrived beauty and goodness, as opposed to

Ou seja, o organicismo defende uma pauta baseada em valores éticos e na simpatia entre sujeito e objeto (que se fundem em uma unidade transcendente), ao mesmo tempo em que associa o mecanicismo à amoralidade, à ausência de empatia, à separação entre sujeito e objeto. A partir dessa rede de oposições, o autor aponta para a tendência quase inconsciente em se valorizar os termos referentes ao orgânico, argumentando que os traços do organicismo estão enraizados na cultura ocidental de matriz europeia. Os termos que se opõe ao organicismo convergem com a definição de mecanicismo apontada por Abrams, no sentido em que valorizam atributos relacionados ao "esquema mecânico de invenção associativa [e ao] artifício calculado para ordenar meios aos seus fins" (ABRAMS, 2010 [1953], p. 250). As definições do orgânico reunidas por Meyer poderiam referir-se também à figura do gênio, implicando a intrínseca conexão entre esses dois conceitos.

Solie (1980) observa a oposição entre mecanicismo e organicismo no âmbito estético de acordo com os desenvolvimentos da própria biologia na transição dos séculos XVIII e XIX: de uma ênfase na anatomia e suas implicações estruturais para uma ênfase na fisiologia e seus processos dinâmicos e complexos. Em outras palavras, de uma biologia mais "mecanicista", no sentido de mais ocupada com taxonomias e relações rastreáveis e lineares de causa e efeito, para uma biologia mais "organicista", no sentido de mais ocupada com os sistemas biológicos em suas interrelações e funcionamentos. Na transição entre essas visões de mundo, o enfoque dado às partes é gradualmente substituído por uma primazia do todo, a instância que idealmente uniria os elementos, dando-lhes um propósito unificado. Essa concepção dialoga com a rede de oposições de Meyer, na medida em que expressa uma abordagem mais ligada aos aspectos vitais dos organismos: aspectos que reverberam no imaginário estético como referências para o desenvolvimento dos atributos associados à genialidade e que, de modo geral, caracterizam uma concepção mais fluida e permeável dos limites das partes constituintes de uma obra.

A própria biologia, durante o século XIX, distancia-se de sua precedente dependência ou concentração na anatomia. Um aumento de interesse na fisiologia levou a um novo foco em processo ao invés de estrutura. O estudo de interrelações funcionais das muitas partes de um organismo

cultivated taste and unnatural custom; and with relationships and meanings that are acontextual, as opposed to ones that are dependent on context."

complexo pede um novo paradigma de pensamento, fundamentalmente diferente do modelo velho de causa e efeito linear⁵⁹. (SOLIE, 1980, p. 150)

A transição da vigência de procedimentos mecânicos para os orgânicos no discurso artístico é descrita por Abrams como uma "substituição analógica – a substituição, em outras palavras, de um processo mecânico por uma planta viva como o paradigma implícito governando a descrição do processo e do produto da criação literária" (2010 [1953]), p. 214). Fala-se aqui de uma substituição analógica no sentido em que essa analogia passa a *constituir* um ideário, ao invés de ilustrar características pontuais comentando-as distanciadamente. Sendo parte integrante dele, ela estabelece seus limites (o que se pode pensar sobre a arte) seus impulsos (o que impele essa construção discursiva) e tendências (a predominância, difusão e aceitação desse discurso). Abrams nomeia "a era do biologismo" ao observar como essa "substituição analógica" é sintomática de uma mudança da influência científica no discurso artístico, da física para a biologia. Trata-se da era em que fenômenos psicológicos, sociais, artísticos etc. tendem a ser interpretados segundo as características de organismos vivos. Nesse cenário, "o caráter geral da ideação" é impelido de acordo com as analogias e metáforas extraídas das propriedades sistêmicas reveladas nos recentes desenvolvimentos dos estudos fisiológicos.

[...] A era do biologismo: a partir do momento em que o campo das mais estimulantes e inspiradoras descobertas passou da ciência física para a ciência da vida, a biologia começou a substituir a mecânica cartesiana e newtoniana como a grande fonte de conceitos que, migrando para outras províncias, foram modificando o caráter geral da ideação (ABRAMS, 2010 [1953], p. 272)

No âmbito da música, Meyer (1989) descreve um quadro que dialoga com essas mudanças paradigmáticas. O autor compreende o organicismo em oposição a uma concepção precedente da música como uma arte que emula aspectos da linguagem, como a sintaxe e a retórica. Assim, anteriormente ao primado do organismo como um modelo na construção musical, a linguagem era tomada como referência, por meio de suas regras e seus modos de expressão. Nesse contexto, a construção musical é descrita mais por analogias pontuais, com uma descrição, por assim dizer, mais "anatômica" e mecânica de seus componentes do que em uma visão sistêmica global, que contemple as partes em função de um todo organizado e

⁵⁹ "[...] *Biology is itself moving during the nineteenth century away from its earlier dependence or concentration on anatomy. An increased interest in physiology led to a new focus on process rather than structure. The study of functional interrelationships of the many parts of a complex organism calls for a new paradigm of thought, fundamentally different from the old linear cause-and-effect model.*"

interrelacionado. Assim, segundo o autor, anteriormente ao predomínio do organicismo no discurso musical, "a estrutura musical era descrita em termos de frases, sentenças e períodos; a expressão era discutida em termos de retórica e figuras características; e a unidade era compreendida como função tanto da expressão quanto da estrutura"⁶⁰ (p. 191) – características que perdem sua primazia no discurso sobre música na medida em que as metáforas orgânicas passam a vigorar no século XIX.

A linguagem oferece um modelo à música na medida em que ela é compreendida como um procedimento lógico, em que construções bem realizadas desempenham funções expressivas claras e identificáveis. Para exemplificar essa postura, Meyer cita um trecho de um ensaio de 1741, de Yves Marie André: "a música se torna uma espécie de *retórica sonora* que tem seus gestos grandiosos para inspirar a alma – assim como o fazem as palavras – que tem seu charme para movê-la, e suas brincadeiras, suas piadas e seus jogos para diverti-la"⁶¹ (p. 191, grifo meu). Descrita como uma "retórica sonora", a música é compreendida como um espelho da linguagem e de sua capacidade de comunicar. Ela expressa sentimentos e concatena seus eventos sonoros, assim como um orador que utiliza figuras retóricas para construir argumentos. Descrevê-la em termos de funções delimitadas (inspirar, mover e divertir), implica sua compreensão como um objeto utilizado pelo sujeito que se expressa, em uma concepção que delimita os limites destas duas instâncias (sujeito/objeto). Descrições como essas perdem seu valor e vigência no organicismo no século XIX, no qual a imagem do organismo de limites permeáveis e fluidos, despertado pela ação semiconsciente do gênio, é estabelecida como metáfora constitutiva de discursos musicais de influentes compositores, críticos e teóricos.

A partir das definições desta seção, a seção seguinte aponta as características do discurso organicista que foram apropriados na Teoria Schenkeriana, tanto os aspectos centrais aqui apontados (integração, crescimento, economia, e vitalismo) quanto a oposição entre formas mecânicas e orgânicas.

⁶⁰ "Musical structure was described in terms of phrases, sentences and periods; expression was discussed in terms of rhetoric and characteristic features; and unity was understood as a function of both expression and structure."

⁶¹ "Music becomes a kind of sonorous rhetoric, which has its grand gestures to inspire the soul, as words do, its charms to move it, and its playfulness, its jokes and its games to divert it."

1.2 Conceitos centrais da Teoria Schenkeriana

Ao longo do amadurecimento de suas ideias, um dos propósitos que passa a caracterizar a teoria musical de Heinrich Schenker é demonstrar como a música dos compositores por ele considerados como grandes mestres é orgânica. Schenker procura demonstrar como a integração entre as partes e o todo nessas entidades complexas, múltiplas e variadas resulta de processos de crescimento a partir de uma unidade seminal, simples, elementar e gerativa. As inquietações sobre o caráter orgânico das obras musicais podem ser encontradas desde seus escritos iniciais⁶², mas é somente a partir dos anos 1920 em diante que o conceito se torna de certo modo onipresente em seu vocabulário. Nessa época, ele passa a figurar tanto em passagens corriqueiras, aparentando-se apenas com uma adjetivação enaltecida, como: "Que segredos estão contidos nos poderes mentais de criação *orgânica* do gênio?"⁶³ (2004 [1921-1923], p. 59, grifo meu), quanto como um conceito central na formulação de sua teoria como um todo, como na passagem: "Eu apresento aqui um novo conceito, um conceito inerente nos trabalhos dos grandes mestres; de fato, trata-se do próprio segredo e fonte de suas existências: o conceito de *coerência orgânica*"⁶⁴ (1979 [1935], p. xxi, grifo meu). Não coincidentemente, é também nessa época que sua metodologia se apresenta em sua forma final, a qual se convencionou denominar como Análise Schenkeriana⁶⁵, caracterizada por recursos notacionais que geram uma partitura analítica baseada na partitura original.

A sua última publicação no ano de sua morte (*Der Freie Satz*, de 1935) é a que melhor expressa e organiza seu método de análise. Buscando evidenciar os modos como esta "coerência orgânica" é atingida, basicamente, o método procura mostrar como a peça musical é um desenvolvimento de uma estrutura essencial: a *Ursatz* (Fig. 1). Criada originalmente pelo autor, em suas palavras: a *Ursatz* "representa a totalidade. É a marca da unidade [...] nela reside a percepção compreensiva, a resolução de toda a diversidade na derradeira completude"⁶⁶ (1979 [1935], p. 5).

⁶² Como em *Der Geist der Musikalischen Technik*, de 1986, e *Harmonielehre*, de 1906, obras abordadas no capítulo 2.

⁶³ "What secrets are concealed in the organically creative mental powers of the genius?"

⁶⁴ "I here present a new concept, one inherent in the works of the great masters; indeed, it is the very secret and source of their being: the concept of organic coherence."

⁶⁵ Este termo passa a ser utilizado a partir da apropriação, organização e desenvolvimento de suas ideias no período pós-Segunda Guerra nos EUA, nunca tendo sido utilizado pelo próprio autor.

⁶⁶ "The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity [...] In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness."

Representando o todo, ela remete ao sentido de unidade de uma peça musical, procurando mostrar como a integração das partes em uma entidade complexa, múltipla e variada (a peça musical), resulta de processos de crescimento a partir de uma unidade seminal, simples, elementar e gerativa (a própria *Ursatz*). Schenker desenvolve a partir dessa estrutura um método que espelha no texto musical diversos valores do ideário organicista, transformando-os em procedimentos analíticos com certo grau de objetividade e demonstrabilidade. Assim, sua teoria soma ao discurso organicista um linguajar técnico e atualizado, que busca descrever os aspectos estruturais do assim denominado "organismo musical" (1979 [1935], p. 6).



Figura 1: Uma das três representações possíveis da *Ursatz*, iniciada no terceiro grau da escala [*Stufe*]. (SCHENKER, 1979 [1935], p. 4)

Gravitam também em torno da *Ursatz* diversas implicações teóricas: a partir dela, desenvolvem-se reflexões sobre a natureza do espaço composicional no tonalismo; sobre a genealogia da criação no interior desse espaço; sobre a história da música e seus desenvolvimentos técnicos e expressivos; sobre a relação entre arte e sociedade, dentre outras. A apresentação que se segue demonstra algumas dessas implicações e o modo como elas se relacionam com o ideário organicista. Além disso, mostra como os aspectos estruturais de sua metodologia são diretamente relacionados a uma singular noção do espaço composicional tonal, sendo a conceituação desse espaço bastante significativa para a adaptação dos valores organicistas ao contexto analítico. Baseando-se principalmente em *Der Freie Satz* (1935)⁶⁷, são apresentados e relacionados ao ideário organicista os seguintes conceitos centrais de sua teoria: *Ursatz*, *Umlinie*, *Bassbrechung*, acorde da natureza, espaço tonal, diatonía, profundidade, elaboração composicional e diminuição.

A *Ursatz* representa a movimentação fundamental da criação tonal, o modo mais elementar de se alcançar o sentido de movimento que a caracteriza. Ela apresenta a movimentação do "acorde da natureza" (p. 10), conceito que se refere à tríade maior

⁶⁷ Daqui em diante, nesta seção, as citações sem referência a ano são todas deste livro.

como a expressão da série harmônica no âmbito de uma oitava⁶⁸. Na *Ursatz*, o "acorde da natureza", entidade estática e vertical, é desenvolvido temporalmente por meio da condução de vozes, com seu caráter dinâmico e horizontal associado à ação artística. Embasada em uma visão histórica da música, a *Ursatz* expressa uma articulação entre homem e natureza: o modo como no desenvolvimento do tonalismo os músicos "gradualmente aprenderam a *se conformar com a natureza* ao ajustar os aspectos horizontais e verticais simultaneamente" ⁶⁹ (p. 11, grifo meu). Ela conjuga representações da natureza e da arte em uma estrutura ideal, na qual aquela é impulsionada por esta, ao mesmo tempo em que proporciona os fundamentos verticais para a sua elaboração horizontal.

A *Ursatz* é composta por uma linha superior descendente (denominada *Urlinie* [linha primordial ou fundamental]), com o contraponto de uma linha inferior arpejada (denominada *Bassbrechung* [arpejamento ou "refração" do baixo]), formando a sequência harmônica fundamental no estabelecimento de uma tonalidade (I-V-I). A *Urlinie* inicia nos graus da escala (*Stufen*) que pertencem ao acorde da tônica⁷⁰, mas nunca no primeiro grau da escala, que será sempre o seu destino final. É contextualizada harmonicamente, por meio de seu contraponto inferior, em seu início e seu fim, como acorde de primeiro grau (I) e função tônica (T). Ela passa necessariamente pelo $\hat{2}$, no qual é harmonizada como acorde de quinto grau (V) com função dominante (D). As duas vozes dessa estrutura realizam um movimento contrário⁷¹, em direção à dominante, seguido de um movimento direto, em direção à tônica. Forma-se assim uma espécie de contraponto de primeira espécie arquetípico, representando a Trajetória (com T maiúsculo) das trajetórias tonais: o movimento primordial que estaria presente em todas as outras composições de movimento no interior do espaço tonal.

Compreendido como uma horizontalização artística de um fenômeno natural vertical, o movimento contrapontístico-arquetípico da *Ursatz* é relacionado à narrativa de uma dissonância primordial. A *Urlinie*, em seu estado inicial e natural sendo apenas

⁶⁸ Neste conceito, considera-se a série harmônica apenas até o sétimo parcial, ou seja, antes do surgimento da parcial que corresponde à sétima rebaixada da escala.

⁶⁹ "*Gradually they learned to conform to nature by adjusting the horizontal and the vertical aspects simultaneously.*"

⁷⁰ Em outros formatos, a *Urlinie* também pode iniciar no $\hat{5}$ ou no $\hat{8}$. O traço circunflexo acima dos numerais indica que se trata de um grau da escala pertencente aos níveis profundos da estrutura musical, como representado pela *Urlinie* que compõe a Figura 1.

⁷¹ No caso das *Ursätze* começadas em $\hat{5}$ ou $\hat{8}$, movimentos oblíquos precedem estes movimentos contrários.

uma nota da série harmônica, desprende-se de uma estaticidade inicial (em $\hat{3}$, $\hat{5}$ ou $\hat{8}$) almejando a estaticidade derradeira (em $\hat{1}$). Neste deslocamento, $\hat{2}$ (ou $\hat{4}$ ou $\hat{7}$, dependendo de onde se inicia) se apresenta como uma ruptura: trata-se do deslocamento primordial, do impulso direcional que gera a temporalidade na música. No entanto, a *Ursatz* representa uma estrutura que estabiliza esse deslocamento, transformando-o em consonância: ela apresenta "a primeira transformação de um tom dissonante da *Urlinie* em uma consonância"⁷² (p. 61). Para isso, o *Bassbrechung* coaduna-se com o movimento descendente da *Urlinie*, de modo que cada passo do movimento da *Ursatz* esteja harmonicamente fundamentado. Assim, a dissonância primordial ($\hat{2}$) é transformada em consonância ($\hat{2}/V$): ela gera uma perturbação da estaticidade inicial da *Urlinie*, mas ao mesmo tempo possibilita a sua resolução definitiva em $\hat{1}$, ocasionando então "a experiência da finalização, a cessação de todas as tensões e esforços"⁷³ (p. 13).

Deste modo, a *Ursatz* representa a forma como os espaços do "acorde da natureza" são *preenchidos* por meio da condução de vozes⁷⁴. Esse modo de ocupar o espaço tonal é tido por Schenker como uma conquista no desenvolvimento histórico da arte contrapontística, na qual, "após séculos de esforço [...], tornou-se possível *preencher os espaços* na arpegiação da voz superior da *Ursatz* com notas de passagem, de uma maneira que faz justiça tanto à natureza quanto à arte"⁷⁵ (p. 11, grifo meu). Ou seja, em sua visão, ela representa o desenvolvimento em relação a uma perspectiva estritamente linear ao fundamentar-se em princípios naturais. O preenchimento desses espaços requer essa fundamentação, na qual a dimensão horizontal é ampliada por meio da dimensão vertical.

Trata-se então de uma teorização sobre o espaço musical: um espaço que apresenta lacunas a serem preenchidas, subespaços vazios que serão ocupados no transcorrer da peça. A conceituação do espaço tonal torna-se um tema central no desenvolvimento da Teoria Schenkeriana, levando a reflexões sobre o *topos* criativo da música.

⁷² "The fundamental structure [*Ursatz*] exhibits the first transformation of a dissonant fundamental line [*Urlinie*] tone into a consonance."

⁷³ "The experience of ending, the cessation of all tensions and efforts."

⁷⁴ No sentido estrito da horizontalidade, Schenker denomina este espaço como espaço do tom [*tone-space*].

⁷⁵ "After centuries of striving, when creative ears had finally learned to mold several voices successfully into a contrapuntal complex, it became possible to fill in the spaces in the arpeggiation in the upper voice of the fundamental structure with passing tones in a manner, which did justice to both nature and art."

Infinito por natureza, o espaço disponível às artes visuais deve ser delimitado pelo pintor e, nesta própria delimitação, originalmente criado [...] Na música as coisas são diferentes: aqui os espaços disponíveis para a movimentação melódica são os espaços da oitava, da quinta e da terça oferecidos pela natureza. Espaços mais amplos, delimitações mais distantes, não existem; a tarefa da música é meramente *preencher estes espaços*. Os espaços do movimento tonal são, portanto, *finitos e pequenos, mas as possibilidades de preenche-los é infinita*⁷⁶. (SCHENKER, 2014 [1926], p. 48, grifo meu)

Definir o espaço composicional tonal, portanto, implica delimitar as possibilidades criativas do sistema artístico de acordo com a própria natureza: de acordo com limites que decorrem da condição circular das alturas, que se repetem no âmbito de uma oitava. A movimentação melódica se dá entre os intervalos que espelham o "acorde da natureza" nesse âmbito de oitava: é um espaço "finito e pequeno, mas de possibilidades infinitas de preenchimento."

Nos movimentos de preenchimento dos espaços tonais, a dissonância primordial da *Urfinie* apresenta "o mais básico dos movimentos de passagem [e é] a sua necessidade [...] de continuar na mesma direção que cria a *coerência* e de fato, e faz desta travessia o início de toda a *coerência* em uma composição musical"⁷⁷ (1979 [1935] p. 12, grifo meu). A condição inicial da *Urfinie* implica, portanto, expectativa de direcionalidade (por meio de seu encaminhamento à dominante, V) e resolução (por meio de seu retorno à tônica, I), características que fazem reunir todos os eventos musicais de uma obra em um amplo impulso linear que os unifica. O conceito de "coerência orgânica" é intimamente ligado a essa compactação de eventos sonoros na entidade una e direcional da *Urfinie*, em seu movimento de preenchimento horizontal dos espaços gerados pelo "acorde da natureza" em sua disposição vertical.

O movimento da *Urfinie* tem como propósito alcançar um único objetivo: a resolução derradeira em $\hat{1}$. O conteúdo musical é gerado no âmbito desse percurso, com seus "obstáculos, reveses, desapontamentos, [envolvendo] distâncias, desvios, expansões, interpolações e, em suma, retardações de todos os tipos"⁷⁸ (p. 5). Schenker entende o conceito de conteúdo musical como uma consequência das retardações de

⁷⁶ "By nature infinite, the space available for visual works of art must be bounded by the painter and, in the setting of boundaries, created anew [...] With music, things are different: here the spaces available to melodic motion are the spaces of the octave, fifth and third offered by Nature. Larger spaces, more distant {23} boundaries, do not exist; the musician's only task is to fill these spaces. The spaces of tonal movement are therefore finite and small; but the possibilities for filling them are infinite."

⁷⁷ "The traversal of the fundamental of the fundamental line is the most basic of all passing motions; it is the necessity of continuing in the same direction which creates coherence, and, indeed, makes this traversal the beginning of all coherence in a musical composition."

⁷⁸ "Obstacles, reverses, disappointments, and involves great distances, detours, expansions, interpolations, and, in short, retardations of all kinds."

um movimento arquetípico: a singularidade de uma peça, seu conteúdo único, resulta das formas particulares com que o movimento imutável e essencial da *Urfinie* é atrasado. Para o autor, a verdadeira expressão artística na arte tonal resulta da lapidação das expectativas dessa resolução. Nesse sentido, Schenker é categórico: "o objetivo e o percurso do objetivo são primários. Conteúdo vem depois: sem um objetivo não pode haver conteúdo"⁷⁹ (p. 5).

No entanto, o espaço tonal de Schenker não é restrito à bidimensionalidade em um sentido linear. Segundo o autor, a *Ursatz* não deve ser compreendida em uma sequência temporal, como uma "cronologia da criação"⁸⁰ (p. 18). Ao invés disso, ela representa "a precisão estritamente lógica na relação entre as simples sucessões de tons e as mais complexas"⁸¹ (p. 18). Ou seja, por meio dela, a obra musical é observada em níveis estruturais organizados em graus de complexidade, sendo o nível mais simples a própria *Ursatz* e o mais complexo a peça em si. Ao representar a conjugação das dimensões horizontal e vertical nos termos da condução de vozes e do "acorde da natureza", a *Ursatz* proporciona a visão sobre uma terceira dimensão musical, a profundidade. Situando-se teoricamente frente às outras duas dimensões como em um eixo perpendicular (*z*), a profundidade se relaciona com a peça em si como uma projeção atemporal das forças gerativas que nela se encontram subjacentes e ocultas. Ao invés de retratar simplesmente a ordem cronológica de seus eventos em um plano bidimensional, ela organiza em níveis estruturais atemporais as ordens de complexidade que dela se podem deduzir.

A relação entre a obra e a profundidade do espaço tonal é pensada a partir do conceito de diatonia. Similar ao termo "diatônico", ele é significativo da ênfase de Schenker nos processos contrapontísticos da música como efeitos de primeira ordem em relação aos processos harmônicos. A diatonia conceitua sua crítica a outras análises musicais que, para ele, não consideravam a totalidade do movimento orgânico-musical em seu fluxo, mas apenas realizavam taxonomias sobre entidades verticais enfileiradas (seriam nesse sentido análises "anatômicas" e não "fisiológicas"). Significativo dessa postura é sua crítica a uma análise de Hugo Riemann, que "ilustra

⁷⁹ "The goal and the course of the goal are primary. Content comes afterward: without a goal there can be no content."

⁸⁰ "Chronology of creation."

⁸¹ "The strictly logical precision in the relationship between simple tone-successions and more complex ones [...] but also from the complex to the simple."

o desastroso crescimento nos dias atuais de acordes no sentido exclusivamente vertical [que] paralisam o fluxo contrapontístico"⁸² (p. 96).

Nesse contexto, a diatonia representa o conteúdo da *Urlinie*, ou seja, a movimentação do "acorde da natureza" no espaço tridimensional da composição tonal. Localizada no nível profundo da estrutura musical, a diatonia se opõe à tonalidade, localizada no nível superficial. Para Schenker, a própria tonalidade é um efeito de segunda ordem causado por forças subjacentes: a organização harmônica do espaço tonal resulta dos impulsos lineares representados no conteúdo da diatonia. Refletindo sobre esse conceito, o autor apresenta outra definição do espaço musical: "entre os polos da linha fundamental e da superfície, da diatonia e da tonalidade, a *profundidade espacial* de uma obra musical é expressa" (p. 5, grifo meu). Assim, enquanto o movimento da *Urlinie* "preenche os espaços no arpejamento da voz superior", as transformações da diatonia em tonalidade preenchem os espaços entre o elementar e o complexo no eixo perpendicular da profundidade musical.

Como comenta a musicóloga Holly Watkins, "Schenker lapidou uma teoria em que a música tonal se desenvolve não da primeira nota para a última, mas da profundidade à superfície"⁸³ (2011, p. 165). Nesse sentido, é uma teoria que lida com um processo gerativo⁸⁴, e não com um processo aditivo, que dispõe eventos musicais adjacientemente, em sequências. Nas palavras de Schenker, remetendo diretamente ao ideário organicista, trata-se de uma teoria que observa a música como uma estrutura que "cresce de dentro pra fora" de acordo com o princípio que se aplica "tanto ao *organismo musical* quanto ao corpo humano"⁸⁵ (1979 [1935], p. 6, grifo meu).

O princípio de crescimento em sua teoria organicista da música é representado por dois conceitos interrelacionados: (1) a elaboração composicional⁸⁶, que compreende os processos de criação como elaborações nos níveis subjacentes progredindo aos níveis intermediários e superficiais; (2) e as diminuições⁸⁷: os

⁸² "[...] Illustrates the latter-day disastrous growth of chords in the exclusively vertical sense. These 'chords' paralyze the contrapuntal flow [...]."

⁸³ "Schenker crafted a theory in which tonal music unfolds not from first note to last but from depth to surface – from a deep melodic prototype in the background [...] to more elaborate counterpoint in the middleground and, ultimately, the foreground."

⁸⁴ É neste sentido que a aproximação entre a Teoria Schenkeriana e o gerativismo chomskiano é frequentemente realizada (Ver seção 2.2).

⁸⁵ "It should have been evident long ago that the same principle applies both to a musical organism and to the human body: it grows outward from within."

⁸⁶ *Auskomponierung*.

⁸⁷ Na Teoria Schenkeriana, o conceito de diminuição suplanta o conceito de motivo. Schenker entende o motivo como um evento associado à estrutura subjacente que foi diminuída, desdobrada, desenvolvida e

resultados desse processo de elaboração. Um evento musical pode ser considerado como diminuição, em relação a um nível mais profundo, e como um polo estrutural, em relação a um nível mais superficial. Nesse último caso, gerará novas diminuições até alcançar a superfície extrema (a peça em si). A partir dos conceitos de elaboração composicional e diminuição, a criação musical é compreendida por meio de *processos de transformação entre níveis estruturais* (inter-níveis), um aspecto bastante significativo da técnica de Schenker aplicada ao ideário organicista, atualizando-o e modernizando-o no contexto dos anos 1920-30.

Nesse singular entendimento orgânico-estrutural da música, a "coerência orgânica" resulta tanto do impulso direcional horizontal da *Urfinie*, com o seu movimento de preenchimento dos espaços abertos pela verticalidade do "acorde da natureza", quanto das elaborações dos níveis profundos em direção à superfície. Cobre-se assim as dimensões do tempo, por meio da direcionalidade da *Urfinie*, e a do espaço, por meio da profundidade dos níveis estruturais. Nesse contexto, a elaboração composicional é um movimento complexo que inclui tanto as transformações de dentro pra fora (movimento centrífugo) quanto a sua projeção temporal (movimento lateral/horizontal). Em suas palavras:

A coesão axial que se estende da profundidade à superfície é ao mesmo tempo a coesão lateral que funciona horizontalmente na superfície. Apenas esse tipo de coesão, falando *biologicamente*, atinge o *genuinamente orgânico*, a síntese de uma peça musical, o *sopro vital*⁸⁸. (2014c [1930], p. 51, grifos meus)

Evocando poderosas imagens para o entendimento de seu conceito de "coerência orgânica" segundo atributos espaciais, Schenker disserta que:

[...] Na superfície, a coerência se encontra atrás dos tons, como em um discurso, em que a coerência do pensamento se encontra atrás das palavras. [...] Como um movimento através de diversos níveis, como a conexão entre pontos separados mentalmente e espacialmente, toda relação representa um caminho que é tão real como os que "atravessamos" com nossos pés. Portanto, uma relação deve efetivamente ser atravessada por nossos pensamentos – mas isso deve envolver o tempo de fato. Até mesmo a notável visão de longo alcance da improvisação de nossos grandes compositores, a qual eu já me referi como um "voo aural", pressupõe e de fato inclui o tempo⁸⁹. (SCHENKER, 1979 [1935], p. 6)

não como um evento válido por si só. A transição entre estes dois conceitos ao longo de sua produção teórica é descrita no capítulo 2, especialmente em 2.3.

⁸⁸ "The axial cohesion that extends from background to foreground is at the same time the lateral cohesion that functions horizontally at foreground level. Only this type of cohesion, to put it biologically, attains the genuinely organic, the synthesis of a piece of music, the living breath."

⁸⁹ "[...] In the foreground, coherence lies behind the tones, as in speech, the coherence of thought lies behind words [...] As a motion through several levels, as a connection between two mentally an

Para Schenker, a "coerência orgânica" refere-se de fato a uma conexão entre dois pontos A e B (sejam eles palavras, tons ou diminuições) em um espaço conceitual: uma conexão que inclui as instâncias que subjazem esses pontos, situadas em níveis mais profundos. Não se trata assim de uma simples conexão linear, traçando o caminho mais curto de uma reta (Fig. 2a), mas uma conexão que "atravessa" níveis, projetando uma espécie de diagonalidade entre a profundidade e o tempo (Fig. 2b). Para se compreender a relação entre os pontos A e B não bastaria observá-los diretamente no nível em que se encontram, mas deve-se "atravessar" os níveis que os sustentam. Assim, o "voo aural", realizado pelos grandes mestres em sua conexão de eventos musicais, é um percurso inter-níveis direcionado à frente pela dimensão temporal. Não é um percurso exclusivamente intra-níveis (o que resultaria apenas na dimensão horizontal), nem um percurso exclusivamente inter-níveis (o que resultaria em transformações desconsiderando a temporalidade), mas uma junção desses dois movimentos.

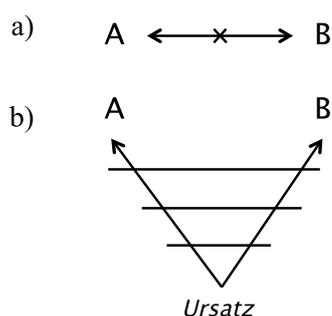


Figura 2: Representação da conexão de eventos na Teoria Schenkeriana. Elaboração do presente autor.

Movimentando-se neste espaço conceitual, o "organismo musical" "cresce de dentro pra fora" de diversas maneiras. Uma delas diz respeito ao modo como a *Ursatz* é replicada nos diversos níveis da estrutura musical, formando uma espécie de fractal. Denominando, por exemplo, a voz inferior (*Bassbrechung*) da *Ursatz* como um "triângulo sagrado"⁹⁰, Schenker argumenta que "por extensão, toda tríade, quer pertença ao nível intermediário ou profundo, luta por seu próprio triângulo"⁹¹ (p. 15). Ou seja, nos diversos níveis estruturais, as tríades dos graus escalares procuram tornar-

spatially separated points, every relationship represents a path which is real as any we 'traverse' with our feet. Therefore, a relationship actually is to be traversed in thought – but this must involve actual time. Even the remarkable improvisatory long-range vision of our great composers, which I once referred to as 'aural flight', presupposes, indeed, includes time."

⁹⁰ Uma possível referência teológica à santíssima trindade na mitologia cristã.

⁹¹ "Sacred Triangle [...] By extension, every triad, whether it belongs to middleground or foreground, strives for its own triangle."

se tônica e estabelecer seu próprio sistema de relações funcionais. A imagem das tríades lutando por seus próprios triângulos funcionais tem fortes implicações na conceituação de regiões harmônicas que habitam uma tonalidade e de suas projeções no registro formal⁹².

A *Ursatz* replica também a configuração de dissonâncias e consonâncias que a constitui. Discorrendo sobre a possibilidade de elaborações composicionais serem realizados a partir de notas estruturais dissonantes, Schenker compreende que é somente sua posterior transformação em uma consonância que possibilita a elaboração. Em outras palavras: elaborações só podem ser realizadas a partir de consonâncias. Nesse processo de transformação, a dissonância primordial representada na nota de passagem da *Ursatz*, "é ela mesma um meio de elaboração composicional": apenas ao ser transformada em consonância pelo *Bassbrechung* é que se transforma em um polo estrutural, de modo que $\hat{2}$ reproduz, replicando em menor escala, o mesmo efeito de consonância que o gerou. Assim, $\hat{2}/V$ adquire assim seu próprio "triângulo sagrado".

A nota de passagem dissonante [...] é ela mesma um meio de elaboração composicional. Portanto, enquanto mantém sua qualidade de dissonância, não pode ao mesmo tempo fazer surgir uma elaboração composicional subsequente; apenas a transformação da dissonância em uma consonância possibilita a elaboração composicional. Esta oportunidade faltava ao contraponto estrito⁹³. (SCHENKER, 1979 [1935], p. 61, grifo meu)

Neste sentido, a *Ursatz* representa dois movimentos: um estático, por meio da consonância estrutural e um dinâmico, por meio da dissonância elaborativa. A cristalização desses movimentos em um único conceito remete à imagem de uma fundação estável, mas também gerativa devido a sua movimentação inerente. Assim, a elaboração a partir de $\hat{2}$, só se torna possível quando ele adquire status de consonância, quando seu ato derivativo adquire fundação própria: o desvio é contido na norma, expressando o caráter dinâmico do modelo gerativo e, ao mesmo tempo, seu equilíbrio e fixidez.

Esse argumento é formulado tanto técnica quanto metaforicamente com imagens biológicas, entrelaçando mais uma vez os limites destas duas instâncias no

⁹² O segundo grupo temático em uma forma sonata, por exemplo, resultaria nesta reflexão da vitória momentânea do triângulo próprio da região da função dominante (D).

⁹³ "The dissonant passing tone [...] is itself a means of composing-out. Therefore, as long as it retains its dissonant quality it cannot at the same give rise to a further composing-out; only the transformation of the dissonance into a consonance can make composing-out possible. Such an opportunity was lacking in strict counterpoint."

âmbito de sua teoria. Enquanto "as mãos, pernas e ouvidos do corpo humano não passam a crescer após o nascimento: elas estão presentes na hora do parto" (p. 6), similarmente, no organismo musical, "um membro que não nasceu de certo modo junto aos níveis intermediários e ao profundo não pode crescer para ser uma diminuição"⁹⁴ (p. 6). Biológico e estrutural fundem-se aqui mais uma vez na compreensão da música e na projeção de impulsos vitais ao trabalho artístico.

O crescimento "de dentro pra fora" do "organismo musical" também é pensado por meio do conceito de repetição. A ideia de repetição é utilizada por Schenker de diversas maneiras ao longo de sua produção teórica⁹⁵, mas em *Der Freie Satz* ela procura se opor diametralmente ao aspecto imitativo identificado "na técnica de repetição de 'motivos' na música-drama alemã, na música programática e na forma sonata dos talentos menores"⁹⁶ (p. 99). Seu conceito de repetição se refere à replicação de características dos níveis mais profundos nos níveis mais superficiais: não se trata de um fenômeno identificável em uma instância individual (como uma imitação motívica), mas um sentido global de transformação sem a perda do sentido de identidade. Os níveis mais profundos repetem-se: repetem sua identidade, reafirmando-se a cada nível. A repetição funciona nesse sentido como um movimento centrípeto: na medida em que o organismo musical cresce, ele aponta sempre para as características repetidas de seu interior. Ela afirma aquele "impulso de especificação, a teimosa persistência das coisas" (*apud* MAAS, 2013, p. 130-131) como se refere Goethe em sua conceituação da metamorfose.

Em seu movimento em direção à superfície, os níveis transformacionais são de fato portadores do desenvolvimento e são, ao mesmo tempo, repetições ou paralelismos no mais elevado sentido – se nos permitirmos o uso da palavra "repetição" para descrever de um nível transformacional para outro. A *misteriosa ocultação* de tais repetições é um jeito quase biológico de *proteção*: repetições prosperam melhor em *segredo* do que à luz completa da consciência⁹⁷. (SCHENKER, 1979 [1935], p.18, grifo meu)

⁹⁴ "The hands, legs, and ears of the human body do not begin to grow after birth; they are present at the time of birth [...] A limb which was not somehow born with the middle and background cannot grow to be a diminution."

⁹⁵ Ver capítulo 2.

⁹⁶ "The technique of 'motive' repetition in the German music-drama, in program-music, and in sonata forms of lesser talents."

⁹⁷ "As they move forward to the foreground, the transformation level are actually bearers of developments and are, at the same time, repetitions and parallelisms in the most elevated sense – if we permit ourselves to use the word repetition to describe the movement from transformation level to transformation level. The mysterious concealment of such repetitions is an almost biological means of protection: repetitions thrive better in secret than in the full light of conscience."

As repetições são "misteriosamente ocultas" pois tratam do próprio impulso vital que se manifesta na criação artística. Esse impulso é identificável apenas como processo, e nunca como evento isolado. Schenker distancia-se do pragmatismo analítico – considerado como um mero ato de contar ocorrências de eventos⁹⁸ – apelando para um impulso biológico. Um processo "protegido", realizado em "segredo", denotando a inefabilidade dos mistérios composicionais que apenas o gênio em seu estado semiconsciente (como um "sonâmbulo") pode despertar e semear.

O "organismo musical" "cresce de dentro pra fora" também segundo os princípios de economia e síntese. De acordo com esses princípios, a pluralidade é alcançada por meio de poucos elementos básicos desenvolvidos por regras de transformação limitadas. Espelhando uma idealização da própria Gênese, que "foi realizada com poucas leis", a criação é econômica por trabalhar apenas com as necessidades internas dos materiais elementares do organismo musical. O ornamental, o suplementar, o supérfluo, são desconsiderados por virem de fora, em processos mecânicos de adição, ao invés do almejado crescimento centrífugo. Junto ao limite espacial imposto pela modularidade do espaço da oitava, o sistema artístico é mais uma vez limitado, mas desta vez pela quantidade reduzida de materiais elementares. Schenker procura assim definir o campo de possibilidades criativas do sistema tonal a partir de seus materiais e processos de transformação disponíveis.

A criação do mundo foi *realizada com poucas leis*. Se a mente humana apreender minimamente até o menor elemento de sua infinitude, sentiria ao menos que todo fenômeno de criação se baseia claramente de somente algumas forças elementares. No pequeno mundo dos tons as coisas não são diferentes. O artista revela consonâncias e dissonâncias em formas sempre novas, desdobrando efeitos sempre novos das tríades, dos graus harmônicos, das notas de passagem e seus derivados⁹⁹. (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 51, grifo meu)

Buscando desvendar as reduzidas "forças elementares" do processo criativo, Schenker procura de fato um princípio subjacente oculto que reja as manifestações plurais. A *Ursatz* é nesse sentido uma espécie de cálice sagrado teórico/analítico: a coisa em si ideal projetada a partir dos fenômenos sonoros. Sua presença concede

⁹⁸ Atitude criticada em diversas ocasiões por Schenker, como por exemplo: "[...] *Tendo prazer em meramente reconhecer as recorrências dos motivos, imagina-se que se está efetivamente ouvindo e sentindo.*" (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 27) / "[...] *Merely by taking pleasure in recognizing the motive as it recurs so many times, one imagines that one is actually hearing and feeling.*"

⁹⁹ "*The creation of the world was accomplished with few laws. If the human mind scarcely grasps even the tiniest element of its infinitude, it at least senses that all of creation's phenomena rest clearly on transformations of just a few elemental forces. In the small world of tones things are no different. The artist reveals consonance and dissonance in ever-new forms, drawing ever-new effects from triad, harmonic degree, passing tone, and its derivatives.*"

sentido ao plano sensível, sendo, portanto, tão real quanto as manifestações visíveis e audíveis nos níveis mais superficiais da estrutura musical. Lembrando a afirmação de Meyer, "o organicismo é o platonismo com revestimento biológico"¹⁰⁰ (1987, p. 195), Schenker desenvolve esse platonismo dando-lhe um aspecto técnico e verificável, no qual a coisa em si (a *Ursatz*) é "comprovada" por meio de seu rastreamento a partir dos fenômenos localizados na superfície musical. Trata-se nesse sentido de um *platonismo com revestimento musical*.

Para Schenker, são essas características do crescimento (direcionalidade inter-níveis, base sólida, repetição e economia) que diferenciam o mero contraponto estrito e a mera construção harmônica, da "verdadeira arte da música, auto-gerativa e desenvolvendo-se de suas próprias leis"¹⁰¹ (p. 94). Elas permitem a Schenker pensar a autonomia do organismo musical: os atributos de sua configuração mais interna que conferem à sua estrutura uma espécie de subjetividade na forma de impulsos de criação próprios (*autopoiesis*). Esses impulsos resultam das características dinâmicas e gerativas de um sistema artístico associado a propriedades naturais. Assim, na teoria Schenkeriana, o organismo musical é uma estrutura viva pois possui um núcleo pulsante que replica suas propriedades para outros níveis transformacionais. A variedade dos materiais de uma obra musical é unificada por meio do processo em que a *Ursatz* se faz presente em cada particularidade da obra. Ela se elabora e é elaborada composicionalmente, tanto por ação do compositor quanto pelas características imanentes de seu núcleo gerativo.

O papel do compositor nessa narrativa é encontrar-se com a entidade da *Ursatz* e fazê-la florescer. A *Ursatz* é um sujeito em relação ao qual um outro sujeito (o compositor) se encontra. Como no comentário de Korsyn sobre a recepção da obra de arte no discurso romântico, "concebida mais como um encontro entre dois sujeitos do que como a experiência de um objeto"¹⁰² (1993, p. 90), Schenker pensa essa relação a partir do polo *poiético*. Ou seja, o ato de criação, e não apenas a recepção da obra de arte, é pensada como um encontro entre dois sujeitos.

Sua associação de impulsos vitais aos aspectos verticais do "acorde da natureza" é significativa dessa concepção. Como um sujeito, o tom se propaga por meio de impulsos procriativos na série harmônica. Em suas palavras:

¹⁰⁰ "Organicism is Platonism with Biological clothing."

¹⁰¹ "[...] A true art of music, self-generating and developing from its own laws."

¹⁰² "The encounter with a work of art was conceived more as one between two subjects than as the experience of an object."

Música não é somente um *objeto* de consideração teórica. Ela é *sujeito*, assim como nós somos sujeitos. Até mesmo a oitava, a quinta e a terça de uma série harmônica são produtos da atividade orgânica do tom como um sujeito, assim como os impulsos do ser humano são orgânicos ¹⁰³. (SCHENKER, 1979 [1935] p. 9)

Frente a passagens como essa, Korsyn conclui: "para Schenker, a obra orgânica não é meramente um objeto coerente que nós contemplamos, é também um sujeito que nos olha de volta"¹⁰⁴ (1993, p. 91).

Em meio à subjetivação do "acorde da natureza", observa-se como as metáforas do crescimento orgânico referem-se tanto a categorias técnicas (como as noções de transformações entre níveis estruturais) quanto a narrativas metafísicas sobre as instâncias da criação musical. Schenker mistura esses dois registros discursivos de modo que um legitime e dê valor ao outro. Assim, a subjetivação do "acorde da natureza", como material sonoro, encontra-se com o sujeito representado na *Ursatz*, tanto como um material musical quanto como o "núcleo da alma humana". Ela se mistura com os outros fatores musicais dos níveis profundos (o grau da escala e a condução de vozes), compreendidos como "fontes e forças de energia", na medida em que crescem juntos na estrutura viva da obra musical. Trata-se de uma espécie de antropomorfização na qual a música, se não chega a adquirir os aspectos físicos (um rosto, uma estatura, um olhar etc.), é teorizada quase como um ser humano.

Uma obra musical *vem ao mundo viva*, tecida com a *Urlinie*, o grau da escala e a condução de vozes. O método de observação no qual deve-se inicialmente tornar-se consciente de cada fator isoladamente não deve obscurecer o fato de que todas essas *fontes e forças de energia* [...] entrelaçam-se constantemente e desenvolvem-se mutuamente [...] Em um certo sentido, a *Urlinie* é como o *núcleo da alma humana* [...] a *Urlinie* pode ser comparada ao período da vida humana [...] ¹⁰⁵ (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 22, grifos meus)

Assim, o organicismo de Schenker apresenta casos particulares em que não parece tratar de metáforas a partir de idealizações de organismos vegetais ou animais em sentido vago e amplo, mas de um espelhamento específico da alma humana. Nesse sentido, as metáforas biológicas comportam-se como uma porta de entrada para o

¹⁰³ "Music is not only an object of theoretical consideration. It is subject, just as we ourselves are subjects. Even the octave, fifth and third of the harmonic series are a product of the organic activity of the tone as a subject, just as the urges of the human being are organic."

¹⁰⁴ "The organic work is not merely a coherent object that we contemplate, it is also a subject who returns our gaze."

¹⁰⁵ "A piece of music comes into the world alive, woven out of *Urlinie*, degree [*Stufe*], and voice-leading. The method of observation in which one must initially become aware of each factor in isolation should not obscure the fact that all these sources and forces of energy (from the *Urlinie* there issues motive and melody) constantly weave together and work on one another[...] In a certain sense the *Urlinie* is like the core of the human soul[...] the *Urlinie* may be compared to the span of human life."

pensamento metafísico. Esse processo pode ser organizado em estágios subsequentes, que se encaminham do eixo mais pragmático ao mais especulativo.

- 1) Primeiramente, as metáforas biológicas transformam a obra em sistema complexo e dinâmico;
- 2) Em uma segunda instância, as características sistêmicas passam a ser utilizadas para considerar a obra como uma entidade com impulsos vitais próprios;
- 3) Finalmente, esses impulsos são considerados como resultantes de um sujeito e sua conseqüente constituição metafísica, sua alma.

Esses estágios entrelaçam-se no pensamento schenkeriano, levando a um estado de indissociabilidade entre teoria musical e visão de mundo.

Em outros casos, ao invés de ter o sujeito e a alma humana como metáforas constituintes de suas teorizações, o organicismo schenkeriano se conecta aos organismos vegetais de fato e às especulações metafísicas desenvolvidas diretamente a partir da botânica.

1.3 Interpretações musicais da *Urpflanze* de Goethe

Johann Wolfgang von Goethe é uma das figuras mais influentes no pensamento de Schenker, sendo o pensador com mais referências em toda a sua obra. Considerado como a "principal e mais ilustre testemunha da cultura"¹⁰⁶ (SCHENKER, 1987 [1922], p. xiv), seus textos são citados ao longo de boa parte da produção teórica de Schenker¹⁰⁷, sendo, assim como o conceito de orgânico, uma presença constante na construção do seu discurso.¹⁰⁸ Atentando para as "monumentais edições" que revitalizaram seus escritos após a sua morte, o musicólogo John Neubauer (2009) associa esse fato "ao forte impacto da morfologia goethiana sobre a cultura alemã,

¹⁰⁶ "This most illustrious chief witness of culture."

¹⁰⁷ De fato, apenas no ensaio *Der Geist der Musikalischen Technik* (1896) e em *Harmonielehre* (1906) não se encontram referências a Goethe: não por acaso, o primeiro destes é reconhecido por apresentar posturas anti-organicistas e o segundo, além de apresentar caráter majoritariamente técnico, apresenta um organicismo de analogias pontuais ao invés de um organicismo que dê conta da totalidade musical. Estas obras são debatidas, respectivamente, nas seções iniciais do capítulo 2.

¹⁰⁸ As citações do poeta, botânico, filósofo etc. (dentre outras atribuições) são usadas para se referir aos mais diversos assuntos. Por exemplo: em 1905, ao falar sobre a importância da especificação técnica do artista (2005, p. 40); em 1922, na defesa de princípios aristocráticos (1987, p. xv); em 1924, ao falar sobre a relação entre restrição e liberdade artística (2005, p. 32); em 1935, ao refletir sobre a natureza da teorização e a importância de se observar o mundo fenomenológico por meio de quadros teóricos delimitados (1979, p. 3); dentre muitos outros.

[que] foi sentido não durante seu período de vida, mas sim perto do fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX¹⁰⁹ (p. 22), ou seja, no período da produção teórica de Schenker.

Além de uma figura formadora para Schenker em âmbito geral, há um tema específico e bastante comentado¹¹⁰ na relação entre esses dois pensadores: as similaridades entre os conceitos de *Ursatz* schenkeriana e a *Urpflanze* goethiana. Drabkin aponta, por exemplo, que "de fato, a própria palavra *Ursatz* tem forte ressonância com a *Urpflanze* dos estudos botânicos de Goethe" (2002, p. 832), ao observar que os dois conceitos utilizam o mesmo radical (*Ur*) que remete, em ambos os casos, à primordialidade e ao fundamento da entidade em questão (respectivamente, a planta e a estrutura/sentença musical). Essa relação ultrapassa no entanto a mera coincidência terminológica: ela expressa o compartilhamento de valores e ideais estéticos e filosóficos.

Embora apareça brevemente na literatura goethiana¹¹¹, a influência da *Urpflanze* sobre o pensamento artístico e filosófico é notável. Em relação à sua vigência, segundo Molder, "trata-se do conceito adequado à magnitude da questão fundamental: a *Urpflanze* designa precisamente e de modo simultâneo a *forma*, enquanto origem de todas as configurações possíveis da planta e enquanto possibilidade de sua identificação" (1993, p. 10). Ou seja, embora o conceito não tenha sido extensivamente desenvolvido por Goethe, ele foi apropriado posteriormente como representativo de conceitos centrais de sua filosofia.

As entradas no diário de Goethe que melhor expressam o conceito de *Urpflanze* são:

[...] Minha hipótese de que talvez seja possível derivar todas as formas de plantas de uma planta original torna-se para mim clara e interessante. Apenas quando se houver aceitado esta ideia será possível determinar gênero e espécie com exatidão¹¹². ([1786] *apud* GÁBOR, s.d., p.1)

[...] Com este modelo [*Urpflanze*] e sua instrumentalização, será possível prosseguir eternamente inventando plantas e *saber que suas existências são*

¹⁰⁹ "The strong impact of Goethean morphology upon German culture was felt not during his lifetime but towards the end of the nineteenth and in the early decades of the twentieth century"

¹¹⁰ ver: DRABKIN 2002, p. 831-832; NEUEBAUER, 2009, p. 21; SWINKIN, 2016, p. 54; dentre outros.

¹¹¹ Mais precisamente em anotações no diário de sua viagem à Itália, anteriores ao ensaio *A Metamorfose das Plantas* [1790] e em *Zur morphologie* [1817] (*apud* ARBER, 1950, p. 59; MOLDER, 1993, p 11-12).

¹¹² [...] *My hypothesis that it might be possible to derive all plant forms from one original plant becomes clear to me and more exciting. Only when we have accepted this idea will it be possible to determine genera and species exactly.*"

lógicas. Ou seja, se ela não existir realmente, ela poderia, já que não é a sombra da vã imaginação, mas uma verdade e necessidade interior¹¹³. ([1787] *apud* GÁBOR, s.d., p.1, grifo meu)

Em seus estudos sobre botânica, Goethe se deparou com a ideia de que seria possível encontrar o princípio gerador de todas as formas a partir de uma única entidade arquetípica. A partir do conceito de *Urpflanze*, ele apresentou uma poderosa imagem para a relação uno-múltiplo, em que a complexidade pode ser reduzida a uma origem fundamental, e, por outro lado, a partir dessa origem, seria possível gerar toda a multiplicidade. Nesse processo, sobre as plantas individuais seria possível "saber que suas existências são lógicas", ou seja, que podem ser deduzidas de princípios formativos. A "planta original" é uma ideia que carrega consigo a "verdade e necessidade interior" desses princípios, a razão de ser que os justifica como imanentes e propositados.

Segundo a filósofa e bióloga Agnes Arber (1950, p. 59), embora o conceito tenha sido inferido primeiramente por Goethe no âmbito sensível, devido à ausência de evidências concretas no mundo físico, ele foi reformulado como suprassensível. Assim, mesmo que a *Urpflanze* não exista de fato, ela conceitua o processo gerativo e representa a ideia de unidade na variedade. Ela não é uma entidade identificável no mundo físico, mas uma idealização suprassensível: uma idealização sobre o movimento de replicação de formas no mundo vegetal.

Em um sentido mais próximo da botânica em si, a *Urpflanze* trata das similaridades tipológicas na pluralidade de formas individuais. Ela nomeia a percepção de Goethe na qual "a natureza em sua infinita variedade [...] parece ter criado todos os seres vivos segundo um único modelo fundamental de organização" (*apud* KESTLER, 2006, p. 44-45). É um conceito que resulta de sua prática de taxonomista amador e de seu interesse maior nas generalizações classificatórias do que nas especificações entre os tipos vegetais: naquilo que agrupa as similaridades ao invés daquilo que especifica as diferenças.

Arber (1950) exemplifica essa postura comentando que Goethe "postulou um tipo único para os diferentes ramificações laterais do caule (p. ex. folhagem e partes da flor) e outros tipos de ordem maior para diferentes tipos de broto (p. ex. brotos

¹¹³ [...] *With this model and the key to it, it will be possible to go on forever inventing plants and know that their existence is logical; that is to say, if they do not actually exist, they could, for they are not the shadow phantoms of vain imagination, but possess an inner necessity and truth.*

folhosos e flores; ou inflorescências expandidas e capítulos)"¹¹⁴ (p. 61). Nesse sentido, a *Urpflanze* é uma hipérbole das generalizações classificatórias, levando ao extremo a observação de similaridades como as entre tipos de ramificações e brotos. A partir dela, propõe-se uma idealização da similaridade que abrangeria todas as formas de vida das plantas. Ela cumpre uma função no argumento de que as similaridades pontualmente encontradas entre tipos específicos podem ser apenas um aspecto de uma similaridade maior que compreenderia mais casos, e, levando-se esse pensamento ao extremo, de todos até¹¹⁵. Tratando-se de uma espécie de similaridade em si e para si, as diferenças resultariam apenas dos desdobramentos dessa idealização em seus movimentos de especificação.

Sobre esse tópico, o teórico da literatura Walter Wetzels disserta que, para Goethe:

A classificação era uma cartografia de superfície; Goethe estava procurando as formas e forças subjacentes. Somente assim, ele sentia, seria possível compreender a planta. E de modo a encontrar o que faz da planta uma planta, de modo a encontrar a "essência" da planta, o método comparativo se tornou a abordagem favorita, um método que buscava similaridades, não diferenças¹¹⁶. (WETZEL, 1987, p. 78)

Mesmo não sendo a botânica a principal atividade e preocupação de Goethe – o que se observa, segundo Arber, em sua desatualização frente ao estado de arte de sua época (1950, p. 41), além de suas próprias afirmações nesse sentido – as questões teóricas que encontrou nessa área repercutiram em seu pensamento. Em suas palavras: "dar continuidade à botânica não está em meu caminho. Eu deixo isso para outros que aí muito me ultrapassaram. Minha única preocupação foi relacionar o fenômeno separado a uma lei geral e fundamental"¹¹⁷ (*apud* ARBER, 1950, p. 41). A capacidade e propensão de encontrar princípios unificadores, à parte sua grande projeção como escritor, foram características significativas de suas contribuições para a botânica,

¹¹⁴ "He postulated a single type for the different lateral appendages of the stem (e.g. foliage-leaves and flower parts) and other types of higher order for different kinds of shoot (e.g. leafy shoots and flowers; or expanded inflorescences and capitula).

¹¹⁵ Um argumento similar é realizado por Goethe ao referir-se ao conceito de "Imitação": "[...] quanto mais tranquilamente [o artista por meio da imitação] aprender a comparar o que é semelhante, a separar, isolando o que é dissemelhante, e a subordinar os objetos singulares a conceitos universais, tanto mais digno se há de tornar para pisar o umbral do santuário" (1993 [1789], p. 64).

¹¹⁶ "Classification was surface cartography; Goethe was looking for the underlying forms and forces. Only thereby, he felt, would it be possible to understand a plant. And in order to find out what it is that makes a plant a plant, in order to learn the "essence" of a plant, the comparative method becomes the favorite approach, a method which seeks to find similarities, not differences."

¹¹⁷ "To pursue botany further is not in my line. I leave that to others who far surpass my therein. My only concern was to trace back the separate phenomena to a general and fundamental law"

importando mais do que os avanços ou descobertas técnico-científicos de fato. A ideia de "uma lei geral e fundamental" reverberou não apenas nessa área, mas em diversas apropriações de seu discurso em outras áreas, como na teoria musical de Schenker, um século depois.

A similaridade com o conceito de *Ursatz* é expressa pelo musicólogo Jeffrey Swinkin (2016). Considerando a *Urpflanze* como um precedente e um ímpeto direto, o autor observa que "enquanto a *Urpflanze* é uma planta arquetípica que se manifesta em uma variedade de formas físicas, a *Ursatz* é um arquétipo melódico-harmônico que se manifesta em uma variedade de formas musicais" ¹¹⁸ (p. 52). Swinkin também comprara o processo de elaboração composicional gerando diminuições na superfície musical ao processo no qual a *Urpflanze* "ramifica-se em cada vez mais intrincados apêndices, em níveis cada vez mais especializadas da planta" ¹¹⁹ (p. 52). As comparações de Swinkin apontam que ambos os conceitos tratam de princípios de geração do uno imutável até o plural mutável: trata-se em ambos os casos de arquétipos a partir dos quais pensa-se o caminho do primordial ao específico, da similaridade às diferenças. É em convergência com estas concepções que Schenker formula suas noções singulares de unidade e coerência orgânica: noções fundamentais para o desenvolvimento de seu método analítico e transformadas em mote com a formulação *Semper idem sed non eodem modo*¹²⁰, presente como subtítulo em boa parte de seus livros.

No entanto, os detalhes da influência da *Urpflanze* no ideário estético/musical não são um consenso no âmbito acadêmico, o que resulta em determinadas polissemias e confusões conceituais. Segundo o musicólogo David Montgomery, em seu artigo intitulado *O mito do organicismo: da má ciência à grande arte*¹²¹ (2015), a *Urpflanze* de Goethe "consistia, quase magicamente, de um único e gigante arbusto contendo as sementes de todas as espécies botânicas"¹²² (p. 18). Embora essa descrição

¹¹⁸ "If the *Urpflanze* is an archetypal plant that manifests itself in a variety of physical forms, the *Ursatz* is a melodic-harmonic archetype that manifests itself in a variety of musical forms."

¹¹⁹ "Ramifies into ever more intricate appendages, ever more specialized layers of the plant."

¹²⁰ Sempre o mesmo, mas nem sempre do mesmo modo.

¹²¹ "The myth of organicism: from bad science to great art"

¹²² "It consisted, almost magically, of a single giant bush replete with the seeds of every known botanical species."

não soe inteiramente acurada em relação às cartas de Goethe já citadas, ela descreve bem a representação de Jean François Turpin¹²³ (Fig. 3).

Além da ilustração de Turpin, Montgomery se ampara em trechos dúbios das entradas do diário de Goethe, como: "em face de tantas e renovadas impressões, eu começo a me perguntar se posso encontrar nesta coleção a própria Planta Gerativa. Tal coisa deve existir!"¹²⁴ (p. 20). Neste trecho, por exemplo, é possível ter a impressão de que Goethe procurava encontrar uma planta real, manifesta no mundo físico, que contivesse literalmente "as sementes de todas as espécies". Seu desejo, segundo a leitura de Montgomery, seria como o de um arqueólogo que busca encontrar uma "arca de Noé botânica" (p. 20), uma espécie de cálice sagrado vegetal.

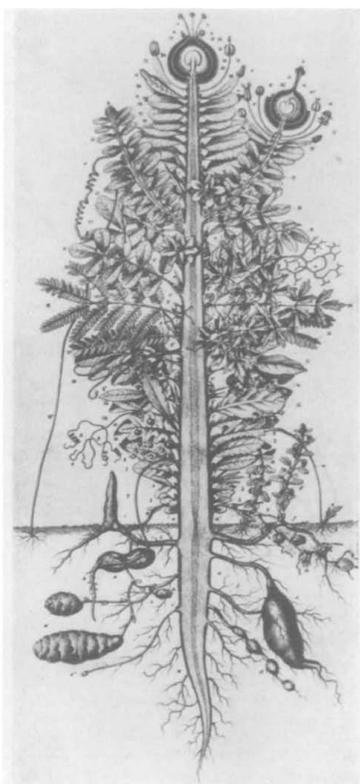


Figura 3: Representação da *Urpflanze* de Jean François Turpin, em *Esquisse d'organographie végétale pour servir à prouver la métamorphose des plantes de Goethe* (1837) (apud MONTGOMERY, 2015, p. 19; GÖKMEN, 2017, p. 134; PRIETO, 2014, p. 55; dentre outros).

Refletindo sobre os impulsos culturais e epistemológicos que levaram ao desenvolvimento do conceito de *Urpflanze* e a sua função como "modelo fundamental de organização", segundo Montgomery ele fazia parte de uma crença comum na

¹²³ Uma ilustração comumente citada em estudos sobre o organicismo, tendo sido publicada pela primeira vez pelo próprio Turpin em 1837 (ou seja, após o falecimento de Goethe) em um trabalho sobre a metamorfose das plantas de Goethe. Esta ilustração é citada, por exemplo, além do próprio MONTGOMERY 2015, p. 19, em GÖKMEN, 2017, p. 134 e PRIETO, 2014, p. 55, dentre outros).

¹²⁴ "In the face of so many new and renewed impressions I began again to wonder if I might discover among this array the Generating Plant itself."

existência de formas de vida fantásticas, prototípicas. Estes seres maravilhosos constituíam a resposta informal dos cientistas do século XVIII a Adão e Eva, baseado em um conceito amplamente aceito de uma evolucionária 'cadeia do ser' que ligava a menor mônada à existência própria de Deus¹²⁵. (MONTGOMERY, 2015, p. 18)

Ou seja, o autor observa traços anticientíficos que perduravam no ideário científico no século XVIII e que se aplicariam a especulações amadoras como as de Goethe. A "má ciência" de Goethe apresenta traços que remetem ao mito cristão da linhagem original e o princípio de onipresença divina. A *Urpflanze* seria um reflexo no âmbito científico da busca por unidade espiritual ao projetar na natureza a possibilidade de uma entidade que incorporasse as mesmas características da divindade cristã. Montgomery argumenta, nesse sentido, sobre a permanência de atributos religiosos no processo de secularização a partir da identificação de similaridades entre os discursos religiosos e botânicos¹²⁶.

Algumas objeções quanto a determinados aspectos da leitura de Montgomery podem ser trazidas para esse panorama a partir do trabalho de Arber (1950), intitulado *A filosofia natural da forma da planta*¹²⁷. Primeiramente, quanto à representação de Turpin, a autora argumenta que tentativas como esta de descrever pictoricamente o arquétipo goethiano constituem um "pesadelo de um botânico, no qual aspectos que não poderiam de modo algum coexistir, são forçados na mais bruta justaposição"¹²⁸ (1950, p. 62). Arber vê essa ilustração como um aglomerado heterogêneo, com formações contrastantes que não poderiam se apresentar em um único tipo vegetal. Mais amplamente, ela questiona as visões que desconsideram os aspectos práticos e científicos que fundamentam as especulações teóricas de Goethe. Argumenta, portanto, que ele não se ampararia por representações como a de Turpin, ou ainda não as aceitaria, pois elas estariam equivocadas em apontar o caráter simbólico do conceito de *Urpflanze*, descrita pelo próprio como "uma planta simbólica"¹²⁹ (*apud* ARBER, 1950, p. 59). Em relação a esses argumentos, pode-se ainda acrescentar: talvez por essas razões a publicação póstuma da ilustração fale mais sobre o imaginário coletivo e interpretações equivocadas do que sobre os escritos goethianos de fato.

¹²⁵ "The existence of fantastic, prototypical life forms. These wonderful beings constituted the eighteenth-century armchair scientist's answer to Adam and Eve, based on a widely accepted concept of an evolutionary "chain of being" that stretched from the lowest monad in existence to God himself."

¹²⁶ O mesmo se dá no discurso schenkeriano, repleto de imagens e reflexões teológicas que embasam suas escolhas metodológicas.

¹²⁷ "The natural Philosophy of Plant Form."

¹²⁸ "A botanist's nightmare, in which features, which could not possibly coexist, are forced into the crudest juxtaposition."

¹²⁹ "eine symbolische Pflanze."

Em segundo lugar, quanto à suposta busca no mundo físico da *Urpflanze*, segundo Arber, ela é um "conceito a partir do qual os conceitos das plantas existentes podem ser derivados mentalmente; não carrega nenhuma implicação filogenética, e nenhuma noção de estoque ancestral"¹³⁰ (p. 59). Em outras palavras, é um conceito que remete à correlação uno/múltiplo ao invés da imagem de um reservatório genético. Ou ainda, não trata de uma criatura ancestral que possuiria em si todas as sementes, mas sim de uma instância gerativa que englobaria todos os crescimentos possíveis. Seu caráter suprassensível, embora proveniente de observações de fato empíricas, remete a sua categorização como um conceito que hiperboliza as similaridades e não como uma entidade física que carrega consigo as diferenças.

Refletindo sobre a folha da *Urpflanze*, Molder concorda com a argumentação de Arber. A autora disserta:

Com efeito, a folha como conceito transcendental significa não só a ultrapassagem do conceito trivial, empírico, de folha, enquanto este órgão concreto da planta, mas também a tematização da folha como condição de possibilidade de crescimento da planta, enquanto *forma generativa*. A folha é ainda conceito transcendental, porque não é propriamente um conceito no sentido de forma determinada do pensamento, é a *forma-princípio, ponto prenante, a folha originária, uma ideia*. (MOLDER, 1993, p. 22, grifos meus)

A comparação das interpretações do conceito da *Urpflanze* de Montgomery e de Schenker, como instância teórica que embasa suas análises musicais, faz refletir sobre a relação entre organicismo e teoria musical, levando a um caso onde música e botânica se espelham. A hipótese que aqui se delineia é que Schenker reflete em sua teoria musical, mais acuradamente do que Montgomery, as leituras de Molder e Arber sobre os conceitos de Goethe. Pode-se falar, nesse sentido, em uma compreensão musical de um conceito botânico-filosófico, em que as características extraídas deste formam e informam os percursos e estratégias utilizadas naquele. Em outras palavras, trata-se de uma compreensão musical da *Urpflanze*. Por outro lado, a teoria musical também esclarece a *Urpflanze*, ao apresentar seus contornos teóricos, sua funcionalidade, seus alcances – enfim, a potência criativa de uma ideia no ato de sua transposição para outro contexto. Em outras palavras, é em contrapartida uma compreensão botânica da música.

¹³⁰ "A concept, from which the concepts of existing plant forms could be derived mentally; it carried no phylogenetic implications, and did not suggest to him any notion of an ancestral stock."

Assim, Montgomery compreende a *Urpflanze* musicalmente de acordo com a representação de Turpin, ou seja, como uma entidade heterogênea contendo em si algumas formas primordiais, e apresenta uma análise em convergência com essa concepção (Fig. 4). Considerando a *Urpflanze* um protótipo, ele afirma: "o *protótipo de Goethe* (uma fonte complexa) dá luz a uma estrutura mais episódica. A fonte é ela mesma um grupo motivico mais abrangente, *contendo todos os motivos individuais* que se desenvolvem em grupos temáticos no decorrer da obra"¹³¹ (2015, p. 40, grifos meus). Em sua narrativa da gênese musical, a diversidade motivica deriva de um grupo de motivos originários. Ou seja, sua concepção da *Urpflanze* como um reservatório genético o leva a imaginar a instância anterior à obra como composta e divisível (quer seja o planejamento pré-composicional ou o modelo extraído por meio da análise). A *Urpflanze* musical de Montgomery carrega as diversas sementes motivicas que serão desenvolvidas/semeadas no decurso da obra, que serão desdobradas e variadas progressivamente de modo a formar a complexidade derradeira¹³².

Sua análise da peça de Jan Dussek (Fig. 4) reflete esse entendimento. Nela, uma sentença inicial apresenta uma coleção de motivos que serão desenvolvidos individualmente no decorrer da peça. Ela é denominada "protótipo" (Fig. 4, primeiro sistema) e compreende um período composto com duração de 11 compassos. Os materiais musicais são organizados em duas categorias: a do protótipo com os motivos dele extraídos e a das configurações temáticas (Fig. 4, separadas pela linha horizontal). Pode-se compreender essas categorias como uma que carregaria a informação genética (genotípica) e outra em que estas informações se manifestam (fenotípica)¹³³. Ou ainda, em uma linguagem mais relacionada ao vocabulário goethiano em questão: a categoria dos repositórios de sementes e a categoria dos ramos, caules, flores etc. em uma relação de geradores e gerados.

¹³¹ "[...] *Goethe's prototype (a complex source) gave rise to a more episodic structure. The source itself is a larger motivic group, containing all the individual motives that develop into thematic groups during the course of a work.*"

¹³² Sua análise dialoga com o conceito de *Variação Progressiva* (ver DALHAUS, 1990, p. 128-133), de Arnold Schoenberg, no sentido específico em que trata a unidade e coerência musical por meio dos motivos e a reiteração de suas características em outros motivos. Sobre a relação entre Schoenberg e Schenker, Dahlhaus afirma em outro artigo que: "é manifesto que Schenker, quando fala de coerência, refere-se principalmente à coerência tonal, enquanto Schoenberg, pensa em coerência motivica" (1990, p. 139). Montgomery, seguindo Schoenberg, entende a coerência musical também por meio dos motivos, amparado em seu singular entendimento da *Urpflanze* goethiana, aqui debatido.

¹³³ Uma descrição precisa e completa de um processo analítico similar ao de Montgomery pode ser encontrada em ALMADA, 2013.

Prototype:

Motives:

1. (mm. 1-2) 2. (m. 3) 3. (mm. 9-10) 4. (mm. 10-11)

Inversion (m. 4)

Thematic Configurations

Intro. Lento

I.^a

I.^b

I.^c

I.^d

II.

II. cont'd.

(with counter-rhythm from mm. 3-4)

(with syncopated rhythm from m. 3 ff.)
cont'd. on next line

Detailed description: This figure is a musical analysis diagram. At the top, it shows a 'Prototype' of the sonata's opening, marked 'Lento patetico', with measures 1 through 9. Below this, four 'Motives' are identified: Motive 1 (measures 1-2), Motive 2 (measure 3), Motive 3 (measures 9-10), and Motive 4 (measures 10-11). An 'Inversion' of Motive 1 is shown for measure 4. A horizontal line labeled 'Thematic Configurations' separates the motives from the main musical score. The score is divided into sections: 'Intro.' (Lento), 'I.^a', 'I.^b', 'I.^c', 'I.^d', 'II.', and 'II. cont'd.'. Arrows indicate how the motives and their inversion are used in these sections. For example, Motive 1 and its inversion are used in the Intro and I.^a. Motive 2 is used in I.^c and I.^d. Motive 3 is used in I.^c and II. Motive 4 is used in I.^b. Section I.^d is noted as having a counter-rhythm from measures 3-4, and section II. is noted as having a syncopated rhythm from measure 3 onwards.

Figura 4: Análise da sonata n. 24, op. 61 "Elégie harmonique sur la mort de son altesse royale, le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de sonate pour le piano forte [1806], de Jan Dussek (MONTGOMERY, 2015, p. 42)

Assim, o contorno <201>¹³⁴, extraído das notas iniciais da sentença (obliterando-se a primeira), caracteriza o motivo 1 (Fig. 4, linha 2, coluna 1) e suas

¹³⁴ Utiliza-se aqui a nomenclatura da teoria dos contornos, de Robert Morris (1987).

consequentes variações, tanto no nível prototípico quanto no nível das configurações temáticas (apresentadas verticalmente na mesma coluna). Sua inversão <021> (c. 4) é compreendida como uma repetição ainda no nível prototípico, já que se apresenta na sentença inicial. As variações seguintes ultrapassam a linha que separa a sentença inicial das configurações temáticas, já que se apresentam na peça após a apresentação do "protótipo de Goethe". No eixo das configurações temáticas, por exemplo, a segunda construção temática a partir do motivo 1 (Fig. 4, linha 1a), constituindo sua transposição invertida, é associada ao motivo 2 em seu registro de alturas original, mas com a configuração rítmica alterada. Forma-se assim, o primeiro tema "real" da peça, resultante do primeiro processo de montagem a partir da *Urpflanze* musical de Montgomery.

A análise prossegue realizando associações derivativas desse tipo, omitindo o que não se repete de modo a inferir a devida economia dos materiais e o sentido de recursividade na peça como um todo – uma recursividade referente aos motivos que compõem a sentença original. Assim, nas palavras do teórico/analista, "no *protótipo de Goethe*, todo material motivico *forma* uma entidade conectada que apresenta uma apreciável sentença completa – a despeito da diversidade de suas partes"¹³⁵ (2015, p. 40, grifos meus). Invertendo a ordem cronológica, os motivos é que formam o "protótipo de Goethe", a sentença inicial¹³⁶. Nesse sentido, ele não é necessariamente a entidade geradora da peça, mas uma instância sinóptica que condensa em si suas informações.

A *Urpflanze* de Montgomery se apresenta musicalmente em uma sentença completa e diversa, que no "decorso da obra vai sendo submetida a uma espécie de 'desmontagem orgânica' em que o seu material é quebrado em menores e mais identificáveis materiais e apresentados episodicamente"¹³⁷ (2015, p. 40). Ao evocar imagens relativas à montagem e ao artesanal (desmontar, quebrar, apresentar, protótipo), Montgomery une tropos organicistas e mecanicistas em sua interpretação de um conceito exemplar do organicismo, ou ainda, de um conceito arqui-organicista: a *Urpflanze*.

¹³⁵ "In the Goethean prototype all motivic material forms a connective entity^[1] that presents an appreciably whole statement—the diversity of its parts notwithstanding."

¹³⁶ Como apresentado a seguir, uma impossibilidade na interpretação musical de Schenker da *Urpflanze*, compreendida como entidade geradora primordial.

¹³⁷ "In the course of a work it undergoes a kind of "organic disassembly" whereby its material is broken down into smaller, more identifiable material and presented episodically."

Por outro lado, a leitura musical da *Urpflanze* em Schenker (a sua *Ursatz*) converge com as ponderações de Arber e Molder, apresentando maior consideração às implicações filosóficas e ao contexto epistemológico de Goethe. Ela se comporta como uma estrutura ideal no sentido em que também hiperboliza as similaridades: ela é a representação daquilo que todas as obras tonais têm em comum – da estrutura imutável que subjaz todas as características individuais de cada peça musical. Assim como a *Urpflanze*, não podem haver outros tipos de *Ursatz* (como é o caso do "protótipo de Goethe" na leitura de Montgomery). No contexto da *Ursatz*, todas as obras tonais compartilham um mesmo impulso centrífugo de criação, que faz expandir a sentença primordial imutável, contraposto ao sentido centrípeto de especificação, que comporta em uma identidade essa expansão – movimentos que descrevem o caminho entre o uno e o plural. A identidade da peça resulta da singularidade desses percursos que partem sempre do mesmo lugar. A concepção da *Urpflanze* como uma unidade indivisível, elementar e simples leva Schenker a imaginar uma instância anterior à obra também com as mesmas características. Assim, a *Ursatz* é compacta e indivisível, não havendo elementos menores que a componham.

Em Montgomery, o impulso de especificação não faz parte do desenvolvimento da *Urpflanze* musical, pois já se encontra nela latente na forma da multiplicidade de sementes: a multiplicidade é uma característica *a priori*, prescindindo dos processos de transformação. Por outro lado, em Schenker a *Urpflanze* musical não possui em si já a multiplicidade: ela só a alcança por meio dos "níveis de transformação, prolongamentos, elaborações e meios similares, [que a levam] à superfície" ¹³⁸ (SCHENKER, 1979 [1935 p. 5]). Ou seja, por meio do processo de transformação do uno em múltiplo através dos níveis estruturais. Assim, nas palavras de Schenker, é apenas no processo de elaboração a partir da *Ursatz* que "a profundidade espacial de uma obra musical é expressa – sua distante origem *no mais simples elemento*, sua transformação em estágios subsequentes, e, finalmente, a diversidade de sua superfície" ¹³⁹ (p. 5, grifo meu). É esse processo que aqui se denomina como sua leitura musical da *Urpflanze* goethiana.

¹³⁸ "[...] Transformation levels, prolongations, elaborations, and similar means, into the foreground."

¹³⁹ "The spatial depth of a musical work is expressed – its distant origin in the simplest element, its transformation through subsequent stages, and, finally, the diversity of its foreground."

A metodologia da Análise Schenkeriana propõe estratégias diferentes das utilizadas na análise proposta por Montgomery. Ela performatiza de modos singulares a compreensão do ideário organicista em música, como veremos a seguir.

1.4 Análises Schenkerianas

Uma Análise Schenkeriana funciona como uma estratégia heurística para abordar a complexidade de uma partitura. Ela propicia uma espécie de roteiro de como organizar os eventos musicais no processo de compreensão de uma obra. Sabendo-se de antemão o comportamento da *Ursatz*, ao analista cumpre a tarefa de referenciar e rastrear a essa estrutura subjacente o que de fato está notado na pauta, inferindo assim uma unidade estrutural na variedade de materiais. A partir dessa estratégia, o analista se aproxima progressivamente do objeto musical, compreendendo suas nuances e particularidades a partir de um ponto de vista delimitado. Nesse sentido, a *Ursatz* cumpre a função de uma ferramenta operacional, possibilitando investigar o objeto a partir de uma configuração estrutural previamente estabelecida.

Sendo essa configuração sempre a mesma, as singularidades da peça são homogeneizadas na medida em que remetem a ela, comprovando-a em certo sentido e reforçando a percepção de sua onipresença. A estrutura una e totalizante da *Ursatz* torna-se o filtro a partir do qual o objeto é analisado e compreendido, sendo a sua imutabilidade justamente o que salienta as peculiaridades da obra. Nessa relação hierárquica, a estrutura estabelece as condições em que os eventos singulares se darão: ela os localiza em seu âmbito (na disposição temporal de seu fluxograma) e confere a eles peso e valor (na dimensão da profundidade estrutural). Estabelece-se assim uma complexa relação entre norma, representada pela estrutura, e digressão, representada nas singularidades da peça. A heurística de uma Análise Schenkeriana baseia-se na comparação continuada e progressiva dessas duas instâncias (norma e digressão), que se informam mutuamente.

A discussão a seguir apresenta alguns modos de compreender as relações entre norma e digressão; estrutura e singularidade; e uno e plural que perpassam a trajetória de uma Análise Schenkeriana, ressaltando o caráter especulativo e teórico das escolhas analíticas. Constitui uma "análise de análises", ou melhor, um cotejamento crítico de um repertório analítico. Tem como objeto a análise de Schenker (1979 [1935], p. 130) da canção *Wenn ich deine Augen seh* (Fig. 5), do ciclo de canções *Dichterliebe* op. 48,

de Robert Schumann e os desenvolvimentos e especulações posteriores de três proeminentes comentadores¹⁴⁰.

IV.

Langsam.

Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so schwin - det all' mein Leid und
Weh; doch wenn ich küs - se dei - nen Mund, so werd' ich ganz und gar - ge -
sund. Wenn ich mich lehn' an dei - ne Brust, komm'ts ü - ber mich wie Him - mels -
lust; doch wenn du sprichst: „Ich lie - be dich!“ so muss ich wei - nen bit - ter -
lich.

Figura 5: *Wenn ich deine Augen seh*: quarta canção do ciclo *Dichterliebe* op. 48, de Robert Schumann.

Com o intuito de comparação com as singularidades da Análise Schenkeriana e para preparar as questões apontadas mais adiante nas considerações sobre a forma na

¹⁴⁰ AGAWU, 1984 p. 171-175; SMITH, 1996, p. 208; COOK, 2007, p. 287-290.

análise de Smith (Fig. 8), alguns breves comentários são tecidos inicialmente acerca das estruturas fraseológica e narrativa da peça, sendo ao longo da discussão complementados por observações sobre seu desenvolvimento harmônico e textural.

A canção de Schumann (Fig. 5) é breve, assim como os dois quartetos do poema de Heinrich Heine que ela musica:

Quando eu olho nos teus olhos,
Desaparecem o meu sofrimento e as minhas dores;
Mas quando eu beijo a tua boca,
Eu fico completamente curado.

Quando eu me apoio no teu colo,
Cai sobre mim um prazer celestial;
Mas quando tu dizes: "eu te amo!",
Então eu devo chorar amargamente¹⁴¹.

A canção espelha fraseologicamente (Tab.1)¹⁴² a forma do poema: trata-se de uma única sentença constituída por dois períodos. As frases antecedentes de cada período são binárias (construídas em pares) regulares (de mesmo tamanho) e afirmativas (apresentando similaridades no contorno melódico), e musicam os dois primeiros versos de cada quarteto do poema. As frases consequentes apresentam internamente estruturas morfológicas contrastantes (com diferentes contornos melódicos entre cada membro de frase), e musicam os dois últimos versos de cada quarteto do poema.

Sentença	c.1-16.1									
Período	c.1-8.1				c.8.2-16.1					
Frase	c.1-4.1		c.4.2-8.1		c.8.2-12.1		c.12.2-16.1			
Membro de frase	c. 1- 2.2	c. 2.3- 4.1	c.4.3.2	c.6.2.4- 8.2	c. 8.3- 10.1	c.10.3- 12.1	c.12.2- 13.2	c.13.3- 14.2.1	c.14.2.2 -16.1	

Tabela 1: Estrutura fraseológica da canção *Wenn ich deine Augen seh*, do ciclo de canções *Dichterliebe* op. 48, de Robert Schumann.

Dentre as frases consequentes, a primeira é binária e a segunda ternária. Devido a suspensão melódica em sol#¹⁴³ (Fig. 5, c. 13.1), a segunda frase consequente

¹⁴¹ *Wenn ich in deine Augen seh', \ So schwindet all' mein Leid und Weh; / Doch wenn ich küsse deinen Mund, / So werd' ich ganz und gar gesund. / Wenn ich mich lehn' an deine Brust, / Kommt's über mich wie Himmelslust; / Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich, / So muss ich weinen bitterlich.* Tradução do autor da presente tese.

¹⁴² Na nomenclatura utilizada nesta tese, a primeira entrada refere-se ao compasso, a segunda ao tempo e a terceira à subdivisão no âmbito da unidade de compasso. Assim, por exemplo, 1.1.1 significa a primeira subdivisão do primeiro tempo do primeiro compasso.

¹⁴³ Na presente tese, notas são escritas com letra minúscula e acordes/tonalidades/classes de notas com letra maiúscula.

da peça divide-se em três membros de frase. Os últimos membros de frase de ambas as frases consequentes apresentam paralelismo devido à similaridade de suas construções melódicas¹⁴⁴. Observa-se a tendência geral em contrastar as frases consequentes de cada período. Deste modo, a estrutura global se apresenta como duas frases binárias, regulares e afirmativas (BRA) que são seguidas por estruturas com menor auto-similaridade: no primeiro período, uma frase binária, regular e contrastante (BIC) e no segundo, uma ternária, irregular e contrastante (TIC).

Essa estrutura fraseológica reflete os dois momentos de tensão e maior expressividade da peça, situados nas frases consequentes de cada um dos períodos. Nesse sentido, a irregularidade e o contraste fraseológicos são diretamente relacionados a um tipo de tensionamento melódico/harmônico.

No primeiro momento, mais evidente, a tensão se deve ao registro agudo (sol⁴, c. 7) alcançado por meio de sequência melódica ascendente, a qual se soma a expansão do registro por meio do movimento contrário do baixo (mi², c. 7) e o ponto de maior intensidade dinâmica da peça. A cadência à subdominante (Dó) que encerra o período (c. 8.1) sugerida inicialmente no acorde de função V₂/IV (c. 5.3), é confirmada aqui em I₆, que prepara a confirmação definitiva no acorde cadencial D⁶₄ (c. 7.2). O salto gerado por esse movimento ascendente é preenchido no movimento descendente da cadência à subdominante que se segue, resolvendo sua tensão ao mesmo tempo em que gera o maior deslocamento harmônico da peça.

No segundo momento (c. 13), trata-se de uma tensão harmônica (acorde diminuto de função ð/II) acompanhada da suspensão do movimento melódico em uma sensível secundária (sól#3, c. 13). É também um evento que pede uma resolução, a qual é resolvida, desta vez, em II₆, levando finalmente à tonalidade de origem. Esse momento marca o ponto intermediário do amplo movimento harmônico por quintas (Si, Mi, Lá, Ré, Sol) que se inicia após a cadência à subdominante (c. 8.1) e que caracteriza integralmente o comportamento harmônico do segundo período da peça.

As frases antecedentes (c. 1-4.1 e c. 8.2-12.1) que precedem esses dois momentos de tensão também são significativas do contraste entre os dois períodos. A primeira (c. 1-4.1) inicia na tonalidade de origem e se encaminha à dominante, conferindo um aspecto de abertura característico de frases antecedentes. A segunda (c. 8.2-12.1) inclina duas vezes ao grau relativo (mi menor) da tonalidade original e repete

¹⁴⁴ Ignorando o possível clímax em sol⁴ (c. 7.1), esses membros de frase formam exatamente o mesmo contorno melódico iniciado primeiramente em 7 e posteriormente em 4.

a nota conclusiva (sol3): características que lhe conferem um aspecto de fechamento, de resolução (harmônica e melódica). Enquanto no primeiro caso o movimento em direção ao clímax (c. 4.2-7.1) que sucede a frase antecedente pode ser compreendido como uma resolução da abertura que a frase prenuncia, no segundo caso a tensão (c. 13) que sucede a frase antecedente (8.2-12.1) é um elemento novo de abertura que exige uma resolução própria – resolução que será também a da peça por completo. Assim, sucintamente, os dois períodos que compõem a peça formam: primeiramente um gesto amplo e vibrante e em sequência um gesto comedido e intenso.

A estrutura fraseológica estabelece estreitas relações com o conteúdo do poema. Enquanto o primeiro período reflete a positividade do eu-lírico, que se cura no corpo de sua companheira ("mas quando eu beijo a tua boca / eu fico completamente curado"), o segundo reflete a tensão e o contraste fundamentais do poema, revelando o amor não correspondido ("mas quando tu dizes: eu te amo! / então eu devo chorar amargamente"). O adjunto adverbial que encerra o poema ("amargamente") põe em nova perspectiva toda as declarações dos versos precedentes. Enquanto nestes os elementos que se referem aos prazeres dos corpos ("olhar nos olhos", "beijar a boca", "repousar no colo") são louvados pelo eu-lírico como elementos de cura e ascese, o amargor sentido na declaração de amor leva a especulações sobre a gravidade que esse sentimento representa para ele¹⁴⁵. Há, enfim, uma distância entre o sentimento de amor e ato de amar que faz o eu-lírico louvar esse e rejeitar aquele.

O contraste entre os dois períodos é essencial no entendimento da relação entre música e poesia. A partir dele, pode-se inferir como Schumann trabalhou musicalmente o poema de modo a representar os estados de espírito antagônicos vivenciados pelo eu-lírico. Assim, a revelação do amor não correspondido é musicada por uma espécie de clímax sombrio (c. 13), justificando em retrospectiva a precocidade do primeiro ponto climático (c. 7). Em outras palavras, a grandiosidade do primeiro gesto, realça a melancolia do segundo. Essa melancolia, por sua vez, leva a questionar a natureza da relação amorosa e a positividade afirmada inicialmente.

Contrastando com uma breve análise fraseológica e narrativa como esta, a análise de Schenker (Fig. 6) apresenta uma notação extraída da partitura original. Ela é acompanhada de apenas um comentário: "todos os eventos rítmicos e prosódicos

¹⁴⁵ Especulações como: o amor representa para ele o fim da entrega pura e distraída dos amantes? O fim das ilusões do amor? A declaração de amor o faz pensar e remoer a falsidade de suas próprias intenções? Das intenções do(a) interlocutor(a)? Ele já teve um(a) outro(a) amado(a) que o(a) deixou? etc.

provocados pela configuração do texto, assim como as configurações características da parte do piano, encontram-se no âmbito de uma progressão ininterrupta $\hat{3} - \hat{1}$ ¹⁴⁶ (1979 [1935], p. 130). A análise de Schenker apresenta a macroestrutura da peça, reunindo todas as suas informações musicais (rítmicas, textuais, do solo e do acompanhamento, das alturas etc.) no âmbito de uma única movimentação primordial. Para isso, ela omite os eventos da superfície estrutural (retóricos ou ornamentais) que não se refiram diretamente à estrutura profunda, além dos elementos narrativos. Exemplificando a categoria de "formas sem interrupção" de sua "nova teoria das formas" (1979 [1935], p. 130), a análise mostra um caso em que a linha fundamental [*Urlinie*] vai do início ao fim em um único impulso, não retornando ao ponto de origem após ter sido iniciada¹⁴⁷. Condensa-se, desse modo, todas as informações relevantes ao comportamento da estrutura subjacente à peça em um único e sucinto gráfico, em uma imagem sucinta porém panorâmica.

Figura 6: Análise de *Wenn ich deine Augen sehe*, do ciclo de canções *Dichterliebe* op. 48 de Robert Schumann. (SCHENKER, 1979, p. 130, Fig. 152,1)

A análise de Schenker apresenta alguns pontos citados na análise fraseológico-narrativa anterior (dando-lhes por vezes novos sentidos por meio de um outro vocabulário), mas também agrega informações novas. Ela reúne o entrelaçamento linear-harmônico da peça a fim de representar a estrutura subjacente, não se restringindo meramente a um retrato da voz principal. Compreende, dentre outros aspectos:

1. A manutenção da nota inicial em cada um dos dois períodos (c. 1 e 9, linha pontilhada) como uma forma de prolongamento de si_3 no nível estrutural da *Urlinie*

¹⁴⁶ "All the rhythmic, prosodic events brought about by the setting of the text, as well as all the characteristic features of the piano part, fall within the undivided progression $\hat{3} - \hat{1}$."

¹⁴⁷ Nas formas com interrupção a *Urlinie* é reiniciada a partir de determinado momento. Por exemplo, $\hat{3} - \hat{2} // \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$." ou $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} // \hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$."

2. O movimento de abertura da frase inicial (c. 1-4) como um evento subordinado ao início da *Urlinie*.
3. A presença da subdominante (c. 8), na ascensão melódica g-a realizada pelo acompanhamento do piano, como um evento intermediário entre a bordadura estrutural si-do-si (c. 1-5-9)
4. O reflexo da linha ascendente sol3-lá3-si3 da linha do baixo (c. 1-9) em um evento similar, mas ritmicamente diminuído (c. 8), formando uma espécie de fractal.
5. O segundo movimento de tensão (c. 12-13) como um evento subordinado à $\hat{2}$ (c. 14), e que prepara a sua chegada.

Esta análise é interessante principalmente por aquilo que ela omite. Nesse sentido, ela é significativa da contra-intuitividade da metodologia de Schenker, na qual eventos que parecem extremamente importantes no nível sensitivo (na superfície estrutural) são excluídos da análise final. Essa exclusão se deve à leitura de que tal evento não participaria de fato da movimentação primordial que subjaz a peça.

Dentre as omissões de sua análise, a que mais expressa a distância entre profundidade estrutural e superfície sensitiva é a da movimentação sequencial que atinge o primeiro clímax (c. 5-8). Comentado tangencialmente nos itens 3 e 4, esse evento não é representado pela *Urlinie*, embora essencial na expressão musical do contraste dos sentimentos do eu-lírico. No momento de sua vigência, a análise de Schenker representa outro evento: a sequência sol4 - lá4 do acompanhamento ao piano (representada uma oitava abaixo, sol3-lá3) que sucede o movimento da voz solista.

Duas considerações, uma melódica (1) e outra harmônica (2), reforçam esta escolha:

1) O movimento até o clímax em sol4 é oscilatório (de ida e volta): o fato de retornar ao ponto de partida reforça o seu entendimento como um desvio ornamental no nível estrutural. Ou seja, quando Schenker estabelece $\hat{3}$ como ponto estrutural, ao observar que esse grau da escala [*Stufe*] inicia os dois períodos da música, o movimento até sol é compreendido como contingente¹⁴⁸. Um hipotético deslocamento para outro lugar, harmônico e/ou melódico, não alteraria o fluxo da *Urlinie* em seu movimento a partir de $\hat{3}$ em direção a $\hat{1}$.

¹⁴⁸ Neste sentido, esta consideração traz uma segunda explicação, além da dificuldade técnica, para o clímax em sol 4 estar notado como opcional.

O musicólogo Kofi Agawu (1984) argumenta que a ocultação da cadência em Dó se deve ao fato de ela fazer parte de um evento típico da superfície musical: a sequência (progressão melódica linear). O autor expande a análise dos compassos iniciais (Fig. 7), mostrando como a sequência da peça é intermediária entre duas aparições de dó4 (c. 5 e c. 8), o que reforça a percepção da nota de bordadura estrutural apontada na análise de Schenker (Fig. 6, c. 5). Ou seja, dó4 é alcançado uma primeira vez (c. 5), estabelecendo relação de vizinhança com o $\hat{3}$ da *Ursinie*. Seu retorno (c. 8) como resolução do movimento cadencial à subdominante é uma confirmação da vizinhança alcançada previamente e que se confirma logo a seguir com o retorno a si3 (c. 9). Portanto, a sequência acontece em meio a eventos com maior peso estrutural, e por isso é descartada da análise final.

Figura 7: Expansão dos compassos 1 a 8 da análise de Schenker. (AGAWU, 1984, p. 174)

A sequência é vista assim como uma construção linear que não apresenta clusura (fechamento) em nível estrutural. Ou seja, ela não confirma a estrutura, mas escapa dela. É uma digressão de sua norma: uma linearidade secundária frente à linearidade primordial representada na *Ursinie*. Nesse sentido, as notas do acompanhamento ao piano (c. 8) que reforçam o retorno à $\hat{3}$ são mais importantes que a voz solista, já que apontam para a manutenção da *Ursatz*.

2) A segunda consideração diz respeito ao aspecto harmônico. O fato de se tratar de uma cadência à subdominante reforça a sua percepção como um evento alheio à relação harmônica que fundamenta a *Ursatz* (em sua progressão fundamental à dominante, I-V-I). Por não replicar em menor escala esta progressão fundamental, a passagem foge ao sentido de auto-similaridade necessário para ser incorporado na estrutura fundamental. Em outras palavras, se a cadência fosse à dominante,

provavelmente ela seria incluída na análise de Schenker. Como na narrativa da formação da *Ursatz* – em que $\hat{2}$ é considerado como uma elaboração composicional até ser fundamentado por V no *Bassbrechung* –, $\hat{4}$ aqui é também uma elaboração que carece de uma fundamentação em IV (subdominante). Isso explica o súbito abandono da cadência e a ausência de desenvolvimentos posteriores ou internos que referenciem a função de subdominante. É nesse sentido, que o musicólogo Nicolas Cook, argumentando em favor da suspensão do primeiro clímax na análise de Schenker, afirma que o que marca a cadência à subdominante, "é a modo como ela *quase instantaneamente desaparece*, ficando para trás por meio da ascensão só13-lá3-si3 no piano em direção ao V do mi menor que eventualmente levará por meio de um ciclo de quintas ininterrupto até a tônica final"¹⁴⁹ (2007, p. 289, grifo meu).

Levando às consequências narrativas dessa observação, Cook ainda acrescenta: "Essa cadência tão enfática é uma fachada, não mais real do que a confissão de amor da canção"¹⁵⁰ (2007, p. 289). De fato, ela prenuncia o início do período contrastante da canção (c. 9-16), no qual as afirmações de amor, continuando em tonalidade menor (c. 9-12), mudam musicalmente de caráter, renunciando a revelação final do poema (c. 13-16, versos 7-8). Nesse sentido, é um ótimo exemplo do que Schenker entende por "tonalidades ilusórias" (1970 [1935], p. 5) no nível superficial. A manifestação da cadência à subdominante nesse nível espelha a contradição essencial do eu-lírico e a dubiedade de suas afirmações iniciais. Se o fluxo normativo e fundamental da *Ursatz* é assertivo, potente e vivo, nada melhor para representar o contraditório, o mascarado, o fugidio do que a digressão desse fluxo.

No entanto, a análise de Schenker gera um desconforto ao se pensar em suas omissões no nível formal. A distância entre a forma – considerada por Schenker como um evento de superfície – e a estrutura profunda, leva o musicólogo Charles Smith (1996) a repensá-la, procurando incluir na estrutura fundamental a tão discutida cadência à subdominante. Com esse intuito, o autor propõe o desenvolvimento da "nova teoria das formas" de Schenker (1979 [1935], p. 128): uma teoria que procura observar as segmentações formais por meio da elaboração da *Ursatz*, oferecendo novas informações às categorias formais tradicionais (rondó, sonata, fuga etc.), ou ainda, suplantando-as.

¹⁴⁹ "Is the way it almost instantly evaporates, slipping through the g2-a2-b2 rise in the piano onto the V of E minor chord that will eventually lead through an unbroken cycle of fifths to the final tonic."

¹⁵⁰ "The ever so emphatic cadence is a facade, no more real than the song's profession of love."

tonalidade reflete um claro aporte formal. Assim, a cadência à subdominante deve ser incluída, já que desempenha uma importante função na separação dos dois segmentos formais.

A estratégia do autor para incluir a cadência à subdominante em sua análise neo-schenkeriana baseia-se na reformulação da *Urlinie* inferida na análise do próprio Schenker: Smith inclui o $\hat{5}$ (Fig. 8, ré4, c. 2, 6 e 7) nos graus da escala [*Stufen*] que compõem a linha fundamental [*Urlinie*]. Esta inclusão permite compreender a cadência à subdominante como um dos eventos de relevância estrutural, marcados e tangenciados pela *Urlinie*. Ela não é apenas o desvio ou a elaboração de uma bordadura estrutural como em Schenker, mas parte do fluxo subjacente da *Urlinie*: o $\hat{4}/IV$ (Fig. 8, c. 8)

Para que o ré4 seja um evento estrutural ($\hat{5}$) algumas considerações devem ser feitas:

1. A brevidade do primeiro evento (c. 2) deve ser interpretada como uma antecipação de suas subseqüentes aparições, marcando a primeira conquista do espaço dessa nota estrutural (em outras palavras, a sua conquista topológica).
2. A segunda aparição (c. 6) marca o eixo central de uma ascensão diatônica de dó4 a mi4, sendo o ponto intermediário da seqüência apontada por Agawu (Fig. 7). O conjunto de notas que forma o movimento climático gravita em torno desta marca estrutural.
3. A terceira aparição (c. 7) justifica as outras duas em certo sentido. É a que tem maior importância estrutural justamente por anteceder a cadência, evento de importância crucial na consideração da forma. Ela também apresenta amparo no *Bassbrechung* (mesmo que resultante de um acorde apojetura V^6_4/IV).

Nesse sentido, a inclusão de $\hat{5}$ na estrutura é mais ligada à consideração de $\hat{4}$ como polo estrutural do que a uma força estrutural própria. Nenhum dos três eventos de ré estabelece força suficiente para ser considerado como *Stufe*: o primeiro por sua brevidade e caráter ornamental; o segundo por não ter amparo harmônico no *Bassbrechung*; e o terceiro por ser um evento auxiliar da cadência.

Por outro lado, é apenas tendo $\hat{5}$ como *Stufe* que o clímax precoce da peça pode ser aproximado da estrutura, já que as alturas de seu movimento sequencial circundam esse ré4. Assim, a consideração de $\hat{5}$ como evento estrutural tem mais a ver com sua capacidade de agrupar eventos na superfície musical do que com o peso

estrutural de fato desse grau da escala [*Stufe*]. Ou seja, mesmo que a inclusão de 5 não possa ser validada pelo evento $\hat{5}$ propriamente, sua função de inclusão das características formais é coerente, dando sentido estrutural para um importante evento musical, o $\hat{4}/IV$. O evento $\hat{4}/IV$ passa a ser o ponto de maior relevância para a peça por representar o movimento fundamental de distanciamento e retorno da tônica, assim como a *Ursatz* pretende expressar.

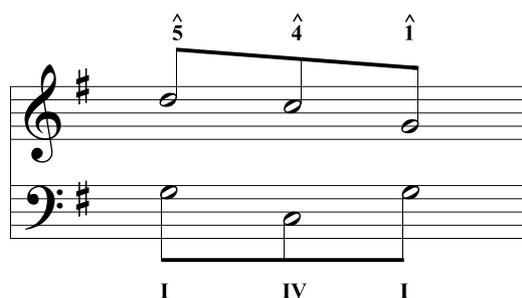


Figura 9: *Ursatz* hipotética a partir da análise de Smith. Elaboração da presente tese.

Uma das consequências da consideração da forma como informação relevante à estrutura é a relativização da *Ursatz*. Embora Smith não se refira a ela, pode-se inferir de sua análise, hiperbolizando sua proposta, uma outra forma de estrutura subjacente (Fig. 9). Assim, considerando que a chegada em $\hat{2}/V$ não possui força estrutural, já que é antecipada na chegada em II (c. 14), Smith reformula a própria forma da *Ursatz*, invertendo a direção do movimento de quinta que a constitui, de ascendente (I-V-I) para descendente (I-IV-I). A *Ursatz* singular (termos contraditórios na teoria original) da análise de Smith apresenta os pontos estruturais principais $\hat{5}/I$ - $\hat{4}/IV$ - $\hat{1}/I$ (Fig. 9, a partir de c. 2-8-16 da Fig. 8). É uma reformulação, portanto, que se opõe a fundamentação da *Ursatz* no comportamento ascendente da série harmônica, mas inverte-o sem preocupação com a narrativa naturalista que ampara o discurso schenkeriano. Assim como as formas são repensadas por Schenker como consequências de sua *Ursatz*, a análise de Smith demonstra, desse modo, seu argumento de que a estrutura deve ser repensada em função da forma.

No âmbito da análise de Smith, as duas considerações que amparavam a análise de Schenker – a de Agawu, a respeito da superficialidade da sequência, e a de Cook, a respeito do caráter ilusório da cadência à subdominante – perdem sua validade. Na inclusão da sequência e da cadência na estrutura, a relação hierárquica que amparava suas leituras como digressões da norma perde o sentido. Se, por um lado, essa inclusão enfraquece a heurística baseada na omissão de eventos

considerados de superfície, e todo o processo de comparação que daí se elabora –, por outro lado, ela mostra como esse jogo analítico que se baseia na narrativa hierárquica pode ser reformulado ao se desconsiderar suas pretensas fundamentações naturais. Não se trata em sua análise de destruir a hierarquia, mas de reformular a estrutura de modo que mais eventos sejam incluídos, procurando retratar mais fielmente as particularidades da peça do que a estrutura pré-estabelecida (a *Ursatz*). Assim, mesmo recusando alguns dos ritos do roteiro analítico propostos originalmente por Schenker, a análise de Smith em si é coerente. Ela rejeita o dogma de se considerar $\hat{2}/V$ como ponto estrutural devido a uma suposta validação natural pela série harmônica, mas ainda propõe um retrato consistente da estrutura subjacente da música, de seu fluxo temporal e da disposição hierárquica de suas alturas.

Por outro lado, a abordagem de Smith se utiliza de estratégias *ad hoc*, descartando a homogeneidade do método schenkeriano garantida pela invariância da *Ursatz*. Pode-se falar de uma consistência no nível da obra, mas não de uma consistência metodológica em conjuntos de obras, já que para cada uma das obras desses conjuntos uma nova estrutura será gerada. Ou seja, a variação do nível profundo leva a uma estrutura mais fluida, mas por isso perde-se o potencial de comparação baseado na relação hierárquica invariável: *Ursatz* una / peças múltiplas. Incluir na estrutura eventos de acordo com as particularidades da obra, assim como Smith realiza com a cadência à subdominante, implica considerar eventos de superfície, e assim enfraquecer a interpretação nos moldes schenkerianos impossibilitando reflexões como as de Agawu e Cook.

A análise de Smith pode muito bem ser compreendida à luz dos argumentos de Adorno, que de certo modo invertem a univocidade da relação entre estrutura e forma como expressada na Teoria Schenkeriana:

Por estrutura eu não me refiro aqui ao mero agrupamento de partes musicais de acordo com esquemas formais tradicionais. Eu a entendo relacionada com o que se passa, musicalmente, *subjacente* a este esquema formal [...] Até mesmo aquilo que se passa subjacente não é simplesmente uma coisa segunda e diferenciada, mas é de fato mediada pelo esquema formal, e é em parte, em qualquer momento dado, *postulada* pelo esquema formal, enquanto por outro lado ela consiste de digressões que por sua parte só podem ser compreendidas por meio de sua relação com este esquema¹⁵³. (ADORNO, 1982 [1969], p. 174)

¹⁵³ "By structure I do not mean here the mere grouping of musical parts according to traditional formal schemata, however; I understand it rather as having to do with what is going on, musically, underneath these formal schemata [...] Even that which is going on underneath is not simply a second and quite

Assim como Smith, Adorno compreende a estrutura como algo influenciado pelos esquemas formais. Ela subjaz esses esquemas não como um princípio gerador, mas como uma consequência deles. O argumento é complexificado ao se pensar que é a estrutura que apresenta as digressões, enquanto os esquemas formais constituem a norma. Trata-se, nesse sentido, de uma inversão completa do schenkerianismo¹⁵⁴, em relação a qual se pode observar em Smith um estreito diálogo, mesmo que o autor não o expresse diretamente.

As críticas a favor ou contra as análises de Smith ou de Schenker demonstram a complexidade da relação entre estrutura, como instância que remete ao geral, e obra, como instância que remete ao particular, no âmbito da Teoria Schenkeriana. Podem-se traçar nessa discussão os seguintes pontos:

(1) a Análise Schenkeriana reflete as premissas que ela mesmo instaura, ao apontar na obra os seus próprios pressupostos teóricos. A estrutura se retroalimenta de si mesma: posta *a priori* como configuração fundamental, os percursos singulares da peça são interpretados a partir dela e para ela. A análise faz sentido por autorreferenciar uma inferida estrutura onipresente, una e totalizante que ela mesma inventou que ali estaria¹⁵⁵.

(2) No entanto, positivamente, esse processo funciona como uma estratégia heurística em que, em meio a circularidade da relação entre estrutura e teoria, a peça é tangenciada. Revela-se assim diversas características particulares ao não se falar do particular diretamente, mas sim do geral com o qual esse particular se relaciona.

Nesta tese propõe-se algo similar em relação à Teoria Schenkeriana. Um modo de se aproximar dela a partir de um outro lugar que apresenta sua própria circularidade autorreferencial: o organicismo. Ele cumpre a função de uma ferramenta operacional que guia a presente leitura, que estabelece o roteiro de como organizar os eventos discursivos. Entende-se que, para uma ampla compreensão dos pressupostos da Teoria Schenkeriana, é necessário compreender o ideário organicista que a ampara, principalmente os princípios de integração, crescimento, economia, vitalismo (dentre

different thing, but is in fact mediated by the formal schemata, and is partly, at any given moment, postulated by the formal schemata, while on the other hand it consists of deviations which in their turn can only be at all understood through their relationship to the schemata."

¹⁵⁴ Para outras propostas de inversão do schenkerianismo, ver capítulo 4.

¹⁵⁵ É interessante lembrar aqui da famosa crítica nietzschiana ao racionalismo e ao cientificismo: "Se alguém esconde algo atrás de uma moita e depois a procura exatamente nesse lugar acabando por encontrá-la aí, não há nenhum motivo para a glorificação dessa procura e dessa descoberta. Mas é todavia isso o que ocorre com a procura e a descoberta da verdade no domínio que concerne à razão." (NIETZSCHE, p. 15, 2001)

outros) que ele defende a partir de suposições sobre um comportamento natural que estaria espelhado no âmbito artístico. Entender essa relação entre ideário e metodologia oferece uma nova luz para propostas como a de Smith que, além de outros casos exemplares do neo-schenkerianismo, não se amparam nos mesmos pressupostos de Schenker e por isso produzem novas relações entre estrutura e obra.

Nesse sentido, para Smith e para boa parte das pesquisas neo-schenkerianas, não se trata mais de uma *Urpflanze* musical. A separação do ideário organicista que amparava a teoria original remete a um novo estado epistemológico, no qual as metodologias são fundamentalmente reformuladas. Enquanto mantém as ferramentas da Análise Schenkeriana original (com algumas atualizações), ao descartar o contexto cultural de Schenker, relativizam o próprio cerne de sua teoria representado na *Ursatz*. Esse debate é exemplar de como algumas correntes de análise musical não são ciências duras (e nem se propõem a ser): a diferença entre estrutura e forma no âmbito das análises de diretriz schenkeriana é uma consequência das visões de mundo que as amparam.

2 Transformações do motivo na Teoria Schenkeriana

No prefácio da edição americana de *Harmonielehre* (1968 [1906]), Oswald Jonas compreende as obras iniciais de Schenker como estágios embrionários do desenvolvimento de sua teoria. Segundo o comentador, a Teoria Schenkeriana é o resultado final de um longo processo que encontrará sua expressão clara e finalizada apenas em *Der Freie Satz* (1979 [1935]). Em suas palavras, é um processo em que "certos estágios de sua obra, embora cada um deles constitua uma base essencial para as construções subsequentes, se tornaram, em certos aspectos, *obsoletos* quando a obra final apareceu" ¹⁵⁶ (SCHENKER, 1968 [1906], p. V, grifo meu). Jonas corrobora assim com um processo de adaptação acadêmica da obra de Schenker em que se deu primazia ao desenvolvimento do método analítico em detrimento dos aspectos psicológicos, metafísicos, culturais, teológicos etc. presentes em sua obra.

Contrariamente a essa postura, este capítulo comenta a Teoria Schenkeriana não como uma metodologia estabelecida, mas a partir de uma série de epifanias e conquistas teóricas que se consolidaram ao longo de mais de 40 anos de produção. É uma teoria que surge, dentre outras inquietações, a partir da crítica ao caráter abstrato e especulativo das teorias a ela contemporâneas, propondo em contrapartida a direta observação das obras dos antigos mestres. Esse aspecto pode ser observado, por exemplo, na expressiva quantidade de exemplos musicais que o autor comenta/analisa e também em suas críticas específicas à utilização de harmonizações de corais a quatro vozes como ferramentas didáticas.

Segundo Boucquet (2005, p. 200), expressando uma das diversas contradições deste autor, a atitude crítica de Schenker qualifica seu trabalho como o de um "anti-teórico" que poderia ao mesmo tempo ser considerado um "teórico por excelência"¹⁵⁷ (o que se reflete também na auto compreensão de Schenker de seu trabalho como mais artístico do que científico¹⁵⁸). O epíteto de "anti-teórico" se deve à sua constante denúncia da distância entre teoria musical e processo composicional. Schenker critica

¹⁵⁶ "Furthermore, certain parts of the work, though each one of them constituted an essential basis for subsequent constructions, would, in certain aspects, be obsolete when the later work appeared"

¹⁵⁷ Boucquet qualifica a teoria de Arnold Schoenberg da mesma forma, ao comparar o trabalho dos dois teóricos.

¹⁵⁸ "Eu estou profundamente ciente de que minha teoria, como foi extraída dos próprios produtos da genialidade artística, é e deve permanecer uma arte, e portanto nunca se transformar em uma ciência" (SCHENKER, 2014c [1930], p. 54) / "I am keenly aware that my theory, extracted as it is from the very products of artistic genius, is and must remain itself an art, and so can never become 'science'."

essas teorias como um conjunto de saberes que não respondem as perguntas fundamentais sobre o processo de criação artística, mas apenas relatam o objeto depois de estabelecido. Nesse sentido, ele se interessa mais pela dinâmica da criação artística do que com a descrição dos aspectos que compõem as estruturas musicais – postura que aponta para a necessidade de atribuir aspectos dinâmicos, sistêmicos e vitais à análise dessas estruturas. Em outras palavras, Schenker se interessa por aspectos "fisiológicos" do organismo musical ao invés dos "anatômicos".

A partir dessas críticas, Schenker procura questionar e revisar os elementos da teoria musical, mudando o foco de sua inquirição. Essa atitude remete à ambição de seu projeto teórico, que busca oferecer uma "teoria unificada da música" (BOUCQUET, 2005, p. 200), ou seja, uma teoria que prescindia de terminologias históricas e que reformule todos os aspectos musicais a partir de uma nova perspectiva. Schenker parece se questionar: "como falar de procedimentos complexos (como, por exemplo, um cânon retrógrado e invertido) se não sabemos ainda o que é uma tríade?". Em outras palavras, sua teoria revê os pressupostos da teoria musical elementar de modo a observar de uma nova maneira as estruturas mais complexas: ela refaz as perguntas mais simples de modo a obter novas respostas sobre pressupostos teóricos consolidados.

A rejeição dos fundamentos da teoria musical impulsiona boa parte de seus questionamentos, levando também ao revisionismo histórico. Schenker compreende o desenvolvimento da música como o de uma entidade abstrata, procurando descrever o desenvolvimento da ideia musical ao invés de suas manifestações fenomenológicas¹⁵⁹. Isso remete a uma contradição central em Schenker: enquanto a teoria musical parte das obras, criticando as especulações abstratas de teorias prévias, sua visão da história da música prescinde das manifestações concretas e dos fatos históricos, tratando o desenvolvimento da música como uma "evolução"¹⁶⁰ do espírito. Ou seja, a especulação abstrata criticada na teoria é aplicada sistematicamente em sua visão histórica.

Nesse sentido, para o autor, por exemplo, para que uma "história da arte musical" (2004 [1921-1923], p. 52) seja efetivamente escrita, as questões originárias que impulsionam o seu estudo devem ser reformuladas. Elas devem referir-se antes de

¹⁵⁹ O que sugere a influência do idealismo hegeliano, bastante influente na Viena finissecular, na Teoria Schenkeriana.

¹⁶⁰ Ver, por exemplo, a citação recuada que encerra esta introdução.

tudo à historicidade interna do objeto musical; à série de eventos que o próprio sistema desenvolve independentemente das culturas e períodos em que foram realizadas. O sincronismo almejado em relação à história musical, considerada por ele como fator externo, é contraposto ao desejo de criar uma espécie de genealogia do "espírito" do tonalismo. Schenker apresenta assim a inquietação teórica de descrever uma dialética própria das transformações tonais em sua temporalidade independente. Nesse sentido, o autor perfila uma série de perguntas que deveriam nortear o tipo de pesquisa que ele almeja:

Quando e como a lei da consonância (a partir da oitava, quinta e terça) pela primeira vez desenvolveu seu caminho e preencheu-se a si mesma em sucessões de tons (compreendidos horizontalmente), de modo que as sucessões tonais, já que expressam uma tríade, poderiam ser experienciadas como uma unidade? Isto ocorreu antes mesmo das tentativas iniciais da polifonia, ou depois? E quanto a *Urlinie*, à época em que a consonância pela primeira vez impregnou secretamente a dimensão horizontal? ¹⁶¹ (SCHENKER, [1921-1923], 2004, p. 52)

De acordo com essas considerações, este capítulo revisa e comenta a trajetória da Teoria Schenkeriana, apontando as contradições e os meandros desse percurso. Mostra como o tom de seus escritos iniciais é transformado na medida em que o método analítico vai gradualmente sendo elaborado. Nesse processo, as problematizações teóricas iniciais, que levam a aporias e negações extremas (como sua postura anti-organicista), são substituídas posteriormente por um tom profético, amparado na crença da positividade¹⁶² de sua metodologia. É um processo que reflete a relação de Schenker com o ambiente musicológico, no qual primeiramente ele busca se estabelecer replicando visões e demonstrando influência de outros autores ¹⁶³ (embora já apresentando originalidades), e posteriormente se isola em seu vocabulário conceitual. Apresenta também as questões de início de sua carreira que parecem ter permanecido no decorrer de sua obra e que fundamentam a inquietação de seu projeto teórico derradeiro, especialmente a questão da causalidade musical e suas implicações organicistas.

¹⁶¹ *"When and how did the law of consonance (with the octave, fifth, and third) first work its way into and fulfill itself in successions of tones (regarded horizontally), so that the tonal successions, because they expressed a triad, could be experienced as a unit? Did this occur even before the initial attempts at polyphony, or later? How about the Urlinie around the time consonance first secretly impregnated the horizontal dimension?"*

¹⁶² Utiliza-se nesta tese o termo positividade para denotar uma postura positivista, mas sem fazer referência direta ao movimento positivista.

¹⁶³ Ver, por exemplo, em *"Der Geist der Musikalischen Technik [1895]"* visões similares às de David Hume e Ernst Mach, como aponta Korsyn (1993).

Este capítulo estuda três estágios subsequentes de Teoria Schenkeriana, procurando demonstrar como as singularidades de sua teoria foram desenvolvidas ao longo do tempo. Estuda principalmente três publicações representativas das etapas desses estágios. De modo geral, a trajetória é apresentada tendo como eixo as transformações das concepções do motivo:

em 2.1) *Der Geist der Musikalischen Technik [1895]*, em que o motivo é pensado por meio de sua analogia com a linguagem;

Em 2.2) *Harmonielehre [1906]*, em que o motivo é tratado como substância animada;

Em 2.3) *Kontrapunkt I [1910]*, em que o motivo começa a ser compreendido como parte integrante dos níveis de uma estrutura-orgânica, compondo um entendimento singular sobre o espaço musical.

Essas transformações do motivo na Teoria Schenkeriana são paralelas às transformações do organicismo que as ampara:

Em 2.1), a postura anti-organicista;

Em 2.2), o organicismo de metáforas pontuais;

Em 2.3), o organicismo global que compreende toda a estrutura musical.

Vale salientar também as transformações do conceito de repetição que dialogam com estes desenvolvimentos:

Em 2.1), inicialmente tratado como um dos procedimentos que separam a música da linguagem, contrastando com o aspecto linear desta;

Em 2.2), lida posteriormente por meio da metáfora biológica da reprodução, segundo a qual os motivos mantêm sua identidade ao repetir-se variadamente;

Em 2.3), implicando um aspecto circular e sistêmico, em que a micro estrutura (diminuições) repete a macro (*Ursatz*), e vice-versa.

O conceito de repetição terá sua dimensão ampliada de tal forma, que mais tarde (em uma das passagens omitidas das edições póstumas – 1956 e 1979 – de *Der Freie Satz [1935]*), passa a conotar também o idealismo em um sentido de "evolução":

Mesmo a vida das ideias puras move-se por repetições, pois cada manifestação individual dessas ideias representa uma repetição. Na história da humanidade, nós vemos épocas em que ideias são disseminadas e selam a raça humana com a marca da *evolução*; mas também vemos épocas que,

não possuindo tais elaborações de uma ideia, estão destinadas a períodos de declínio¹⁶⁴. (SCHENKER, 1979 [1935] p. 161-162, grifo meu)

2.1 A causalidade musical em *Der Geist der Musikalischen Technik* [1895]

Em *Harmonielehre* [1906], Schenker procura estabelecer a base para o entendimento da música como uma arte capaz de associar ideias "refletidas da Natureza e da realidade":

Toda arte, com exceção da música, repousa na *associação de ideias, de grandes e universais ideias, refletidas da Natureza e da realidade*. Em todos os casos a Natureza provê o padrão; arte é imitação – imitação por palavra ou cor ou forma. Nós imediatamente sabemos qual aspecto da natureza é indicado pela palavra, pela cor ou pela forma escultural. Intrinsecamente, *não há nenhuma associação não ambivalente entre a música e a natureza* [...]. Parece que sem a ajuda da associação de ideias nenhuma atividade humana pode se desenvolver tanto em compreensão quanto em criação¹⁶⁵. (SCHENKER, [1906] 1968, p. 3, grifos meus)

A questão colocada por Schenker busca solucionar os seguintes problemas: tomando como premissa que não há "associação não-ambivalente entre a música e a natureza", como considerar como arte o mero manuseio de materiais que não possuem correlatos no plano das ideias nem na representação dos padrões naturais? Qual é o material básico da construção musical e como pode ele conferir valor à música, elevando-a ao patamar das outras artes? Ou ainda, em maior escala, como a música pode representar a Natureza (com N maiúsculo), de modo que seus procedimentos não sejam compreendidos como meros frutos da artificialidade humana?

A solução que se segue em *Harmonielehre* relaciona-se com os desenvolvimentos – que Schenker descreve como a "descoberta" (1968 [1906], p. 4) – do motivo. No entanto, a colocação do problema já revela alguns pressupostos e questões que acompanham toda a sua produção teórica. Com o intuito de situar esses pressupostos, nesta seção a leitura da citação acima remete a duas temáticas que, embora distintas, são interconectadas em diversos níveis. São elas: 1) a associação de ideias e 2) a causalidade musical. Para isso, apresenta-se uma produção teórica que precede em 11 anos esta citação, mas que nela ressoa em diversos níveis.

¹⁶⁴ "Even the life of pure ideas moves in repetitions, for each of the individual manifestations of such ideas represents a repetition. In the history of humanity we see epochs in which ideas are disseminated and stamp mankind with the mark of evolution; but we also see epochs which lacking any such working-out of an idea are destined to periods of decline."

¹⁶⁵ "All art, with the exception of music, rests on association of ideas, of great and universal ideas, reflected from Nature and reality. In all cases Nature provides the pattern; art is imitation - imitation by word or color or form. We immediately know which aspect of nature is indicated by word, which by color, and which by sculptured form. Only music is different. Intrinsically, there is no unambivalent association of ideas between music and nature."

Essas temáticas são elaboradas no artigo de 1895, intitulado *Der Geist der Musikalischen Technik*¹⁶⁶ (daqui em diante, *Geist*). Nesse artigo, Schenker desenvolve uma narrativa sobre o desenvolvimento da música¹⁶⁷, em que o formalismo é tido como um estado evolutivo avançado. Ou seja, pensa uma genealogia que se encaminha de instâncias representativas para instâncias formais em sentido progressivo. Assim, Schenker apresenta três etapas iniciais no desenvolvimento da arte musical: 1) a expressão de sentimentos e emoções; 2) a imitação da linguagem; 3) a repetição de motivos. Essas etapas procuram descrever o trajeto que "separa a música de uma real ou imaginada emoção ou sensação e a estabelece ao invés no enraizamento de um desejo de *atividade puramente interno*"¹⁶⁸ (2007 [1896], p. 320, grifo meu), atividade que também é denominada como o "princípio formal da criação" (p. 320). Seguindo esse programa, a narrativa do desenvolvimento da música é pautada por Schenker pela série de eventos que a permitem tornar-se independente, regida por suas próprias normas internas – uma série de eventos segundo a qual as sensações ou emoções que a música anteriormente representava se tornam não mais a causa única da arte, mas uma consequência ulterior de sua organização com seus próprios materiais.

A relação com a linguagem é fundamental nessa trajetória. Schenker propõe que a interdependência com o texto própria da música vocal permitiu em um primeiro momento que a música imitasse a lógica da organização formal da linguagem, desenvolvendo somente assim o "princípio formal da criação". A função da música seria a de reforçar o caráter e o ânimo do texto, mas nesse ato acabaria também emulando aspectos formais do próprio pensamento. Em suas palavras, em um determinado momento de seu desenvolvimento, a música "teve que aprender a sugerir de forma convincente a *impressão de um pensamento autocontido*. Por meio de sua associação com a linguagem, a música aprendeu a imitar acuradamente todas as vicissitudes do pensamento – sua ambição, sua auto-organização, suas resoluções [...],¹⁶⁹ (p. 320, grifo meu). Nesse processo, a música imitaria apenas a aparência da lógica do pensamento, ou seja, seus aspectos não significativos e externos, como sua rítmica

¹⁶⁶ *O Espírito da Técnica Musical*.

¹⁶⁷ Da música de concerto europeia no caso, mas, em sua visão, da arte musical como um todo.

¹⁶⁸ "[...] Separates music from an actual or imagined emotion or sensation, and establishes it instead on the footing of a purely internal desire for activity. I should like to call this the formal principle of creation."

¹⁶⁹ "[...] It had to learn to suggest convincingly the impression of self-contained thought. Through its association with language, music learned to mimic accurately all of thought's vicissitudes—its striving, its self-organization, its closure."

e suas relações de oposição. Ela não possui a capacidade de associação de ideias intrínseca à linguagem, já que não "representa objetos e conceitos por si mesma" (p. 321), mas pode emular o seu comportamento em um sentido puramente formal.

Assim, a linguagem – ou mais especificamente a "forma lógica do pensamento" – é apresentada como modelo na geração de formas musicais. Schenker disserta sobre essa questão antecipando a preocupação com a elaboração musical por grandes "lapsos temporais" (questão que posteriormente será lida por meio do conceito de prolongamento). Assim, é apenas "sob a influência da linguagem" que os materiais musicais adquirem o seu segundo estágio de desenvolvimento em direção à autonomia.

Em todos os casos em que a linguagem se associa à música, é a linguagem, graças a sua excepcional habilidade de produzir associações de ideias, que imediatamente revela o ânimo e plenamente define o caráter [...] Bem antes da música conhecer os meios para gerar conteúdo de extensão considerável utilizando apenas os seus recursos, ela se deparou com o problema de dar suporte a poemas de considerável duração tanto sacros quanto seculares, e na medida em que a música foi capaz de resolver este problema, ela recebeu deste novo artifício, que teve de ser desenvolvido *sob a influência da linguagem*, uma sugestão, penso, de como também erigir *lapsos temporais* no domínio em que podia saciar seu livre arbítrio -isto é, na pura música instrumental¹⁷⁰. (SCHENKER, 2007 [1895], p. 327, grifos meus)

Na etapa final dessa especulação genealógica, a autonomia em relação à linguagem é iniciada com o processo de repetição. A concatenação linear das palavras em uma narrativa opõe-se ao aspecto recursivo que se dá com o procedimento de repetição de trechos melódicos. Schenker argumenta que, diferente das "artes que representam ou se relacionam com uma história, [que] não tem razão para repetir motivos individuais"¹⁷¹ (p. 321), na música há o retorno às unidades de base, em um processo no qual elas são aumentadas, diminuídas, recortadas, embaralhadas etc., ou seja, são revisitadas. Assim, os motivos são análogos às palavras apenas na medida em que são as unidades mínimas de referência na construção artística. A repetição é o que diferencia o aspecto linear da linguagem do aspecto circular (recursivo) da música (por

¹⁷⁰ "In all cases where language joins together with music, it is language, thanks to its exceptional ability to produce associations of ideas, that immediately reveals the mood and plainly defines its character [...] Long before music knew the ways to generate content of considerable extent using only its own resources, it came face-to-face with the problem of supporting poems of fairly substantial length both sacred and secular, and inasmuch as music was able to solve that problem, it conceived from this new artifice, which it had to develop under the influence of language, an intimation, I think, of how it could also erect analogous time-spans in the realm where it could indulge its own free will—that is, in pure instrumental music."

¹⁷¹ "Clearly, all the arts that relate or represent a story have no reason to repeat individual motives."

outro lado, a poesia seria então a arte da linguagem que toma como modelo a música, que imita os procedimentos de repetição e recursividade a ela inerentes).

A situação de orfandade da música em relação à linguagem, isto é, a separação de seu modelo de referência, é descrita por Schenker como uma "deficiência". Sua visão aponta para a relação hierárquica entre o *logos*, representado pela linguagem, e a música, que nesta dicotomia representa o polo sensível. O entendimento suscitado pela música é apresentado como algo de segunda ordem, fruto de pontuais associações motivicas e tonais, enquanto na linguagem o entendimento emerge para planos mais consolidados, nos quais o pensamento de fato se estabelece e é elaborado.

As pessoas devem ter ficado completamente convencidas desta *deficiência* por parte da música assim que a música instrumental começou a surgir. Durante o tempo em que a música se mesclou à linguagem, fez acreditar a si mesma que era compreensível, embora fosse apenas a linguagem que assegurasse a compreensibilidade; mas quando se aventurou lá fora sozinha no mundo, deve ter percebido seu autoengano um tanto rapidamente e reconhecido sua inabilidade de solicitar entendimento em qualquer outro modo que não a clarificação dos motivos e sucessões tonais por meio de repetições e imitações¹⁷². (SCHENKER 2007 [1895], p 321, grifo meu)

Neste ponto, o artigo apresenta um dos principais problemas que o projeto schenkeriano procura resolver: como a música pode ser uma arte linear e causal? Pois, embora seja uma arte que se apresenta num lapso temporal, para o autor nada parece garantir a necessidade lógica de que um determinado evento musical seja sucedido de um outro. Enquanto na linguagem (o modelo de referência de Schenker em *Geist*) as concatenações ilógicas e aleatórias de palavras são claramente identificadas e apontadas como erros gramaticais, na música esses "erros" não são evidentes. A recursividade e a repetição não linear que garantem a autonomia artística da música distanciam-na do fluxo do pensamento. Em outras palavras, enquanto a música adquire coerência ao imitar a aparência lógica da linguagem, o processo de repetição que leva à sua autonomia faz com que seja perdida a linearidade causal inerente à linguagem. Nesse sentido, um "erro" sequencial na música não pode ser identificado já que a sequência dos eventos não importaria. Enquanto "toda história tem [...] um objetivo último em direção ao qual todas as forças operativas e lógicas se direcionam

¹⁷² "People must have become thoroughly convinced of this deficiency on the part of music as soon as instrumental music began to arise. For as long as music clung to language, it believed itself to be comprehensible, although it was only language that ensured comprehensibility; but when it ventured out alone into the world, it must have realized its self-deception rather quickly and recognized its inability to solicit understanding in any other way than by clarifying individual motives and tonal successions through repetition and imitation.

em concordância com as leis da causalidade [...]" ¹⁷³ (p. 321), a música, por sua vez, é uma arte em mosaico, na qual qualquer ordenação produziria um efeito similar de linearidade por parte do ouvinte.

Assim, Schenker parece se perguntar: quais aspectos garantiriam que a união de motivos possuiria uma necessidade lógica para ser apresentada na forma que de fato se deu? Mais amplamente, como se dão as relações de causalidade na música? Se forem inerentes ao objeto musical, como apontar a estrutura dessa causalidade, e se não o forem, resultariam apenas da recepção por parte do ouvinte em um processo cognitivo de ordenação? A partir dessas indagações, o autor realiza a crítica à metáfora organicista como um todo, apresentando visões surpreendentes se comparadas à sua postura no restante de sua produção teórica. Inicia-se assim a trajetória que o musicólogo William Pastille denomina como a do autor anti-organicista para o arqui-organicista¹⁷⁴ (1984, p. 32).

A crítica à metáfora organicista expressa a dialética sugerida pelo título do ensaio entre os termos espírito [*Geist*] e técnica [*Technik*], ou seja, entre os aspectos metafísicos e artificiais em jogo no processo composicional. Baseia-se na constatação da artificialidade do procedimento artístico. Em meio a essa artificialidade, as imagens orgânicas buscam expressar sentido e ordem de um modo que parece para Schenker fictício e alheio à obra. Nas palavras do autor, essas imagens expressam um "ilusório halo de lógica racional", ou seja, uma impressão ilusória proveniente do repertório técnico dos compositores.

[...] Um *ilusório halo de lógica racional* começou a brotar de todas as estruturas elaboradas pelos esquemas artificiais da imaginação, e não demorou muito para que as pessoas comessem até a acreditar que as construções artificiais tem o mesmo tipo de necessidade possuída por *organismos naturais*¹⁷⁵. (SCHENKER, 2007 [1895], p. 328, grifos meus)

Sua argumentação é separada em dois questionamentos principais:

O primeiro questionamento (1) se refere à relação com a valoração. A denominação de uma peça musical como orgânica está sempre relacionada com a atribuição de um valor positivo em sua apreciação. Mas, por que razão, pergunta-se o autor, uma peça considerada ruim não pode ser orgânica? Segundo Schenker, a própria

¹⁷³ "Every story has, of course, an ultimate goal toward which all its operative and logical forces strive in accordance with the laws of causality, as it were, once and for all."

¹⁷⁴ "In order for the anti-organicist to become the arch-organicist [...]"

¹⁷⁵ "And in this way an illusory halo of rational logic began to shine over all the structures elaborated by the artificial designs of the imagination, and it did not take long before people even began to believe that the artificial constructs had the same sort of necessity possessed by natural organisms."

formulação da questão já responde parte da pergunta. Se a música considerada de qualidade é necessariamente orgânica, "então fica claro que nós estamos aqui transferindo o suposto charme do orgânico ao conteúdo que transmitiu esta espécie de charme"¹⁷⁶ (2007 [1895], p. 328). Segundo esse questionamento, o termo funciona como um conceito vazio, aplicável em qualquer contexto ao qual se sinta prazer, sem implicar necessariamente alguma característica identificável, mas apenas uma projeção subjetiva por parte do ouvinte. Schenker critica assim o uso do termo orgânico sem implicação direta na avaliação da estruturação musical, como uma mera adjetivação. Isso resulta em sua dependência da agradabilidade, ou seja, de um juízo estético baseado unicamente em aspectos sensíveis, e por isso subjetivo e relativo.

O segundo questionamento (2) diz respeito à relação de causalidade em três aspectos musicais: (2.1) a construção melódica, (2.2) a proporcionalidade das partes e (2.3) a sequência de estados de espírito.

De acordo com o Schenker de *Geist*, a construção melódica (2.1) possui sempre múltiplas possibilidades sequenciais, de modo que nunca se poderia dizer que apenas um resultado final estaria predeterminado pelas características do material. Os estudos de rascunhos dos compositores seriam a prova de que a escolha das partes componentes de uma sequência melódica é eventual e resultante de escolhas subjetivas. Essas escolhas são realizadas pelo compositor em meio ao mosaico de possibilidades gerado no processo de manipulação do material¹⁷⁷. Na decisão final sobre a estrutura melódica, "já que ele selecionou apenas uma opção, nós não podemos saber que outros materiais estavam disponíveis para ele [...], mas apenas aquele que mais lhe agradou pessoalmente" (2007 [1895], p. 328). Assim, a imagem do compositor como um sonâmbulo (1968 [1906], p. 60), guiado pelas necessidades da natureza tonal, é precedida na trajetória da Teoria Schenkeriana pela de um racional construtor de estruturas musicais, que "extraí de sua imaginação similaridades e contrastes variados, de modo a finalmente selecionar a melhor opção"¹⁷⁸ (2007 [1895]¹⁷⁹, p. 328). A partir dessas reflexões, Schenker conclui que "de fato, *nenhum conteúdo musical é orgânico*. Falta a ele qualquer princípio de causalidade e a

¹⁷⁶ "Then it is all too clear that we are here transferring the supposed charm of the organic to the content that has imparted that sort of charm."

¹⁷⁷ Na geração do que se poderia denominar como topologia do campo motivico.

¹⁷⁸ "Obtain from his imagination a variety of similarities and contrasts, in order ultimately to select his best option."

¹⁷⁹ Daqui em diante, nesta seção, todas as referências sem data referem-se a esta publicação.

inventada melodia nunca possui uma determinação tão resoluto que poderia dizer 'apenas esta melodia, e nenhuma outra, pode me seguir'"¹⁸⁰ (p. 328, grifo meu).

A questão da proporcionalidade (2.2) entre as partes ganha um tratamento similar, adquirindo tons de desconfiança com relação à figura do compositor. Schenker afirma que, embora haja uma aparência de lógica e organicidade no resultado final, o arranjo entre as partes, com suas dimensões e intensidades, é fruto da disposição pessoal do compositor, com sua "intensa determinação de convencer o ouvinte sobre a ordem particular dos ânimos e proporções que ele mesmo construiu, induzindo-a furtivamente por meio da manipulação da perspectiva própria ao ouvinte"¹⁸¹ (p. 329). Schenker propõe assim uma espécie de cautela para que não se deixe levar acreditar pela aparente ordem das coisas: elas não são fruto de uma manifestação do espírito, não são a expressão da genialidade em convergência com as vontades da natureza, mas resultam de procedimentos técnicos, engenhosamente estudados pelo compositor para que pareçam espontâneos e inspirados. Nesse sentido, o autor conclui que a aceitação das proporções de uma peça pelo ouvinte, carecendo de um princípio lógico, é "tão relativa e subjetiva como o arranjo do compositor"¹⁸² (p. 329).

Quanto à sequência de estados de espírito de uma música (2.3), Schenker argumenta que não se pode compará-la com a "causalidade dos eventos da vida" (p. 329), já que apenas apresenta uma "enganosa aparência"¹⁸³ (p. 329) em relação à vida. A sequência de estados musicais, sendo fruto de um procedimento artificial, não possui nenhuma necessidade interna. O conflito causado por temas com estados de espírito contrastantes poderia ser substituído sem que a ilusão de causalidade fosse perdida. Nesse sentido, Schenker questiona: "Também não é correto, eu acho, assumir que o estado B sucedeu o estado A *organicamente* só porque B foi diretamente designado para seguir A diretamente em um ponto determinado"¹⁸⁴ (p. 329, grifo meu).

¹⁸⁰ "As a matter of fact, no musical content is organic. It lacks any principle of causation, and a contrived melody never has a determination so resolute that it can say, 'Only that particular melody, and none other, may follow me'".

¹⁸¹ "His intense determination to win the listener over to the particular order of moods and proportions that he himself had constructed, sneaking them in by manipulating the listener's own perspective."

¹⁸² "Is just as relative and subjective as the composer's arranging of them."

¹⁸³ "The causality of life's events governs and disposes the moods of life, but musical representations of moods, unfamiliar with the tendency of ideas and experience to drag things earthward, are governed only by a deceptive appearance of life's causality."

¹⁸⁴ "It is also not right, I think, to assume that mood B follows mood A organically just because B was directly appointed to follow A directly at a certain point [...]."

Nesta última citação em específico (mas também implícito em todas essas argumentações), Schenker procura distinguir sucessão e causalidade: um evento suceder o outro não implica ter sido causado por ele. A preocupação em definir a diferença entre esses dois tipos de relação demonstra a inquietação que mais tarde será resolvida em sua teoria, principalmente com o conceito de *Urfinie*, e é significativa de quanto sua teoria tem a causalidade musical como um eixo central. Subjacente a esses argumentos reside, portanto, uma desconfiança em relação ao nexos causal em música. A técnica composicional é retratada como um ilusionismo no qual a sensação de organicidade emerge como uma simples tendência cognitiva ou como convenção social. Na visão de Schenker, para se compreender a arte musical com objetividade, deve-se estar atento para não se deixar enganar pelos dispositivos da artificialidade que o deixariam desprevenido e desatento para uma observação consciente.

Segundo Pastille,

A objeção de Schenker ao organicismo na música tem dois fundamentos: em primeiro lugar, que as obras de arte não têm uma lógica intrínseca, e nenhum princípio de causalidade – o que é essencial à noção de organicismo; em segundo lugar, que a organização subjetiva do compositor dos materiais musicais destruiriam qualquer lógica musical intrínseca, se tal coisa existisse¹⁸⁵. (PASTILLE, 1995, p. 1)

Esses questionamentos apontam a seguinte aporia: não se pode falar de uma lógica intrínseca ao material musical se a subjetividade do compositor é quem de fato decide a sucessão dos eventos. A lógica não seria imanente aos materiais, mas fruto de convenções sociais por parte tanto das artificialidades composicionais quanto das ordenações subjetivas dos ouvintes. Não existe nenhuma propriedade intrínseca ao objeto musical que confere a ele esses impulsos e necessidades imanentes, a partir dos quais ele próprio se expressaria. Assim, não haveria de fato sentido pensar que uma música pode ser orgânica, e conseqüentemente, não se deveria utilizar organismos como metáforas no entendimento de sua construção.

Concordando com Pastille, o musicólogo Kevin Korsyn aponta que o ceticismo em relação à causalidade musical expresso em *Geist* não procura reduzir a música à mera incoerência. É um ceticismo que "toma consciência de que a unidade é sempre relativa e provisória; que obras de arte ocultam, mas não transcendem o artifício; e que

¹⁸⁵ "Schenker objected to organicism in music on two grounds: first, that music artworks had no intrinsic logic, and no principle of causality—which is essential to the notion of organicism; second, that the composer's subjective organization of musical materials would destroy any intrinsic musical logic, if such a thing existed."

não podem atingir a espécie de necessidade natural que o pensamento organicista demanda da arte"¹⁸⁶ (1993, p. 102). A artificialidade do objeto musical seria, portanto, avessa a qualquer possibilidade de organicismo. O Schenker de *Geist* estabelece assim os fundamentos de uma visão pragmática: não se deve possibilitar uma metáfora como pressuposto lógico, como algo que guie o pensamento acerca de uma construção artificial humana. Não sendo racional, o organicismo é contraproducente.

Korsyn aponta nesse contexto para os paralelos entre a rejeição da causalidade musical no Schenker de *Geist* e o ceticismo na filosofia empirista de David Hume¹⁸⁷ (p. 113). Uma passagem deste explicita bem esses paralelos: argumentando sobre a primazia da experiência em relação aos raciocínios *a priori* na formação do entendimento humano, o filósofo escreve:

Numa palavra, então, todo efeito é um evento distinto de sua causa. Ele não poderia, portanto, ser descoberto na causa, e a primeira invenção ou concepção dele, *a priori*, deve ser inteiramente arbitrária. E, mesmo depois de ele ser sugerido, a conjunção dele com a causa deve parecer igualmente arbitrária, uma vez que sempre há muitos outros efeitos que, para a razão devem parecer tão completamente consistentes e naturais como aquele. Em vão, portanto, pretenderíamos determinar qualquer evento singular, ou inferir qualquer causa ou efeito, sem o auxílio da observação e da experiência. (HUME, 2010 [1748], p. 169)

A suspeita da relação entre causa e efeito em Hume ressoa na crítica de Schenker ao organicismo (embora em *Geist* não se trate de negar a validade da construção de raciocínios *a priori*). É uma suspeita relacionada à noção dos saberes como construções limitadas pela condição empírica do entendimento humano. Para o Schenker de *Geist*, as imagens organicistas não sobrevivem ao escrutínio da razão já que se baseiam em experiências subjetivas compartilhadas por determinados indivíduos e culturas, e não em relações de ideias puras. Mais especificamente, a suposta metafísica que seria induzida de uma obra musical a partir das relações de causa e efeito não passa de uma coleção de técnicas composicionais com o intuito de simular a causalidade vital. Uma pesquisa musicológica séria não cairia nas fáceis

¹⁸⁶ O capítulo de Whittle (1993, p. 315-396) e a seção de Korsyn (1993, p. 95-104) sobre a influência de Nietzsche nos escritos de Schenker adquire especial relevância na leitura de *Geist*. O cotejamento com o artigo "Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral" (2001), não realizado pelos autores, abre um caminho interessante de investigação.

¹⁸⁷ O autor procura embasar esta comparação supondo uma possível influência de Ernst Mach (que, por sua vez, expressa diretamente a influência de Hume em seu trabalho) no pensamento de Schenker. Esta suposição é reforçada historiograficamente por meio de uma carta enviada a Schenker, na qual Mach aponta interesse no trabalho de Schenker, e também a partir da constatação da grande influência do trabalho de Mach no círculo intelectual vienense da virada do século XIX para o século XX. (1993, p. 109-116)

ilusões das imagens orgânicas, assim como em Hume asilusões do racionalismo não iludiriam a inquirição filosófica que suspeita do aparato cognitivo limitado que as emite.

Na leitura de *Geist* de acordo com essas ressonâncias da filosofia empirista, o organicismo é tido como uma imagética que procura gerar unidade e coerência para um universo criativo no qual atuam forças não acessíveis ao musicólogo (ou ao menos não acessíveis para o Schenker de então). É um conjunto de imagens vazias por não terem como suporte um sistema de pensamento que de fato confira a elas legitimidade. Pelo contrário, servem apenas como embelezamentos da linguagem. Nesse sentido, a transição apontada por Pastille (anti para arqui-organicista) é a de um autor que se deparou com um problema, a vagueza das imagens do orgânico, fundamentou-o, e posteriormente desenvolveu a metodologia para solucioná-lo.

A negação do organicismo em *Geist* ressoa em toda a produção posterior de Schenker. Segundo Cook, *Geist* "antecipa o trabalho da vida de Schenker em um grau impressionante [...] identifica o terreno no qual a teoria posterior opera, revela os problemas para os quais a teoria posterior apresenta as soluções"¹⁸⁸ (2007, p. 63). Com o ímpeto de negar o ceticismo por ele mesmo apresentado, Schenker passa os próximos 40 anos de sua vida (entre 1895 e 1935) procurando conferir legitimidade e suporte para embasar com propriedade as imagens organicistas no âmbito musical.

A solução mais direta para a problemática apresentada em *Geist* é o desenvolvimento do conceito de *Urlinie* (que aparece pela primeira vez apenas em 1921)¹⁸⁹. Descrita por Schenker como uma "situação arquetípica, uma sucessão arquetípica dos tons"¹⁹⁰ (2004 [1921-1923], p. 21), a *Urlinie* é uma estrutura linear subjacente à superfície musical que desempenha o papel de uma força teleológica impulsionando todos os eventos musicais em direção a sua resolução. Nesse sentido, é o conceito que resolve a questão de causalidade de modo definitivo na Teoria Schenkeriana. A ordem sucessiva dos eventos é lógica e causal, pois está amparada em uma "sucessão arquetípica": uma sucessão originária, em relação à qual todos os motivos e melodias adquirem sua razão de ser, sendo assim compreendidos como

¹⁸⁸ "[The *Geist* essay] it anticipates Schenker's life's work to a striking degree [...] It identifies the terrain within which the later theory will operate, reveals the problems to which the later theory will present itself as the solution."

¹⁸⁹ Em sua análise da sonata para piano op. 101 de Beethoven (SCHENKER, 2015 [1921], p. 8).

¹⁹⁰ "[...] The *Urlinie* is an archetypal situation, an archetypal succession of tones."

derivações de uma instância anterior, simples, basilar e gerativa. Com o desenvolvimento do conceito de *Urlinie*, o tom cético do Schenker de *Geist* adquire caráter profético: a descoberta miraculosa da *Urlinie* é uma espécie de revelação e a solução definitiva de um problema que parece ter ressoado por vinte e seis anos em sua produção teórica (de 1895 a 1921).

[O compositor] como se intoxicado com os seus recursos [da *Urlinie*] e direções, determina aos seus tons um destino misericordioso repleto de concordância entre a vida de cada tom individual e a vida que existe acima e além de suas existências (como uma ideia Platônica em música), um destino cheio de criação, propriedade e ordem até mesmo em lugares em que o alvoroço, o caos, ou a dissolução parecem emergir na superfície¹⁹¹. (SCHENKER, 2004 [1921], p. 22)

A *Urlinie* representa a aceitação do organicismo na teoria schenkeriana, especialmente no sentido atribuído por Korsyn, no qual o organicismo "deve ser entendido como um modo de resgate da alma dos assaltos do ceticismo; [...] pertence [...] à 'secularização do sagrado', à transformação da experiência de devoção em termos aceitáveis à mente secular"¹⁹² (1993, p. 90). De acordo com essa visão, o ceticismo de *Geist* é "resgatado" pelo conjunto de imagens orgânicas que remetem à experiência da unidade, religando o sujeito às experiências do sagrado em uma sociedade secularizada e oferecendo assim uma espécie de redenção artística.

A teorização sobre estruturas subjacentes, em Schenker, acompanha um movimento típico do modernismo artístico que busca propor a arte como um reduto social do conceito de alma. A *Urlinie*, além de ser um conceito central para o desenvolvimento de uma metodologia analítica, é também uma forma de atribuir valor metafísico¹⁹³ ao objeto artístico: um procedimento que separa a obra do caos social e do declínio civilizatório que Schenker inferia de seu contexto. Ou seja, nesse autor, as imagens do orgânico e o conservadorismo aliam-se na tentativa de proteger a memória do objeto artístico do passado, ao mesmo tempo em que o revestem de uma aura moderna e cientificista por meio da conceituação de sua estrutura.

Enfim, a solução final de Schenker para o problema da causalidade e da associação de ideias baseia-se em dois fatores interrelacionados: a aceitação da figura

¹⁹¹ "[The composer] as if intoxicated with its [Urlinie's] resources and directions, he assigns his tones a merciful fate full of agreement between the life of each individual tone and a life that exists above and beyond their being (like a "Platonic idea" in music), a fate full of breeding and propriety and order, even in places where uproar, chaos, or dissolution seem to emerge in the foreground."

¹⁹² "Organicism must be understood as a way of rescuing the soul from the assaults of skepticism [...] belongs [...] to the "secularization of the sacred," the transformation of devotional experience into terms acceptable to the secular mind."

¹⁹³ Sobre este tópico, ver NABUCO, 2019.

do gênio (1) e a concepção de uma estrutura sincrônica e global (2). Com a figura do gênio (1), a lógica intrínseca do material, renegada em *Geist*, passa a ser aceita. Ela é associada à ideia de um compositor que se sobressai à condição de sujeito fazendo emergir a própria vontade da natureza por meio de si. Na concepção estrutural (2), a orfandade em relação à linguagem e sua capacidade de associar ideias é substituída por um sistema sinóptico e onipresente. A música não associa ideias como na linguagem, mas reflete o próprio ato reprodutivo da natureza, e assim adquire um valor ainda maior. Nas palavras de Schenker, "a *Urlinie* acompanha uma Natureza sempre crescente e progressiva como parte viva dessa Natureza... e gera *repetições* de um jeito mais oculto e sublime em seu útero primal"¹⁹⁴ (2004 [1921], p. 21, grifo meu). Se o processo de repetição na genealogia de *Geist* servira como um artifício para que a música se tornasse autônoma em relação à linguagem, aqui ele é incorporado a um sistema maior, em que a ordem e a lógica são garantidas pela macroestrutura orgânica despertada pelo gênio.

Durante este período de transição entre as posturas de ceticismo (em *Geist*, 1985) e profecia (em *Der Tonwille*, 1921), outras soluções para os problemas apontados em *Geist* são sugeridas por Schenker.

2.2 O motivo como entidade musical em *Harmonielehre* [1906]

Em *Harmonielehre* [1906], a solução de Schenker para os problemas da causalidade e da associação de ideias na música, nesse estágio de sua carreira, baseia-se em teorizações sobre o motivo. O autor identifica os motivos como os responsáveis pela coesão musical e a partir deles a associação de ideias adquire um meio para sua manifestação.

Quando pode a música tomar para si a possibilidade de associação de ideias, já que não é dada pela natureza? [...] O motivo, e apenas o motivo, cria a possibilidade de associação de ideias, do único modo que é possível para a música. Ele substitui a poderosa e eterna associação de ideias a partir de padrões da natureza, na qual as outras artes prosperam¹⁹⁵. (SCHENKER, 1968 [1906], p. 4)

¹⁹⁴ "Even the *Urlinie* obeys the law of procreation, which is the law of repetition; and because it has such a fundamental drive [*Urtrieb*], the *Urlinie* joins an ever growing, ever increasing Nature as a living piece of that Nature. While motives and melodies bustle about before our ears in repetitions that are easily perceptible, the *Urlinie* begets repetitions of a concealed, most sublime sort in its primal womb [*Ur-Schoß*]"

¹⁹⁵ "But whence should music take the possibility of associating ideas, since it is not given by nature? [...] The motif, and the motif alone, creates the possibility of associating ideas, the only one of which

A presente seção mostra como em *Harmonielehre* os motivos incorporam o caráter e ânimo antes designados à linguagem ao serem substancializados e antropomorfizados em contextos musicais diversos. Mostra a mudança qualitativa no conceito de repetição: se em *Geist* ela propiciava a autonomia da música deixando-a órfã da linguagem, em *Harmonielehre*, ela representa a vitalidade dos motivos, engendrando a própria finalidade do material musical. Em uma seguinte e complementar etapa, a presente seção mostra como a partir do conceito de grau da escala [*Stufe*] os motivos se fundem com a estruturação harmônica, sendo compreendidos como suas elaborações.

Em *Harmonielehre*, as entidades harmônico/motívicas que a *Stufe* representa ainda não são englobadas em uma linha unificadora. Isso é realizado apenas com o conceito de *Urfinie*, que passa a ser teorizado em publicações posteriores. Assim, o organicismo global que se manifestará mais plenamente em *Der Freie Satz* [1935] por enquanto manifesta-se apenas como um organicismo de analogias pontuais. Nesse estágio da Teoria Schenkeriana, o sistema artístico ainda não é contemplado como um todo: a lógica da arte musical decorre da interação de entidades com características próprias, que se relacionam mantendo suas qualidades internas ao invés de fundirem-se homogeneamente em um único sistema. Em outras palavras, o organicismo de *Harmonielehre* relaciona-se mais diretamente com metáforas biológicas pontuais do que com a concepção de uma estrutura orgânica que incorpore a música como um todo.

Nesse sentido, Pastille observa que,

[...] em *Harmonielehre*, ele [Schenker] começa a aceitar o conceito de orgânico, mas não a palavra em si – em todo o livro eu encontrei apenas uma instância da palavra orgânico e uma da palavra organismo. Schenker preferia as palavras biológico [*Biologisch*] e animalesco [*Animalisch*] a orgânico [*Organisch*], e as palavras criatura [*Kreatur*] e ser vivo [*Lebewesen*] a organismo [*Organismus*]¹⁹⁶. (PASTILLE 1984, p. 33)

A prevalência de palavras como instinto e impulso (na tradução americana, *urge*) remetem aos aspectos psicológicos da abordagem de *Harmonielehre*. Sua utilização em conceitos como: "instinto musical" (p. 134-136), "instinto artístico" (p.

music is capable. The motif thus substitutes for the ageless and powerful associations of ideas from patterns in nature, on which the other arts are thriving."

¹⁹⁶ "Next, in *Harmonielehre*, he begins to accept the concept of the organic, if not the word itself - in all of *Harmonielehre* I have found only one instance of the word *Organisch* and one of *Organismus*. Schenker preferred the words *Biologisch* and *Animalisch* to *Organisch*, and the words *Kreatur* and *Lebewesen* to *Organismus*."

137), "impulso inerente" (p. 134), "impulso musical primário" (p. 53) etc., estabelece constantemente relação com passagens como: "relação psicológica entre tons e emoções" (p. 53), "psicologia dos conteúdos [harmônicos]" (p. 211), "a mais secreta psicologia da música" (p. 153) etc. Em meio a essas palavras e conceitos, a teoria musical passa a remeter a processos inconscientes, e mais especificamente, à noção de forças ocultas que regem o pensamento racional consciente. Assim, *Harmonielehre* adquire um papel central no desenvolvimento dos aspectos psicológicos da Teoria Schenkeriana, ao associar aos temas específicos da teoria musical (como os motivos e os graus da escala [*Stufen*]) termos que remetem à psique humana, compreendida por meio de seus impulsos e instintos. É, portanto, um organicismo mais associado à ideia de criatura (como entidade de limites identificáveis) do que à sistematicidade modelada em uma ideia de organismo holístico.

É neste sentido que o musicólogo Nathan Fleshner (2012) procura traçar paralelos entre a pesquisa freudiana e a Teoria Schenkeriana, ambas em pleno desenvolvimento na virada do século em Viena. Segundo o comentador, "como Freud, [Schenker] tentou encontrar um processo analítico profundo para compreender a superfície musical: esse processo iria revelar a origem estrutural inconsciente da obra"¹⁹⁷ (p. 3). Essa oportuna correlação foi sugerida previamente, mas com menor extensão, por alguns outros musicólogos (FORTE, 1959; EYBL, 2006; MORGAN, 2016 [2002], dentre outros). Ela reconhece que ambos os autores são fundadores de uma metodologia analítica baseada na inferência de processos subjacentes e inconscientes que conduzem o comportamento humano. Em ambos os casos, as metodologias inauguram pensamentos relacionados à noção de estrutura¹⁹⁸ – pensamentos que, por meio de atualizações e correções, impulsionaram o desenvolvimento de escolas bastante influentes em escala global no decorrer de todo o século XX.

No entanto, o dispositivo que Schenker utiliza para pensar a "psique musical" (FLESHNER, p. 1) é a figura do gênio, reforçando anacronismos em que concepções modernas se chocam com perspectivas mais tradicionais. Em *Harmonielehre*, por exemplo, o gênio é o único capaz de estabelecer a ponte entre a verdade oculta do "conceito harmônico" (1968 [1906], p. 211) e a manifestação superficial do "conteúdo

¹⁹⁷ "Like Freud, he tried to find a deeper analytical process for understanding the musical surface: this process would reveal the unconscious structural origins of the work".

¹⁹⁸ A estrutura do inconsciente em Freud e a estrutura orgânico-musical em Schenker.

motívico" (p. 211). É a figura que faz a própria natureza falar, na medida em que, inconscientemente, como um sonâmbulo, a desperta. De acordo com a percepção de Fleshner, portanto, na Teoria Schenkeriana, a "psique musical" do gênio manifesta o *inconsciente profundo* do "conceito harmônico" na *superfície consciente* do "conteúdo motívico". Esses anacronismos são traços de como na Teoria Schenkeriana o discurso romântico e idealista é associado a métodos que procuram evidenciar e comprovar os percursos que materializam a figura do gênio. Assim, essa figura é atualizada em uma nova epistême, associando toda a paixão característica da musicologia do século XIX com o cientificismo característico do século XX, e também, mais especificamente, com a abordagem científica da psique humana que tem em Freud sua representação mais significativa nesse contexto¹⁹⁹.

É em meio a esse panorama, com um vocabulário repleto de conceitos psicológicos, que as metáforas biológicas são utilizadas e desenvolvidas em *Harmonielehre*, especialmente na definição do conceito de motivo. Na seção intitulada "Repetição como um princípio subjacente do motivo"²⁰⁰, o motivo é definido como uma "série de notas recorrente"²⁰¹ (1968 [1906], p. 4). Por meio do processo de repetição, com suas diferentes gamas de variação, o motivo demarca sucessões de notas. Esses limites implicam não só na sua identificação como material artístico, mas sobretudo na avaliação de um propósito imanente da *substância musical* que se forma por meio do processo de repetição. Em suas palavras, "somente a repetição pode demarcar uma série de notas e seu *propósito*"²⁰² (p. 5, grifo meu). O termo "propósito" evidencia uma concepção vitalista do material musical, segundo a qual os motivos são lidos como entidades com finalidade própria. Referindo-se à formação de motivos, por exemplo, Schenker disserta que "devemos nos acostumar a compreender as notas como *criaturas*. Devemos aprender a assumir nelas *impulsos biológicos* como os que caracterizam os *seres vivos*"²⁰³ (p. 6, grifos meus) – e ainda, por extensão, "uma série de notas se torna *um indivíduo* no mundo da música"²⁰⁴ (p. 6). Os motivos representam desse modo uma espécie de substancialização da música, no sentido de concreção, de

¹⁹⁹ Não se quer com isso dizer que os textos de Freud não contenham anacronismos próprios ou que ele seja uma figura representante da modernidade. Apenas se pontua a correlação entre duas teorias inauguradoras e paradigmáticas.

²⁰⁰ "Repetition as the underlying principle of the motif."

²⁰¹ "A recurring series of tones."

²⁰² "Only repetition can demarcate a series of tones and its purpose"

²⁰³ "We should get accustomed to seeing tones as creatures. We should learn to assume in them biological urges as they characterize living beings."

²⁰⁴ "A series of tones becomes an individual in the world of music."

tornar concreto e material a coisa musical: sua teorização como o dispositivo que eleva a música à categoria de arte é fundamentada na sua projeção como um organismo vivo, uma substância animada, um indivíduo. A essência do motivo é identificada segundo a média de suas repetições variadas em um processo que remete ao comportamento do ciclo vital: origem – crescimento – reprodução – dissolução. Essa analogia entre motivo e vida é expressa por Schenker da seguinte forma:

Na Natureza: impulso procriativo → Repetição → Tipo individual.
Em música, analogamente: impulso procriativo → Repetição → Motivo individual²⁰⁵. (SCHENKER, p. 6-7, 1968 [1906])

A substância animada do motivo adquire posteriormente um caráter mais antropomórfico: "o motivo vive por meio de seu destino assim como um personagem no drama"²⁰⁶ (1968 [1906], p. 13). Nessa analogia, as diferentes "situações" pelas quais um motivo passa, por exemplo, em uma forma sonata²⁰⁷, apresentam os seus aspectos, peculiaridades e caráter. Schenker pensa ainda sobre como a narrativa (literária ou dramática) apenas apresenta ao espectador os momentos que revelam especialmente os traços característicos de seus personagens (e nunca em momentos banais da vida, como escovar os dentes). Em suas palavras, os destinos do motivo, assim como os destinos de personagens, são "reduzidos quantitativamente e estilizados de acordo com a lei da abreviação, [segundo a qual] da infinidade de situações que o motivo pode ser concebido, [o compositor ou autor] deve escolher apenas algumas"²⁰⁸ (1968 [1906], p. 12). Ou seja, segundo a "lei da abreviação" os motivos são apresentados nos momentos em que suas qualidades narrativas estariam mais ativas – qualidades que podem ser medidas pelo grau de variação que passam nas seções formais sem a perda de suas identidades e propósitos.

Assim, a linearidade que Schenker, em *Geist*, se recusava a aceitar no organismo musical, que não se podia comparar com a "causalidade inerente às vicissitudes da vida, [que] direciona e determina seus estados de espírito"²⁰⁹ (1984 [1896], p. 36), agora adquire valor justamente por imitar as vicissitudes do drama. Desse modo, a coerência musical encontra-se dividida nas diversas entidades que

²⁰⁵ "In Nature: procreative urge - repetition - individual kind. / In Music, analogously: procreative urge - repetition - individual motif."

²⁰⁶ "The motif lives through its fate, like a personage in a drama."

²⁰⁷ Sua afirmação na exposição e reaproveitamento em transições ou outros temas, as transposições e manipulações no desenvolvimento, o retorno à tonalidade de origem na reexposição etc.

²⁰⁸ "[...] Quantitatively reduced and stylized according to the law of abbreviation [...] From the infinity of situations into which his motif could conceivably fall, he must chose only a few."

²⁰⁹ "The causality inherent in the vicissitudes of life directs and determines its moods."

habitam o ecossistema musical, nas vontades, impulsos e instintos, despertados pelo compositor, dessas espécies de indivíduos-motivos.

Nesse panorama, o ceticismo anti-organicista de *Geist* é substituído pela antropomorfização do material musical. Em primeira análise, isto pode parecer uma mudança brusca de visão de mundo, mas é de fato uma solução propositiva, passageira, para o mesmo problema. Ou seja, no caso particular da causalidade musical, a diferença do Schenker de *Geist* para o de *Harmonielehre* não se trata de uma negação do trabalho anterior, não se trata de dois autores completamente diferentes (embora o estilo e a postura apontem para isso) – mas de um único autor que atualiza sua abordagem para as mesmas duas questões centrais: a causalidade musical e a associação de ideias.

Em meio a essa antropomorfização do motivo, surgem algumas questões referentes à representação. Para Schenker, a série harmônica é o único padrão da natureza que serve de modelo para a música. Os motivos não são encontrados diretamente na natureza, mas são derivações abstratas que apenas "substituem" o que nas outras artes seria esta "associação de ideias a partir de padrões da natureza" (1968 [1906], p. 4). Isso configura na música uma situação bastante complicada. Analogamente, seria como a situação de um pintor que não tivesse como referência objetos e paisagens, mas apenas o entendimento e a intuição acerca dos espectros de cores e luzes. Por isso, para Schenker, "a humanidade deveria ter mais orgulho no seu desenvolvimento da música do que no de qualquer outra arte. Pois as outras artes, como imitações da natureza, emergiram mais espontaneamente [...] da inata propensão humana de imitar"²¹⁰ (p. 20). O motivo é importante porque permite tanto a conceituação de um material básico da construção, uma unidade mínima de referência, como uma conquista da representação musical. Essa conquista é valorada na música porque, além de a própria representação ser compreendida por Schenker como um valor em si, as condições técnicas para o seu desenvolvimento seriam mais ocultas do que nas outras artes. A figura musical (o motivo) estabelece relação com o seu plano de fundo (o sistema tonal) em uma perspectiva em que a música é cotejada constantemente com as outras artes e suas capacidades representativas.

²¹⁰ "In broad terms, mankind should take more pride in its development of music than in that of any other arts. For the other arts, as imitations of nature, have sprung more spontaneously - one might say, more irresistibly - from the innate human propensity to imitate."

Isso remete a uma condição que pode ser lida como contraditória, mas que faz sentido à epistême de *Harmonielehre*. Nesta publicação, o formalismo se apresenta mesclado com a valoração da representatividade e das diversas instâncias imagéticas que a constituem. Forma-se assim uma espécie de *formalismo programático*: ou seja, um contexto em que a ideologia da pureza formal adquire narrativas que procedem de forma similar à pluralidade imagética e narrativa utilizada em músicas programáticas (as arqui-inimigas de Schenker). Em outras palavras, o formalismo de *Harmonielehre* não é "puro", mas repleto de narrativas biológicas e antropomórficas voltadas para os elementos musicais. A tentativa de se distanciar do registro diacrônico e da heterogeneidade cultural na busca por uma teoria independente e autônoma, implica construção de narrativas (extra-musicais?) que se voltam agora aos fatores internos dessa mesma teoria²¹¹.

Nesse panorama, o conceito de repetição é contemplado em uma teorização sobre o processo de individuação:

O homem repete-se a si mesmo no homem; a árvore na árvore. Em outras palavras, qualquer criatura repete-se a si mesmo em sua própria espécie, e apenas em sua própria espécie; e por meio dessa repetição o conceito "homem" ou o conceito "árvore" são formados. Desse modo, uma série de notas torna-se um indivíduo no mundo da música por meio da repetição de si mesmo em sua própria espécie²¹². (SCHENKER, 1968 [1906], p.6, grifo meu)

A repetição da entidade "de si mesmo em sua própria espécie" garante a formação de um conceito. Por sua vez, o conceito é a representação abstrata da reiteração de criaturas. Aplicada à compreensão do motivo, essa teoria remete a um sentido de individuação: a garantia ontológica, o que valida sua existência em meio aos processos de variação, é identificada por meio da repetição daquilo que se presentifica originariamente. Uma origem estabelecida na própria verificação da coisa como ela se apresenta ao mundo (e não em uma causa subjacente). Assim como na formação de um conceito, que rerepresentaria aquilo que se assumiria como estabelecido, o motivo, como uma criatura, repete-se a si mesmo, confirmando a cada repetição a sua presença e o seu valor como entidade existente. Isso implica uma definição tautológica e circular: o homem é o homem que é o homem... ou melhor, a

²¹¹ O organicismo global que acompanha o estágio final de sua teoria é exemplar dessa interdependência entre narrativa e método.

²¹² "Man repeats himself in man; tree in tree. In other words, any creature repeats itself in its own kind, and only in its own kind; and by this repetition the concept "man" or the "tree" is formed. Thus a series of tones becomes an individual in the world of music only by repeating itself in its own kind; and, as in nature in general, so music manifests a procreative urge, which initiates this process of repetition."

entidade repete a entidade e forma assim o conceito de entidade. Em outras palavras, um sistema fechado e retroalimentar de reafirmação do já existente e já conhecido. Trata-se de um ponto específico que reflete como o conservadorismo schenkeriano se manifesta em concepções mais filosóficas, isto é, mais arraigadas a noções fundamentais sobre a existência das coisas.

Em suma, em *Harmonielehre*, a causalidade e associação de ideias na música resultam da individuação do motivo e da inferência do destino particular que ele adquire no contexto musical. Ou seja, resultam de dois processos: individuação e teleologia. No entanto, falta descrever o ecossistema em que estas entidades habitam. Para esse fim, o motivo é associado com o sistema tonal, estabelecendo uma relação de interdependência. Schenker pensa um sistema teórico que coaduna a tonalidade, como *topos* de elaboração respaldado pela natureza, com os motivos, as entidades que nele "habitam" – um sistema que propõe uma fundamentação do *espaço* da criação musical. Embora ainda não integradas por uma estrutura global que as unifique, as duas instâncias (*motivo/criatura* e *tonalidade/ecossistema*), mesmo que distintas, influenciam-se mutuamente.

De acordo com essas considerações, Schenker especula sobre a genealogia do sistema tonal. Em uma visão que pode se enquadrar no que Cohn (1992) chama de "paradigma do conflito construtivo", o desenvolvimento do sistema artístico é compreendido como o resultado do tensionamento, em um percurso histórico, de duas forças: o sistema tonal e os motivos, ou ainda, o sistema criativo e os seus materiais componentes.

[...] o motivo constitui a única célula seminal da música enquanto arte. Sua descoberta foi de fato difícil. Não menos difícil, no entanto, foi a solução de um segundo problema, a saber, a criação de um sistema tonal em que a associação motivica, uma vez descoberta, pudesse expandir-se e expressar-se. Basicamente, os dois experimentos são mutualmente dependentes: toda a exploração da função do motivo iria, ao mesmo tempo, avançar o desenvolvimento do sistema tonal, e vice-versa, toda progressão do sistema iria resultar em novos caminhos para a associação motivica.²¹³ (SCHENKER, 1968 [1906], p. 20)

Nesse panorama, o autor descreve a constituição do entorno dos motivos: o sistema tonal desenvolvido por meio do padrão natural da série harmônica. Sua

²¹³ "Thus the motif constitutes the only and unique germ cell of music as an art. Its discovery had been difficult indeed. No less difficult, however, proved to be the solution of a second problem, viz., the creation of a tonal system within which motivic association, once discovered, could expand and express itself. Basically, the two experiments are mutually dependent: any exploration of the function of the motif would, at the same time, advance the development of the tonal system, and vice versa, any further development of the system would result in new openings for motivic association."

argumentação procede de acordo com definições elementares da teoria e da acústica musical, mas aponta algumas originalidades. Poderia sucintamente ser reproduzida da seguinte maneira: a série harmônica é o comportamento natural das vibrações de um corpo sonoro que tem seus parciais (as frequências que compõem a série) como frações inteiras de uma frequência fundamental. Os primeiros parciais são os que apresentam maior intensidade e, dentre esses, o primeiro a apresentar uma nota diferente da frequência fundamental é o terceiro parcial. Comprimida na distância de uma oitava, a distância entre o terceiro e o primeiro parciais é representada no sistema temperado como um intervalo de quinta. A partir desses dados, Schenker elabora sua visão do sistema tonal como uma replicação do intervalo de quinta em diversos níveis. Em suas palavras: "a quinta desfruta na série harmônica o direito à primogenitura, por assim dizer. Constitui para o artista uma unidade pela qual ele mede o que ouve. A quinta é, para usar outra metáfora, a régua do compositor"²¹⁴ (p. 26).

Surge assim a ideia de prevalência da quinta justa e, como consequência, a prevalência das relações de quinta entre os tons. Segundo essas premissas, os intervalos do sistema diatônico são considerados como fenômenos de segunda ordem resultantes da compressão de quintas no âmbito da oitava. Schenker prioriza desse modo a proximidade harmônica em relação à proximidade melódica na sua narrativa genealógica do sistema tonal – uma prioridade baseada na recorrente dicotomia natural/artificial. Assim, em suas palavras, "progressões por quintas podem ser chamadas de *naturais*, em contraste com as progressões por segundas [...], que devem ser chamadas de *artificiais*"²¹⁵ (p. 232).

Esse quadro teórico remete a novos conceitos e imagens derivados da relação uno/múltiplo. Se todas as relações intervalares podem ser derivadas de uma única relação (fundamental/quinta), isso implica que a tônica já possui, latente em si, além da escala diatônica, todas as relações harmônicas do sistema tonal. Ela é ao mesmo tempo uma entidade singular, uma unidade mínima de referência, e uma estrutura complexa, formada por inúmeros parciais que têm seu desenvolvimento culminando no sistema tonal como um todo. Nesse sentido, o impulso procriativo atribuído aos motivos é também associado a ela. Essa imagem será plenamente explorada em

²¹⁴ "The fifth enjoys, among the overtones, the right of primogeniture, so to speak. It constitutes for the artist a unit by which to measure what he hears. The fifth is, to use another metaphor, the yardstick of the composer."

²¹⁵ "Step progression by fifths could be called natural, in contrast to step progression by seconds which [...], must be considered artificial."

escritos posteriores (principalmente no conceito de "acorde da natureza"), mas ela é expressada com analogias organicistas já em *Harmonielehre*.

Todo tom é possuído pelo mesmo impulso inerente de *procriar* infinitas gerações de parciais. Também esse impulso tem sua *analogia na vida animal*; de fato, parece ser de nenhum modo inferior ao *impulso procriativo do um ser vivo* [...] portanto cada tom é o portador de suas *próprias gerações* – e o que é mais importante para nós nesta conexão – contém em si mesmo sua própria tríade maior²¹⁶. (SCHENKER, 1968 [1906], p. 28-29, grifos meus)

Seguindo o ânimo desta citação, a relação uno/múltiplo entre tônica e tonalidade é apresentada como um sistema de parentesco. Esse sistema é montado para argumentar em favor das limitações do tonalismo como resultante da expressão do tom por meio de seus parciais. Assim, na discussão sobre a prevalência da quinta, a série harmônica é comparada a uma árvore genealógica – no caso, a da família Bach (SCHENKER, 1968 [1906], p. 23) –, em que a fundamental seria como o primeiro nível da estrutura arbórea (o pai de Bach). Schenker, em favor das relações de ressonância direta (os parciais que se relacionam diretamente com a fundamental, expresso nas razões 1:2, 1:3, 1:4 etc.), e em detrimento das relações de ressonância indireta (parciais que se relacionam entre si, razões 2:3, 3:4, 5:6 etc.) – argumenta que: "basicamente, [o processo de] geração na natureza reflete a si mesma em linhas descendentes e ascendentes, nunca em linhas paralelas como de irmãos e irmãs"²¹⁷ (p. 24), e também, "no ventre do som fundamental, as únicas relações são aquelas geradas de acordo com a série de princípios de divisão que reconhecemos com os números 1, 2, 3, 4 e daí por diante"²¹⁸ (p. 24). Ou seja, os únicos intervalos que podem ser deduzidos do padrão natural de referência da música são aqueles que se relacionam diretamente com o som fundamental e nunca os que se estabelecem entre os seus "filhos". A limitação do material básico da música como tríade é baseada na imagem da paternidade e na concepção de um processo de replicação que remete sempre ao uno, ao "ventre do som fundamental". Disso se segue também que o processo de geração nunca é retroativo (um filho não gera um pai). Desse modo, a estrutura tonal é

²¹⁶ "Every tone is possessed of the same inherent urge to procreate infinite generations of overtones. Also this urge has its analogy in animal life; in fact it appears to be in no way inferior to the procreative urge of a living being [...] Thus every tone is the bearer of its generations and - what is most relevant for us in this connection - contains within itself its own major triad, 1;5;3." (SCHENKER, *harmony*, p. 28-29)

²¹⁷ "Basically, generation in Nature reflects itself in ascending and descending lines, not in side lines of brothers and sisters."

²¹⁸ "In the womb of the ground tone, the only relationships are those of begetting according to a series of divisive principles which we recognize as the numbers 1, 2, 3, 4, and so on; that is, the vibrating body vibrates in two halves, three thirds, four fourths, and so on."

análoga a uma estrutura genealógica e o processo gerativo que ela representa: uma estrutura linear, hierárquica e não retroativa.

Em suma, ao ser aplicada aos aspectos harmônicos, a metáfora da reprodução adquire um aspecto estrutural por meio de sistemas de parentesco. Para o autor, neste momento de sua produção teórica, os aspectos harmônicos são os responsáveis pela estrutura, enquanto os motivos são os fenômenos perceptíveis responsáveis pela associação de ideias, ânimos e caracteres. Enquanto esses são como indivíduos, equiparáveis a personagens em um drama e criaturas com ímpeto procriativo, aqueles são de natureza mais subjacente e tendem à estruturação. Os motivos não refletem diretamente os padrões da natureza, mas são artifícios artísticos para a associação de ideias. Os padrões da natureza na música são expressos na camada mais subjacente e sistêmica dos aspectos harmônicos, e não nas figuras musicais (motivos) de apreensão mais imediata.

A dicotomia entre motivo (criatura) e sistema harmônico (ecossistema), separados como polos conceituais opostos e complementares, é resolvida com o conceito de *Stufe* (grau da escala). Desenvolvido em meio a todas essas metáforas biológicas, segundo Pastille (1984), é um conceito decisivo na trajetória do organicismo na Teoria Schenkeriana, apontando para as resoluções das objeções à causalidade delineadas em *Geist*. Em suas palavras, "a descoberta da *Stufe* como uma força ideal abriu a porta para a posterior aceitação do organicismo [por Schenker]"²¹⁹ (p. 33). Ao que se pode acrescentar: abriu também a porta para a reformulação do organicismo já presente em *Harmonielehre*, das metáforas pontuais para uma visão sistêmico/holística. Ainda segundo o comentador, é uma descoberta que "proveu à música uma segunda dimensão em adição à horizontal; e se não estabeleceu a prova do organicismo imediatamente, ao menos reabriu a questão do crescimento orgânico ao criar uma nova direção na qual o crescimento pode ocorrer"²²⁰ (p. 32).

De acordo com essas considerações, *Stufe* é o dispositivo conceitual que permite Schenker pensar a causalidade musical não apenas nas dimensões horizontal e vertical, mas que inicia a jornada de implementação de um terceiro eixo: a

²¹⁹ "[...] The discovery of the *Stufe* as an ideal force opened the door to his later acceptance of organicism."

²²⁰ "This discovery provided music with a second dimension in addition to the horizontal; and if it did not immediately establish proof of organicism, at least it reopened the question of organic growth by creating a new direction in which growth might occur."

profundidade. Em *Harmonielehre*, ao mesmo tempo em que nomeia o impulso de verticalização, ela sugere que a causalidade resulta do processo gerativo, remetendo (ainda que em estado incipiente) à noção de níveis estruturais elementares e projetionais.

O conceito de *Stufe* se refere à força harmônica que verticaliza as linhas melódicas, ou ainda, à "penetração do princípio harmônico na linha horizontal de uma melodia" (SCHENKER, 1968 [1906], p. 134). Na exposição desse conceito, Schenker estabelece (mais uma vez) uma narrativa histórico/genealógica. Ele analisa melodias de cantos gregorianos com polos tonais pouco claros (Fig. 10), compreendendo-as como sucessões de notas "que parecem ter sido postas juntas ao acaso e de modo irracional"²²¹ (p. 134). Note-se que, em sua argumentação, a questão da causalidade novamente entra em jogo, mas, nesse caso, ao invés de se referir a princípios filosóficos, pontua objetivamente aspectos técnicos de uma construção musical.



Figura 10: Hino *Crux Fidelis* (SCHENKER, 1968 [1906], p. 136)

Comparando com outra melodia (Fig. 11), Schenker aponta a dificuldade de projetar tríades sobre este hino de modo a estabelecer virtuais progressões harmônicas. De fato, neste hino (Fig. 10), composto por quatro segmentos (sugeridos pelo traço após as sílabas *nes* e *fert* e pela nota longa e troca de sistema após *lis* e *ne*), os polos melódicos ré3 (início e fim) e lá3 (fim da segunda cadência e início do terceiro segmento) os saltos de terça imediatos (precedentes e subsequentes), ou por vizinhança próxima, não reforçam uma concepção harmônico/triádica subjacente que seja simpática às predileções de um ouvido acostumado ao tonalismo. O sol3 de *nes* na primeira cadência e o mi3 de *fert* na terceira podem até ser lidos como sensíveis, apontando para os polos principais (embora *nes* não resolva em lá, mas em seu grau conjunto superior). No entanto, também não apresentam terças imediatas às quais se poderia inferir indubitavelmente acordes de função dominante. Além disso, a irregularidade do agrupamento das notas (12-11-17-12 colcheias por segmento) junto à

²²¹ "To have been thrown together in a haphazard and irrational fashion."

homogeneidade das figuras rítmicas (45 colcheias e 3 semínimas), sugerem um implícito ritmo harmônico irregular e não recorrente. Esses aspectos remetem à percepção harmônica não acostumada com a sonoridade simultânea de uma tríade: uma característica inerente, como aponta Schenker, ao período pré-contrapontístico. Remetem também a um estado em que a homogeneidade dos elementos dificulta a apreensão das formas e dos percursos. Sobre isso, Schenker argumenta que, "dificuldades desse tipo (talvez mais do que qualquer outra razão) podem ter contribuído para a criação de um sistema tonal que facilitasse uma apreensão mais firme e duradoura dessas melodias"²²² (p. 137).



Figura 11: Canção folclórica suábica *Muss i denn* (SCHENKER, 1968 [1906], p. 133)

Como contraste, Schenker apresenta a canção folclórica suábica *Muss i denn* (Fig. 11). Essa melodia reforça uma progressão harmônica por meio de sua métrica regular, sua relativa heterogeneidade rítmica (em comparação com a melodia da Fig. 10) e, acima de tudo, as relações de terça estabelecidas imediatamente e em vizinhanças próximas. Assim, como projeções da tríade, o si³ (c. 1.1) e o ré⁴ (c. 2.1) conectam-se ao sol³ da anacruse: embora sejam notas de maior duração localizadas nos tempos fortes do compasso, no quesito harmônico, são derivações de sol³. Em meio a essa reafirmação tonal, dó⁴ (c. 1.3) e mi⁴ (c. 1.4.2) formam a tríade de função subdominante. Sua localização entre os eventos que remetem a sol³ (si³ e ré⁴) implica desvio no caminho de auto propagação desse. A tríade de Dó é, portanto, um breve desvio local encapsulado por um evento de maior abrangência.

Essa observação da sequência de notas tomando por princípio a prevalência dos princípios harmônicos implica recorrência, ciclicidade e redundância. Ao invés de uma leitura linear, o segmento é compreendido como compactações de eventos de menor abrangência em eventos de maior abrangência. A tonalidade é a chave de leitura e a lei de preferência que permite essa compactação dos eventos musicais. Assim, a sequência temporal das notas é confrontada com a sequência hierárquico/harmônica. Na dimensão da profundidade representada nesta, ao contrário da dimensão horizontal representada naquela, ré⁴ (c. 2.1) vem antes de dó⁴

²²² "Difficulties of this kind (perhaps even more so than any other reason) may have contributed to the creation of the tonal systems, which facilitated a firmer and most lasting grip on those melodies."

(c. 1.3). Ou ainda, para usar uma metáfora espacial ao invés de uma temporal, ré4 é mais pesado que dó4, e assim estabelece maior força gravitacional em relação à tônica.

O conceito de *Stufe* compreende as questões envolvidas nessa descrição. Similar à lógica de que as relações de terças podem remeter a redundância de uma fundamental em seus parciais, o grau escalar (*Stufe*), em uma janela estrutural mais ampla, é visto como um evento que representa notas inferiores na hierarquia harmônica. É uma representação independente do fator temporal, que pode se dar tanto em um nível próximo (por exemplo, no excerto da melodia folclórica acima) como em nível mais abrangente (por exemplo, em uma sonata inteira). Segundo Schenker, "a *Stufe* afirma seu superior ou mais geral caráter ao comprimir ou resumir o fenômeno individual e incorporar sua unidade intrínseca em uma única tríade"²²³ (1968 [1906], p. 139). É um conceito que nomeia, portanto, a percepção da tríade virtual que o ouvido acostumado à sonoridade tonal almeja e a percepção de que essa tríade se sobressai aos outros eventos.

Ainda segundo o autor, "[...] nosso ouvido não perderá a oportunidade de ouvir tais tríades, não importa quão distante nas *profundezas de nossa consciência* esta concepção possa estar escondida e não importando se no plano da composição ela é ofuscada por relações mais óbvias e importantes"²²⁴ (p. 134, grifo meu). Assim, remetendo a processos inconscientes que escapam a percepção imediata e objetiva, expressando as "profundezas de nossa consciência", a *Stufe* é o dispositivo que permite Schenker pensar a teoria da harmonia como "a mais secreta psicologia da música" (p. 153).

Além desses aspectos, a noção de *Stufe* passa a nomear as relações de forças entre tríades. Assim, o processo de tonicalização²²⁵ se dá quando "o compositor *se rende para o impulso* da *Stufe* no âmbito do sistema diatônico que ela faz parte"²²⁶ (p. 256, grifo meu). No jogo de forças que ela representa, as notas da escala, com seus próprios impulsos vitais e propagações em tríades, almejam tornar-se tônica, e adquirem nesse processo seu grau de importância estrutural. Ou seja, a *Stufe* conceitua

²²³ "The scale-step asserts its higher or more general character by comprising or summarizing the individual phenomena and embodying their intrinsic unity in one single triad."

²²⁴ "For our ear will miss no opportunity to hear such triads, no matter how far in the background of our consciousness this conception may lie hidden and no matter whether in the plan of the composition it is overshadowed by far more obvious an important relationships."

²²⁵ Também denominado inclinação ou modulação passageira

²²⁶ "[...] The composer yields to this urge of the scale step within the diatonic system of which this scale-step forms part [...]."

a nota da escala não como um evento melódico, mas como um *topos* harmônico, um polo tonal que habita conflituosamente um sistema, um grau. Nesse conflito, por vezes, ela "usurpa [...] a classe da tônica, sem se importar com o sistema diatônico que ela faz parte"²²⁷ (p. 256). Em outras palavras, na narrativa organicista de Schenker, a *Stufe* remete ao impulso da própria natureza que o compositor, "se rendendo para o seu impulso", faz despertar. Um impulso de individuação que habita conflituosamente o sistema diatônico, e a partir do qual nascem e se proliferam as figuras musicais de percepção imediata (os motivos).

A substância animada que o motivo incorpora adquire com a *Stufe* a sua direta contrapartida harmônica. Diferente da descrição do sistema tonal como um todo por meio de sistemas de parentesco, a *Stufe* é um elemento harmônico que remete diretamente ao processo composicional. O motivo é compreendido a partir de sua associação com a *Stufe* como "o intérprete do conceito harmônico" (p. 211). Com essa compreensão finalmente na Teoria Schenkeriana "[...] harmonia e conteúdo tornam-se um [...] [situação na qual] o sentimento da *Stufe* é despertado em nós"²²⁸ (p. 212, grifo meu). Ou seja, a *Stufe* justifica o motivo em um nível estrutural e permite que ele seja lido não mais como uma série de transformações sem relação com uma determinada harmonia, mas como uma derivação natural da estrutura. Ela constitui o primeiro passo na trajetória da Teoria Schenkeriana em direção a reformulação de todos os aspectos musicais a partir de uma concepção holística da estrutura musical. Assim, um motivo de Chopin (Fig. 12), por exemplo, é lido não apenas como um arpejo ascendente seguido de um descendente, mas como uma manifestação do primeiro grau da escala (1°).



Figura 12: Motivo inicial do *Prelúdio* op. 28 n. 6, em Si menor, de Frédéric Chopin (SCHENKER, 1968 [1906], p. 211)

Em *Harmonielehre*, no entanto, as consequências da associação entre motivo e *Stufe* ainda são incipientes. O percurso para a associação entre esses dois conceitos pode ser visto como um elemento central nos desenvolvimentos posteriores da Teoria

²²⁷ "[...] Usurps quite directly the rank of the tonic, without bothering about the diatonic system, of which it still forms a part."

²²⁸ "[...] Harmony and content become one [...] the feeling for the scale step awakes in us."

Schenkeriana. Isso porque a *Stufe* antecipa o conceito de elaboração composicional [*Auskomponierung*], que primeiramente se relaciona com o conceito de *Urfinie* e, posteriormente, com o conceito de *Ursatz*. Ou seja, pode ser rastreada à conceituação da *Stufe* a ideia de que o acorde é elaborado temporal e espacialmente a partir de princípios da condução de vozes em níveis estruturais. A diferença reside no fato de que, à época em que o conceito de elaboração composicional é formulado, os motivos já são um elemento secundário no discurso sobre a estrutura musical.

Enfim, em *Harmonielehre*, a relação entre as instâncias harmônico/estruturais e motivicas é resolvida com a *Stufe*: o dispositivo teórico que transforma o aspecto singular da nota em uma instância estrutural (um grau) que faz despertar a partir de si o ímpeto procriativo dos motivos. A interdependência entre essas instâncias e os diferentes ímpetus procriativos que elas representam adquirem abordagens diferentes em publicações posteriores de Schenker.

2.3 A incorporação na estrutura profunda a partir de *Kontrapunkt* [1910]

Segundo Pastille e Cadwallader (1992), um evento significativo da transformação do status do motivo na Teoria Schenkeriana pode ser encontrado na discussão sobre a fluência melódica em *Kontrapunkt* (1987 [1910], p. 94-100). Fluência melódica se refere basicamente à "boa condução de vozes no contraponto estrito, isto é, à movimentação primariamente por graus conjuntos, com saltos cuidadosamente controlados"²²⁹ (PASTILLE; CADWALLADER, 1992, p. 120). No entanto, o conceito passa a adquirir maiores dimensões na medida em que Schenker analisa linhas melódicas fluentes que subjazem a melodia de fato. É o caso, por exemplo, de sua análise dos primeiros quinze compassos da Suíte Inglesa em Ré menor, de Johann Sebastian Bach (Fig. 13). Essa análise é praticamente restrita à representação gráfica, sendo interessante, portanto, tecer sobre ela alguns comentários.

A linha melódica apresentada por Schenker, em suas palavras, "[...] representa o resultado mais oculto, o produto derradeiro das linhas ascendentes e descendentes"²³⁰ (1987 [1910], p. 96). Esse recurso analítico propõe uma forma simples de representar a movimentação do complexo de notas de cada compasso.

²²⁹ "Good voice leading in strict counterpoint, that is, motion primarily by steps, with skips carefully controlled."

²³⁰ "[...] Represent the most concealed result, the ultimate product of ascending and descending lines."

Assim, lá3 (Fig. 13, c. 1) é a nota em comum que condensa as informações de três arpejos (Fig. 14, c. 1) e das duas funções que esses arpejos exercem (tônica e dominante)²³¹. Esse lá3 também é válido para representar o primeiro compasso da peça, pois sugere um salto relativamente parcimonioso para a próxima nota desta linha oculta (Fig. 13, ré4, c. 2), por sua vez representativa das informações do compasso em que se situa (c. 2). O salto entre essas duas notas (lá3 e ré4) é preenchido por graus conjuntos descendentes até o seu retorno (Fig. 13, lá 3, c. 5). A continuação desse movimento descendente forma um amplo movimento que engloba e representa as movimentações internas da melodia de fato (Fig. 13, c. 2 até c. 6.1.3).



Figura 13: Linha melódica subjacente aos primeiros quinze compassos da *Suíte Inglesa* em Ré menor de Johann Sebastian Bach. (b. refere-se a *bar* = compasso) (SCHENKER, 2001 [1910], p. 96)



Figura 14: Excerto da *Suíte Inglesa n. 6 em Ré menor BWV 811* de Johann Sebastian Bach, c. 1-14.

Lá3 também é válido para representar o primeiro compasso da peça pois apresenta alto grau de equidistância entre os pontos extremos do segmento (Fig. 13,

²³¹ Mesmo que o VII grau não apresente a nota lá, o conceito de dominante sem fundamental implica a noção de que a nota lá está virtualmente presente.

ré2 e fã4, c. 6.1.3 e c. 6.2). Por extensão, permite ainda a representação de um grande arco formal que encerra apenas no final do segmento com o retorno a lá3 (Fig. 13, c. 1 a c. 15). Lá3 é, portanto, a representação mais elegante não apenas no âmbito do compasso, mas também no âmbito da conexão das representações de cada compasso em larga escala.

Em sentido similar, dó4 (Fig. 13, c. 3) representa a função de dominante secundária exercida por Ré7 e, por meio da resolução da tensão, ele se conecta com a terça (sib3) do acorde de função subdominante (Fig. 13, Sol menor, c. 4). Mesmo que essas notas estejam esparsas na partitura original (dó4, Fig. 14, 3.1.3, mão direita e 3.3.1, mão esquerda; e sib3, c. 4.1, mão esquerda, e 4.3.2, mão direita), para Schenker, elas se sobressaem do contexto e estabelecem entre si uma linha independente e virtual. Nesse sentido, é interessante observar como a resolução da dominante (c. 4) é defasada entre as duas mãos, sendo atingida primeiramente na mão esquerda. Mesmo que a resolução na mão direita só aconteça no fim do compasso, a representação da linha melódica superior do compasso 4 como sib (Fig. 13) denota a influência do contexto harmônico global no entendimento da linha analisada.

Assim, o "produto derradeiro das linhas ascendentes e descendentes" (SCHENKER, 1987 [1910], p. 96), nesta etapa da Teoria Schenkeriana, é uma espécie de média ou eixo das alturas de um compasso, ao mesmo tempo em que infere uma linearidade entre os eventos a partir das notas mais significativas de uma progressão harmônica. É uma linha melódica abstrata, que estabelece relações variadas com o comportamento progressivo da linha melódica de fato e sua disposição formal, oferecendo pontos de referência para possíveis cotejamentos analíticos com os segmentos melódicos da peça.

Outro detalhe da análise de Schenker merece atenção: a representação das colcheias (Fig. 13, c. 6), que estabelece uma fusão entre a linha oculta e as notas da partitura de fato. A função dessa representação é estabelecer o arco formal em que os motivos na mão direita passam para a mão esquerda (Fig. 14, c. 6. 2). Ela aponta o evento que talvez mais salte aos olhos em primeira análise, e o que poderia mais interessar em um estudo performático da peça, já que remete diretamente a um gesto mecânico. Além disso, marca o fim de uma locução harmônica (de c. 1 a c. 6: t - s -

[D] - s - D/t - t)²³², o que justifica a conclusão da linha no primeiro grau. Isso não seria possível se fosse mantida a rítmica previamente estabelecida (uma nota por compasso) e tendo-se como requisito o caminho parcimonioso característico de uma "melodia fluente".

No entanto, essa representação das colcheias (Fig. 13, c. 6), embora as razões acima justifiquem sua existência, resulta em inconsistência no que se refere ao nível estrutural analisado. Se até o compasso 5 as notas representavam determinada distância da melodia de fato, essa regra é quebrada no compasso 6, implicando alteração da janela de leitura. A unidade mínima de referência, estabelecida como uma média das movimentações melódicas reais, torna-se subitamente a própria movimentação real que estaria representando. Nessa inconsistência, a partitura é observada com graus de resolução diversos, de acordo com questões pontuais (*ad hoc*).

De modo similar, é também questionável a segunda representação de $\text{lá}3$ (Fig. 13, c. 5.1-5.2). Trata-se de uma nota que aparece apenas uma vez no compasso (Fig. 14, c. 5.3.2), após a vigência de sua representação (Fig. 13, c. 5.2), sendo apenas uma nota de passagem entre a sétima e a quinta do acorde de função D (Dominante da sensível). Por que o autor não ampliou a vigência de $\text{sib}3$ e incorporou $\text{lá}3$ - $\text{sol}3$ à figura sequente, grafando tudo em colcheias? Embora se possa argumentar que ele é representativo da função D (dominante), sua escassez de aparições na partitura de fato gera um certo desconforto. Há aqui um conflito entre a representação da média das notas do compasso e a sequencia dessas médias. Ou seja, Schenker escolheu representar dois terços do compasso com uma nota sem número de aparições consideráveis em prol da conectividade entre as notas da linha abstrata e da resolução do salto de quarta inicial (Fig. 13, $\text{lá}3$ - $\text{ré}4$).

O $\text{sol}3$ de sua análise (Fig. 13, c. 5.3) resolve parcialmente o conflito entre linha abstrata e notas reais que se gerou a partir da representação desse $\text{lá}3$ (Fig. 13, c. 5.1). A representação das colcheias (Fig. 13, c. 6.1) é uma consequência da necessidade de representar $\text{sol}3$ para fazer jus as notas reais do compasso.

A partir dessas inconsistências, uma crítica poderia ser delineada no estilo do próprio Schenker de *Geist*. Mesmo que em 1910 no discurso schenkeriano se tenha

²³² t = tônica; s = subdominante; D/t = dominante da sensível com nota pedal na tônica; [D] = dominante secundária.

substituído o ceticismo por um tom mais propositivo, nesta especulação, dissertaria-se que:

O método da análise de Schenker (Fig. 13) é uma seleção de pontos para constituir uma linha parcimoniosa. O analista se aproxima e se afasta da melodia real fortuitamente, de acordo com sua intuição e com o objetivo de construir um entendimento de causalidade. Nesse sentido, mais amplamente, o aspecto estrutural que a linha melódica denota seria apenas uma ilusão resultante da determinação de uma simplicidade subjacente. Ela oferece uma forma de fácil apreensão da complexa partitura de Bach, que é aceita como verdade pelo músico "insuspeito" e "desprevenido". É uma simplicidade, enfim, que apela às preferências da cognição por uma visão sinóptica, compacta e bem continuada, mas que, por outro lado, realiza no fim das contas uma circular ficção analítica: fala mais sobre si mesma do que sobre a peça em si.

Essa crítica converge em alguns pontos com a visão do etnomusicólogo Morten Levy sobre a Análise Schenkeriana como baseada na "autoridade de sua intuição"²³³ (1975, p. 29). De fato, em sua análise (Fig. 12), Schenker não parece se preocupar em estabelecer a didática e as etapas de sua metodologia analítica de modo a propiciar o compartilhamento no âmbito acadêmico²³⁴. A análise é apresentada sem qualquer explicação dos procedimentos realizados em sua confecção²³⁵. Isso remete à percepção do próprio Schenker de seu trabalho como mais artístico do que científico²³⁶. Nesse sentido, o caráter intuitivo da análise parece estar espelhado justamente na escolha pontual dos graus de resolução, de modo que se costure de forma mais elegante e artística o "produto derradeiro das linhas ascendentes e descendentes" (SCHENKER, 1987 [1910], p. 96).

Em resposta a essas críticas, os gráficos schenkerianos podem ser compreendidos como entidades autônomas que requerem para sua leitura uma atitude

²³³ "Authority of his own intuition." / Ver capítulo 3.6.

²³⁴ Como será realizado posteriormente por Salzer (1982 [1952]), Forte/Gilbert (1982), Cook (1987), dentre outros.

²³⁵ Uma situação que acompanhará o resto de sua produção teórica, tendo como exemplo mais significativo a publicação *Fünf Urlinie-Tafeln [1932]* (traduzido para o inglês como *Five Graphic Music Analysis*, 1969 [*Cinco Análises Musicais Gráficas*]), na qual cinco gráficos de análise musicais são apresentados sem nenhum comentário.

²³⁶ Em suas palavras: "Eu estou profundamente ciente de que minha teoria, como foi extraída dos próprios produtos da genialidade artística, é e deve permanecer uma arte, e portanto nunca se transformar em uma ciência" (2014c, p. 54). / "I am keenly aware that my theory, extracted as it is from the very products of artistic genius, is and must remain itself an art, and so can never become 'science'."

hermenêutica e para sua confecção visões originais (pessoais) acerca da obra analisada. Em outras palavras, não são gráficos realizados com a intenção de alto grau de objetividade, mas sim inscrições gráficas que "incorporam discursos sobre uma peça musical"²³⁷ (AGAWU, 1989, p. 285). Por meio dessa inscrição, o analista se comunica no mesmo registro escritural, no mesmo meio de comunicação que foi utilizado para confeccionar a obra. A partitura se torna não apenas um meio para estruturar uma composição, mas também um ambiente de construção de discursos. De acordo com a observação de Agawu, não haveria uma Análise Schenkeriana correta, que seria a única possível para determinada peça, passível, portanto, de automação. Pelo contrário, o discurso que ela incorpora é o resultado de decisões e seleções analíticas acerca do objeto fluido que se situa entre a composição e sua inscrição em um papel²³⁸. A "autoridade da intuição" de Schenker, portanto, não é cristalizada em um grafismo hermético de modo autoritário, mas é trabalhada em um ato escritural em que a compreensão analítica é inscrita de modo endógeno ao sistema notacional. Nesta notação analítica sobre uma notação composicional, a intuição do analista adquire um meio (uma mídia) preciso para sua expressão.

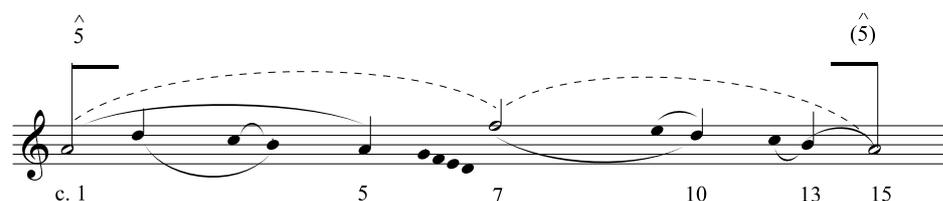


Figura 15: Reformulação da análise de Schenker com separação de níveis em um único sistema.
Elaboração do presente autor.

Em meio a essas questões, pode-se observar na análise do Schenker de *Kontrapunkt* ([1910], Fig. 13) traços da intuição seminal que terá como consequência o desenvolvimento do método schenkeriano. Ao longo de sua produção, Schenker aprimora esse projeto analítico, com o intuito de eliminar suas inconsistências e tornar mais clara a representação de suas observações. Assim, a separação dos níveis estruturais (*Schichten*) se apresenta como uma solução na identificação das janelas de observação referentes a cada nível da estrutura musical (Fig. 15). Supõe-se, nesse sentido, que, em uma possível análise de Schenker em momentos posteriores de sua

²³⁷ "It embodies discourse about a piece of music."

²³⁸ Nas palavras da professora Ilza Nogueira na defesa desta tese: "A Análise Schenkeriana é, indiscutivelmente uma análise "econômica"; e que depende do treino do leitor a respeito dos gráficos que representam conceitos implícitos, ir adiante do grafismo até o entendimento do que Schenker quer projetar, refletindo sua genética cultural: a concepção orgânica de uma determinada obra."

produção teórica, desconsiderando a contextualização harmônica com a linha do baixo, o autor separaria as colcheias (Fig. 13, c. 6) das outras notas por meio da diferenciação dos símbolos gráficos que as representam (Fig. 15, notas entre c. 5-7). Desse modo, os diferentes níveis estruturais seriam representados em um único sistema, configurando um procedimento que delinea um terceiro eixo analítico: a profundidade – um eixo que se soma à horizontalidade (ritmo/tempo) e à verticalidade (alturas) já presentes na disposição tradicional de uma partitura.

É proposta assim uma reformulação hipotética²³⁹ (Fig. 15) da análise de Schenker (Fig. 13), realizada com as ferramentas gráficas desenvolvidas posteriormente, tanto por ele próprio quanto por autores como Salzer 1982 [1954] e Forte/Gilbert (1982). Nesta "inscrição gráfica de um discurso analítico", o lá3 (c. 1) é tido como uma *Stufe*, representando o quinto grau da *Urfinie* que se completará apenas no fim do movimento²⁴⁰. Incorpora-se assim a noção de que todo o segmento percorre um caminho de afastamento e retorno à unidade estrutural de origem, ou seja, o grande arco formal já proposto na análise de Schenker (Fig. 13). O trajeto até fá4 (Fig. 15, c. 7) marca o eixo central do segmento, formado por dois desdobramentos do intervalo de sexta, o primeiro ascendente e o segundo descendente. O primeiro desdobramento apresenta uma trajetória formada por dois saltos – lá3 (c. 1) até o ré4 subsequente e lá3 (c. 5) até fá4 (c. 7) – enquanto o segundo opera por graus conjuntos descendentes. Nesse sentido, o segmento todo pode ser contemplado como o preenchimento por graus conjuntos de lacunas formadas por saltos de sexta.

O caminho até ré3 (Fig. 15, c. 6.1.3) é considerado um evento de superfície e pouco influente na estrutura global por refletir as notas reais da partitura ao invés do nível profundo que as compreende. O sol3 (c. 5.3) que na análise de Schenker serve para manter a parcimônia da linha até ré, perde esse propósito, sendo representado juntamente à linha descendente localizada entre o salto de lá3 a fá4. A questão que parece ter levado Schenker a representar essa linha não é aqui considerada: lá3

²³⁹ Realizada não a partir do excerto de Bach, mas da reinterpretação das intuições analíticas que se podem inferir da análise de Schenker (Fig. 13). Em outras palavras, é uma reformulação das impressões e compreensões do Schenker de *Kontrapunkt* [1910], ao invés de uma Análise Schenkeriana derradeira dos compassos iniciais da *Suíte Inglesa BWV 811*. Ou seja, o intuito aqui é mais metateórico do que analítico – razão pela qual a contextualização harmônica com o contraponto da linha inferior não foi considerada.

²⁴⁰ A representação completa da *Urfinie* foge ao escopo da presente discussão, que propõe apenas reformular a análise dos quinze primeiros compassos realizada por Schenker.

representa a função de dominante sem que o fato de sua escassez de aparições gere desconforto.

Principalmente, lá3 é o quinto grau da *Urlinie*, e, portanto, um polo estrutural ao qual todos os outros eventos se agregam (5). Essa é a diferença fundamental entre os dois discursos analíticos. O Schenker de 1910 ainda não havia proposto uma instancia estrutural básica para resolver as diversas contradições inerentes ao processo representativo-analítico. Em seu aspecto mais concreto, ou seja, mais ligado à prática analítica, a *Urlinie* aparece na Teoria Schenkeriana como uma regra de preferência: "na dúvida, prefira a *Urlinie*" – uma regra para todos os casos em que há conflito entre as notas reais e as representações da estrutura.

O aprimoramento da conceituação da linha melódica subjacente é um dos traços mais significativos do desenvolvimento da Teoria Schenkeriana. Primeiramente chamadas de "resultado mais oculto, o produto derradeiro das linhas ascendentes e descendentes" (1987 [1910], p. 96), em *Kontrapunkt* elas são encaradas justamente assim, como um "produto" – palavra que remete à alteridade: ao processamento de um conjunto de dados de modo que se transformem em uma outra coisa. Por outro lado, a partir da década de 1920, as linhas melódicas ocultas são conceituadas como *Urlinie* (linha primordial), sendo encaradas como instâncias que manifestam as linhas melódicas de fato. O conceito de *Urlinie* surge para nomear uma nova compreensão do processo analítico desenvolvido em *Kontrapunkt* [1910]. A partir dele, compreendem-se esses "resultados ocultos" não mais como outras linhas inferidas pelo analista, mas como instâncias geradoras da linha melódica real, situando-se em suas profundezas. Enquanto as palavras "produto" e "resultado" remetem aos termos de uma equação, a *Urlinie* remete à primordialidade e à unidade entre as instâncias melódicas. Assim, melodia oculta e de fato passam a ser encaradas como a mesma entidade sistêmica: uma entidade observada em janelas estruturais diferentes, nos níveis superficial, intermediário e profundo.

Outra consequência da mudança na conceituação da linha melódica subjacente é que, a partir do conceito de *Urlinie*, a dimensão vertical sugerida pelo conceito de *Stufe* adquire a sua própria horizontalidade. A *Urlinie* é uma horizontalidade em nível estrutural mais amplo e profundo, que não se refere ao evento melódico, mas ao sequenciamento de *Stufen*. Enquanto a *Stufe* com seu "caráter superior e mais geral" (SCHENKER, 1968 [1906], p. 139), é uma entidade que representa as manifestações

motívicas, a *Urlinie* representa a junção das *Stufen* no nível da obra. Tratam-se de dois conceitos fundamentais no desenvolvimento da Teoria Schenkeriana e que marcam dois estágios do processo de formação da teoria em seu estado derradeiro: a *Stufe*, que "comprime ou resume o fenômeno individual e incorpora sua unidade intrínseca em uma única tríade"²⁴¹ (SCHENKER, 1968 [1906], p. 139) é sequenciada na *Urlinie*, "uma sucessão arquetípica dos tons"²⁴² (2004 [1921-1923], p. 21). Ou seja, enquanto o primeiro incorpora o motivo como uma manifestação de suas propriedades harmônicas, o segundo pensa a estrutura global de uma peça como a sucessão dessas entidades harmônico/motívicas.

Segundo Pastille e Cadwallader (1992), mudanças substanciais na Teoria Schenkeriana se dão a partir do momento em que as linhas melódicas ocultas passam a ser encaradas elas próprias como motivos – em novas acepções do termo *motivo* que o remetem às transformações nos níveis subjacentes. Essa mudança resulta do cotejamento que Schenker realiza entre as linhas melódicas ocultas com as de fato, um processo no qual se observa as interações entre os níveis estruturais da peça. Assim, o nível profundo de uma melodia passa a desempenhar operações de transformação similares às que regem as manifestações em nível superficial. É nesse sentido que, referindo-se à análise de Schenker da Sonata de Beethoven *opus* 101/II (2015 [1921]), os autores dissertam que:

Primeiramente, ao identificar a atividade motívica nas linhas melódicas fluentes subjacentes à superfície, Schenker expande a questão das relações motívicas para uma nova dimensão [...] Schenker entende a presença de motivos de alto nível hierárquico como uma força operativa para as relações motívicas da superfície; ele localiza a liberdade das associações motívicas do nível superficial, como postulando um certo grau de necessidade na associação motívica de alto nível²⁴³. (PASTILLE; CADWALLADER, 1992, p. 123)

O conceito de motivo é reapropriado para um novo quadro conceitual, no qual ele passa a designar tanto as melodias no nível superficial quanto as operações de transformação a partir da estrutura profunda. Assim, encontra-se nos textos de

²⁴¹ "The scale-step asserts its higher or more general character by comprising or summarizing the individual phenomena and embodying their intrinsic unity in one single triad."

²⁴² "[...]An archetypal succession of tones."

²⁴³ "First, by identifying motivic activity in the melodically fluent lines beneath the surface, Schenker expands the issue of motivic relations into another dimension [...] Schenker sees the presence of higher-level motives as a operating force for the surface motivic relations; he places freedom of motivic association at the surface, while positing a certain amount of necessity in motivic association at the higher levels."

Schenker, a partir da década de 1920, passagens que aproximam os conceitos de motivo e nível estrutural. O motivo é generalizado para todos os níveis, passando a se referir não apenas às instâncias de imediata percepção ou reconhecimento, mas também às camadas subjacentes e gerativas da estrutura musical. Assim,

Cada nível estrutural carrega consigo *seus próprios motivos*; a organização e o crescimento específicos destes motivos são paralelos à organização e o crescimento específicos do nível ao qual pertencem. Quanto mais próximo se encontram da superfície, mais desenvolvidos e variados os motivos serão²⁴⁴. (SCHENKER, 2014a [1925], p. 135, grifo meu)

Além de se referir às transformações intra-níveis (no âmbito de um nível estrutural), o motivo passa também a se referir às transformações inter-níveis (entre níveis diferentes de uma estrutura), denotando os processos dinâmicos e orgânicos de crescimento. Referindo-se aos processos de desenvolvimento de uma *Urfinie*, Schenker pensa, por exemplo, que "as primeiras etapas da diminuição, os *motivos de primeira ordem* [...] servem como conexões entre as vozes superiores e intermediárias"²⁴⁵ (2014a [1925], p. 123, grifo meu). Transposições terminológicas como essa evidenciam que as operações nos níveis profundos (ascensão inicial, arpejamento, transferência de registro, elaboração intervalar etc.²⁴⁶) passam a ser tratados como objeto de primeira relevância no processo analítico, substituindo o lugar de destaque conferido a operações características da análise motívica tradicional (aumentação, diminuição, permutação, transposição etc.). Não se trata, portanto, nesta etapa da Teoria Schenkeriana, de suprimir completamente a participação dos motivos no processo analítico, mas de compreendê-los sob uma nova perspectiva. É a partir desses processos de transformação, encarados motivicamente, que Schenker observa os crescimentos inter e intra-níveis do seu organismo musical.

A reapropriação do termo *motivo* em um novo quadro conceitual acompanha a vontade do autor de se distanciar das metodologias analíticas a ele contemporâneas e também das que o precederam. Seu método afasta-se do que ele descreve criticamente como o ato de "contar ocorrências" realizado pelos "estatísticos do motivo"²⁴⁷ (2004,

²⁴⁴ "Each structural level carries with it its own motives; the specific organization and growth of these motives parallels the specific organization and growth of the level to which they belong. The nearer they are to the foreground, the more developed and varied the motives will be."

²⁴⁵ "[...] The first stages of the diminution, the motives of the first order [...] Serve as links between the upper and middle voices."

²⁴⁶ Ver FORTE; GILBERT (1982).

²⁴⁷ Na íntegra: "O que não está em disputa, de modo algum, é a facilidade com que o motivo da nossa sinfonia (o Grove o denomina como um motivo 'agradável'; e com que frequência os *estatísticos do motivo* gostam de *contar suas ocorrências*) é apreendido, ganhando a simpatia da audiência em sua

[1921-1923], p. 27)²⁴⁸. Nesse panorama, a atenção voltada aos motivos no nível da superfície melódica é tida por Schenker como uma forma menor de apreender a obra musical. Assim, nos anos 1920, tornam-se característicos de seu discurso comentários como: "Ao se sentir prazer em meramente *reconhecer* a recorrência de um motivo determinadas vezes, imagina-se que se está verdadeiramente escutando e sentindo" (2004, [1921-1923], p. 27, grifo meu). Esses reconhecimentos pontuais são opostos por Schenker à "escuta de longo alcance" (p. 27), em que, aproximando-se da escuta dos grandes compositores do passado, o ouvinte estaria "atravessando e pairando sobre os trajetos amplamente planejados"²⁴⁹ (p. 27).

Assim, a verdadeira escuta, para Schenker, volta sua atenção para os aspectos estruturais que subjazem à obra: uma ideia que é geralmente expressa por meio de metáforas espaciais, como a de "voo aural" (1979 [1935], p. 6). Os motivos são vistos como meros detalhes que a escuta especializada, acostumada a ouvir "longas distâncias", toma como evento de menor significado.

[...] Nós vemos como a imaginação do compositor evoca uma superfície trazendo adiante motivos que, devido a sua intrínseca concretude, são prontamente aceitos como "melodias" pelo ouvido incapaz de ouvir *longas distancias*. Mas a fonte das melodias é revelada apenas por meio do entendimento dos estágios sucessivos da condução de vozes, começando com a *Ursatz*. As formas específicas de tais melodias são determinadas não pelo capricho/fantasia de uma imaginação preocupada apenas com a "melodia", mas sim pela necessidade de que o processo de condução de vozes esteja ancorado na *Ursatz*²⁵⁰. (SCHENKER, 2014a [1925], p. 174, grifo meu)

O desejo da percepção sinóptica da peça levará mais tarde ao abandono completo do termo motivo e a sua utilização como um termo pejorativo. Assim, em *Der Freie Satz* (1979 [1935]), Schenker argumenta que os grandes compositores, "não baseiam suas composições em alguma 'melodia', '*motivo*' ou 'ideia'. Pelo contrário, o

primeira aparição. / "What is not in dispute, at any rate, is the ease with which the motive of our symphony (Grove calls it an 'agreeable' motive; and how often do motive statisticians enjoy counting up its occurrences) is grasped, gaining the audience's affection at its very first appearance."

²⁴⁸ Similar à crítica de Saussure ao aspecto, em sua visão, meramente taxonômico da gramática comparativa e da filologia. Ver seção 3.6.

²⁴⁹ "Merely by taking pleasure in recognizing the motive as it recurs so many times, one imagines that one is actually hearing and feeling [...] How blissful would the listener certainly feel if he could share the master's long-range hearing, traversing and soaring over the broadly planned paths! If only he could!"

²⁵⁰ "From this vantage point, finally, we see where the composer's imagination conjures up a foreground, bringing forth motives which, by virtue of their intrinsic concreteness, are so readily accepted as 'melodies' by an ear incapable of hearing longer spans. But the source of these 'melodies' is revealed only through an understanding of the successive stages of voice-leading, beginning with the *Ursatz*. The specific shapes of such melodies are determined not by the whim of an imagination concerned with nothing more than 'melody', but rather by the necessity that the voice-leading process be anchored in an *Ursatz*."

conteúdo é baseado nas transformações e progressões das conduções de vozes a que a unidade não permite nenhuma segmentação ou nomeação de segmentos"²⁵¹ (1979 [1935], 26-27, grifo meu). Essa passagem remete ainda à vontade de se afastar de denominações historicamente embasadas e substituí-las por categorias puras e atemporais. Pode ser lida como o marco final da trajetória do motivo na Teoria Schenkeriana. Nesse ponto, elementos motivicos não apresentam mais uma relação de interconexão com os aspectos estruturais, mas são compreendidos como ramos superficiais sem conexões com a estrutura profunda. Assim, o conceito de diminuição substitui o conceito de motivo tanto para denotar a conexão entre níveis estruturais quanto para afastar-se das terminologias correntes.

Em suma, de modo sucinto, pode-se afirmar que quatro etapas foram percorridas pelo autor em relação ao tópico motivo: 1) motivos como imitações da linguagem; 2) motivos como entidades autônomas; 3) motivos como estruturas; e 4) o abandono dos motivos em prol da estrutura global. Uma trajetória progressiva que acompanha o desenvolvimento da noção de profundidade em sua teoria.

A trajetória do motivo na Teoria Schenkeriana é lida pelo musicólogo Richard Cohn (1992) segundo o diálogo de dois paradigmas: o do conflito construtivo e o da unidade pura. O primeiro entende o conflito entre o material musical e a estrutura tonal de maneira dialética. O segundo, a noção de elaboração composicional a partir da unidade estrutural, de maneira hierárquica e gerativa. Ambos estão presentes no discurso schenkeriano e em sua posterior replicação por outros autores. Cohn compreende que boa parte da pesquisa de influência schenkeriana em seu contexto acadêmico (nos anos 1990) voltara-se para o primeiro desses paradigmas – um demonstrativo da atitude pragmática no procedimento analítico em voga, já que pressupõe a demonstração exata, nos eventos de superfície, das especulações estruturais e o cotejamento dessas instâncias. Em contrapartida, argumenta que o paradigma da unidade pura é o que melhor representa a postura do próprio Schenker, remetendo ao seu ideário organicista e metafísico, no qual a estrutura abstrata se impõe à frente da realidade sensível. Assim, segundo Cohn, o entendimento da Teoria Schenkeriana sob a ótica do primeiro paradigma corre o risco de estabelecer

²⁵¹ *"Great composers trust their long range vision. For this reason they do not base their compositions on some 'melody', 'motive' or 'idea'. Rather, the content is rooted in the voice leading transformations and progressions whose unity allows no segmentation or names of segments."*

anacronismos, o risco de projetar a postura e o *ethos* acadêmico recente para um diferente contexto epistemológico.

Pode-se afirmar que há uma transição entre os dois paradigmas na Teoria Schenkeriana. Uma transição paralela à trajetória aqui delineada do estatuto do motivo: na medida em que o termo vai sendo abandonado no repertório conceitual de Schenker, o conflito construtivo entre estrutura e manifestações de superfície é substituído pela visão sinóptica e serena de uma unidade pura, expressa no conceito de *Ursatz*. Nesse panorama, o caráter sistêmico vai aos poucos se tornando uma constante do discurso schenkeriano. Como consequência, as noções de relações intra e inter-níveis, sub e super sistemas, hierarquias, processos de transformação etc. tornam-se cada vez mais recorrentes. A análise dos motivos é substituída por um método que fornece um meio de cotejamento entre os níveis das estruturas musicais e que procura descrever o próprio ato criativo, sua metafísica e seus processos inconscientes. O desenvolvimento das noções sistêmicas na Teoria Schenkeriana é paralelo à incorporação do discurso organicista, na medida em que o autor passa a entender cada vez mais o ato criativo como um desvelamento e uma elaboração das características imanentes da semente musical (a *Ursatz*).

Tangencialmente a esses desenvolvimentos, o discurso organicista também passa por algumas adaptações e transformações. O "impulso procriativo", que em *Harmonielehre* se referia às repetições variadas do motivo, ou seja, às transformações dos fenômenos da superfície musical, passa a se referir às elaborações das linhas subjacentes. Em uma análise, por exemplo, Schenker comenta que: "é imediatamente evidente que a *Urfinie* tenha a forma do que é em essência um motivo de três notas, de quem o *impulso reprodutivo* [...] dá a vida a incontáveis repetições²⁵² (2004 [1921-1923], p. 34, grifo meu). Mais tarde, esse impulso procriativo passa a se referir não mais a aspectos localizáveis do processo composicional, mas aos fundamentos da teoria por meio do "acorde da natureza".

A estrutura fundamental [*Ursatz*] nos mostra como *o acorde da natureza torna-se vivo por meio do poder vital natural*. Mas o poder primal deste estabelecido movimento deve crescer e viver sua própria e completa vida: o

²⁵² "It is immediately evident here that the *Urfinie* has the form of what is in essence a three-note motive, whose reproductive urge (see *Harmonielehre*, pp. 4ff/ pp. 4 – 5) gives birth to countless repetitions."

ímpeto de vida que ambiciona completar-se com o poder da natureza²⁵³. (SCHENKER, 1979 [1935], p. 25, grifo meu)

Uma concepção que apresenta também traços diretamente teológicos em passagens como:

Entre a estrutura fundamental e a superfície manifesta-se uma relação como a sempre presente e interacional relação que conecta Deus à criação e a criação a Deus. Estrutura fundamental e superfície, representam, nos termos desta relação, o celestial e o terrestre em música²⁵⁴. (SCHENKER, 1979 [1935], p. 160)

Em suma, no estágio final da Teoria Schenkeriana, o motivo já não é mais encarado como o dispositivo segundo o qual a música é elevada à categoria de arte, como expresso em *Harmonielehre*. A arte musical passa a ser vista como o resultado da elaboração do "acorde da natureza". Não se trata mais de emular os modos de representação das outras artes para validar a música: ela passa a representar a si mesma na medida em que é um organismo autônomo e autorreferente. Resolve-se assim a questão colocada em *Harmonielehre*: o motivo, como instância propiciadora da associação de ideias, reformulado pelo termo diminuição, passa a ser visto como a manifestação fenomênica de uma estrutura que o compreende e o antecede.

A *Ursatz* estabelece a premissa de uma estrutura que resulta da confluência entre o acorde da natureza, imutável e extra-humano, com o artifício contrapontístico, que o insere na temporalidade e no movimento dialético do ser humano. A partir dessa premissa, a música é compreendida em uma imagética da profundidade, em que o motivo passa a ser denominado como diminuição para denotar sua conexão com os níveis subjacentes. Já não se associam ideias por meio dele: a *entidade* musical que ele representava é deslocada de um fenômeno identificável e visível para um processo orgânico em que as "criaturas" são meras expressões no nível superficial de eventos subjacentes.

Nesse ideário organicista, o processo vital, antes identificado por repetições variadas dos motivos, adquire agora caráter sistêmico: suas partes são expressões do todo e o todo é mais do que a soma das partes. Em outras palavras, no estágio final da

²⁵³ "The fundamental structure shows us how the chord of nature comes to life through a vital natural power. But the primal power of this established motion must grow and live its own full life: that which is born to life strives to fulfill itself with the power of nature."

²⁵⁴ "Between fundamental structure and foreground there is manifested a rapport much like that ever-present, interactional rapport which connects God to creation and creation to God. Fundamental structure and foreground represent, in terms of this rapport, the celestial and the terrestrial in music."

Teoria Schenkeriana, não se trata mais de compreender as entidades individuais, mas de compreender a entidade sistêmica global e o seu processo gerativo.

3 As estruturas de Schenker no século XX

Classificar a Teoria Schenkeriana de acordo com uma escola ou corrente a ela contemporânea não é uma tarefa simples. Uma das razões para essa dificuldade é a relativa escassez de referências em seus escritos a pensadores do século XX (o que, para ser justo, é frequente na literatura da musicologia sistemática da época²⁵⁵). No âmbito extra-musicológico, as influências mais proeminentes – identificadas por meio de referências ou deduzidas a partir de similaridades e uso direto de conceitos – são de filósofos que atuaram na virada do século XVIII para o século XIX, como Goethe, Schopenhauer e Kant, ou seja, de autores representativos do idealismo e do romantismo alemães.

No mesmo sentido de isolamento, a atitude de Schenker em relação à musicologia e à música de seu tempo apresenta-se majoritariamente de modo cético e crítico, o que fica evidente no tom de depreciação e nos ácidos comentários presentes em seus textos²⁵⁶. De acordo com Drabkin, esse comportamento "leva a uma visão geral de Schenker como um iconoclasta, um teorista trabalhando inteiramente fora da tradição, um argumento reforçado por seu isolamento da vida musical acadêmica de Viena"²⁵⁷ (2002, p. 832). Nesse sentido, Morgan também aponta que "atacado por todos menos o seu pequeno grupo de devotos seguidores, ele preferiu reforçar seu isolamento conceitual e enfatizar no caráter inovador de seu trabalho"²⁵⁸ (2016, p. 48).

Isso não quer dizer que a Teoria Schenkeriana seja um empreendimento teórico sem precedentes históricos. Pelo contrário, sua teoria é firmemente baseada nos escritos de autores que o precederam. Como fica claro na introdução de *Kontrapunkt* (1987 [1910]), o segundo volume de *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*²⁵⁹, Schenker localiza seu trabalho como o ponto de convergência das obras basilares da teoria e do ensino da composição que vigoraram durante o século XIX. Organizadas

²⁵⁵ Minha percepção é que a utilização extensiva de citações e referências é algo que se tornou mais comum ao longo do tempo, e que, no início do século XX, em diversos âmbitos acadêmicos, não era um hábito tão exigido no *ethos* acadêmico. Ironicamente, não possuo muitas referências que amparem essa percepção, apenas esta: CARRIER, 2007.

²⁵⁶ Por exemplo, em passagens como: "A falta de técnica, que [...] levou nossa geração a regredir séculos artisticamente, também explica finalmente porquê os músicos atuais produzem tão pouco" (1987 [1910], p. XX.) / "The lack of technique, which [...] Caused our generation to regress artistically by centuries, also explains finally why today's musicians produce so little."

²⁵⁷ "This led to a general view of Schenker as an iconoclast, a theorist working entirely outside of tradition, a point that is reinforced by his isolation from Viennese academic musical life."

²⁵⁸ "Increasingly attacked by all but a small group of devoted followers, he preferred to stress his conceptual isolation and to emphasize the innovative nature of his work."

²⁵⁹ *Novas Teorias Musicais e Fantasias*.

em dois campos, seriam elas: (1) de um lado, as obras de Carl Phillip Emanuel Bach (1949 [1753]) e de Johann Joseph Fux (1979 [1725]), que privilegiaram os aspectos contrapontísticos, ao abordarem, respectivamente, o contraponto vocal e o acompanhamento com a técnica de baixo contínuo; (2) e do outro, a obra de Jean-Philippe Rameau²⁶⁰ (1971 [1722]), que privilegiou aspectos harmônicos, ao abordar os graus harmônico-escalares. O propósito de Schenker é tanto o aperfeiçoamento como a síntese, historicamente privilegiada, dessas obras basilares da teoria musical. Uma síntese em que harmonia e contraponto finalmente estariam teoricamente associados, a partir de uma abordagem que eliminaria as lacunas entre ambas as disciplinas. Esse propósito é expresso não apenas em *Kontrapunkt*, mas se estende também a outros trabalhos e se torna claro na forma como *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* é organizado (um livro sobre harmonia [1906], dois sobre contraponto [1910 e 1922] e um sobre a integração dessas disciplinas em uma teoria original [1935]²⁶¹).

Por outro lado, no âmbito extra-musicológico, a apropriação dos conceitos de pensadores um século mais tarde leva a um interessante estado epistemológico: a Teoria Schenkeriana atualiza as ideias organicistas e românticas de acordo com o cientificismo vigente, próprio ao "espírito do tempo" da primeira metade do século XX. Ela reformula conceitos antigos em uma nova epistême, em uma sociedade com diferentes requisitos metodológicos e técnicos, apresentando aspectos significativos das mudanças paradigmáticas que aconteciam ao seu redor. Como argumenta Watkins, "nos escritos schenkerianos [...] as ideias românticas sobre a música começam a se inclinar a uma perspectiva modernista"²⁶² (2011, p. 167). Por sua vez, essa inclinação a perspectivas modernas é contraposta ao conservadorismo de Schenker e sua consequente celebração do passado e menosprezo do presente. Trata-se nesse sentido de um teórico deslocado do cânone acadêmico-musical, reticente aos ideais progressistas²⁶³ e às inovações composicionais, mas que é inevitavelmente atravessado pelo seu tempo.

²⁶⁰ A postura crítica em relação a Rameau, já presente em 1910, se acentuará em 1930 com o artigo "Rameau ou Beethoven? Paralisia rastejante ou potencia espiritual na música?" (2014c, p. 38-63)

²⁶¹ *Harmonielehre* [Harmonia] (1968 [1906]), *Kontrapunkt* [Contraponto] livro I (1987 [1910]) e livro II (1987 [1922]) e *Der Freie Satz* [A Composição Livre ou A Estrutura Livre] (1979 [1935]).

²⁶² "In Schenker's writings [...] Romantic ideas about music begin to tilt toward a more modernist perspective."

²⁶³ Por exemplo, em passagens como: "[O dilettante] Quer o que é chamado 'progresso' [...] Como uma criança, a quem é dado um boneco que ela logo joga fora apenas para pedir por um novo." (1987 [1910], p. xx) / [The dilettante] Wants what is called 'progress' [...] Like a child, is given a doll, which he soon throws away only to ask a new one."

É nesse sentido que a rejeição da produção artística de seu tempo é oportuna ao projeto schenkeriano. Como afirma o musicólogo Robert Morgan (2016): "Schenker, para fazer suas reivindicações, teve que tratar a música precisamente como um 'corpo morto', não mais capaz de crescimento e mudança"²⁶⁴ (p. 99), para assim construir uma teoria que "somente poderia ter sido formulada por alguém situado fora do período tonal"²⁶⁵ (p. 74). Ou ainda:

Schenker, exilado cultural e historicamente, criou [...] uma alternativa, uma autocontida Utopia, seguramente afastada de eventos externos, onde as "grandes obras" da tradição ocidental, a despeito de todas as suas inconsistências e complexidades, poderiam coexistir em um sistema perfeitamente ordenado, com todos os seus componentes juntados em cooperação mútua, trabalhando com a precisão de um relógio ²⁶⁶. (MORGAN, 2016, p. 99)

Ou seja, sua teoria elimina a diacronia (o estudo dialético, ocupado com as transformações históricas) em favor da sincronia (a abstração do objeto de estudo em um âmbito extra-temporal): uma atitude em sintonia com os paradigmas estruturalistas que se desenvolviam paralelamente à sua produção teórica. Segundo essas considerações, a presente tese reverbera a percepção de alguns autores que relacionam a Teoria Schenkeriana com o amplo quadro do estruturalismo (LEVY, 1975; NATTIEZ, 1990; MORGAN, 2016 [2002]; HONGUR, 2017, dentre outros); reverbera a noção de que "mesmo com toda a sua singularidade [...], Schenker não estava trabalhando em um vácuo; sua teoria se encaixa confortavelmente no âmbito da principal corrente intelectual do início do período moderno [o estruturalismo]"²⁶⁷ (MORGAN, 2016, p. 86).

Sobre essa percepção, é importante advertir de antemão que não se trata de um consenso acadêmico, necessitando algumas considerações. Embora sua origem seja comumente associada ao influente trabalho de Saussure (2006 [1916]²⁶⁸), o paradigma estruturalista passa a vigorar e ter maior circulação no âmbito acadêmico dos anos 1940 aos 1960, período posterior à produção de Schenker, que faleceu em 1935.

²⁶⁴ "Schenker, in order to make his claims, must treat music precisely as a "dead body," no longer capable of growth or change."

²⁶⁵ "Could only have been formulated by someone standing outside the tonal period itself."

²⁶⁶ "Schenker, trapped in cultural and historical exile, created such a 'place to live': an alternative, self-contained Utopia, safely sequestered from outside events, where the "great works" of the Western tradition, despite all inconsistencies and complexities, could be shown to coexist in a perfectly ordered system, with all their components joined in mutual cooperation, working with clockwork precision."

²⁶⁷ "For all his individuality, then, Schenker was not working in a vacuum; his theory fits comfortably within one of the major intellectual currents of the early modern period."

²⁶⁸ Publicação póstuma a partir da organização por parte de seus alunos dos três *Cursos de Linguística Geral* ministrados em 1907, 1908 e 1910.

Ainda, essa percepção não é amparada por uma filiação explícita do autor com o movimento, sendo também confrontada por suas atitudes românticas e anticientíficas²⁶⁹. Portanto, é necessário esclarecer que essa aproximação constitui uma leitura posterior, em que se observa determinados conceitos por meio de lentes exógenas ao sistema de pensamento de Schenker. Além disso, por meio dessa aproximação, pensa-se o próprio estruturalismo, como defende Eco, fora do "filão estruturalista ortodoxo" (2001, p. 254), em uma atitude que o observa como "um ponto de partida com diversas estações de chegada" (p. 254).

No âmbito dessas advertências, o etnomusicólogo Morten Levy, por exemplo, classifica a Teoria Schenkeriana como um "estruturalismo ingênuo"²⁷⁰ (1975, p. 30), referindo-se à série de procedimentos tipicamente estruturalistas, mas que não concordam inteiramente com o *ethos* de pesquisa dessa corrente. O fato de Schenker considerar sua teoria mais artística do que científica aponta para uma certa percepção desse estado, justamente ao tentar se esquivar do mesmo cientificismo que ela acaba fomentando. Drabkin reflete, nesse sentido, que: "Embora o próprio Schenker insistisse que seu trabalho era artístico, não científico, as gerações subsequentes de teóricos sentiram a necessidade de que ele fosse mais consistente internamente"²⁷¹ (2002, p. 836).

De acordo com essas considerações, o presente capítulo traça paralelos e comparações entre o paradigma estruturalista e a Teoria Schenkeriana com o objetivo de situar essa última em um quadro amplo e extra-musicológico e de levantar definições do conceito de estrutura que permitam pensar suas relações com o organicismo. Entende que as diferenças apontadas não são razão para se abandonar a comparação entre essas três correntes, mas revelam interessantes nuances de cada uma delas – os paralelos e comparações funcionam como uma estratégia de investigação em que se depara progressivamente com os aspectos dos ideários abordados. A partir

²⁶⁹ Atitudes que o fariam confrontar-se com ideias fundamentais do estruturalismo, como por exemplo a arbitrariedade do signo linguístico de Saussure. As seguintes citações mostram a crença de Schenker na não arbitrariedade (e portanto na necessidade e confluência natural) dos signos musicais com o pensamento musical dos gênios: "A notação dos mestres representa uma *unidade* consumada entre a forma interior e a exterior, entre o conteúdo e o signo" (2014a [1925], p. 92, grifo meu); "até para os gênios o *conflito* com a notação é ao mesmo tempo um *conflito* com o conteúdo: uma vez que o conteúdo tenha sido encontrado, a notação - a única possível - se encaixa" (p. 108, grifo meu).

²⁷⁰ "naive structuralism." / Reconhecendo que Schenker não era de fato um estruturalista, sua afirmação se enquadra em um cenário hipotético: se Schenker *fosse* um estruturalista, *seria* um estruturalista ingênuo. Ver seção 3.6.

²⁷¹ "Although Schenker himself stressed that his work was artistic, not scientific, succeeding generations of theorists felt the need for it to be more internally consistent."

dessa estratégia, os pensamentos de Schenker são cotejados com os de outros pensadores formando um amplo quadro de referências. A investigação é motivada pelo argumento de que as noções estruturais que se desenvolvem na Teoria Schenkeriana não se restringem a concepções meramente técnicas sobre a estrutura do espaço musical (sua organização inter-níveis no eixo da profundidade e sua projeção temporal como um percurso intra-níveis), mas também refletem o espírito do tempo e a atitude metodológica expressa mais diretamente no paradigma estruturalista, além de atualizar metáforas e imagens organicistas.

Para realizar essa aproximação entre o estruturalismo e a Teoria Schenkeriana, é necessário investigar a complexa rede de influências que compõe os discursos schenkerianos, revelando tanto contradições quanto confluências epistemológicas. Com esse intuito, este capítulo percorre breve e previamente outros tópicos que tangenciam essa questão até alcançar as seções finais em que se discute o estruturalismo em si. Dessa forma, não se propõe aqui apenas a aproximação entre a Teoria Schenkeriana e o estruturalismo, mas também a compreensão de aspectos diversos que a gravitam. O capítulo "contextualiza as estruturas de Schenker no século XX", apresentando e discutindo os diversos diálogos que sua teoria estabelece com fatores extra-musicais e com outras escolas do pensamento além do paradigma organicista, mas também incluindo-o. É um mosaico dos diferentes diálogos que ela estabelece com o seu tempo, mesmo se voltando para a música produzida no passado.

Com esse intuito, o capítulo é organizado em sete seções, cada uma deparando-se com uma diferente contextualização da Teoria Schenkeriana, e apresentando seus conceitos em relação a esses contextos. As cinco primeiras seções (de 3.1 a 3.5) preparam as duas últimas, em que (em 3.6) a referida comparação com o estruturalismo é realizada e finalmente (em 3.7) conclui-se o capítulo refletindo sobre as implicações dessa comparação com o ideário organicista.

Assim, primeiramente (em 3.1), o capítulo apresenta o processo conhecido como "a americanização de Schenker" em que suas ideias passam postumamente por diversas adequações para o contexto acadêmico americano do período pós-segunda guerra. Observa-se aqui o conflito entre uma visão mais técnica, voltada para a formalização de sua metodologia analítica, e as ideias (metafísicas, psicológicas e teológicas) e imagens (organicistas) que acompanhavam a teoria original. É um processo que transpõe Schenker de seu contexto, agregando à teoria original novos valores e excluindo outros. A "americanização de Schenker" é representativa do

conflito já presente na teoria original, que compreende, por meio da música, as ideias de estrutura (como abstração pura e técnica) e orgânico (como impulso vital) em uma única entidade-obra.

A relação entre a Teoria Schenkeriana e o gerativismo (em 3.2) é apresentada como uma das vertentes dessa "americanização". Embora não se possa afirmar que o gerativismo tenha sido influenciado pela Teoria Schenkeriana, a recepção das ideias de Schenker no período pós-guerra nos EUA é influenciada pelas concepções da linguagem que se desenvolviam paralelamente no gerativismo linguístico. Nesse contexto, diversos acadêmicos percebem a analogia entre uma concepção da linguagem como uma manifestação cultural de estruturas cognitivas subjacentes (gerativismo) e uma teoria musical que compreende as composições musicais como elaborações na superfície de uma estrutura profunda (Teoria Schenkeriana). Esta seção evidencia esse paralelo e reflete sobre as similaridades entre os dois campos de estudo. Embora o gerativismo não seja representativo do estruturalismo²⁷², antecipa-se aqui alguns tópicos que serão abordados na seção dedicada a esse paradigma (3.6).

As particularidades das inquietações teóricas sobre a linguagem na Teoria Schenkeriana são apresentadas a seguir (em 3.3). Nesta seção, mostra-se como, para Schenker, a linguagem é um sistema homólogo ao musical; a partir dela são baseadas importantes reflexões no desenvolvimento de sua metodologia. São analisadas as citações do autor sobre linguagem em diversos períodos de sua produção teórica, demonstrando como suas reflexões não se distanciavam do pensamento linguístico de seu tempo. Mostra principalmente como suas ideias foram se aproximando cada vez mais de um pensamento moderno sobre a linguagem, pensada como um sistema sincrônico que expressa estruturas cognitivas subjacentes (como em Saussure e em Chomsky).

A relação entre a Teoria Schenkeriana e a linguagem expressa diversos valores de Schenker, mas expressa principalmente como em sua teoria busca-se elevar a música tonal à categoria de uma língua. A partir dessa relação, por outro lado, a música do século XX, em que a tonalidade clássico-romântica é repensada, é rebaixada como forma artística. O conservadorismo de Schenker (abordado em 3.4) é

²⁷² Ricoeur (1988 [1969], p. 90), classifica a gramática gerativista de Chomsky como pós-estruturalismo. No entanto, posteriormente este termo adquiriu outras conotações. Sua categorização pode ser compreendida nesta afirmação: "voltando as costas às taxinomias do primeiro estruturalismo, esta linguística nova parte de imediato da frase e do problema posto pela produção de frases novas." Um termo de uso mais frequente hoje em dia para classificar a gramática gerativista é o neo-estruturalismo.

um tópico que precisa ser discutido pois revela aspectos centrais de suas inquietações teóricas: ele se relaciona com suas singulares ideias sobre a linguagem e com o ideário organicista. Discute-se aqui, principalmente, como a rejeição da produção artística de seu tempo é oportuna ao desenvolvimento de sua teoria e, em outra camada argumentativa, como ideias de "sincronismo" e de "uno primordial" podem ser compreendidas como respostas à pluralidade artística de um conservadorismo saudosista e idealizador.

Em seguida (em 3.5), o conservadorismo nos valores estéticos é contraposto ao caráter arrojado de sua metodologia analítica. Nesta seção, apresenta-se algumas aproximações que autores realizaram entre Schenker e o seu contexto, indicando em especial o conflito entre as categorias romântico e moderno em que o teórico é situado. Nesta seção, argumenta-se sobre como o conceito de orgânico está presente nesse contraditório estado epistemológico, amparado por reflexões de Watkins (2011), e como o par essência-ornamento, central na Teoria Schenkeriana, é relacionado com algumas ideias do arquiteto modernista Adolf Loos, como proposto por Cook (1999).

Finalmente (em 3.6), a Teoria Schenkeriana é associada ao amplo escopo do paradigma estruturalista. São apontadas as confluências e as divergências entre ambos de acordo com reflexões originais e de outros autores.

Concluindo o capítulo (em 3.7), argumenta-se sobre a convergência dos conceitos de *orgânico* e *estrutural* na Teoria Schenkeriana e a relação desses conceitos com os tópicos e reflexões reunidos no presente capítulo.

3.1 A "americanização de Schenker"

A Teoria Schenkeriana foi repensada e formalizada postumamente em um processo conhecido como a "americanização de Schenker" (ROTHSTEIN, 1990; BERRY, 2011). Significativo de sua confluência com os paradigmas acadêmicos dos meados do século XX, esse processo é identificado por meio da migração de seus principais alunos (Oswald Jonas, Ernst Oster e Felix Salzer) para os Estados Unidos no período pós-Segunda Guerra Mundial e o posterior desenvolvimento de sua teoria por musicólogos como Allen Forte e Milton Babbitt. Nesse processo, a Teoria Schenkeriana adquire um caráter mais formalista, menos interessado em especulações a respeito dos processos composicionais dos "grandes gênios" do passado e mais interessado na organização metódica de seu processo analítico. Significativa dessa mudança, por

exemplo, é a tradução do conceito de *Ursatz* (sentença primordial) para *fundamental structure* (estrutura fundamental), em que o caráter gerativo, remetendo ao *Fiat lux* divino e ao originário, é substituído por um caráter construtivista, arquitetural. Nesse processo, aspectos referentes à narratividade e a gênese da criação musical, por exemplo, são omitidos ou ignorados em detrimento de uma metodologia que aspira à isenção e à neutralidade. Como comenta Cook:

Um dos inconvenientes da tradução de Oster [em *Free Composition*, 1979] de *Urlinie* e *Ursatz* como 'linha fundamental' e 'estrutura fundamental' é que falta aos termos em inglês a conotação do primordial que o cunho de Schenker carrega, e que os conecta com a filosofia das origens²⁷³. (COOK, 2007, p. 312)

O musicólogo William Rothstein (1986) argumenta que o processo de "americanização" é marcado pela acomodação que teve de ser realizada para se trazer as ideias de Schenker ao ambiente acadêmico americano, um processo que envolve a expurgação ou reconstituição dos elementos do pensamento de Schenker que se chocavam com a mentalidade pragmática americana. O autor lista alguns desses elementos:

Brevemente, então, há o nacionalismo pangermânico de Schenker; suas identificações às vezes explícitas das leis de Deus com as "leis" da arte; há também, consequentemente, seu absolutismo inflexível, que necessariamente vê qualquer desvio das leis musicais reveladas como um sintoma da degeneração cultural e até moral; Menos terrível, mas ainda aceitável ao *ethos* americano, é sua atitude descaradamente aristocrática em questões artísticas (e, incidentemente, em questões políticas também); Suas noções concernentes ao papel supremo do Gênio alemão na história musical, e o papel irrelevante ou ainda prejudicial do não gênio correspondente – são bem conhecidas²⁷⁴. (ROTHSTEIN, 1986, p. 7)

Rothstein explica como a visão de mundo presente nos textos de Schenker é incompatível com o *ethos* acadêmico, se não em geral, ao menos o vigente nos EUA de então (uma característica que se reflete também na exclusão acadêmica de Schenker em Viena²⁷⁵). Esse fato reflete a situação contraditória de um autor que, mesmo ocupando uma posição paradigmática, é tanto rejeitado quanto amplamente aceito – o

²⁷³ "One of the drawbacks of Oster's translations of *Urlinie* and *Ursatz* as 'fundamental line' and 'fundamental structure' is that the English terms lack the connotation of the primordial which Schenker's coinages convey, and which links them to the philosophy of origins."

²⁷⁴ "Briefly, then, there is Schenker's pan-German nationalism; his sometimes explicit identification of the laws of God with the "laws" of art; there is, consequently, his unbending absolutism, which necessarily sees any deviation from revealed musical law as a symptom of cultural and even moral degeneracy. Less horrifying, but still unacceptable to the American ethos, is his shamelessly aristocratic attitude in artistic matters (and, incidentally, in political matters as well). His notions concerning the supreme role of the German genius in musical history, and the correspondingly unimportant if not actually harmful role of the non-genius, are well known."

²⁷⁵ Ver Drabkin (2002) e Morgan (2016), citados na introdução deste capítulo.

que pode ser explicado ao se encarar os escritos schenkerianos como estranhas peças de retórica romântica que misturam tons proféticos e exaltados com uma metodologia detalhista e precisa.

Independentemente da nação mais proeminente e ativa em sua realização, o processo descrito por Rothstein trata de um aproveitamento das características positivas e propositivas geridas em um ideário complexo que mistura política, religião, arte e ciência. Nesse aspecto positivo, é um processo que ameniza os aspectos retóricos, transformando o tom elevado de Schenker em uma "autoridade serena" (ROTHSTEIN, 1986, p. 11). O ímpeto de realizar correções e complementações, necessárias em meio a essa profusão cultural, pode ser visto como um impulso que conferiu à teoria resiliência e interesse, talvez até maior do que se a teoria fosse mais adequada e "comportada". Em outras palavras, as contradições e complexidades da Teoria Schenkeriana, ao invés de fazerem ruir seus fundamentos, têm implicação direta na pluralidade de leituras de sua obra.

Por outro lado, em um aspecto negativo, o musicólogo Nathan Fleshner aponta para as perdas ocasionadas por esse processo de "americanização", tanto nas traduções não fiéis ao contexto quanto nos casos em que segmentos do texto original foram omitidos, argumentando que foram decisões "tanto necessárias quanto lamentáveis" (2012, p. 17). No caso de seu estudo comparativo, por exemplo, a partir da tradução equivocada de conceitos e imagens, a semelhança vocabular e conceitual entre as obras de Schenker e as do psicanalista Sigmund Freud é distanciada, apresentando uma dificuldade de associação incompatível com os originais em alemão²⁷⁶. Esse caso obscurece dados importantes para o entendimento da psicologização da teoria musical em Schenker – uma psicologização que, a partir do cotejamento com os textos de Freud, se mostra em sintonia com as pesquisas contemporâneas e conterrâneas²⁷⁷.

Mais grave, no entanto, é a arbitrariedade de omissões como as de esquemas gráficos que sintetizam ideias importantes do pensamento de Schenker (Fig. 16), ausente na tradução de Ernst Oster de *Der Freie Satz [1935]*, em suas duas edições (1956 e 1979). Oster justifica suas decisões editoriais com o fato de que Schenker não pôde, devido à sua morte no mesmo ano da publicação, "supervisionar a impressão de

²⁷⁶ Foge ao escopo do presente trabalho o aprofundamento desta comparação. Indica-se para tal o trabalho de Fleshner (2012), que a realiza extensamente.

²⁷⁷ Uma comparação também realizada por Watkins, que afirma que "o reino 'escondido' e 'secreto' que Schenker buscou penetrar remete a um inconsciente musical, cujo corolário psicológico foi teorizado por Freud no mesmo período" (WATKINS, 2011, p. 172).

seu trabalho e porque [devido ao seu falecimento] sua publicação foi realizada o mais rápido possível"²⁷⁸ (In.: SCHENKER, (1979 [1935], p. xvi). No entanto, algumas dessas decisões são questionáveis, principalmente no ambiente acadêmico atual com seu alto grau de especialização, no qual uma observação integral do objeto de pesquisa é necessária para os desenvolvimentos particulares; na qual elementos tidos como detalhes podem tomar proporções imensas de acordo com a lupa do pesquisador. Além disso, o fato de ser a primeira imagem do texto original aponta para a sua importância na exemplificação dos fundamentos da teoria. No caso, este diagrama (Fig. 16) tem claramente o intuito de ilustrar os tópicos abordados na seção 1 de *Der Freie Satz* (1979, [1935], p. 3), representando a base de todo o quadro teórico que se seguirá no livro.

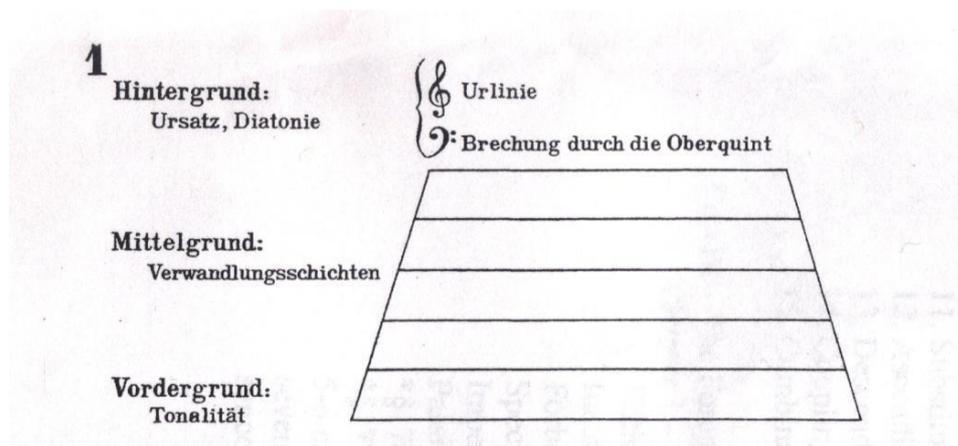


Figura 16: Representação do processo de transformação entre as três categorias de níveis estruturais (SCHENKER [1935] *apud* FLESHNER, 2012, p. 16).

O diagrama de Schenker apresenta as três categorias de níveis estruturais (profundo, intermediário e superficial²⁷⁹). Essas categorias legendam: (1) um sistema com duas claves e (2) uma estrutura trapezoidal segmentada horizontalmente, disposta abaixo desse sistema. Na disposição dos níveis, o intermediário, definido como transformacional [*Verwandlungsschichten*], encontra-se entre a *Ursatz*/Diatonia e a Tonalidade, sugerindo a concepção teórica da própria tonalidade como um sistema regido por forças ocultas que nela resultam por meio de transformações. Segundo Fleshner, nesse sentido, os níveis representados no diagrama "correspondem fortemente com os três níveis da psique de Freud: inconsciente, pré-consciente e

²⁷⁸ "[...] Could not supervise the printing of his work and because publication was brought about as quickly as possible."

²⁷⁹ Ou fundamental, intermediário e frontal. Prefere-se na presente tese a tradução no corpo do texto por ela referenciar aspectos teóricos apontados por Watkins (2011). Além disso, ela reflete melhor a comparação de Fleshner com os conceitos freudianos.

consciente"²⁸⁰ (2012, p. 16). De acordo com essa afirmação, em diversos sentidos, a Análise Schenkeriana, pode ser compreendida como uma inquirição sobre os processos que levam à manifestação da composição, de seu princípio incubatório em uma instância anterior à consciência, à sua projeção em uma superfície notacional. Assim como na análise psíquica, seu foco não é sobre os elementos visíveis e objetivos, mas o rastro que os elementos subjetivos e inconscientes deixam na superfície da composição.

A disposição trapezoidal sugere também o caráter centrífugo, derivativo e em estrutura "de cima para baixo" ("*top-down*") da teoria como um todo, na qual o campo de eventos amplia-se na medida em que se direciona à superfície. Nesse sentido, uma imagem bastante ilustrativa de passagens como: "a tonalidade, na superfície, representa a soma de todas as ocorrências, da menor à mais abrangedora, incluindo tonalidades ilusórias e formas musicais"²⁸¹ (SCHENKER, 1979 [1935], p. 5), dentre outras. Ou seja, a própria tonalidade, comumente considerada como o super-sistema derradeiro que engloba a criação, adquire na Teoria Schenkeriana instâncias anteriores que a moldam. Essas instâncias são representadas na base da estrutura trapezoidal, indicando que a própria tonalidade (como a consciência), é apenas uma manifestação superficial de um fenômeno intrínseco e profundo (como o inconsciente).

Em meio a esse panorama, as divergências entre a teoria original e as suas derivações em outros contextos culturais, é reexaminada em uma musicologia mais recente²⁸², que busca, dentre outros objetivos:

- a) Contextualizar a teoria schenkeriana revelando suas bases históricas;
- b) Compreender seus desenvolvimentos teóricos como produtos culturais, em que o aspecto de metodologia neutra e com aspirações à universalidade é tido como um modo particular de investigação, funcionando no âmbito de um dos possíveis discursos referentes à obra;

²⁸⁰ " [...] Correlate strongly with Freud's three levels of the psyche: Unconscious, preconscious, and conscious."

²⁸¹ "[...] Tonality, in the foreground, represents the sum of all occurrences, from the smallest to the most comprehensive, including illusory keys and musical forms."

²⁸² Os trabalhos de Cook (1999, 2007), Watkins, (2011) e Morgan (2016), abordados nesta tese, são exemplares neste sentido em relação à teoria schenkeriana. São trabalhos que podem ser classificados no âmbito da nova musicologia. Para uma introdução a essa perspectiva ver: Oliveira (2008) e o artigo seminal de Kerman (1980).

- c) Criticar o *modus operandi* acadêmico – expresso por Rothstein como o "império schenkeriano" (1986, p. 5) –, que procura se expandir por meio de processos de homogeneização do discurso: processos que se voltam à conquista do território acadêmico por meio da quantidade de produção, muitas vezes em detrimento da qualidade.
- d) Associar essas duas visões de mundo, mesmo uma se pretendendo separada da outra, e mostrar os aspectos que permanecem da teoria antiga nas suas derivações modernas.

Em suma, a "americanização" de Schenker é uma espécie de secularização da metafísica presente nas formulações originais do autor, a adequação de uma visão de mundo que tencionava captar a essência do processo criativo para o pensamento técnico-pragmático. Um movimento benéfico por seu caráter democrático, de compartilhamento por meio de uma pedagogia clara e precisa, mas que relega por vezes o ideário e a situação cultural que o embasou. Novamente, nas palavras de Fleshner, um movimento "necessário e lamentável".

3.2 Relações entre a Teoria Schenkeriana e o gerativismo

A associação da Teoria Schenkeriana com a gramática gerativista de Noam Chomsky é frequentemente realizada (SLOBODA, 1985; NATTIEZ, 2004; LEVIN, 2009; dentre outros), auxiliando a compreensão de seu lugar entre as teorias e escolas do século XX. Segundo o musicólogo Allen Forte, por exemplo, dentre as áreas que apresentam interesse pela Teoria Schenkeriana, "a linguística estrutural [gerativista] é talvez a mais proeminentemente representada, pois é evidente que a noção moderna de níveis estruturais na linguagem corresponde à concepção schenkeriana da organização musical"²⁸³ (In.: SCHENKER, 1979 [1935], p. xx). Essa comparação se ampara basicamente nas noções de estrutura profunda e níveis de transformação que ambas as teorias compartilham.

Nesse contexto, é interessante preliminarmente frisar algumas relações entre o gerativismo e a *Urpflanze* goethiana (não esquecendo a íntima relação desse conceito com a *Ursatz* de Schenker). A teoria chomskiana propõe o entendimento da

²⁸³ "[...] Structural linguistics is perhaps most prominently represented, for it is clear that the modern notion of leveled structures in language corresponds in a remarkable way to Schenker's conception of musical organization."

comunicação humana por meio de estruturas subjacentes que garantem sua coerência e a coesa transmissão de um significado. Os elementos linguísticos (verbos, nomes, adjetivos etc.) são dependentes da estrutura subjacente que os ampara, de modo que o seu estudo revela as lógicas internas que garantem o reconhecimento de uma frase como gramatical ou não-gramatical. Compreender essas estruturas permite definir o conjunto de regras e processos de transformação que regem o funcionamento de determinada comunicação. Uma gramática pode descrever funcionamentos de línguas diversas, na medida em que extrai de seus registros diacrônicos um sistema lógico e sincrônico. Assim, arquétipos estruturais homólogos podem ser deduzidos da multiplicidade da linguagem, e ainda, pela via oposta, pode-se gerar uma infinidade de sentenças cuja existência é lógica segundo as regras desse sistema gramatical.

Como na concepção da *Urpflanze*, trata-se aqui de uma teoria baseada na relação entre o uno e múltiplo: um modo de rastrear esta instância àquela, de modo que as existências plurais adquiram justificativa em um princípio gerativo. "Com esse modelo [*Urpflanze*] e sua chave, será possível prosseguir eternamente inventando plantas e saber que suas existências são lógicas"²⁸⁴ (GOETHE, ([1787] *apud* GÁBOR, s.d., p.1): o botânico/poeta alemão do século XIX expressa aqui um desejo similar ao do linguista americano do século XX. Diferenças histórico-culturais à parte, as duas teorias compartilham a vontade de nomear princípios de redutibilidade e sua contraparte gerativista. Ou seja, a ideia de que se a estrutura subjacente às coisas (linguagem ou plantas) for deduzida e isolada, ela pode ser utilizada como ferramenta primeiramente analítica e conseqüentemente produtiva. A vigência dos princípios de redução e geração em teorias tão separadas temporalmente reforça a percepção de uma reformulação moderna do ideário organicista, fator característico da forma como se tornou comum interpretar, por exemplo, a Teoria Schenkeriana.

Convergingo com essas comparações, nas palavras de Chomsky:

linguistas devem se ocupar com o problema da determinação de *propriedades fundamentais subjacentes* em gramáticas bem-sucedidas. O resultado derradeiro dessas investigações deve ser uma teoria da estrutura linguística em que as ferramentas descritivas utilizadas *em gramáticas particulares são apresentadas e estudadas abstratamente*, sem referências a gramáticas particulares. Uma função dessa teoria é fornecer um método geral de seleção de uma gramática para cada linguagem, dado o corpus de

²⁸⁴ "With this model and the key to it, it will be possible to go on forever inventing plants and know that their existence is logical."

sentenças dessa linguagem²⁸⁵. (CHOMSKY, 2012 [1957], p. 11, grifos meus)

Um dos métodos centrais que o autor desenvolve consiste na análise de frases de acordo com diagramas denominados (não coincidentemente) como "arbóreos". Um dos intuitos de seu método é a diferenciação entre sequências de elementos fraseológicos como gramaticais e não gramaticais. Ou seja, em definir séries de processos de transformação característicos da lógica interna de funcionamento de uma língua (ou seja, uma gramática), distinguindo-o de processos que não são coerentes nesse âmbito. Extraem-se assim estruturas replicáveis, transponíveis e sincrônicas (Fig. 17), que poderiam ser aplicadas em inúmeras manifestações da linguagem.

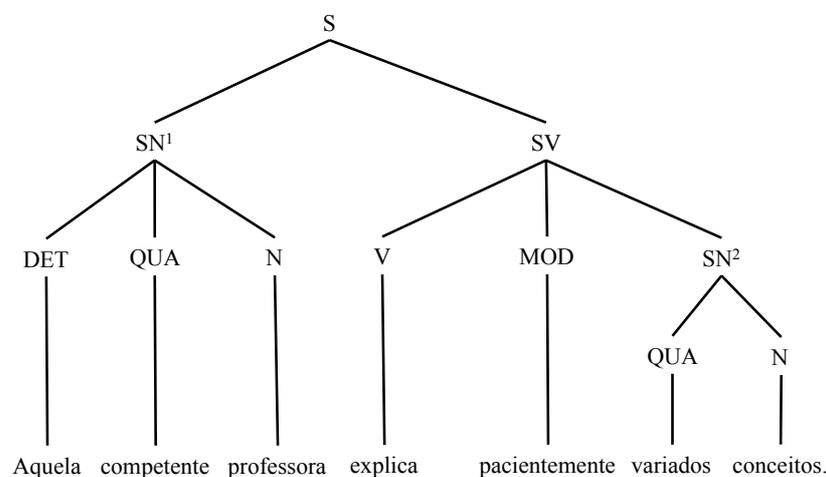


Figura 17: Exemplo de diagrama arbóreo chomskiano com os elementos: sentença (S); sintagma nominal (SN); o sintagma verbal (SV); determinante (DET); nome (N); verbo (V); modificador nominal (MOD); qualificante (QUA). (SEVERO, 2017, p.1, formatação da presente tese)

O diagrama arbóreo de Chomsky é similar à *Ursatz* schenkeriana. Como na Teoria Schenkeriana²⁸⁶, a relação entre elementos estruturais A e B (como o nome "professora" e o verbo "explica", Fig. 17) não é linear. Estes dois elementos linguísticos são sequenciais no segundo nível transformacional em que se encontram, mas a real relação que estabelecem é somente explicada por meio de seu rastreamento inter-níveis. O caminho mais curto entre esses eventos não é a reta, mas a série de conexões que estabelecem até o nível originário da sentença: nome (professora) → sintagma nominal → sentença → sintagma verbal → verbo (explica). Essa estrutura é

²⁸⁵ "[...] Linguists must be concerned with the problem of determining the fundamental underlying properties of successful grammars. The ultimate outcome of these investigations should be a theory of linguistic structure in which the descriptive devices utilized in particular are presented and studied abstractly, with no specific reference to particular languages. One function of this theory is to provide a general method for selecting a grammar for each language, given a corpus of sentences of this language."

²⁸⁶ Ver figura 2 (seção 1.2).

responsável pela causalidade entre os dois eventos localizados no nível da superfície da fala. Ela subjaz os atos de comunicação de modo que receptor e comunicador compartilhem estruturas cognitivas, e, desse modo, se comuniquem.

Chomsky propõe que, uma vez extraídas de um corpus de sentenças de uma determinada língua, as estruturas gramaticais são universais. Em sua teoria, "as ferramentas descritivas utilizadas *em gramáticas particulares são apresentadas e estudadas abstratamente*"²⁸⁷ (2012 [1957], p. 11, grifo meu). Assim, essas ferramentas podem reunir em si diferentes usos de linguagens determinadas, por meio da descrição mais acurada e com nível ótimo de operacionalidade para um conjunto delimitado de elementos linguísticos. De maneira similar, Schenker propõe uma estrutura que rege o comportamento de todas as composições tonais (ou ao menos somente as boas, segundo sua visão). Sloboda define esse paralelo da seguinte maneira:

Um usuário de uma língua [um falante] é capaz de produzir sentenças gramaticais porque ele é capaz de representar cada sentença como uma estrutura unificada em que as partes têm os tipos de relações entre si exemplificadas em um diagrama arbóreo de estrutura profunda. Similarmente, como Schenker defenderia, um compositor é capaz de produzir obras primas precisamente porque ele tem uma intuição da *Ursatz* subjacente, que o guia e unifica o processo de geração de notas individuais²⁸⁸. (SLOBODA, 1985, p. 17)

A comparação de Sloboda constata que, para ambos os autores, "o comportamento humano *deve* ser amparado pela habilidade de formar representações abstratas subjacentes"²⁸⁹ (SLOBODA, 1985, p. 11). Essas representações, em ambos os casos, são organizadas na forma de uma estrutura que opõe uma superfície (no caso da linguística, o elemento fraseológico, e no caso da música, a nota) a uma profundidade (o significado e/ou a mensagem que serão transmitidos por meio de processos de transformação e a *Ursatz* que será prolongada por meio do processo de elaboração composicional).

As estruturas subjacentes em ambas as teorias garantem a boa formação e a não aleatoriedade dos complexos e variados fenômenos de superfície. Sem elas a comunicação e a composição não seriam ações indutíveis, em que, a partir dos casos

²⁸⁷ "[...] *The descriptive devices utilized in particular grammars are presented and studied abstractly, with no specific reference to particular languages.*"

²⁸⁸ "*A speaker is able to produce grammatical sentences because he is able to represent each sentence as a unified structure in which the parts have the kinds of relationships between them, which are exemplified in a deep-structure tree. Similarly, as Schenker would claim, a composer is able to produce masterworks precisely because he has an intuition of the *Ursatz* underlying it, which guides and unifies the process of generating the individual notes.*"

²⁸⁹ "*Human behavior must be supported by the ability to form abstract underlying representations.*"

particulares se poderia chegar a formulações gerais; as notas e as palavras seriam eventos soltos em uma superfície, irrastráveis a uma causalidade profunda que os antecede e justifica. Nessa condição, eles não possuem o amparo de uma estrutura lógica consequente das representações mentais, o que não permite distinguir uma frase incorreta ("fruta comer vai uma ele") para uma correta ("ele vai comer uma fruta"), ou uma sequência de notas que apresente "coerência orgânica" de um aglomerado de notas qualquer. A *Ursatz* e suas elaborações composicionais possuem uma função análoga à gramática chomskiana no sentido em que localizam as sequências de eventos no limite superficial de uma estrutura profunda, conferindo assim uma específica determinação lógica a esses eventos.

3.3 Relações entre música e linguagem na Teoria Schenkeriana

A citação abaixo, de *Kontrapunkt* (1989 [1910]), é bastante significativa sobre a similaridade apontada pelos autores supracitados entre ambas as teorias. Propondo um paralelo entre a música e a "arte da linguagem" (p. 12), Schenker refere-se a uma estrofe do Fausto de Goethe [1829], na qual o personagem, em razão de sua "hesitação e tormento" (1989 [1910], p. 12), pronuncia uma simples sentença de modo complexo e ritmado:

Ai de mim! da filosofia
Medicina, jurisprudência,
e mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência²⁹⁰.

Sobre estes versos, Schenker escreve:

Quem pode ignorar o fato de que esta sentença, a despeito de todas as formas de desenvolvimento da organização normal, basicamente *manifesta apenas prolongamentos das mais ordinárias leis gramaticais*? De modo similar, as *novas forças que acompanham a livre composição formam na música uma aparente nova ordem*; no entanto, aqueles que possuem um verdadeiro entendimento veem os princípios fundamentais do contraponto *profunda e misticamente em jogo na estrutura profunda*. Os fenômenos da livre composição, então, devem invariavelmente ser compreendidos como *prolongamentos desses princípios*²⁹¹. (SCHENKER, 1989 [1910], p. 13, grifo meu)

²⁹⁰ Traduzido por Jenny Klabin Segall (GOETHE, 2004). Outra tradução, de Flávio Quintiliano: Estudei com ardor tanta filosofia, / Direito e medicina, / E infelizmente até muita teologia, / A tudo investiguei com esforço e disciplina. (GOETHE, 1989). Original: *Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und, leider! auch Theologie / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.*

²⁹¹ "Who can miss the fact that this sentence, in spite of all kinds of departures from normal organization, basically manifests only prolongations of the most ordinary grammatical laws? In a

A boa construção poética, para Schenker, faz manifestar os princípios que se encontram "profunda e misticamente em jogo na estrutura profunda". A técnica artística de Goethe consistiria em transformar a transmissão de uma mera informação ("eu estudei bastante") em expressão artística, por meio da compreensão das leis subjacentes que regulam a gramática ordinária. A transformação ocasionada pela técnica artística adiciona uma nova camada de significação (hesitação e tormento) à fala do emissor. O mesmo se dá no contraponto em que uma "nova ordem" emerge na música a partir dos "prolongamento das mais ordinárias leis gramaticais" – uma "nova ordem" além daquela que rege os princípios dos exercícios nas espécies fuxianas. Em outras palavras, a "hesitação e o tormento" na música são para Schenker uma consequência da técnica artística que consegue fazer expressar os fundamentos mais simples. O conceito de prolongamento adquire aqui uma expressiva imagem: os mais altos graus de complexidade na expressão artística nada mais são do que o aprimoramento e a reestruturação dos níveis básicos e (em sua visão) universais do aprendizado de determinada disciplina. Um processo que faz emergir níveis superiores de significação e valor estético às construções em níveis primários.

Um outro exemplo que evidencia a comparação entre as duas teorias pode ser observado em uma passagem de *Harmonielehre* (1968 [1906]). Para Schenker, a estrutura homóloga da linguagem auxilia a reflexão sobre a criação de expectativa em música. Em meio ao argumento sobre a tendência psicológica de se ouvir o movimento de quinta descendente como uma inversão da série harmônica (que produziria a quinta ascendente), o autor propõe uma analogia:

Uma analogia pode ser encontrada na esfera da linguagem. A sentença "O pai cavalgou seu cavalo pela floresta" dá uma impressão diferente de uma outra possível versão desta sentença "Seu cavalo o pai cavalgou pela floresta" ou "pela floresta o pai cavalgou o seu cavalo". As últimas duas diferem da original por uma *nuance de tensão*. O jeito natural de proceder é primeiramente introduzindo o sujeito de nossa frase, e depois explicar do que se trata sobre esse sujeito. Mas na situação em que esta ordem não é estritamente demandada por circunstâncias particulares, razões artísticas podem induzir o escritor a preferir uma ordem diferente, engendrando um efeito de tensão²⁹². (SCHENKER, 1968 [1906], p. 31-32, grifo meu)

similar way, the new forces that accompany free composition in music form an apparently new order; yet those who have true understanding see the fundamental contrapuntal principles profoundly and mystically at work in the background. The phenomena of free composition, then, are invariably to be understood only as the prolongations of those principles."

²⁹² *"An analogue can be found in the sphere of language. The sentence "Father rode his horse through the woods" makes a different impression from the other possible versions of that same sentence: "His horse rode father through the woods" or "Through the woods father rode his horse". The two latter versions differ from the original one by a nuance of tension. The natural way of proceeding is first to*

As duas citações de Schenker, a de *Kontrapunkt* e a de *Harmonielehre*, parecem se referir diretamente a manipulações artísticas nos diagramas arbóreos chomskianos²⁹³ (Fig. 17). Schenker parece refletir na primeira citação sobre os processos de transformação inter-níveis da profundidade à superfície, e na segunda citação sobre como as manipulações intra-níveis podem gerar "nuances de tensão". Sobre essa última citação, Chomsky acrescentaria que a sequência de elementos linguísticos "Pela seu cavalgou pai floresta o cavalo o" não expressaria uma estrutura lógica subjacente e, por isso, deveria ser descartada na coleção de sentenças que fazem parte de uma gramática. Schenker, por sua vez, observa como as permutações nos últimos ramos do diagrama não alteram o formato e a lógica do tronco (como nesta hipotética permutação em que se perderia a causalidade dos elementos linguísticos), mas engendram efeitos artísticos.

Para Schenker, o valor artístico da frase estaria na relação entre evento de superfície e sua função estrutural guiada pela dicotomia entre tensão e repouso. Assim, o artista utiliza as estruturas profundas para a geração de camadas de complexidade em um processo que é acompanhado da geração de expectativa. O sujeito da frase é análogo à tônica, no sentido em que ambos são pontos de repouso e estabilidade. No caso, o sujeito da frase resolve a tensão sintática assim como a tônica resolve a tensão harmônica. Ou seja, em "pela floresta o pai cavalgou o seu cavalo" a tensão da pergunta "quem fez o que?" prolonga-se por mais tempo do que em "O pai cavalgou o seu cavalo pela floresta", assim como uma cadência deceptiva aumenta a expectativa pela cadência derradeira.

Embora em *Harmonielehre* essa visão ainda não se apresente completamente formada e a argumentação seja contingente, este ponto é central nos desenvolvimentos posteriores da teoria schenkeriana: o embaralhamento dos eventos de superfície não altera a estrutura profunda que a ampara, se o fizer é porque não resultou dela de fato. Exemplifica-se assim um dos aspectos psicológicos da teoria schenkeriana, que compreende a ordenação dos eventos como um jogo de expectativas. A tensão resultante desse jogo, no entanto, é presente apenas no nível superficial, já que

introduce the subject of our statement, and then to explain what it is all about regarding that subject. But wherever this natural order is not strictly demanded by particular circumstances, aesthetic reasons may induce the writer to prefer a different order, engendering an effect of tension."

²⁹³ A confluência entre as duas teorias é discutida e transformada em modelo analítico por Lerdhal e Jackendoff (1983), embora os autores não deem ênfase na influência evidente da Teoria Schenkeriana. Mesmo sendo um tópico profícuo, foge ao escopo do presente trabalho apresentar as relações entre a Teoria Gerativista da Música Tonal e a Teoria Schenkeriana.

envolvida pela serenidade da estrutura profunda, que é prolongada por meio da expectativa de resolução.

No segundo volume de *Das Meisterwerk in der Musik*²⁹⁴ [1926], o conceito de prolongamento adquire novos aspectos, passando agora a designar grandes lapsos temporais. Uma nova comparação com a linguagem, elucida aspectos do que mais tarde se torna o conceito de *Ursatz*²⁹⁵, mas que por hora é nomeado como *Urfinie*:

*A tensão de uma progressão linear é análoga à sucessão ordenada de uma entidade linguística, que tem seu valor similarmente garantido somente por uma tensão conceitual*²⁹⁶. (SCHENKER, 2014b [1926], p. 45, grifo meu)

A "tensão de uma progressão linear", responsável por "engendrar a coerência musical" (2014b [1926], p. 45), pode ser entendida como o fio condutor: a questão enunciada na premissa que se resolverá apenas no fim. O sentido de uma obra musical é a resolução dessa tensão. A conexão de todos os eventos musicais a essa progressão linear são a garantia da coerência e da unidade musicais. Como em um discurso, independentemente das digressões do enunciador, a atenção se volta para o arranjo cognitivo das ideias principais e sua organização em uma ordem linearmente concatenada. O autor descreve assim uma espécie de sintagma musical que adquire seu significado na expectativa de resolução de uma "tensão conceitual".

O status de linguagem dessa forma conferido à música não só proporciona valor como implica alterações categóricas da percepção musical. Ouvir a estrutura (neste sentido narrativa) da música equivale a percebê-la como linguagem, o que para Schenker significa ouvir a música "de fato". Em suas palavras: "qualquer um que não ouviu a música como uma progressão linear desse tipo não ouviu música de fato"²⁹⁷ (2014b [1926], p. 45). Com o conceito de progressão linear Schenker descreve uma categoria cognitiva na qual sucessões de eventos musicais são conectados a uma estrutura subjacente. Nessa categoria, percebe-se suas conexões não por meio de sua manifestação imediata, mas por meio dos percursos internos que as notas de maior valor estrutural estabelecem entre si.

A formulação de *Das Meisterwerk in der Musik* propõe uma resolução para um problema que já o acompanhava desde o artigo *Der Geist der musikalischen*

²⁹⁴ As Obras-Primas na Música.

²⁹⁵ A primeira aparição do termo é em: SCHENKER, [1930] 2014c, p. 52.

²⁹⁶ "The tension in a linear progression is analogous to that in the ordered succession of a linguistic entity, whose value is likewise ensured only by a conceptual tension."

²⁹⁷ "Anyone who has not heard music as linear progressions of this kind has not heard it at all."

*Technik*²⁹⁸ [1895]: a causalidade musical. A sucessão de eventos na superfície musical só não é aleatória pois uma linearidade subjacente ampara os eventos de percepção imediata. A partir de formulações como essa, o problema da causalidade musical é encarado como uma característica imanente ao objeto musical orgânico, e não mais como uma organização subjetiva por parte do ouvinte. Ou seja, o status de linguagem na teoria schenkeriana é um fator importante na compreensão da música enquanto arte que possui causalidade interna, tanto em seu processo *poiético* quanto no objeto neutro da obra.

Em resumo, a linguagem serve de modelo para pensar diversos conceitos musicais na Teoria Schenkeriana. Na citação de *Kontrapunkt*, a elaboração faz emergir propriedades novas às conexões elementares das notas, assim como na linguagem poética elementos linguísticos simples adquirem novos significados; na citação de *Harmonielehre*, a coerência sintática é equiparada diretamente à tensão tonal, refletindo sobre as manipulações no nível superficial das estruturas (harmônicas ou sintáticas); e em *Das Meisterwerk in der Musik* a causalidade da progressão linear é refletida na tensão a longo prazo como a construída em um discurso em sua ampla "tensão conceitual". Nessas citações observam-se aspectos construtivistas, ocupando-se de processos de criação, desenvolvimento e germinação, mas também aspectos associados à fala, aos discursos e suas enunciações, e às questões gramaticais neles envolvidas. Esses dois conjuntos de aspectos são constantemente relacionadas entre si nos desenvolvimentos teóricos e metodológicos da Teoria Schenkeriana.

Em *Der Freie Satz*²⁹⁹, as relações entre música e linguagem são expressas mais uma vez: "a coerência se encontra por detrás dos tons como na fala a coerência do pensamento se encontra por trás das palavras"³⁰⁰ (1979 [1935], p. 6). Nas passagens reunidas nesta seção, a similaridade com os pressupostos da gramática gerativista é notável tanto em seus aspectos aparentes (a utilização de exemplos que parecem se referir diretamente ao diagrama arbóreo) quanto em aspectos teóricos. Nesta última citação, a estrutura gramatical subjacente, "por trás das palavras", é referida diretamente, revelando a inquietação teórica do autor em encontrar o seu equivalente na música.

²⁹⁸ *O Espírito da Técnica Musical*

²⁹⁹ Possíveis traduções: A Composição/Sentença/Estrutura/Escritura Livre.

³⁰⁰ *Thus, coherence lies behind the tones, as in speech, the coherence of thought lies behind the words.*

3.4 Considerações sobre o conservadorismo estético

Aquele que aprende a ouvir com o ouvido de um verdadeiro artista, captando as coincidências no tempo e no espaço de eventos musicais variados e suas diversas causas separadas, vai salvar a si mesmo do trabalho de ter que caçar por novas harmonias e o clamor de novas teorias³⁰¹. (SCHENKER, 1968 [1906], p. 82)

A narrativa da *poiesis* composicional para Schenker é análoga ao campo delimitado pela função da transmissão de mensagens, significados e do desenvolvimento narrativo em que a comunicação procede. O esquema teórico de Schenker procura "elevar" a música à categoria de uma arte em que a coerência se daria assim como na linguagem. Nesse ideário, se Goethe é louvado por Schenker por seus processos de transformação da linguagem ordinária, construções gramaticais como as encontradas por exemplo em Mallarmé ou Beckett constituiriam para o autor uma mudança de natureza tão grande do procedimento artístico que não caberiam mais na categoria de arte. Elas não poderiam mais ser lidas na narrativa que entende o processo artístico como complexificações do ordinário ou como a manutenção de uma coerência estrutural linear.

Neste sentido, observa-se um caso em que a negação de categoria artística às obras modernas³⁰², realizada por um teórico conservador, acompanha um processo de definição do conceito de arte. Uma definição que converge com o ideário organicista, de onde extrai boa parte de seus dogmas. Schenker é exemplar, nesse sentido, de como o ideário organicista pode ser associado ao conservadorismo estético, ao apelar a supostos fundamentos naturais para validar um determinado repertório de obras ou premissas teóricas.

Por essa razão, a relativização da tonalidade, como se pode encontrar na linguagem harmônica de Bartók ou Debussy, por exemplo, representa para Schenker o fim da arte musical. De certo modo, trata-se de uma questão tanto teórica quanto sensitiva ou cultural. Ou seja, os aspectos teológicos e fundamentalistas (nos vários sentidos dessa palavra) da Teoria Schenkeriana podem ser lidos como recusas primeiramente teóricas para a exploração estética. Assim, a recusa do modernismo, já

³⁰¹ "He who learns to hear with the ear of a true artist, grasping the coincidences in time and space of various musical events and their manifold separate causes, will save himself the trouble of having to hunt for new harmonies and to clamor for new theories."

³⁰² Exemplos não faltam na obra de Schenker. Ver, por exemplo, 1989 [1910], p. xvii-xxv; 2014 [1926], p.115; 2004 [1921- 1923] p. 24.

em Wagner³⁰³, não é apenas a da exploração de novas formas, da ampliação do vocabulário harmônico de base, do estiramento da estrutura da linha melódica etc. – é a recusa em aceitar a composição musical como uma ação não amparada em uma estrutura subjacente (no caso, o acorde da natureza e seu primeiro grau de desenvolvimento, a *Ursatz*).

No ideário da Teoria Schenkeriana³⁰⁴, compor sem uma *Ursatz* é como falar palavras desconexas que não apresentam um significado, assim como na gramática gerativista seria se comunicar sem uma estrutura profunda. Se no entendimento de compositores do século XX, como por exemplo Stravinsky, a similaridade de motivos, de conjuntos de classes de notas³⁰⁵, a estruturação formal causal e expressiva, a manipulação de texturas, dentre outros fatores, sem um imperativo centro tonal coordenando-os – se esses fatores seriam suficientes para que a obra conduzisse a experiência do ouvinte, a questão para Schenker é que eles somente não *devem poder* bastar como garantidores da coerência musical a qual implica a noção de arte. A perda do idealizado universo comum (a tonalidade), em que o aspecto de sistema compartilhado estaria garantido pela proposição teórica da *Ursatz*, e que estaria presente desde a mais simples composição pedagógica para piano³⁰⁶ quanto nas sinfonias dos grandes mestres, é a grande queixa teórica de Schenker, e representa para ele nada menos do que o declínio da civilização europeia³⁰⁷.

A teoria schenkeriana pode ser lida, sob esse aspecto, como uma teoria sobre a elevação da tríade e seu suposto necessário desenvolvimento à categoria de universais da linguagem musical. Os conceitos de sua teoria pretendem garantir que a música extrairia seus processos de elaboração do comportamento da série harmônica. Não seriam artificialidades, mas procedimentos verificáveis no mundo físico. Um dos ímpetus da teoria é provar que o período da prática comum é uma elaboração necessária da própria natureza, e que, portanto, não é um desenvolvimento de uma determinada cultura, mas o desenvolvimento humano universal, uma "evolução" do

³⁰³ Embora em *Harmonielehre* ([1906] 1968, p. 112) Schenker ainda valorize o compositor, sua postura muda radicalmente em *Der Tonwille* ([1921] 2004, p. 24), em que Wagner é descrito como "o carrasco da música alemã".

³⁰⁴ Mais especificamente em suas formulações a partir de meados dos anos 1920.

³⁰⁵ Embora o compositor não fosse necessariamente familiarizado com esta nomenclatura, ou não a utilizasse diretamente, ela é válida para se reportar aos seus procedimentos composicionais.

³⁰⁶ A obra, ou melhor dizendo, o projeto artístico-pedagógico de Béla Bartók: *Mikrokosmos* é um perfeito contraexemplo para esta visão de mundo. Constituído por 153 peças para piano solo organizadas em níveis progressivos de dificuldade ao longo de cinco volumes, a obra é um marco no modernismo musical e na didática do instrumento.

³⁰⁷ Ver por exemplo: SCHENKER [1910] 1989, p. xvii-xxv.

espírito, um progresso etc. Segundo Morgan, "para Schenker, a história da música antes do advento da tonalidade funcional revela um claro desenvolvimento em direção ao único sistema perfeito provido pela natureza"³⁰⁸ (2016 [1976], p.4).

Nesse sentido, a queixa de Schenker com a composição moderna pode ser lida como uma discussão sobre a natureza e uma tentativa de categorizar as obras que trabalham de acordo com suas leis e as que não o fazem. Estas são definidas sempre por negação, como as músicas que "não possuem" ou que "não realizam". Duas características da música que na visão de Schenker se soltou das constrações "naturais" e se organiza por processos advindos de sua própria artificialidade seriam, dentre outras: (1) não ser organizada por uma *Urlinie* perceptível ou identificável na análise, o que a levaria a ausência de linearidade ao não projetar tensões conceituais por grandes lapsos temporais; (2) e não ancorar seu espaço musical nas leis de consonância, o que faz com que seja irreduzível a um princípio unificador.

A música moderna que Schenker desqualifica equivale, assim, a uma proibida tentativa de "pôr-se como par da natureza". Referindo-se a sistemas composicionais que não trabalhem de acordo com a lei da consonância e com os processos de transformação dela advindos, Schenker disserta que:

Aos homens é proibido *pôr-se como par da natureza* e, por meio do ato criativo autônomo, estabelecer algo completamente novo e com o mesmo valor que a sua lei da consonância; o homem é ele mesmo, no fim das contas, uma misteriosa transformação de uma das leis fundamentais da natureza. Mas se o artista se propõe a inventar de modo novo *meras transformações*, ele obtém o prêmio de manter-se nelas seguro e salvo de modo novo para sempre. Portanto, novo pelo novo, ao longo de uma sequência interminável de artistas, a lei fundamental da consonância e o seu grupo de derivações não são nunca esgotados³⁰⁹. (2004 [1921-1923], p. 51, grifo meu)

Para Schenker, o artista que não se coaduna com a natureza, mas procura inventar sistemas alheios aos fundamentos dela extraídos, não pode alcançar o status de gênio já que esse status é dependente da relação com a natureza. Nessa argumentação cíclica, o organismo é reiteradamente invocado: as "meras transformações" seriam aquelas que não alteram a determinação biológica primal, mas

³⁰⁸ "For Schenker, the history of Western music before the advent of functional tonality revealed a clear development toward the only perfect system provided by nature."

³⁰⁹ To man it is forbidden to prove himself Nature's peer and, through an autonomous creative act, to set something completely new and of equal rank in opposition to her law of consonance; man himself, after all, is a mysterious transformation of one of Nature's fundamental laws. But if the artist is content with newly inventing mere transformations, he obtains the reward of remaining newly safe and secure in them forever. Thus, new upon new, along an endless chain of artists, the fundamental law of consonance and its group of derivations are never ever exhausted.

apenas moldam a sua forma externa. Schenker reitera assim, indiretamente mas com clara influência, a distinção entre formas orgânicas e mecânicas de Coleridge³¹⁰.

3.5 Alguns aspectos modernos

No entanto, o conservadorismo do ideário estético de Schenker não deve ser confundido com o caráter moderno (e, por que não dizer, progressista) de seu método analítico, embora ambos os aspectos sejam mutuamente influenciados. Cook aponta essa posição aparentemente paradoxal afirmando que "as armas com as quais Schenker lutou não apenas o modernismo em si mas também outras manifestações do mundo moderno podem ser vistas precisamente como aquelas de um modernista"³¹¹ (1999, p. 91). Em outras palavras, o progressismo de Schenker encontra-se na maneira como ele olhou o passado, ao invés do modo como teria apontado para caminhos futuros. Nesse sentido, a produção intelectual de Schenker, que envolve tanto o desenvolvimento de seu método analítico quanto sua postura estética e política, é frequentemente lida³¹² como o ponto de interseção entre duas visões de mundo: o romantismo e o modernismo. Segundo Watkins, referindo-se à metáfora da profundidade na teoria schenkeriana:

[Em Schenker] A metáfora da profundidade serve como um fulcro conceitual *em que as ideias românticas sobre a música começam a se inclinar a uma perspectiva modernista* – perspectiva que deixa para trás enevoadas intuições de indefinição e inexaustibilidade em favor de abrangentes explanações baseadas na racionalização de leis artísticas³¹³. (WATKINS, 2011, p. 167, grifo meu)

Em convergência com Cook, Watkins argumenta que a Teoria Schenkeriana oferece um novo campo discursivo para conceitos enraizados na cultura alemã – conceitos que, de modo geral, eram utilizados em uma esfera mais intuitiva e genérica, não preocupada com a demonstrabilidade e exatidão de suas afirmações. No caso, a autora se refere à atualização da metáfora da profundidade, um conceito central na

³¹⁰ Ver seção 1.1.

³¹¹ "The weapons with which Schenker fought not only modernism as such but also many other manifestations of the modern world might be seen precisely those of a modernist."

³¹² COOK, 1999, 2007; WATKINS, 2011; MORGAN 2016, dentre outros.

³¹³ "The metaphor of depth serves as a conceptual fulcrum where Romantic ideas about music begin to tilt toward a more modernist perspective, one that leaves behind hazy intuitions of indefiniteness and inexhaustibility in favor of all-encompassing explanations based on rationalized artistic laws."

literatura musicológica alemã³¹⁴. Em sua trajetória histórica, a profundidade adquire sempre novas conotações, significados e, mais importante, serve como uma imagem que agrega valor e autoridade às singularidades de cada um dos projetos teóricos que a utilizam. É um conceito, portanto, que compartilha muitos aspectos com o organicismo³¹⁵. Schenker é encarado nessa discussão como o autor responsável por apresentar a metodologia necessária para transpor a metáfora da profundidade para um novo campo epistemológico, em que ela adquire aspectos de comprovação associados à universalidade e à necessidade estética. A profundidade, que antes referia-se, dentre outros aspectos, às interioridades do ser e à sensibilidade apurada, passa a referir-se diretamente à estrutura do objeto musical. Nessa perspectiva, o termo modernismo é utilizado por Watkins para se referir à convergência do método schenkeriano com as tendências de racionalização e cientificação no discurso estético e nas ciências humanas vigentes na primeira metade do século XX.

Aspectos centrais da teoria schenkeriana também são associados com as tendências modernistas em voga nas outras artes e no ideário estético-coletivo na Viena do início do século XX³¹⁶. Segundo Cook, uma dessas tendências pode ser identificada na concepção da ornamentação na arquitetura de Adolf Loos, o "arqui-modernista"³¹⁷ (1999, p. 92). Conhecido por suas construções que privilegiam o ambiente interno da casa, em detrimento de fachadas expostas, levando a uma experiência intimista da habitação, Loos via o ornamento como algo a ser descartado, como um desvio da *estrutura pura*. "A ausência do ornamento" em sua visão era "sinal de força espiritual" (1999, p. 92). Loos ainda iria mais longe, referindo-se à história da arquitetura europeia, ao afirmar que "o avanço da civilização é convergente com o declínio do ornamento" (*apud* COOK, 2007, p. 103).

A ornamentação é também associada com o decorativo e com a superficialidade da estética burguesa. A crítica ao ornamento adquire conotações políticas e econômicas ao ser aliada à exploração do trabalho: se não houvessem

³¹⁴ A autora analisa o uso dessa metáfora nos textos de Hoffman, Marx, Wagner, Schumann, Schenker e Schoenberg.

³¹⁵ A profundidade é também, como aponta Solie, "uma constelação da linguagem que tende a formar e controlar as observações dos que a usam"³¹⁵ (1980, p. 147).

³¹⁶ A associação com a psicanálise de Freud, que foge ao escopo do presente trabalho, é um outro interessante exemplo. Ver Fleshner (2012).

³¹⁷ Embora Loos seja comumente associado a Schoenberg (ver por exemplo o sexto capítulo de WATKINS, 2011), devido as suas trocas de correspondências, é interessante ressaltar esta influência também no pensamento de Schenker.

ornamentos, Loos argumenta, "uma pessoa poderia trabalhar apenas quatro horas ao invés de oito"³¹⁸ (*apud* COOK, 1999, p. 92).

Embora esse viés político não se coadune com a visão aristocrática de Schenker – em que o declínio da arte é justamente associado à democratização de seu acesso³¹⁹ – alguns aspectos em relação à ornamentação são similares. A relação entre ornamento e estrutura é central em sua obra, podendo servir de conceito guia em uma leitura sobre o desenvolvimento de toda sua teoria. De modo geral, a postura de Schenker não é a de negação completa da ornamentação, mas a de seu entendimento como fator contingente, acidental, causal. Assim, a dicotomia entre o essencial e o ornamental é a questão que rege os procedimentos de redução em cada uma dos níveis da estrutura musical. Essa dicotomia é atualizada sistematicamente na medida em que se eliminam todos os elementos considerados ornamentais em um determinado nível e se prossegue para o próximo. O método, que se pode denominar como redução analítica, é repetido à exaustão até se alcançar o núcleo indivisível, a *Ursatz*.

Em outras palavras, articulações de notas (como trilos, mordentes, grupetos etc.) em relação às notas são equivalentes, no próxima nível estrutural, às notas melódicas em relação ao acorde, que por sua vez são equivalentes a acordes de função secundária em relação a acordes de função primária e daí por diante. Sempre a oposição de dois elementos em que um é considerado como auxiliar e o outro como substancial. Uma oposição organizada progressivamente, de modo que o que é estrutural em um nível se torna ornamental no outro. Schenker amplia dessa maneira a ideia de ornamentação em música: antes relegada apenas a um nível imediatamente perceptivo ou relativa à técnica instrumental, passa a ganhar um status estrutural, teórico e abstrato.

No sentido de associar a Teoria Schenkeriana com as tendências em seu contexto cultural e as metodologias de pesquisa modernas, Morgan aponta para a "perspectiva metodológica distintamente modernista que ela compartilha: que a ação e a criatividade humana podem ser compreendidas somente em termos de relações recíprocas ao invés de componentes isolados"³²⁰ (MORGAN, 2016 [2002], p. 85), ou

³¹⁸ "A man would have to work only four hours instead of eight."

³¹⁹ Ver, por exemplo, dentre outros, a postura de Schenker sobre o diletante no prefácio de *Contraponto 1* (SCHENKER, [1910] 1987), ou ainda, as dicotomias entre o gênio e as massas em *Der Freie Satz* (1979 [1935], p.3). Uma postura em que o autor se ampara comumente em citações de Goethe sobre a raridade do gênio e sua incompreensão pelo grande público.

³²⁰ "The distinctly modernist methodological perspective they share: that human action and creativity can be grasped only in terms of reciprocal relations rather than isolated components."

seja, que em sistemas complexos a análise de unidades amostrais não reflete o comportamento do todo. Watkins reafirma essa visão ao apontar que, "as palavras de Schenker ilustram a mentalidade estruturalista que Morgan atribui a pensadores europeus do início do século XX"³²¹ (WATKINS, 2011, p. 172). É nesse sentido, em convergência com os outros apontamentos desta seção, que a Teoria Schenkeriana é comparada ao amplo escopo do paradigma estruturalista.

3.6 Confluências e divergências com o estruturalismo

Refletindo sobre aspectos da Teoria Schenkeriana, Levy (1975), Nattiez (1990), Morgan (2016 [2002]) e Hongur (2017) a cotejam em relação à corrente que representa uma das grandes mudanças paradigmáticas do século XX: o estruturalismo.

Para situar essa discussão, algumas considerações preliminares são necessárias: o termo "estrutura" pode ser empregado de modo vago e seu uso indiscriminado em diversas áreas do conhecimento não raramente ocasiona certas polissemias conceituais responsáveis por indefinições e confusões (o mesmo se dá com conceitos amplos como *sistema* ou *organismo*). Disso emergem críticas como a do antropólogo Alfred Kroeber [1965]: "a noção de estrutura nada mais é, provavelmente, do que uma concessão à moda [...] qualquer coisa, desde que não seja completamente amorfa, possui uma estrutura." (*apud* ECO, 2013 [1971], p. 252)". De fato, se tudo possui estrutura, qual seria a novidade da corrente estruturalista? Kroeber questiona um certo fetichismo em torno do termo, como se sua simples utilização conferisse o caráter científico almejado por determinados campos de estudo. Quanto à amplidão de abordagens em relação a esse termo, o filósofo Ernst Cassirer apontava já na década de 1940 com uma perspectiva menos negativa que o "estruturalismo é [...] a expressão de uma tendência geral do pensamento que, nas últimas décadas, se tornou mais ou menos proeminente em quase todos os campos de pesquisa científica"³²² (*apud* MORGAN, 2016 [2002], p. 85). Nessa mesma linha, o linguista Roman Jakobson reflete que "se tivermos que encontrar um termo que sintetize a ideia central da ciência atual, em suas mais variadas manifestações, dificilmente poderemos encontrar uma designação mais apropriada que a de estruturalismo" (*apud* PETERS, 2000, p. 22).

³²¹ "Schenker's words illustrate the structuralist mentality that Morgan attributes to early twentieth-century European thinkers."

³²² "Structuralism is [...] the expression of a general tendency of thought that, in these last decades, has become more or less prominent in almost all fields of scientific research."

Embora a crítica de Kroeber seja pertinente para muitos casos, essas duas últimas passagens expressam a abrangência e a importância do estruturalismo na primeira metade e em meados do século XX.

De acordo com essas considerações, o estruturalismo pode ser localizado a partir da aplicação de conceitos e metodologias provenientes da linguística às ciências humanas de modo geral; um processo que se expande para concepções filosóficas sobre as relações entre a linguagem e o mundo. É identificado comumente como consequência do trabalho seminal de Ferdinand de Saussure no campo da linguística, a partir dos *cursos de linguística geral* ministrados na universidade de Genebra entre os anos de 1907 a 1911.

A originalidade da proposta de Saussure tem como uma das premissas a separação da linguagem em duas categorias: a língua (*langue*) e a fala (*parole*). Nesse procedimento, o objeto de estudo, no caso a língua, é determinado como um sistema sincrônico, ou seja, um sistema abstrato que isola as unidades linguísticas de seu contexto histórico de modo a observá-las homogeneamente em seus aspectos relacionais. Em sentido mais amplo, a partir dessa metodologia um projeto mais ambicioso se desenvolve. Segundo Saussure, a linguística tem como um de seus principais objetivos "procurar as forças que estão em jogo, de modo *permanente e universal*, em todas as línguas e *deduzir as leis gerais* às quais se possam referir todos os fenômenos peculiares da história"³²³ (2006, p. 13, grifos meus).

Saussure propõe uma cisão epistemológica em relação à produção de conhecimento que se desenvolve no registro diacrônico, levando em consideração a dinâmica histórica e as transformações da linguagem. Esse registro é identificado na categoria da fala (*parole*), enquanto o sincrônico na categoria da língua (*langue*). Em outras palavras, em Saussure "a ideia de que a linguagem pode ser estudada como um sistema sincrônico, fechado e autorregulado se opôs ao conceito tradicional da linguagem como um processo evolutivo sofrendo constantes transformações"³²⁴ (MORGAN, 2016, p. 81).

A dificuldade de definição do objeto de estudo da linguística é um dos fatores de maior importância no desenvolvimento do conceito de *estrutura* e do que mais

³²³ A partir de passagens como essa, pode-se pensar que, se o "organicismo é o platonismo com revestimento biológico" (MEYER, 1987, p. 195), o estruturalismo é o platonismo com revestimento linguístico.

³²⁴ *The idea that language can be studied as a synchronic, self-enclosed, and self-regulating system opposed the traditional, diachronic conception of language as an evolutionary process undergoing constant transformation.*

tarde seria chamado de estruturalismo (embora Saussure não utilize a palavra *estrutura* para referir-se à língua, mas sim *sistema* e, como sinônimo desse, não coincidentemente, *organismo*³²⁵). O conceito de *estrutura* surge na resolução de um problema: o conteúdo da disciplina não é um objeto natural (físico), como aquele estudado pelas ciências da natureza, mas uma construção social (portanto, metafísico³²⁶). Tornando-se uma especificidade no âmbito da linguagem como um todo, a língua é "um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos" (SAUSSURE, 2006, p. 17). A linguagem, compreendida como uma complexidade multiforme, eclética e heterogênea por conta do aspecto da fala, adquire a sua contraparte, a língua, que "ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação" (p. 17). Surge assim uma organização autônoma, um "sistema gramatical que existe virtualmente em cada cérebro, ou mais exatamente, nos cérebros de um conjunto de indivíduos" (p. 21), ou seja, uma estrutura cognitiva compartilhada coletivamente que permite a manifestação da comunicação, que a rege e direciona proporcionando lógica e forma³²⁷.

A delimitação do objeto de estudo da linguística permite categorizações e diferenciações ao distanciar esse objeto da complexidade e individualidade da fala. Por ser de todos, o sistema linguístico torna-se um *fato*, adquirindo a concretude necessária para um estudo compartilhável e progressivo em que dados novos podem ser acoplados e comparados. Assim, o objeto de estudo da linguística e do método estrutural de modo geral confunde-se com o próprio procedimento de definição desse objeto, sendo esse procedimento parte integrante da pesquisa estruturalista. O sistema-língua é, portanto, uma construção abstrata e subjacente às manifestações da fala que o linguista infere a partir de um corpo social.

O ímpeto de definir o objeto de estudo da disciplina de modo sincrônico, possibilitando metodologias e problemas delimitados de modo similar às ciências da natureza, converge com um processo de adaptação ao ambiente acadêmico moderno. É nesse sentido que o filósofo Paul Ricoeur afirma que "a conquista do ponto de vista

³²⁵ Ver, por exemplo: SAUSSURE, 2006, p. 29-30.

³²⁶ Utilizo este termo sem estabelecer contato direto com a disciplina metafísica, no campo da filosofia. O significado aqui é literal: além do mundo físico, que não se manifesta como concretude, irrefutável, não coisificável, não hipostasiável, insubstancial. No entanto, sua utilização não é trivial: diversos autores classificados como pós-estruturalistas dedicam-se a demonstrar os pressupostos metafísicos que subsistem no estruturalismo. Ver, principalmente: DERRIDA, 2008 [1967] e o capítulo 5 desta tese.

³²⁷ Nesse sentido, Saussure é uma influência clara na teoria de Chomsky.

estrutural é infalivelmente uma conquista da cientificidade. Ao constituir o objeto linguístico como objeto autônomo, a linguística constituiu-se a ela própria como ciência" (1988, p. 84). Nesse sentido, a linguística procura se distanciar de práticas de estudo da língua que considerava ultrapassada, como a gramática e a filologia, por não compartilharem das metodologias a ela contemporâneas. Por exemplo, referindo-se a um estudo da linguagem na gramática comparativa, Saussure comenta: "não chegou a constituir a verdadeira ciência da linguística. Jamais se preocupou em determinar o seu objeto de estudo. Ora, sem essa operação elementar, uma ciência é incapaz de estabelecer um método para si própria" (2006, p. 10). Assim, o curso de linguística é instrutivo em como proceder para dar caráter e procedimento científico às ciências humanas, ou seja, a campos de estudo que não partem de observações empíricas sobre objetos identificáveis no mundo natural³²⁸.

As etapas para tal realização são listadas por Ricoeur:

O tipo de inteligibilidade que se exprime no estruturalismo triunfa em todos os casos onde ele torna possível: a) Trabalhar sobre um *corpus* já constituído, parado, fechado e, neste sentido, morto; b) Estabelecer inventários de elementos e de unidades; c) Colocar estes elementos ou unidades em relações de oposição, de preferência em oposição binária; d) Estabelecer uma álgebra ou uma combinatória destes elementos e pares de oposição. (RICOEUR, 1988 [1969], p. 80)

De acordo com a listagem de Ricoeur, além do âmbito da linguística, o estruturalismo em geral pode ser definido como uma série de procedimentos que delimitam de modo sistemático o estudo de fenômenos culturais. Esses procedimentos tornam possível a análise de manifestações plurais em um âmbito controlado, em uma estrutura que controla a fluidez e torna homogênea a heterogeneidade do ambiente estudado. É nesse sentido que a antropologia estrutural de Lévi-Strauss, por exemplo, ocupa-se de *sistemas de parentesco* ao invés de se dissipar em um universo em que "cada detalhe da terminologia, cada regra específica de casamento é associada a um costume diferente, como consequência ou como vestígio; [o que leva a situação em

³²⁸ De certa forma, a crítica pós-estruturalista aponta, dentre outros aspectos, precisamente isto: o estruturalismo torna evidente que a adaptação de procedimentos científicos às ciências humanas, posto em perspectiva histórica, não se trata de um desenvolvimento necessário das disciplinas devido a claras inovações tecnológicas, mas da imitação dos procedimentos científicos de modo a agregar valor e poder a um campo discursivo. Em outras palavras, trata-se de tornar ciência uma área que não é *necessariamente* científica. É neste sentido que Peters definirá o pós-estruturalismo como um "movimento que, sob a inspiração de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e outros, buscou descentrar as 'estruturas', a sistematicidade e a pretensão científica do estruturalismo, criticando a metafísica que lhe estava subjacente e estendendo-o em uma série de diferentes direções, preservando, ao mesmo tempo, os elementos centrais da crítica que o estruturalismo fazia ao sujeito humanista" (PETERS, 2000, p. 10).

que] mergulha-se num oceano de descontinuidades" ([1945] 2008, p. 47). O sistema (ou estrutura), no caso o de parentesco, é portanto um método para abordar esses "oceanos de descontinuidades", para observá-los de um ponto de vista seguro e estático.

Lévi-Strauss se ampara assim no que Eco denomina como "grades estruturais" ocupadas em analisar deferentes "níveis culturais":

A elaboração de *grades estruturais* torna-se uma necessidade desde que queiramos descrever fenômenos diferentes com instrumentos homogêneos.[...] A função de um método estrutural consiste justamente em permitir a resolução de *diferentes níveis culturais em séries paralelas homogêneas*. Função, portanto, puramente operacional, com vistas a uma generalização do discurso. (ECO, 2001 [1968], p. 251, grifos meus)

Em *Estrutura Ausente* (2001 [1968]), Eco sugere uma abordagem ampla do estruturalismo que não se limita ao que ele chama de "estruturalismo ortodoxo" identificado pelo "filão Saussure – Moscou – Praga – Copenhague – Levi Strauss – Lacan – semiólogos soviéticos e franceses"³²⁹ (2001, p. 254). Segundo o autor, a abordagem estrutural trata de um "determinado *sistema de relações orgânicas* [que] impregna toda a história da filosofia" (p. 252, grifo meu). Correndo o risco de cair em uma generalização tão ampla que acabe por não definir mais o tema, o autor aponta diversas pesquisas que tocam na temática estruturalista embora não utilizem o mesmo repertório conceitual.

É nesse sentido que o musicólogo Jean-Jacques Nattiez, um dos porta-vozes da semiologia na música – que se relaciona diretamente com a abordagem e com o vocabulário estruturalista –, propõe a identificação da "emergência da abordagem estrutural na música" na obra de Schenker, apontando para a raiz cultural na figura de Goethe. O autor relaciona o organicismo às origens do pensamento estrutural na música:

Pode-se traçar historicamente a *emergência da abordagem estrutural em música* – uma abordagem independente do "estruturalismo" propriamente dito que gerou furor nas humanidades nos anos 1960 – começando com a *concepção orgânica da obra musical* que as raízes culturais podem ser identificadas na *Metamorfose das plantas* de Goethe (1790), posteriormente brotando no trabalho de Adler e Schenker (apenas para citar os nomes mais famosos)³³⁰. (NATTIEZ, p. 138, 1990, grifos meus)

³²⁹ Os nomes de lugares fazem referência às escolas e correntes que ali se desenvolveram.

³³⁰ "We could trace historically the emergence of structural approach to music - one independent of 'structuralism' properly speaking, which created furor in the humanities in the 1960s - beginning with the organic conception of musical work whose cultural roots can be traced back as far as Goethe's

O ímpeto por uma abordagem que privilegie aspectos sincrônicos em detrimento de contingências históricas – que proponha "grades estruturais" para a observação homogênea de "diferentes níveis culturais" – não é difícil de encontrar nos escritos de Schenker. Em *Kontrapunkt [1910]*, sua pergunta retórica explicita esta postura: "é o propósito do contraponto lidar com história da música e introduzir-nos às velhas obras-primas ou ao invés se preocupar, primeiramente e principalmente, com princípios *eternamente válidos* da condução de vozes?"³³¹ (1989, p. 32, grifo meu). Também em *Der Tonwille [1921-1923]*, Schenker argumenta sobre o trunfo teórico da *Urlinie*, defendendo a superioridade de sua abordagem, da seguinte forma: "todas as várias divisões e classificações tais como Clássico, Romântico, programático, absoluto, e similares, desaparecem da vista quando relacionadas à *Urlinie*, já que são todas contaminadas por sentimentos pessoais e entendimentos históricos"³³² (2004 [1921-1923], p. 21-22). A *Urlinie* é apresentada como uma solução para eliminar a subjetividade na análise musical e, mais importante, é tida como uma inovação teórica que dissolve as categorizações históricas, que as torna obsoletas. Ela resolve de uma vez por todas em sua teoria a questão colocada já em *Kontrapunkt*, ao oferecer ferramentas que procuram demonstrar a invariabilidade dos "princípios eternamente válidos". Lida como conceito-chave na criação artística e elevada ao critério máximo de valoração desta, a linearidade que rege essas diferentes manifestações culturais é assim extraída em um formato estrutural que almeja a neutralidade. A partir desse procedimento, a *Urlinie* passa por cima da história como uma entidade imutável, como a grande verdade por trás das coisas que o musicólogo revela.

É nesse sentido que o musicólogo Gönenç Hongur (2017, p. 165) classifica a Teoria Schenkeriana como "uma outra cadeia de pressupostos metodológicos que compartilham preocupações estruturais paralelas ao estruturalismo saussuriano"³³³. O autor argumenta que Schenker foi o primeiro teórico a desconsiderar a classificação formal de acordo com a terminologia tradicional (sonata, rondó, minueto, canon etc.),

metamorphosis of plants (1790), later blossoming in the work of Adler and Schenker (to cite only the most famous names.)

³³¹ "Is it the purpose of counterpoint to deal with music history and to introduce us to the old masterworks rather to concern itself, first and foremost, with eternally valid principles of voice leading?"

³³² "All the various divisions and classifications such as Classical, Romantic, programmatic, absolute, and the like, disappear from view in face of the *Urlinie*, since these are biased by personal feeling or historical understanding."

³³³ "Another chain of methodological assumptions that shares the parallel structural preoccupations with Saussure's structuralism"

buscando descrever essas estruturas de acordo com a relação hierárquica entre os elementos contrapontísticos, melódicos e harmônicos. Uma descrição que propõe a fusão entre esses elementos a partir da inferição de uma estrutura arritmica e abstrata, a *Ursatz*. Seguindo o paralelo proposto por Hongur, pode-se afirmar que a *langue* saussuriana adquire no âmbito da música, com a Teoria Schenkeriana, uma representação gráfica, a partir da qual os eventos observáveis em primeira análise, as notas de fato da partitura, assim como a *parole*, adquirem função em uma estrutura que as engloba.

Outros aspectos estruturalistas da abordagem schenkeriana podem ser apontados segundo a listagem de Ricoeur (citação recuada acima):

- a) **O corpus constituído:** O objeto de estudo de Schenker é convergente com sua postura conservadora. Trata-se da arte dos grandes mestres do passado que já não mais seria realizada devido ao suposto "declínio da civilização" que assombra o teórico. A posição histórica de Schenker privilegia um olhar sobre um objeto que convenientemente já não se encontra em constante transformação. O período da prática comum da tonalidade é como uma língua morta que o estruturalista aborda com precisão e detalhamento metodológico.
- b) **Inventários de elementos e unidades:** os elementos na Teoria Schenkeriana são as instâncias das notas em relação aos níveis estruturais. Nesse sentido, as notas em si não são ainda um objeto preparado para a metodologia schenkeriana. Apenas a sua leitura como unidade de uma hierarquia é que as qualifica como objeto de pesquisa.
- c) **Relações de oposição binária:** são definidas pelo par conceitual essência-ornamento. Esse par é atualizado progressivamente na medida em que se move dos níveis superficiais aos mais profundas. De certo modo é a questão central que direciona cada um dos procedimentos da teoria schenkeriana.
- d) **Álgebra ou combinatória:** é realizada com as operações que permitem a subordinação das notas ou conjuntos de notas a uma estrutura em determinado nível. Entram nesta categoria os conceitos de ascensão inicial, arpejamento, transferência de registro, desdobramento intervalar etc. (ver FORTE; GILBERT, 1982). Essas são as operações da Análise Schenkeriana, ou seja, o conjunto de procedimentos metodológicos que permite a inferição da estrutura subjacente na manifestação da obra.

De acordo com esses fatores, a Teoria Schenkeriana pretende romper com "o oceano de descontinuidades" sobre o qual os métodos de análise a ela anteriores se debruçavam. Ou seja, ela propõe uma mudança paradigmática significativa em relação a análises que têm como objeto as manifestações de superfície e como metodologia suas classificações e comparações: uma mudança da abordagem taxonômica para uma abordagem estrutural³³⁴.

Nesse panorama, Morgan (2016 [2002]) propõe uma definição para o estruturalismo que se coaduna com a Teoria Schenkeriana e também com os preceitos do estruturalismo linguístico clássico:

Estruturalismo, compreendido em termos gerais, é a tendência de observar as manifestações aparentemente arbitrarias e irracionais da experiência como ocultando uma base sistemática e racional, de modo a explicar tais fenômenos complexos referenciando-os a estruturas subjacentes mais simples, mais regulares e mais facilmente compreensíveis.³³⁵ (MORGAN, 2016, p. 74)

Segundo essa definição, uma pesquisa estruturalista busca encontrar *invariâncias estruturais*: modelos fundamentais que poderiam ser encontrados em diversas circunstâncias a partir do processo de eliminação dos componentes com função de importância secundária. No entanto, talvez o mais importante nessa comparação seja compreender que, assim como no estruturalismo, a Teoria Schenkeriana propõe que a análise não se restrinja a meros procedimentos de classificação e comparação (como questionava Saussure em relação à gramática comparativa e a filologia), mas pede que o objeto seja cotejado a uma estrutura que rege os seus princípios de elaboração e desenvolvimento, tanto no âmbito temporal quanto no atemporal. Propõe, em suma, a observação das forças racionais subjacentes às manifestações da superfície.

Nesse sentido, a descrição de Jonathan Culler sobre o papel dos níveis estruturais na linguística saussuriana parece descrever os pressupostos da Teoria Schenkeriana. As oposições dos elementos no âmbito do sistema (na Teoria Schenkeriana: consonância/dissonância; na linguística saussuriana: significado/significante) só adquirem sentido quando "os princípios estruturais em

³³⁴ Cook (1987 p. 7-26) compara métodos tradicionais de análise e a Análise Schenkeriana, de um modo confluyente com essa definição, que reflete também a oposição entre abordagens "anatômicas" e "fisiológicas" (seção 1.1).

³³⁵ "Structuralism, understood in the most general terms, is a tendency to view the seemingly capricious and irrational manifestations of experience as hiding a systematic and rational basis and thus to explain such complex phenomena by reference to simpler, more regular, and more readily comprehensible underlying frameworks."

cada nível são fundamentalmente os mesmos". Ou seja, em ambas as teorias, não basta identificar relações entre elementos, mas é preciso organizá-las em relações estruturais que se reiterem em cada nível estrutural, a partir de um princípio imutável (consonância/significado), e que são elaboradas nos níveis estruturais subsequentes.

Não se trata simplesmente do fato de que a língua é um sistema de elementos que são inteiramente definidos por suas mútuas relações no interior do sistema, embora isso seja verdade, mas do fato de que o sistema linguístico é constituído por diferentes níveis de estrutura; em cada nível, podem-se identificar elementos que contrastam e se combinam com outros elementos para formar unidades de nível superior, mas *os princípios estruturais em cada nível são fundamentalmente os mesmos*. (CULLER, *apud* PETERS, 2000, p. 20, grifo meu)

O paralelo entre o estruturalismo e a Teoria Schenkeriana é explicitado pelo etnomusicólogo Morten Levy, levando a uma interessante reflexão.

Em minha perspectiva, os *Schichten* [níveis estruturais] mais próximas ao ouvinte correspondem ao conceito de *parole* [fala]. Nestas *Schichten* estão contidos o ritmo, o vocabulário harmônico, e os estilos pessoais e históricos – aqui se encontram os tópicos em comum dos estudos musicológicos. Ao ouvir em profundidade, Schenker alcança dependências que são gerais para o corpus que ele investiga, isto é, as obras da música maior-menor europeia. O que ele está almejando é o estudo da *langue* [língua] da música.³³⁶ (LEVY, 1975, p. 29)

Levy aponta que o trabalho de Schenker revela um modo de pesquisa estruturalista similar ao da etnologia em geral, mesmo com todo o seu eurocentrismo e apelos à universalidade. Ao invés de mergulhar no "oceano de descontinuidades" das classificações estilísticas e históricas do período da prática comum – ou seja, as diversas manifestações culturais no âmbito musical de um determinado período dos povos europeus –, Schenker as observa a partir de uma ferramenta estrutural homogeneizante.

No entanto, a aspiração à universalidade de Schenker resulta de uma abordagem na qual o pesquisador não se distancia do corpo social estudado, tomando sinedoquicamente os pressupostos desse corpo, no qual ele se insere, como *a priori* humanos. A etnomusicologia que Levy infere ironicamente da prática de Schenker teria a sua neutralidade afetada pelo eurocentrismo, ou seja, pela contaminação cultural do olhar do observador/pesquisador. O bem-sucedido estruturalismo

³³⁶ "In my view, the *Schichten* nearest to the listener corresponds to the concept of *parole*. In those *Schichten* are contained the rhythm, the harmonic vocabulary, and the personal and historical styles, - here lie the common topics of musicological studies. By hearing deeper, however, Schenker reaches dependences which are general for the whole of the corpus he investigates, i.e. the works of European major-minor music. What he is aiming at is the study of *la langue* of that music."

schenkeriano não passaria, nesta reflexão, de uma etnomusicologia falha e ultrapassada.

De acordo com as reflexões de Levy, pode-se pensar que esse estudo da *langue* [língua] da música pressupõe a eliminação não apenas das camadas subordinadas no interior da estrutura, mas também das camadas de significados culturais que a circundam exogenamente. A narrativa homogeneizante do organicismo e a transformação de seus pressupostos em ferramentas operacionais substituem essas camadas culturais de significação ao propor uma historicidade própria à entidade-obra. Ou seja, o organicismo na Teoria Schenkeriana tem a função de preencher a lacuna gerada no processo de extração de estruturas das obras e de seus contextos. É, portanto, uma narrativa voltada para essas estruturas, conferindo-lhes significados independentemente dos contextos de onde foram extraídas.

Por outro lado, em outra passagem Levy aponta uma diferença crucial entre as abordagens estruturalista e schenkeriana: o caráter intuitivo e instintivo presente nesta última. Embora nos desenvolvimentos posteriores a metodologia schenkeriana tenha sido elaborada de modo a obter descrições mais precisas de cada etapa e escolha analítica, em Schenker as análises apresentam em diversos casos um caráter impressionista, em que a atitude do teórico parece se confundir com o impulso criativo do artista. Em *Der Meisterwerk in der Musik*, Schenker reconhece essa tendência: "Eu estou profundamente ciente de que minha teoria, como foi extraída dos próprios produtos da genialidade artística, é e deve permanecer uma arte, e portanto nunca se transformar em uma ciência"³³⁷ (2014c [1930], p. 54). Nesse sentido, Levy argumenta que "todo o trabalho analítico de Schenker é baseado na autoridade de sua intuição, tornando sua abordagem o que se poderia chamar de estruturalismo ingênuo"³³⁸ (1975, p. 29).

O termo "ingênuo" é utilizado em um cenário hipotético. Levy argumenta que, se Schenker *fosse* um estruturalista, em outro tempo e lugar, ele *seria* um estruturalista ingênuo. Ou ainda: considerando a Teoria Schenkeriana no interior do paradigma estruturalista observam-se determinadas divergências com esse paradigma (embora soe injusta essa comparação sem "direito de defesa" e sem a consideração da epistême de Schenker em seus próprios méritos). De fato, na pesquisa estruturalista a

³³⁷ "I am keenly aware that my theory, extracted as it is from the very products of artistic genius, is and must remain itself an art, and so can never become 'science'."

³³⁸ "So all Schenker's analytical work is based on the authority of his own intuition, making his approach what could be called a naive structuralism."

metodologia aspira à clareza similar aos estudos nas ciências exatas: uma atitude explicitada frequente e comumente em seu programa geral. Já em Schenker muitas questões metodológicas são resolvidas em meio à ambiguidade do objeto de estudo, de acordo com inferências do teórico. A limitação de se ler Schenker como um estruturalista se deve à própria natureza artística que seu método pretende evidenciar – natureza lida por Schenker com narrativas pouco objetivas e pragmáticas sobre a gênese criativa baseadas na figura do gênio.

Um outro aspecto que implica diferenças de visão de mundo com o estruturalismo é a questão da arbitrariedade do signo. A concepção saussuriana do signo como uma convenção social, como uma ferramenta que surge a partir da interação coletiva, questiona a noção da imanência e de uma suposta relação natural entre signo e significante. Pelo contrário, em especial em suas obras tardias, Schenker pensa o conteúdo musical e sua notação como integrados em uma relação unívoca por meio da figura do gênio: "A notação dos mestres representa uma unidade consumada entre a forma interior e a exterior, entre o conteúdo e o signo"³³⁹ (2014a [1925], p. 92). Ou ainda, nesta outra passagem: "até para os gênios o conflito com a notação é ao mesmo tempo um conflito com o conteúdo: uma vez que o conteúdo tenha sido encontrado, a notação – a única possível – se encaixa"³⁴⁰ (2014a [1925], p. 108). Essa integração apresenta ainda aspectos metafísico-organicistas, em que o ato composicional é tido como uma unificação entre sujeito e Natureza por meio da figura do gênio³⁴¹. Ou seja, enquanto Saussure afirma que "*na língua só existem diferenças*" (2006, p. 139), apontando que os signos só adquirem valor por sua oposição conceitual³⁴², em Schenker a consonância é uma positividade absoluta que rege todos os níveis estruturais.

O que remete a uma diferença ainda mais substancial entre as visões de mundo no estruturalismo e na Teoria Schenkeriana: como ambas compreendem o papel do

³³⁹ "The notation of the masters represents a consummate unity of inner and outer shape, of content and sign."

³⁴⁰ "Even for geniuses the struggle with notation is at the same time a struggle with content: once the content has been found, the notation--the only one possible--falls into place."

³⁴¹ No artigo de 1895, no entanto, defendendo posições formalistas, com aparente influência hanslickiana, Schenker parece contradizer esta postura: "O motivo musical é apenas um signo de si mesmo; Ou, posto de modo mais acurado, não é nada mais nada menos do que si mesmo." (2007 [1896], p. 321)

³⁴² No entanto, como argumenta Derrida em gramatologia (2008 [1967]), a linguística saussuriana é governada pela *metafísica da presença*, segundo a qual o significado (polo presente) é um termo positivo em relação ao significante (polo ausente). Neste sentido, o significado de Saussure é similar à consonância schenkeriana. Sobre este tópico, ver: FORTES, 2019 e o capítulo 5 desta tese.

sujeito na construção das estruturas. Enquanto naquele a estrutura é uma construção social, nessa a estrutura resulta da vontade dos tons [*Tonwille*] despertadas pelo gênio criador, ou seja, na inserção do sujeito em uma esfera metafísica. Enquanto a neutralidade estruturalista se ampara na identificação do sujeito não como agente criador de estruturas, mas como um dos elementos do sistema, uma figura reduzida a uma unidade relacional, em Schenker o impulso individual adquire um caráter de divindade gerativa e a estrutura de uma obra resulta da criação artística subjetiva em contato com essa idealizada natureza. Em outras palavras, o entendimento do estruturalismo como uma "oposição teórica à afirmação do primado do sujeito" (FOUCAULT *apud* PETERS, 2000, p. 26) não se aplicaria ao aspecto romântico da Teoria Schenkeriana, que acredita no primado do sujeito e no seu potencial metafísico de fazer a própria natureza falar, de fazer a beleza emergir por meio de sua conexão com forças ocultas e inconscientes. Uma postura que fica evidente em passagens como:

Um grande talento ou um homem de gênio, como um sonâmbulo, geralmente encontra o caminho correto, mesmo quando seu instinto é frustrado por uma coisa ou outra [...] A superior força da verdade – ou natureza, como for – trabalha misteriosamente por trás de sua consciência, guiando sua caneta, sem se importar nem um pouco se o satisfeito artista queria por si próprio fazer a coisa certa ou não³⁴³. (SCHENKER, 1968 [1906], p. 60)

De acordo com essas considerações, o estruturalismo rompe com princípios culturais ainda presentes na visão de mundo de Schenker. A teoria deste autor estabelece interseções com o paradigma estruturalista, mas é impregnada por tropos (como a figura do gênio e a idealização da natureza) que reforçam a percepção de que ele se situa em uma interseção entre as visões de mundo romântica e moderna. Embora sua estrutura apresente aspectos similares à estrutura linguística, o modo como elas se originam é diferente, levando a uma similaridade de metodologia, mas não de visão de mundo.

³⁴³ "A great talent or a man of genius, like a sleepwalker, often finds the right way, even when his instinct is thwarted by one thing or another [...] The superior force of truth-of Nature, as it were - is at work mysteriously behind his consciousness, guiding his pen, without caring in the least whether the happy artist himself wanted to do the right thing or not."

3.7 O estrutural e o orgânico na Teoria Schenkeriana

Em meio a estas confluências e divergências, surge a pergunta: como duas perspectivas tão distintas em relação à centralidade do sujeito produzem metodologias que podem ser aproximadas em aspectos significativos? A resposta a essa pergunta se encontra na raiz cultural que as ampara, que, como apontam Nattiez e Morgan, pode ser rastreada ao organicismo do século XIX. É nesse sentido que enquanto esse autor fala do estruturalismo como "a reformulação moderna do organicismo" (MORGAN, 2016, p. 87), aquele refere-se ao organicismo como a "emergência da abordagem estrutural em música" (NATTIEZ, p. 138, 1990). Segundo Morgan:

[No estruturalismo] Os conceitos de totalidade, crescimento, transformação interna e auto regulação se mantêm, adquirindo um novo e diferente espírito: o dinamismo que a tudo consume do organicismo, associando tudo a um processo de eterno vir-a-ser, abre caminho para a ideia de um sistema de unidades formais integradas, autorregulado e estável³⁴⁴. (MORGAN, 2016, p. 87)

A aproximação que esses autores realizam considera que o estruturalismo seria em muitos aspectos uma racionalização do organicismo; uma racionalização que envolve a apropriação do repertório de conceitos e procedimentos das ciências exatas, mas que mantém os pressupostos narrativos e a imagética organicista. Uma visão similar é realizada por Lévi-Strauss quando fala da apropriação do organicismo de Goethe em uma pesquisa com pressupostos estruturalistas:

[as especulações] de Goethe, retomadas e generalizadas por D'Arcy Wentworth Thompson, que lhes deu um estatuto científico, conservam ainda hoje a sua grandeza. O biólogo inglês mostrou que, fazendo variar os parâmetros de um espaço de coordenadas, se podia, *por uma série de transposições contínuas, passar de uma forma viva a uma outra forma viva, e deduzir com a ajuda de uma função algébrica os contornos sensíveis* – gostaríamos quase de dizer o grafismo insubstituível e o estilo – que permitem distinguir pela sua forma, ao primeiro lance de olhos, duas ou mais espécies de folhas, de flores, de conchas ou de ossos, ou mesmo animais inteiros, desde que os seres comparados pertençam à mesma classe botânica ou zoológica (LEVI-STRAUSS *apud* MOLDER, 1993, p. 9-10).

Lévi-Strauss sugere um caráter estruturalista que retrospectivamente se pode inferir das especulações de Goethe, sendo posteriormente salientado e desenvolvido por Thompson. A busca por "séries de transposições contínuas" a partir das quais se

³⁴⁴ "The concepts of wholeness, growth, internal transformation, and self-regulation remain, acquiring a new and different spirit: organicism's all-consuming dynamism, linking everything in a process of perpetual becoming, gives way to the idea of a self-regulated and stable system of integrated formal units."

possa "passar de uma forma viva a uma outra forma viva" é um objetivo de pesquisa que encontra raízes na formulação da *Urpflanze* e seu desejo de encontrar a primordialidade e o princípio em comum das plantas.

Assim como Thompson desenvolve as especulações botânicas de Goethe, de modo a "deduzir com a ajuda de uma função algébrica os contornos sensíveis" dos elementos das plantas – Schenker desenvolve especulações similares no âmbito da música. Nesse sentido, o *organismo musical* de Schenker desenvolve essas mesmas espécies de "funções algébricas" que retomam e atualizam a teoria de Goethe, dando-lhe caráter estrutural. Segundo essas considerações, o organicismo pode ser lido por meio da Teoria Schenkeriana como um estágio inicial do pensamento estrutural moderno. Ou ainda, a *estrutura orgânica da música* que a Teoria Schenkeriana propõe faz confluir em si aspectos tanto do organicismo do século XIX quanto do estruturalismo do século XX.

Essa confluência é evidenciada a partir de três fatores interrelacionados que reúnem e concluem os apontamentos do presente capítulo:

Primeiro: uma das características centrais do estruturalismo é a abordagem de fenômenos determinados (psíquicos, antropológicos, sociais, linguísticos etc.) a partir de um ímpeto de cientificização das humanidades, em que se propõe pensar seus objetos de estudo em ambientes teóricos controlados e homogêneos. Nesse aspecto, o estruturalismo procura diferenciar-se de pesquisas que considera antiquadas no campo das ciências humanas (como a linguística em relação à filologia, por exemplo). O conceito de estrutura representa uma mudança paradigmática em que fenômenos humanos são pensados por um viés que almeja a maior determinação do objeto e do sistema que o compreende, e, acima de tudo, a separação do domínio diacrônico na construção do conhecimento. Em outras palavras, o estruturalismo incorpora uma atitude abstracionista em que estruturas são extraídas de seus contextos culturais com o intuito de se alcançar generalidades aplicáveis em qualquer contexto.

A Teoria Schenkeriana faz o mesmo com a música. Ela também procura se distanciar das práticas analíticas do passado ao criticar a inconsistência metodológica de suas estratégias *ad hoc*, sugerindo, portanto, ferramentas operacionais consistentes (invariáveis) para as diversas unidades amostrais que aborda. Em outras palavras, propõe a construção do conhecimento sobre o objeto musical a partir de um domínio sincrônico. É uma teoria que também se pretende acontextual e aplicável aos sistemas musicais prescindindo de informações histórico-culturais. Nesse sentido o

estruturalismo ajuda a pensar a centralidade do conceito de estrutura na Teoria Schenkeriana e todos os conceitos, procedimentos e jargões que dela derivam. Nesse tópico, uma breve compilação dos termos centrais de sua teoria (estrutura profunda [*Ursatz*], níveis de transformação, forma primordial [*Urform*], progressão linear, dentre outros) é suficiente para, no mínimo, sugerir essa relação.

Segundo: a constante preocupação de Schenker com a questão da linguagem aponta aspectos significativos da relação com o estruturalismo. As reiteradas referências a questões linguísticas em toda a sua obra evidenciam a inquietação de compreender diversos aspectos musicais nos termos de uma *langue* [língua]: com elementos de construção e regras de funcionamento delimitadas; com o *status* de uma linguagem em sua capacidade de expressão e comunicação; com uma lógica interna de seu sistema de signos que justificam a causalidade e interdependência dos eventos musicais; dentre outros. A linguagem é um dos sistemas em que Schenker mapeia analogicamente as relações musicais. A partir dela, diversas reflexões sobre a estrutura musical são formuladas e validadas no processo de construção de sua teoria. Nesse sentido, as aproximações com a linguística estruturalista tornam-se viáveis e evidentes, em especial com o trabalho seminal de Saussure e sua exposição de princípios fundamentais do paradigma estruturalista, mas também com a gramática gerativista com a qual compartilha os conceitos de profundidade estrutural e processos de transformação.

A aproximação entre música e linguagem adquire potência justamente pelo caráter estruturalista de sua teoria: ao extrair do universo musical relações estruturais, Schenker consegue aproximá-las de relações estruturais extraídas de outros campos. Sua pretensão por uma "genuína *teoria da linguagem tonal*" (SCHENKER, 1979 [1935], p. 9) só é possível porque sua pesquisa consegue pensar a música por meio de conceitos aplicáveis a outros sistemas de pensamento. Ou seja, por meio da reformulação de conceitos historicamente informados (como as formas musicais e as notas melódicas), o autor estabelece um campo transponível de pensamento, no qual a estrutura da linguagem é analogamente pensada. Schenker compartilha, nesse ponto especificamente, o desejo de interdisciplinaridade expresso no estruturalismo e a metodologia para proceder nesse sentido³⁴⁵.

³⁴⁵ Um paradigma em que, por exemplo, uma estrutura extraída da antropologia pode ser utilizada para se pensar relações da psique humana, que, por sua vez, podem implicar reflexões sobre a linguística etc.

Terceiro: o estudo aprofundado sobre o estruturalismo esclarece as relações entre *orgânico* e *estrutural* sugeridas nos capítulos anteriores, ou ainda, a própria noção de *estrutura orgânica da música* que nomeia o presente trabalho. Considerou-se aqui com cautela a hipótese de Morgan de que "o estruturalismo é em vários sentidos a reformulação moderna do organicismo"³⁴⁶ (2016, p. 86), pois, de fato, os dois registros de pensamento apresentam singularidades que podem ser verificadas como incompatíveis em determinadas instâncias. O viés imagético e metafórico desse, por exemplo, pode ser compreendido como contrastante com o cientificismo daquele; o caráter dinâmico da transformação vital e o estado de constante devir defendido nesse pode parecer ter seu fluxo interrompido na atitude daquele que propõe a extração de sistematicidades internas não afetadas pelas mudanças do mundo; ou ainda, a concepção organicista do gênio como uma elevação do sujeito acima das estruturas sociais que o compreenderiam aponta mais uma vez essa incompatibilidade.

Se a aproximação entre organicismo e estruturalismo não é evidente em si, devido tanto a esses pontos quanto a fatores exógenos a seus sistemas de pensamento (como seus contextos históricos e as diferenças vocabulares) – ela pode ser compreendida em diversos sentidos no âmbito da Teoria Schenkeriana. A reformulação do organicismo nessa teoria é dependente não apenas da noção de estrutura, mas sobretudo da série de atitudes típicas do paradigma estruturalista que ela incorpora em sua metodologia.

Pensa-se essa aproximação por meio de três aspectos interligados: (1) o sincronismo, (2) a redutibilidade e (3) a sistematicidade. Assim: (1) na Teoria Schenkeriana, a dinâmica interna e vital do organismo musical independe de fatores históricos, mas sim, de sua historicidade interna; (2) como no estruturalismo, o organicismo schenkeriano propõe a integração entre os fenômenos plurais e heterogêneos a partir de um princípio unificador que se apresenta em forma estrutural; (3) os elementos da estrutura orgânico-musical de Schenker relacionam-se sistematicamente por meio de leis próprias, autocontidas e coerentes³⁴⁷. Em suma, o organicismo que se apresenta na Teoria Schenkeriana é sincrônico, sistemático e redutível assim como a estrutura que o estruturalismo conceitua.

³⁴⁶ "Structuralism is in many respects the modern reformulation of organicism."

³⁴⁷ Neste último quesito, como afirma Saussure a respeito da língua, o organismo musical de Schenker trata de um "sistema que conhece somente sua ordem própria" (2006 [1916], p. 31).

É a partir da Teoria Schenkeriana que se evidenciam as aproximações que se sugerem em passagens de Saussure como "[a linguística externa] não afeta o *organismo interno* do idioma" (2006 [1916] p. 30, grifo meu) ou "sem eles [os fenômenos linguísticos], não seria possível conhecer o *organismo linguístico interno*" (p. 31, grifo meu). Não se trata aqui de uma mera adjetivação, mas de uma qualificação repleta de significados e fundamental ao entendimento de sua teoria. O conceito de língua (*langue*), em oposição à fala (*parole*), como um sistema autônomo, autorregulado e com sua própria historicidade, apresenta paralelo com a visão organicista da obra de arte como um sujeito autônomo, autorregulado e com sua própria historicidade. A pergunta retórica de Saussure "do mesmo modo que a planta é modificada no seu organismo interno pelos fatores externos (terreno, clima etc.) assim também não depende o *organismo gramatical* constantemente dos fatores externos da modificação linguística?" (p. 30, grifo meu) – essa pergunta tem como pressuposto a noção de que o organismo (musical, linguístico, psíquico etc. estrutural enfim) é uma entidade que se desprende da determinação a partir de um outro sujeito criador. Pelo contrário, esses organismos são totalidades com fronteiras delimitadas, em que habitam internamente conjuntos de elementos (signos, seivas, fonemas, folhas, sintagmas, caules... por extensão: notas, claves, tonalidades etc.) em constante interação.

Os três fatores que reúnem e concluem este capítulo podem ser compreendidos no âmbito da Teoria Schenkeriana e na aproximação entre estruturalismo e organicismo desenvolvida a partir das complexidades do seu discurso. A aproximação aqui realizada contextualiza a Teoria Schenkeriana nas mudanças epistemológicas que se operavam no espírito do tempo na primeira metade do século XX. Argumenta-se em suma que o "arqui-organicismo" (PATILLE, p. 32, 1984) de Schenker não é apenas dependente de noções técnicas relacionadas à estrutura do espaço musical, mas é sobretudo fortemente relacionada com a vigência do pensamento estrutural e estruturalista que se manifestava amplamente no seu tempo. Nesse sentido, a *estrutura orgânica da música* idealizada na Teoria Schenkeriana faz confluir em si aspectos tanto do organicismo quanto do estruturalismo.

4 Reformulações do schenkerianismo

A extensão da Teoria Schenkeriana para o repertório pós-tonal é um tópico de grande interesse na literatura da musicologia sistemática. Ela recebe uma pluralidade de abordagens, desde o otimismo com o desenvolvimento de metodologias até a negação completa de tal possibilidade. Este capítulo expõe esse panorama com enfoque em diferentes estratégias analíticas e aponta os diálogos com os temas abordados na tese. Especialmente, procura compreender como essas abordagens reformulam os fundamentos do organicismo tal como são expressados na Teoria Schenkeriana (integração, crescimento, economia e vitalismo). Assim, o neo-schenkerianismo que essas pesquisas representam (termo segundo o qual são comumente classificadas) é aqui compreendido como exemplar de um contexto que reformula os pressupostos organicistas da teoria original. Ele não apenas repensa os procedimentos metodológicos e técnicos da Análise Schenkeriana para adequá-los a outro repertório, mas também compartilha, direta ou indiretamente, premissas filosóficas e culturais diferentes das que embasavam o projeto teórico de Schenker. Neste capítulo, a exposição de pesquisas significativas do neo-schenkerianismo evidencia essas premissas, além de explorar as relações com o ideário organicista.

O presente capítulo estabelece uma relação especial com o segundo capítulo desta tese. Enquanto no segundo capítulo apresentou-se a trajetória da formação da Teoria Schenkeriana, de suas inquietações iniciais até o ponto de maior clareza na expressão de uma metodologia, destacando pontos significativos das publicações do próprio Schenker – o presente capítulo traça a trajetória tanto do desenvolvimento quanto da fragmentação do projeto schenkeriano. Ele delinea essa trajetória desde as primeiras propostas de expansão dos limites da metodologia schenkeriana, até a completa inversão de seus princípios fundamentais. Basicamente, enquanto no segundo capítulo se observou uma trajetória de formação, aqui se observa uma trajetória de expansão, que apresenta tanto aprimoramentos da teoria original quanto sua dissolução.

O conceito de *produto de redes* de Cohn e Dempster é uma das propostas que deixa mais clara essa inversão e dissolução do schenkerianismo. Pode ser localizada como um dos pontos limites e finais da gradual trajetória que o presente capítulo delinea.

O conceito de *produto de redes* sugere que, ao invés de se pensar a complexa superfície musical como unificada por uma simplicidade subjacente, nós consideramos a superfície como uma solução do problema composicional de satisfazer mutuamente as demandas de diversos conjuntos de operações formais [...] O que é mais potencialmente desconcertante sobre esta visão é que a aparente complexa superfície musical é repensada como a base da unidade composicional. É a *superfície que une a diversidade subjacente* ao providenciar uma solução composicional para múltiplas e disparatadas demandas de operações harmônicas, contrapontísticas, motívicas e rítmicas ³⁴⁸. (COHN; DEMPSTER; 1992, p. 176-7, grifos meus)

Baseando-se na formulação desse conceito, o que está em jogo aqui são dois sentidos do termo inversão, uma metodológica (1) e outra teórica (2):

(1) Primeiramente no sentido da compreensão da geometria do espaço musical, em que a trajetória da profundidade à superfície, com o seu formato cônico com o vértice para baixo, é invertida, da superfície à profundidade. O vértice, agora apontando para cima, representa não mais a *Ursatz* como o fundamento, mas uma instância local na superfície que agrega conjuntos de profundidades. As implicações dessa inversão topográfica são principalmente metodológicas: se a nota era o ponto limítrofe de uma hierarquia, podendo ser rastreada até a sua origem na movimentação primordial do "acorde da natureza" (a *Ursatz*) – agora ela, ou pequenos conjuntos delas, representam uma conjunção de origens diversas: é a partir dela que se compreende os impulsos subjacentes das diversas operações composicionais em constante interação.

(2) Em segundo lugar, essa inversão se refere aos fundamentos conceituais da teoria original. A ideia de um uno sereno e imutável, mas ao mesmo tempo gerativo e potente, é posta gradualmente à prova na medida em que novas singularidades composicionais são contempladas e em que mais e mais autores tentam adequar os limites da teoria original para fazer com que estas singularidades caibam nela. Em outras palavras, a *Urpflanze* musical de Schenker é confrontada com diversas gerações de autores que, direta ou indiretamente, testam a sua resiliência procurando o ponto até onde a estrutura que ela projetava no universo musical pode ser expandida. Esse

³⁴⁸ "The concept of product networks suggests that, instead of thinking of a complex musical surface as unified by an underlying simplicity, we consider the surface as a solution to the compositional problem of mutually satisfying the demands of several sets of independent formal operations... What is most potentially unsettling about this view is that the apparently complex musical surface is reconceived as the basis of a composition's unity. It is the surface that holds together underlying diversity by providing a compositional solution to multiple and disparate demands of harmonic, contrapuntal, motivic, and rhythmic operations."

processo, realizado à exaustão, faz transbordar os limites de sua estrutura teórica de dentro para fora, invertendo suas hierarquias fundamentais.

As pesquisas aqui estudadas estabelecem conexões de diversos níveis com a teoria original. Nos casos mais extremos, essas pesquisas invertem tanto os fundamentos da teoria original a ponto de ser difícil distinguir se são ainda schenkerianas ou não; elas parecem mais se tratar de uma nova teoria que percorreu um caminho desnecessário no âmbito do schenkerianismo (fazendo revoluções onde seria mais efetiva uma linha reta)³⁴⁹. Por outro lado, em outros casos, observa-se como as premissas da Teoria Schenkeriana são necessárias como meios para pensar as suas oposições e inversões. Esse parece ser o caso do conceito de produto de redes, de Cohn e Dempster, em que não se trata de observar simplesmente os materiais da superfície, mas de compreendê-los através da "*inversão* ordenada da fetichização de Schenker com a 'estrutura fundamental'" e da multiplicação das hierarquias na consideração dos eventos específicos. Como comenta Fink, esses autores:

Realizam o argumento convincente de que ver a superfície musical somente como o produto de uma única hierarquia gerativa é muito limitado; eles preferem considerá-la como o produto de *hierarquias entrelaçadas*. *Invertendo ordenadamente a fetichização de Schenker com a "estrutura fundamental"*, eles realocam a unidade de uma composição tonal em sua superfície – o nível frontal comum a diversas profundidades, apenas uma delas sendo a estrita condução de vozes da Teoria Schenkeriana³⁵⁰. (FINK, 2001, p. 105, grifos meus)

Algumas outras propostas de expansão dos limites da Teoria Schenkeriana foram elaboradas antes de inversões mais radicais como esta serem pensadas. Nesta apresentação da trajetória das reformulações neo-schenkerianas, elas são organizadas, levando-se em consideração a teoria original, das mais próximas às mais distantes de seus fundamentos. São nomeadas como:

1. A *reconfiguração da superfície* (Schenker; Traut; seção 4.1) em que a estrutura hierárquica e o formato cônico do processo gerativo é mantido integralmente, ampliando-se apenas a possibilidade de materiais considerados na superfície.

³⁴⁹ O que pode ser argumentado, embora com ponderações, a respeito da Análise Linear, por exemplo (seção 4.4.).

³⁵⁰ "*They make the convincing case that viewing the musical surface solely as the product of a single generative hierarchy is too limiting; they prefer to consider it as the product of interlocking hierarchies. Neatly reversing Schenker's fetichization of the "fundamental structure", they relocate the unity of a tonal work in its complex surface - the common foreground of several backgrounds, only one of which is the strict voice-leading hierarchy of Schenkerian Theory.*"

2. A *dedução de estruturas profundas* (Salzer; seção 4.2). Na segunda, outras estruturas profundas passam a ser concebidas a partir da consideração das singularidades harmônicas da obra.
3. A *reconsideração da unidade mínima de referência* (Travis; seção 4.4), em que a estrutura mínima de referência (triáde) é ampliada para conjuntos de notas variados.

Neste capítulo, essas propostas de expansão da Teoria Schenkeriana são confrontadas com os pressupostos teóricos da teoria dos conjuntos de classes de notas. As possibilidades de confluência entre essas duas teorias e suas respectivas metodologias, hegemônicas no âmbito da análise musical, são pensadas por Straus (seção 4.3) e Forte (seção 4.4). Enquanto o primeiro é categórico, iniciando um amplo debate sobre os limites da Teoria Schenkeriana, o segundo propõe uma hibridização, em que aspectos de ambas são aproveitados. Os conflitos entre o otimismo das primeiras gerações neo-schenkerianas com o pragmatismo da teoria dos conjuntos de classes de notas gera um rico debate sobre as relações entre metodologias, objetos, inquietações teóricas, epistêmes etc.

O presente capítulo restringe as considerações dessa ampla trajetória nas análises das músicas de Igor Stravinsky, que é um dos compositores mais abordadas pelas diferentes gerações de autores neo-schenkerianos (além de contar com uma análise significativa do próprio Schenker). Nesse panorama, o interesse por Stravinsky se deve sobretudo à dificuldade de categorização de sua obra, que explora tanto a expansão dos limites do tonalismo (de seus encadeamentos locais e de seus arcos harmônico/formais) quanto materiais não-triádicos e pós-tonais. Uma fala do compositor é significativa nesse tópico e dialoga de diversas maneiras com a inversão do schenkerianismo que aqui se aponta.

Compor, para mim, é pôr em uma determinada ordem certo número de sons de acordo com certas relações de intervalos. Essa atividade leva à *procura de um centro para o qual a série de sons implicada em meu esforço possa convergir*. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma combinação que convirja para ele. (...) A *descoberta desse centro* é que me sugere a solução do problema. É assim que satisfaço o meu pronunciado gosto por esse tipo de *topografia musical*. (STRAVINSKY, 1996 [1942], p. 42, grifos meus)

Stravinsky, conscientemente ou não, estabelece diversos contrastes com os ideais schenkerianos. A "descoberta" stravinskiana de "centros" e de "topografias musicais" é justamente o oposto da visão schenkeriana que entende a topografia

musical essencialmente como a expressão conceitual e a manifestação sonora de um único e imutável centro. A ideia de centros, no plural, reverbera a noção de Fink (2001, p. 105) de "hierarquias entrelaçadas": só pode haver mais de um centro se a narrativa da gênese composicional encarar as forças e impulsos subjacentes como múltiplas e advindas de direções diversas.

Pode-se ler também nessa fala a subversão da figura do gênio do schenkerianismo, que, unindo em si a natureza e o espírito, faz manifestar de diversas maneiras um centro único que expressa uma natureza idealizada. Por sua vez, Stravinsky encara os centros possíveis como resultados de explorações singulares que são reiniciadas a cada peça. É como se o lema de Schenker – *Semper idem sed non eodem modo* – fosse diretamente referido, propondo um outro lema: Sempre outro e singular. Nesse sentido, as investigações das obras de Stravinsky nos limites da Teoria Schenkeriana trazem para o interior dessa teoria embates além do âmbito das notas no papel: o embate entre o conservadorismo e a vanguarda; entre o romantismo e o modernismo; entre a figura do gênio e a do compositor pragmático, dentre outros.

Por fim (seção 4.5), lendo esse amplo panorama e retomando o quadro teórico que fundamenta as reflexões de e sobre Schenker, pensa-se sobre como a trajetória da dissolução e inversão do schenkerianismo pode ser veiculada ao ideário organicista. Em outras palavras, quais reformulações do organicismo são necessárias para se compreender o neo-schenkerianismo. Retornando à seção 1.1 da presente tese e tendo como premissa a intrinsecabilidade da teoria original com o organicismo, especula-se, no âmbito do neo-schenkerianismo, em que estado se encontraria o organicismo se ele não houvesse perdido a sua importância como força teórica motriz no desenvolvimento de uma metodologia analítica. Com esse objetivo, apresenta-se alguns autores que reformularam o organicismo tradicional, principalmente o trabalho da musicóloga Holly Watkins (2017) em busca de um "organicismo pós-humanista". Essas pesquisas oferecem novas perspectiva às teorias apresentadas nas seções precedentes, contextualizando-as no âmbito da história das ideias que tem o organicismo como eixo de observação.

4.1 A reconfiguração da superfície

O início da trajetória do neo-schenkerianismo pode ser identificado em uma análise do próprio Schenker (Fig. 19, 2014b [1926], p. 73) do *Concerto para piano e*

instrumentos de sopro de Igor Stravinsky (Fig. 18, c. 69-84). Essa análise se insere no contexto da fundamentação teórica da *Urlinie*, propondo aprimorar sua conceituação já realizada em trabalhos anteriores³⁵¹.

A unidade conceitual de uma progressão linear significa [implica] a *tensão conceitual* entre o começo e o fim de uma progressão: A nota inicial [a primeira *Stufe* de uma *Urlinie*] deve ser retida até o ponto em que a nota conclusiva aparece. Esta tensão unicamente engendra a *coerência musical*. Em outras palavras, a progressão linear é o único veículo da coerência, da *síntese*³⁵². (SCHENKER, 2014b, p. 30, grifos meus)

Este trecho funde conceitos como (1) coerência e (2) tensão no escopo da Teoria Schenkeriana. Para compreendê-lo, é interessante retomar alguns conceitos implícitos no trecho, já bastante explorados em outros textos do autor e comentados na presente tese. Na visão de Schenker, a coerência musical (1) é associada à *causalidade*. Ela resulta da associação dos eventos da superfície a uma *linha estrutural subjacente [Urlinie]*. A ordem dos eventos musicais torna-se não aleatória na medida em que ela possa ser justificada a partir de uma estrutura gerativa, segundo a qual os eventos são compreendidos como ramificações de uma *sucessão linear arquetípica*. Em suas palavras, "a progressão linear é o único veículo da coerência, da *síntese*", termo este que remete também ao aspecto de *reduzibilidade* que a teoria invoca, ao propor uma visão *sinóptica* da obra. Essa conceituação envolve a imagem de uma terceira dimensão da criação musical: além da horizontalidade e verticalidade tradicionalmente consideradas na projeção gráfica da partitura, a música passa a ser compreendida também como expressão da dimensão da *profundidade*, em uma projeção estrutural da música. No entanto, a causalidade resultante dessa dimensão não é experienciada como uma entidade atemporal ou unicamente estrutural: ela se expressa temporalmente como uma *teleologia linear*, ou seja, como entidade cuja existência é voltada de modo unidirecional a um fim. A *expectativa* deste fim, tanto em nível sensorial quanto abstrato, é nomeada como (2) "tensão conceitual", termo que se refere, nas palavras de Schenker, a uma espécie de "retenção" da nota inicial "até o ponto em que a nota conclusiva aparece".

³⁵¹ Segundo Schenker, em *Kontrapunkt I* (1910), *Kontrapunkt II* (1922) e *Der Meisterwerk in der Musik I* (1925). A análise se encontra no artigo "considerações adjacentes sobre a *Urlinie*".

³⁵² "The conceptual unity of a linear progression signifies a conceptual tension between the beginning and the end of the progression: the primary note is to be retained until the point at which the concluding note appears. "This tension alone engenders musical coherence. In other words, the linear progression is the sole vehicle of coherence, of synthesis."

É em meio a essas considerações que Schenker realiza a análise do excerto de Stravinsky (Fig. 18). Sobre essa parte solo do concerto, com textura polifônica a três vozes, Schenker realiza uma hipotética leitura tonal, ou seja, um rearranjo de sua textura contrapontística de modo que o segmento possa ser compreendido por meio de estruturas triádicas (Fig. 19). Nesse rearranjo, os acordes dissonantes são considerados como deslocamentos de tríades perfeitas. Sua metodologia consiste em, basicamente, compreender os intervalos não triádicos (segundas, quartas e sétimas) que formam os acordes como notas melódicas não resolvidas. Por estarem deslocadas de suas posições originais, cabe ao analista reordená-las (além de acrescentar notas implícitas, realizar transferências de registros e organizar as sobreposições, dentre outros procedimentos). Ou seja, o analista *reconfigura a superfície musical*, de modo que possa projetar hierarquias nos eventos musicais; de modo a inferir as intenções e inclinações tonais implícitas na partitura, relacionando-as a uma estrutura profunda.

All markings other than *fp sub.* at the upbeat are by the author of this Yearbook

Figura 18: Excerto do *Concerto para piano e instrumentos de sopro* de Stravinsky (c. 69-84) com indicações analíticas de Schenker (SCHENKER, 2014b [1926], p. 73)

Trata-se de uma estratégia para observar a singularidade da organização harmônica de Stravinsky nos limites do sistema analítico schenkeriano, ou seja, uma estratégia que permite analisar de acordo com pilares harmônicos hierarquicamente organizados em relação a uma tonalidade. Nessa perspectiva, o contraponto de

Stravinsky é tornado equivalente a um contraponto bachiano³⁵³ e analisado segundo essa espécie de normatização. A partir dessa estratégia, é possível inferir uma estrutura linear subjacente e um movimento harmônico direcional. Realiza-se assim, segundo Schenker, "o melhor que se poderia expor para ilustrar o que Stravinsky tinha em mente" (p. 74).

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', illustrating Schenkerian analysis. Staff 'a)' shows a melodic line in the upper voice and a bass line. The upper voice is divided into two main phrases by a dashed line labeled '(Octave span)'. Below the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: A: IV #3, V, I, IV #3-V7, I. Staff 'b)' shows a similar passage but with a different harmonic interpretation, featuring various chords and intervals.

Figura 19: Análise de Schenker do excerto do *Concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Stravinsky (SCHENKER, 2014b [1926], p. 74)

Embora a análise tenha clara intenção de criticar negativamente a composição de Stravinsky³⁵⁴, ela não deixa de ser interessante e de possibilitar diversas questões. É realizada em dois níveis estruturais, um mais próxima à superfície musical (Fig. 19a) e um mais distante (Fig. 19b). No primeiro desses níveis (Fig. 19a), Schenker compreende o segmento harmonicamente como duas amplas locuções harmônicas de formato S-D-T (IV-V-I), em Lá maior. Além dos algarismos romanos, essa divisão é reforçada por duas linhas (Fig. 19a, pontilhada e lisa, respectivamente). Ambas as locuções são subdivididas em duas partes, apresentando inicialmente um caminho similar da voz superior (lá4-fá#4), mas cada uma com diferente contextualização harmônico/contrapontísticas e desenvolvidas subsequentemente de maneiras distintas (na primeira, após lá4-fá#4, de dó#5-lá4 e na segunda, de fá#4-lá3).

³⁵³ A comparação deste segmento com a técnica contrapontística de Bach, em tom de ácida ironia, é do próprio Schenker: "aqui nosso precioso público fareja um pouco de contraponto bachiano e chafurda no ritmo! (2014b [1926], p. 75)" / "here our precious public sniffs a bit of Bachian counterpoint and wallows in rhythm!"

³⁵⁴ Como fica evidente na nota anterior e na próxima citação recuada.

Schenker aponta na primeira locução da peça (Fig. 18, c. 1-7)³⁵⁵ uma inclinação ao II grau alterado (Si maior) (Fig. 17, c. 2-3 e c. 5, marcada por colchetes). Essa inclinação é reforçada na análise pelo movimento paralelo de terças nas vozes externas (Fig. 19, marcado por linhas lisas internas, lá4-fá#4, na voz aguda e dó#3-lá#2, na voz grave). Em ambas as ocorrências da primeira inclinação na peça (Fig. 18, c. 2-3 e 5), a voz intermediária ofusca a leitura ao apresentar a nota si em tempo forte (ao invés de do#). Esse fato é interpretado por Schenker como um deslocamento ou uma supressão e, portanto, registrado na análise como dó# (Fig. 19a, voz intermediária do quarto acorde). A resolução dessa inclinação (Fig. 19b, lá#2-si2) prenuncia o movimento cadencial posterior com a sensível da tonalidade principal (Fig. 19b, sol#2-lá2), a partir do qual forma-se um padrão estrutural (Fig. 19b, marcado por colchetes subsequentes).

Em meio a essas considerações, a análise em nível mais profundo (Fig. 19b) propõe na voz superior o dó#5 como nota implícita. Mesmo que só apareça na peça no compasso cinco, sua anotação analítica pressupõe uma presença latente desde os compassos iniciais. Desse modo, toda a movimentação da voz superior pode ser compreendida no âmbito de um simples intervalo de terça maior (Fig. 19b, dó#5-lá4). O caminho inicial da voz aguda é compreendido na inclinação ao II grau (Fig. 19a, lá4-fá#3). Em nível estrutural mais amplo (Fig. 19b), esse caminho é compreendido como uma voz intermediária que prolonga a conclusão do movimento principal da voz superior (Fig. 19b, dó#5-lá3).

A segunda locução harmônica (Fig. 18, c. 8-15) é suprimida da análise em nível mais amplo (Fig. 19b). Ela é compreendida como uma reiteração da primeira locução, já que prolonga, por meio do desdobramento intervalar (no âmbito de uma oitava, lá4-lá3), a nota conclusiva da primeira locução. A movimentação harmônico/contrapontística da segunda locução é relativamente mais simples, sem inclinações. Após a chegada da voz principal em fá# (como na primeira locução), a progressão por graus conjuntos é percorrida sobre a base harmônica estável da função dominante – interpretação que se ampara no comportamento escalar da voz inferior (Fig. 18, c. 10).

³⁵⁵ Embora o segmento se refira aos compassos 69-83, a partir da marca de ensaio número 11, refere-se a eles, por enquanto, na mesma forma isolada que Schenker o considera. Além de convergir com o caráter da análise de Schenker, este formato manterá relativa simplicidade para a presente exposição, sendo considerada de acordo com o seu contexto apenas na análise subsequente de Traut (2000).

De modo geral, essa análise reflete mudanças texturais e rítmicas realizadas a partir do compasso 8 (Fig. 18), no qual a movimentação da voz inferior se torna mais intensa e a da voz superior mais estática. Essa variação das configurações rítmico/texturais ganha uma leitura harmônica de acordo com o princípio fundamental de segmentação na linguagem tonal: a cadência. Assim, de modo geral, a análise apresenta um arco harmônico linear relativamente simples – um arco projetado na complexa (tortuosa, labiríntica) movimentação do contraponto stravinskiano.

Diferente de suas análises de composições com um tonalismo mais claro e evidente, salta aos olhos nesse caso a distância entre partitura e análise. Essa distância se faz presente tanto na quantidade expressiva de deslocamentos (com longas separações entre as notas do acorde e as dissonâncias, e com resoluções por vezes suprimidas ou em direções inesperadas), quanto nas compartimentações de longos e complexos segmentos em configurações tonais que parecem projetadas "à força". É possível que a impressão dessa distância se dissolvesse caso a análise apresentasse cada uma das etapas de redução, de modo que o resultado do nível amplo fosse apresentado dedutiva e detalhadamente. Não sendo o caso, propositalmente ou não, a análise parece ilustrar o caráter impressionista presente em alguns trabalhos de Schenker, reforçando a crítica de Levy de sua metodologia como "baseada na autoridade de sua intuição" (1975, p. 29).

A análise convém à visão estética do autor. A partir dela, Schenker pretende argumentar que a composição sem uma distinção clara entre consonância e dissonância é incapaz de manter a coerência orgânica por grandes lapsos harmônico-temporais. Essa visão reflete-se já no título da subseção em que a análise se encontra ("a dissonância é sempre uma ocorrência passageira, nunca um som composto"³⁵⁶). O argumento é reiterado em diversas passagens de sua produção teórica como um todo: o status de acorde só pode ser conferido às consonâncias. Ele expressa a noção de que a elaboração composicional [*Auskomponierung*], só pode ser realizada sobre uma base harmônica estável (consonante), o que garantiria, os movimentos de tensão (partida) e relaxamento (repouso) nos diversos níveis da estrutura musical. Nessa argumentação, o duplo consonância/dissonância é tornado equivalente ao duplo essencial/ornamental. As consonâncias são tratadas como referências estruturais: são como polos em uma

³⁵⁶ "The dissonant interval is always a passing event, never a composite sound." / Por som composto (*Zusammenklang*) Schenker se refere à uma sonoridade que reproduza o comportamento dos cinco parciais iniciais da serie harmônica, ou seja, à tríade.

dicotomia hierarquicamente superiores e presentes que justificam a existência do outro polo, inferior e ausente. É nesse sentido que Schenker argumenta, tornando diretamente equivalente as noções de coesão e consonância, que: "sem coesão, dissonâncias *nem chegam a existir*"³⁵⁷ (p. 75, grifo meu). Em outras palavras, a existência do polo ausente das dissonâncias é secundária em relação ao polo presente das consonâncias. Não se trata de uma relação de complementaridade, mas de determinação unívoca³⁵⁸.

É segundo essas considerações que Schenker desautoriza nos comentários de sua análise a proposta artística de Stravinsky.

É desnecessário contemplar que tipo de conexão a passagem citada poderia ter com a que a precede e a que a sucede; pois nenhum compositor pode efetivamente controlar a ampla dimensão de uma forma a não ser que ele seja capaz de expressar uma estrutura convincente em ao menos dezesseis compassos. (SCHENKER, 2014 [1926], p.115)

Trata-se de uma crítica ao suposto caráter de mosaico e uma consequente desconexão do trecho com uma imagem sinóptica do todo. Segundo os pressupostos de sua teoria, a passagem não poderia ter dimensões formais amplas já que não converge com a narrativa que justifica a dissonância a partir do fundamento teórico e sensorial da consonância. Consequentemente, não replica o todo em suas menores dimensões. Trata-se também de uma crítica à direcionalidade harmônica resultante dessa polifonia. O seu caráter pluridirecional acabaria contraditoriamente produzindo o efeito de estaticidade – um efeito que se deve à dificuldade de associar essa polifonia a uma lógica de redução como representada na *Urfinie*. Não sendo possível extrair uma estrutura direcional, não haveria então direcionalidade e, portanto, não haveria "tensão conceitual" (SCHENKER, 2014b, p. 30).

Segundo o musicólogo Felix Salzer, procedimentos composicionais como este (Fig. 18) revelam "a técnica stravinskiana de repetição e circulação em torno de um acorde ao invés do desenvolvimento temático em meio a prolongamentos de acordes"³⁵⁹ (1982 [1952], p. 219). Na visão de Schenker, essa técnica não pode ser validada artisticamente já que remete aos problemas de causalidade apontados em

³⁵⁷ "Without cohesiveness, dissonances do not even exist."

³⁵⁸ Essa dicotomia não se restringe a meras observações pontuais, mas constitui para Schenker a própria genealogia e fundamento do sistema tonal. Em suas palavras, "a *Ursatz* apresenta a primeira transformação de um tom dissonante da *Urfinie* em uma consonância" (1979 [1935], p. 61). E ainda, essa "transformação da dissonância em uma consonância possibilita a elaboração [*Auskomponierung*] (p. 61).

³⁵⁹ "Reveal Stravinsky's technique of repeating and circling around a chord in lieu of thematic development within chord prolongations."

Geist e não converge com a solução apontada por ele ao longo de sua produção teórica: a solução que entende que o único modo de a música produzir sentido e escapar da aleatoriedade, em seu estado de autonomia em relação à linguagem, é por meio da elaboração composicional de fundamentos harmônico/contrapontísticos estáveis (representados na *Ursatz*) e da conexão dos eventos musicais a uma linha estrutural simples e descendente (a *Urfinie*). Caso contrário, os eventos musicais não possuem uma justificativa para estarem no lugar onde estão, na ordem em que estão.

Constata-se aqui um embate estético entre a narrativa organicista de Schenker, que nomeia os movimentos como prolongamentos harmônicos em grandes arcos direcionais, e o caráter maquinal da polifonia de Stravinsky, resultante da construção por blocos reiterados e energizados, numa espécie de artesanato desdobrado em si mesmo. Essa construção stravinskiana é denominada pelo musicólogo Robert Fink como "uma série de *platôs de tensão* – passagens curtas nas quais células melódicas repetidas são energizadas por complexas variações rítmicas"³⁶⁰ (2001, p. 117, grifo meu). É nesse sentido uma construção que apresenta aspectos que escapam aos pressupostos metodológicos da Teoria Schenkeriana. Ela procura mais estabelecer territórios (platôs de tensão) e caminhos singulares de conexão entre territórios distintos do que submeter os elementos da composição a uma ideia de unidade linear.

A análise de Schenker é revisada e desenvolvida pelo musicólogo Donald Traut (2000), com o acréscimo de informações motivicas de diferentes seções da peça; com a contextualização do excerto em um arco harmônico mais amplo e, mais importante, com uma compreensão ainda mais flexível sobre as estruturas triádicas subjacentes à superfície musical. Este último aspecto é essencial para a sua proposta de expansão dos limites da Análise Schenkeriana a partir da metodologia da *reconfiguração da superfície*. Traut expande o sistema schenkeriano ao interpretar de modo mais versátil a adequação do material da superfície aos níveis intermediário e profundo. Essa posição teórica é justificada por meio da revisão do conceito de deslocamento na literatura schenkeriana (TRAUT, 2000, p. 73). Nessa revisão, Traut demonstra que Schenker considera em passagens tonais situações bastante extremas para os processos de verticalização e normatização.

³⁶⁰ *A series of tense plateaux - short passages in which repeated melodic cells are energized by complex rhythmic variation.*

Assim, trata-se de uma reconfiguração da superfície mais inclusiva, que projeta estruturas tonais nas formações não triádicas com menos restrições. Sobre esse procedimento, Traut argumenta que "enquanto as análises podem não explicar todas as notas, elas se movem em direção a uma representação das referências tonais escutadas na peça"³⁶¹ (2000, p. 74). Ou seja, o autor reconhece a distância entre a superfície musical e sua projeção analítica tonal, reconhece os "elos perdidos" inerentes a esse procedimento, mas não os entende como um impedimento da especulação teórico-analítica. Não parece se importar com o caráter intuitivo e impressionista que destoariam de uma pretensão científica, pois está mais interessado em expressar a sensação das referências tonais na escuta. Nesse sentido, Traut parte de premissas similares às de Schenker, com seu caráter "mais artístico do que científico", mas no entanto sem a pretensão de invalidar a proposta estética de Stravinsky. Trata-se, portanto, de um caso exemplar de como estratégias analíticas similares, mas amparadas por diferentes visões estéticas, podem produzir resultados e discursos diversos.

Figura 21: Revisão de Traut da análise de Schenker do *concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Stravinsky (TRAUT, 2000, p. 74)

Em sua análise (Fig. 21), a unidade amostral é ampliada em 4 compassos (de c. 69-84 para c. 69-87), apresentando a seção completa do solo de piano (Fig. 20). Essa ampliação revela aspectos importantes como a clara modulação para Si maior no início da seção seguinte (Fig. 20, c. 80-89). A inclinação inferida por Schenker para um II grau alterado é reinterpretada como um choque entre as duas tonalidades Lá maior e Si maior. Traut interpreta o segmento como um impulso modulatório em larga escala, que vai sendo anunciado no decorrer da seção e que ocorre gradualmente. Esse impulso é delineado por um único trajeto global na linha superior (Fig. 21, de lá4, em c. 69, a fá#4, em c. 87), que reitera em maior escala os dois gestos descendentes que

³⁶¹ "While these analysis may not always explain every note, they do move towards representing the tonal references heard in the piece."

amparam a segmentação de Schenker (lá4-fá#4, em c. 69-74, atingindo V⁶₅/II e, em c. 77-78, II).

Traut propõe a interpenetração das linhas e das seções por meio de dois grandes desdobramentos do intervalo de oitava que se sobrepõem como num cruzamento de fases (*cross-fades*). O movimento descendente inicial da voz superior (Fig. 21, lá4-fá#4, c. 69-74) é continuado em vozes intermediárias estendendo-se até lá3 (Fig. 21, marcado por linha lisa)³⁶². Um segundo movimento descendente a partir da mesma altura lá4 que se sobrepõe a esse é iniciado no compasso 77.

A análise de Traut apresenta um caráter mais fluido da seção como um todo, ao contrário da análise de Schenker (Fig. 19) que divide o segmento em duas partes, que por sua vez são subdivididos em mais duas. Enquanto a análise de Schenker infere um movimento cadencial que reflete a alteração rítmico/textural do movimento da voz inferior (Fig. 20, c. 77), Traut observa o segmento focando-se mais na relação das alturas. Sob esse aspecto, a análise de Traut pode ser compreendida como mais ortodoxa do que a de Schenker. Em comparação, ela mostra como Schenker se deixou levar por um aspecto da superfície musical na organização de suas segmentações, mesmo que sua teoria tenha como premissa a primazia das alturas. A análise de Traut desconecta-se desse evento de nível superficial e alcança uma visão menos comprometida com o que se manifesta aos ouvidos e à visão (é mais "platonicamente schenkeriana" nesse sentido). Ela é mais correta no sentido estrito da consistência da metodologia analítica, ao passo que a análise de Schenker é mais "audível".

Não se amparando na segmentação cadencial, Traut fixa sua observação em aspectos estruturais subjacentes, sem pretender expressar aspectos formais superficiais. Ele segue a compreensão schenkeriana dos aspectos formais como instâncias de segunda ordem em relação à *Urlinie* – a compreensão de que “todas as várias divisões e classificações [...] desaparecem da vista quando relacionadas à *Urlinie*”³⁶³ (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 21-22). Schenker, por outro lado, reflete em sua análise um aspecto rítmico/textural, compreendendo-o por meio da segmentação formal da cadência. Mesmo que o conceito de cadência não seja

³⁶² Ao invés de ser interrompido por um salto ascendente para dó#5, como em Schenker. Em Traut, esse salto para a voz superior em dó#5 é compreendida apenas como uma transferência de oitava, um espelhamento de do#3 (c. 74, traço liso e reto ligando dó#3 à dó#5).

³⁶³ "All the various divisions and classifications [...] disappear from view in face of the *Urlinie*."

inteiramente adequado ao contexto, Schenker expressa com ele as variações rítmico/texturais, ou seja, expressa um aspecto da superfície da estrutura musical³⁶⁴.

Em outras palavras, a projeção de uma técnica de segmentação característica da música tonal tradicional no contraponto stravinskiano gerou um conflito entre metodologia de análise e objeto, ao mesmo tempo em que permitiu apontar características que fogem aos limites da Análise Schenkeriana. Ao registrar a superfície musical na estrutura analítica, a abordagem de Schenker seria mais neo-schenkeriana do que a de Traut (não intencionalmente, é claro).

Algumas razões para essas diferenças se refletem nos discursos que acompanham as duas análises (Fig. 19 e 21). Amparado por uma visão de mundo diferente da de Schenker, Traut não pretende invalidar a proposta composicional de Stravinsky. Sua análise observa a produção neoclássica desse compositor por meio do diálogo (por vezes distante, por vezes próximo) que ele estabelece com as normas harmônicas e de condução de vozes do período clássico. Na visão de Traut, o neoclassicismo se comporta como uma versão distorcida da sonoridade e estrutura do período clássico. Desse modo, é possível inferir um protótipo harmônico por meio dessa espécie de recomposição normativa da peça, e, a partir dela, compreender seus prolongamentos harmônicos com as ferramentas da Análise Schenkeriana. Ele se opõe à ideia de que o prolongamento é um conceito endógeno ao tonalismo tradicional e propõe que a aplicação desse conceito é possível em contextos onde a relação entre consonância e dissonância é mais flexível e menos categórica³⁶⁵.

Schenker, por sua vez, não pretende ampliar as normas de sua estrutura para fazer com que a música de Stravinsky se encaixe nela. Pelo contrário, pretende que método e objeto sejam incompatíveis, compreendendo o objeto de acordo com esse conflito.

É desnecessário disputar qual dessas análises seria mais acurada em relação ao objeto: ambas apresentam consistências no modo como convergem visões de mundo a uma metodologia. Embora utilizem metodologias que partem de uma mesma teoria, ambas comportam os limites dessas metodologias de acordo com os aspectos que pretendem salientar no seu ato interpretativo/analítico. Nesse sentido, esse caso é

³⁶⁴ Um aspecto que se choca com a narrativa da primazia das alturas elaborada a partir do ideário organicista (na narrativa que isola e evidencia o parâmetro das alturas de modo a projetar a imagem do crescimento a partir de uma única semente musical, formando sua conceituação do par uno/múltiplo).

³⁶⁵ Como mostrado a seguir, este posicionamento teórico é duramente criticado por Straus (1988) por motivos distintos dos de Schenker.

exemplar da diferença entre análises automatizáveis e não-automatizáveis. Nestas, a interpretação participa do processo de geração dos dados – o que sem dúvida resulta na influência do olhar do pesquisador no levantamento desses dados, mas também, em um cenário rico de projeções de discursos no gráfico analítico, como se observa no cotejamento das análises de Schenker e Traut.

No decorrer dos 74 anos que separam essas duas análises, a do autor pioneiro (Schenker [1926]) e a do comentador/revisor (Traut [2000]), uma ampla variedade de estratégias foi desenvolvida para pensar os conceitos da Análise Schenkeriana no repertório pós-tonal, inclusive para peças em que o diálogo com o período da prática comum são remotos ou até nulos. Algumas questões surgiram nesse panorama: é sempre possível uma reformulação triádica para o repertório pós-tonal? O quanto de informação da superfície se perderia nesse tipo de reconfiguração? Na música em que o material triádico é inexistente, como pensar em termos de arcos de prolongamento harmônico/linear? Seria possível observar esses prolongamentos sem recompor as peças? Ou ainda, não seria o caso de abandonar completamente a noção de prolongamento na música pós-tonal e estabelecer um novo modelo para a compreensão de seus processos de elaboração composicional?

As próximas seções apresentam algumas sugestões de respostas a essas perguntas.

4.2 A dedução de estruturas profundas

Felix Salzer é um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento e divulgação da Teoria Schenkeriana, especialmente com a publicação de seu livro *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*³⁶⁶, de 1952. Neste, o autor propõe tanto a organização da teoria para fins didáticos quanto a adaptação e organização de seus conceitos principais, por vezes até reformulando-os, mas sem se desviar de seus fundamentos. É um expoente do processo de "americanização" de Schenker, separando os temas mais sensíveis e controversos dos aspectos mais diretamente musicais da teoria, além de esclarecer e formalizar as etapas da metodologia analítica em si.

Alguns resquícios do ideário estético e do contexto cultural que embasam a Teoria Schenkeriana permanecem vigentes no discurso de Salzer. Sua proposta

³⁶⁶ *Audição Estrutural: Coerência Tonal em Música.*

também estabelece estreito diálogo com o ideário organicista, explicitado, por exemplo, na relação entre os conceitos de estrutura e prolongamento. Salzer relaciona esses conceitos a partir da compreensão da música como arte narrativa. Nessa compreensão, o evento isolado (o detalhe) adquire justificativa por meio de sua associação com a estrutura totalizante, de modo que as partes remetam ao todo, e vice-versa.

Toda novela ou peça de teatro possui uma ideia estrutural que pode ser expressa em poucas palavras. A elaboração desta ideia nos dá os detalhes artísticos, os desvios e percursos com todas suas tensões e *detalhes*. Na medida em que, conscientemente ou inconscientemente, sentimos as relações dos prolongamentos com a estrutura, adquirimos a impressão de um *organismo*. Em um *organismo*, podemos praticamente falar de uma interdependência entre estrutura e prolongamento. Pois a ideia estrutural somente recebe *vida* artística por meio de suas prolongações; por outro lado, o detalhe por si só, sem ser parte de um todo maior, não é nunca uma parte integral deste *organismo* mais amplo – não tem nenhum lar, e portanto permanece apenas um *detalhe*, mesmo que seja lindo e interessante³⁶⁷. (SALZER, 1962 [1952], p. 29, grifo meu)

Esta passagem está repleta de tropos organicistas, mas de um modo diferente do discurso de Schenker. De modo geral, ela contém um caráter mais pragmático do que metafísico. A associação com a literatura, e em especial com o teatro, confere um novo "ar" para a Teoria Schenkeriana, associando o organicismo menos como uma expressão da natureza idealizada e mais como uma característica técnica da construção artística. Por meio das noções de teleologia e de integração parte-todo, ela associa a ideia de narratividade com a imagem de um organismo. Argumenta que a coerência narrativa resulta da integração entre a instância da profundidade (estrutura) e a superfície que dela se desdobra (o prolongamento). Esse processo de prolongamento da estrutura faz emergir a "vida artística" – faz com que os aspectos orgânicos da superfície se manifestem (como se de um esqueleto brotasse os órgãos e a carne³⁶⁸). Embora já latentes na estrutura profunda, é apenas nesta manifestação que os aspectos vitais são expressos.

³⁶⁷ "Every novel or play has a structural idea, which can be expressed in a few words. The elaboration of this idea gives the artistic detail, the deviations and detours with all their tensions and surprises. The more we consciously or unconsciously feel the relations of the prolongations to the structure, the more we have the impression of the organism. In an organism we can practically speak of an interdependence of structure and prolongation. For the structural idea only receives artistic life through its prolongations; on the other hand, the detail alone without being part of a larger whole, is never an integral part of that larger organism - it has no home, and thus remains a detail, however beautiful and interesting."

³⁶⁸ Diferencia-se assim da imagem de Schenker em que um feto se expande para um adulto - uma imagem que integra níveis estruturais e seu processo de crescimento. Salzer tem uma visão mais independente e pragmática das instâncias criativas.

Diferente de Schenker, em que "a *Ursatz* nos mostra como o acorde da natureza torna-se vivo por meio do poder vital natural"³⁶⁹ (1979 [1935], p. 25), o processo vital muda de *topos* na narrativa de Salzer. Não é a profundidade (a *Ursatz*) que possui vida por si e essa vida se manifesta nos prolongamentos, mas são os prolongamentos que conferem vida para a estrutura. Essa mudança de ênfase no *topos* (onde acontece) e na cronologia (em que momento acontece) dos processos vitais se reflete em diversas mudanças da metodologia analítica. Por extensão, reflete-se também em uma compreensão mais ampla dos universos artísticos que a metodologia da Análise Schenkeriana pode abarcar. O prolongamento não é mais visto como a consequência das contradições e movimentos internos da *Ursatz* (que incorpora consonância e dissonância em uma única estrutura simultaneamente fixa e móvel), mas uma consequência da elaboração de qualquer configuração estrutural (consonante ou não) em níveis mais superficiais.

Essa mudança é significativa de como o conceito de prolongamento passa a adquirir novas conotações no neo-schenkerianismo. Em Schenker, o conceito descreve principalmente os processos de transformação entre níveis estruturais (da profundidade una à superfície plural), aparecendo em trechos que reforçam o caráter de predeterminação a partir da instância subjacente. Por exemplo, referindo-se a um gráfico analítico, Schenker argumenta que ele "mostra o crescimento gradual dos prolongamentos das conduções de vozes, todos predeterminados no ventre da *Uralinie*"³⁷⁰ (2004 [1923], p. 180). Por outro lado, os usos mais recentes do conceito são múltiplos, levando a confusas polissemias e disputas sobre o seu significado. Nesse panorama posterior incluem-se tanto visões que procuram delimitar precisamente seus contornos metodológicos quanto as que procuram expandir suas possibilidades de uso³⁷¹.

Em meio a essa mudança de narrativa e conceitos, Salzer propõe a expansão da Teoria Schenkeriana para o repertório pós-tonal, por ele referido como "nova tonalidade" (1982 [1952], p. 7), principalmente na música de Bartók, Hindemith e Stravinsky. Trata-se de uma revisão da teoria original convergente com sua percepção

³⁶⁹ *The fundamental structure shows us how the chord of nature comes to life through a vital natural power.*

³⁷⁰ "[Fig. 1] Shows the gradual growth of the voice-leading prolongations, all predetermined in the womb of the *Uralinie*"

³⁷¹ Sobre este tópico. ver: POPLE 2004, p. 162-164; MORGAN, 2016 [1976], p. 3-46; LARSON 1997; STRAUS, 1987, dentre outros. A questão da definição do conceito de prolongamento é central no neo-schenkerianismo, sendo, portanto, tratada mais extensamente ao longo das próximas seções.

de que "a linguagem da tonalidade [...] após ter passado por um período de crise³⁷², está agora emergindo com grandes mudanças e novas possibilidades estruturais, constituindo um enriquecimento de suas potencialidades arquitetônicas"³⁷³ (SALZER, 1982, [1952], p. 6). Argumentando que "progressões baseadas na progressão harmônica fundamental I-V-I não são de modo algum os únicos tipos de estrutura em que o movimento direcional encontra sua expressão"³⁷⁴ (1982 [1952], p. 26), Salzer propõe novas formas de organização dos níveis intermediário e profundo para pensar a relação entre prolongamento e estrutura nesse repertório. Assim, trata-se de uma revisão que se sobrepõe à fundamentação organicista da Teoria Schenkeriana. Se na teoria original a estrutura fundamental é necessariamente uma conformação da arte contrapontística com o "acorde da natureza" (SCHENKER, 1979 [1935], p. 10) formando invariavelmente a progressão primordial I-V-I, nessa revisão, o "acorde da natureza" não se desdobra necessariamente para a dominante (V), mas forma caminhos particulares de acordo com a superfície da obra. A progressão fundamental perde sua invariabilidade e passa a ser determinada pelo contexto.

A noção de que a audição estrutural envolve dois processos cognitivos simultâneos, comparáveis à dedução e à indução no campo da filosofia (SALZER, 1982 [1952], p. 206), é uma importante reflexão teórica que fundamenta essa revisão. O processo dedutivo opera de baixo para cima [*down-top*] e visa estabelecer o objetivo do movimento musical a partir da separação da voz principal de seus embelezamentos. Esse processo é realizado por etapas progressivas de redução da composição até alcançar a estrutura fundamental. O processo indutivo, percorrendo o caminho inverso, opera de cima para baixo [*top-down*]: parte da estrutura fundamental até chegar à composição propriamente, ou seja, observa os procedimentos pelos quais a composição elabora e prolonga a estrutura que a fundamenta.

Essa reflexão estabelece contato direto com a profundidade do espaço musical na Teoria Schenkeriana: o caminho dedutivo partiria da superfície (instância da pluralidade de temas, ritmos, estilos etc.) à profundidade (instância da unidade

³⁷² Esta crise refere-se, provavelmente, aos desenvolvimentos da técnica dodecafônica, protagonizada, principalmente, pelos compositores da denominada segunda escola de Viena (Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg). Uma técnica que compreende, dentre outros resultados, a dissolução sistematizada da gravitação em torno de centros tonais.

³⁷³ "The language of tonality [...] after having gone through a period of crisis, is now emerging with major changes and new structural possibilities constituting an enrichment of its architectonic potentialities."

³⁷⁴ "Progressions based upon the fundamental harmonic progression I-V-I are by no means the only types of frameworks in which directed motion finds its expression."

imutável, gerativa, fundamental) e o indutivo, da profundidade à superfície. Mesmo que não se trate, nesse caso, de inverter completamente a ordem de importância destes *topos* conceituais, a perspectiva de Salzer apresenta uma visão menos dogmática e metafísica do que a de Schenker. Para Salzer, os eventos de superfície não são apenas os pontos limítrofes de uma estrutura hierárquico-gerativa, mas estabelecem uma relação de tensão com essa estrutura, a ponto até de alterá-la.

Segundo a classificação de Cohn (1992), Salzer se aproxima mais do paradigma do *conflito construtivo* do que do paradigma da *unidade pura*. Sua estratégia de análise para o repertório pós-tonal trata de inferir estruturas a partir da superfície, em um processo no qual dedução e indução se inter-relacionam. Difere-se assim de Schenker e Traut que reconfiguram a superfície musical para encaixá-la em uma estrutura *a priori*. O método de Salzer remete ao conflito construtivo entre os materiais do nível superficial e os seus embasamentos estruturais, enquanto a reconfiguração da superfície de Schenker e Traut seria um processo no qual a dedução é regida pela indução, remetendo a uma unidade pura.

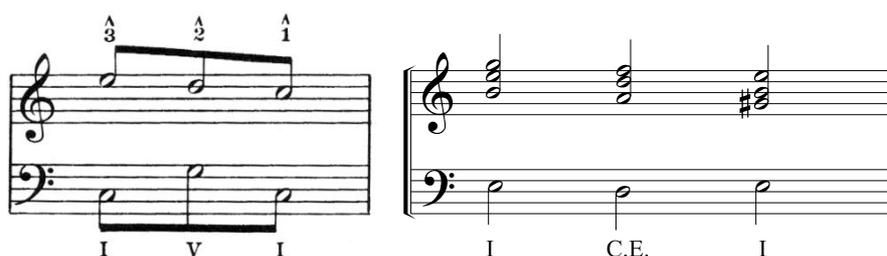


Figura 22: Comparação entre duas estruturas do nível profundo. Na esquerda a *Ursatz* schenkeriana (SCHENKER, 1979 [1935], p. 4) e na direita a estrutura contrapontística de Salzer deduzida do madrigal *lo pur respir*, de Carlo Gesualdo (SALZER, 1962 [1952], p. 222, Fig. 479, formatação da presente tese)

A presença do paradigma do conflito construtivo na metodologia de Salzer é expressa por meio dos acordes contrapontístico-estruturais (Fig. 22, C.E.). O autor distingue o prolongamento *harmônico* (que prolonga a tônica por meio da *Umlinie* e o *Bassbrechung*, formando a *Ursatz*, Fig. 22, esquerda) do prolongamento *estrutural* (que prolonga a tônica por meio de acordes contrapontístico-estruturais, Fig. 22, direita). Considera que "se um acorde contrapontístico é usado para dar suporte a um tom estrutural na melodia, ele tem a significação de um acorde estrutural"³⁷⁵ (SALZER, 1982 [1952] p. 161). É nesse sentido que se pode entender o conceito de "estrutura contrapontística" (p. 204), como uma adaptação da *Ursatz* schenkeriana

³⁷⁵ "If a contrapuntal chord is used to support a structural tone in the melody, it has significance of a structural chord."

(Fig. 22, esquerda), na qual acordes de origem contrapontística não amparados pelas privilegiadas relações de quinta adquirem função estrutural. Assim, uma estrutura profunda poderia tomar a forma em que um acorde de VII grau assume o papel de ponto principal de distanciamento no grande arco harmônico em torno da tônica (Fig. 22, direita). Seguindo esse princípio, dependendo do contexto ainda outras estruturas fundamentais podem ser deduzidas.

Salzer altera assim a narrativa da gênese da *Ursatz* como compreendida por Schenker. Se o processo de transformação de $\hat{2}$ em uma consonância acontece a partir do núcleo do acorde da natureza, de modo que $\hat{2}$ reproduza de modo fractal a mesma consonância que o gerou, a proposta de Salzer de inferir a estrutura fundamental de modo dedutivo (da superfície à profundidade) rompe com esse aspecto genealógico de produção do mesmo seguindo uma lógica da identidade. $\hat{2}$ não mais reproduz a consonância original: ele resulta da inferência a partir do contexto analisado (*ad hoc*), e, portanto, tão específica e singular quanto a peça em si. Nesse aspecto, Salzer foi um dos primeiros teóricos a reformular o moto schenkeriano (*Semper idem sed non eodomo modo*), já que a estrutura fundamental agora não é mais sempre a mesma.

Trata-se de um processo necessário devido às alterações nos objetos de estudo que Salzer quis incorporar na metodologia, mas que faz transbordar os limites segundo os quais a estrutura schenkeriana procurava delimitar a realidade (no caso, a realidade artística e estética que se apresentava cada vez mais plural durante o período em que Schenker compunha sua teoria). É um transbordamento, enfim, a partir do próprio núcleo da teoria, a *Ursatz*. Salzer elimina a tranquilidade da narrativa fundacional de Schenker, amparada em uma imagem idealizada da natureza. Essa revisão e reformulação de princípios fundamentais abre portas para novos jogos analíticos e teóricos no âmbito da Teoria Schenkeriana.

No entanto, a influência de Schenker e de alguns de seus dogmas ainda é percebida em diversos aspectos da produção de Salzer. Na análise da *Sinfonia em Três Movimentos*, novamente de Igor Stravinsky (SALZER, 1982 [1952], p. 218-219), por exemplo, pode ser observado o conflito entre as inovações teóricas e os trejeitos analíticos característicos da teoria original. Esses trejeitos podem ser identificados principalmente em suas predileções por tônicas e intervalos de quinta.

Gráfico b

(7) (16) (19) (21) (26) (29) (31) (33) (34) (35) (37) (38)

I Em I I V (CS?)

Gráfico d:

I V (CS?)

Figura 23: Análise do nível intermediário e profundo das 38 marcas de ensaio iniciais da *Sinfonia em Três Movimentos*, de Igor Stravinsky. (SALZER, 1962, p. 218 - fig. 472b e d)

Nesta análise (Fig. 23), Salzer propõe a leitura do excerto inicial como um movimento teleológico da tônica à dominante. Por outro lado, reconhece o caráter cíclico e reiterativo da construção de Stravinsky, no qual esse sentido teleológico é interrompido, desviado e tangenciado, constituindo o que nomeia como a "técnica de criação de *blocos de acordes*"³⁷⁶ (SALZER, 1982 [1952] p. 219, grifo meu). Nessa concepção, Salzer reconhece outra lógica de desenvolvimento em que a imagem da semente uma que cresce centrifugamente coabita (e por vezes é suplantada por completo) com a imagem de construção de territórios que se interpenetram. Esta interpenetração é similar ao que Fink nomeia como "platôs de tensão"³⁷⁷ (2001, p. 117). Os "blocos de acordes" de Salzer são um modo de se referir à constituição destes "platôs" – conjunto dinâmicos de intensidades que formam territórios transitados musicalmente.

A análise é dividida em quatro níveis estruturais (Fig. 23, apresentando níveis b e d apenas), procurando demonstrar detalhadamente os processos de redução. Dividida em duas seções, ela apresenta primeiramente uma projeção do acorde de Sol (fig. 23b e 23d, primeira seta), e depois o alcance do objetivo na dominante alterada com sétima maior e nona (fig. 23b e 23d, segunda seta).

Segundo o autor, a primeira seção (Fig. 23b, n. 1-28) apresenta um "gigantesco prolongamento de sol"³⁷⁸ (p. 219), subdividido em três sub-prolongamentos (Fig. 23b, n.1, 16 e 21, marcados por colchetes). Nesses, a voz superior percorre três caminhos ascendentes a partir do mesmo ponto inicial, a tônica sol. Ela ascende, respectivamente: (1) a sib⁴, amparada pelo movimento do baixo ao lá¹; (2) a si⁴, amparada pelo movimento do baixo ao dó²; (3) e, finalmente, a ré⁵, com o baixo estático. Essa trajetória descreve um acorde com duas terças, reforçando em nível profundo a duplicidade e o conflito entre os modos maior e menor.

O fato de o acorde de Sol completo (com quinta) ser apresentado apenas nessa última ascensão a ré⁵ (final da primeira seta, Fig. 23b e 23d) remete à imagem de uma tonalidade que emerge, ao invés de uma que se prolonga. Ou seja, a tonalidade de Sol não é um *a priori* que se desdobra naturalmente, mas o resultado posterior de um percurso. A estrutura profunda (Fig. 23d) não pode apresentar o acorde de Sol como um ponto de partida, já que esse acorde não se apresenta com importância estrutural no

³⁷⁶ "[...] *Technique of creating chord blocks.*"

³⁷⁷ Termo que faz referência à obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari (2000 [1980]).

³⁷⁸ "[...] *Gigantic prolongation of G.*"

início da peça. A representação de Sol na estrutura profunda seria inconsistente com o embate entre forças tonais que se instaura já nos gestos iniciais da peça, nos quais o baixo circunda o polo sol mas é harmonizado pelas notas vizinhas fá e láb (Fig. 23b, segundo acorde).

De modo geral, trata-se do problema de representar poliacordes com as ferramentas schenkerianas, segundo as quais os acordes expressariam necessariamente tonalidades. No entanto, a reformulação do propósito original não implica que essas ferramentas não sejam mais adequadas para expressar as ambiguidades tonais do segmento. A incompatibilidade entre método analítico e objeto musical é paralela à incompatibilidade do jogo composicional de Stravinsky entre claras referências ao tonalismo e constantes negações dele.

A segunda seção (Fig. 23b, n. 29-38) apresenta o caminho em direção à dominante passando pelos pontos estruturais mi1 (n. 29-33) e si1 (n. 34-37). Esses pontos permitem a ascensão da voz superior por dois intervalos de quinta (de sol3 a ré4, e de ré4 a lá4). Com a exclusão do ponto estrutural mi na estrutura profunda (Fig. 23d), Salzer sugere o prolongamento (em retrospectiva) do acorde da tônica no âmbito global do segmento. Embora o eixo estrutural representado pela nota mi1 ocupe um lapso temporal considerável, ele é excluído da última etapa de redução, uma escolha que demonstra a predileção por estruturas tonais.

Mesmo com a radical revisão de conceitos centrais (como a relativização do necessário movimento descendente da *Urlinie* e a inclusão de acordes alterados ou incompletos na estrutura fundamental), alguns aspectos tonais da estrutura profunda inferida por Salzer revelam a influência e a permanência de fundamentos da teoria original. A escolha do V como ponto estrutural, por exemplo, é questionável. Uma leitura sem os mesmos comprometimentos teóricos poderia reivindicar que, a partir da marca de ensaio 34 (Fig. 24), a nota si funciona como o eixo no baixo de maior importância estrutural (Fig. 24 prolongado com as trompas³⁷⁹). Também a súbita cadência em Ré (Fig. 24, um compasso antes da marca de ensaio 38) não passa de um evento secundário, intermediário entre a vigência de duas seções em Si menor e, portanto, pertencente ao nível superficial da peça.

Segundo essas interpretações, o caminho em direção à dominante não é a força motriz do segmento inteiro: não é uma força que faz emergir um acorde tonal em meio

³⁷⁹ Na peça, até a marca de ensaio 43.

18

Fl. 1.º & 2.º
Ob. 2.
Cl. (Sib.) 1.
Cl. (Sib.) 2.
Vial. 1.
Vial. 2.
Vla.
Vlc.
Cb.

33
34
35
36

mf
p
f
arco
p tranquillito
p tranquillito

19

Fl. 1.º & 2.º
Ob. 1.
Cl. (Sib.) 1.
Cl. (Sib.) 2.
Vial. 1.
Vial. 2.
Vla.
Vlc.
Cb.
Piano
Tr. (Cb.)
Con. (Ba.)

37
38

mf
p
f
sf
crescendo
non div.
pizz.
poco marc.
mp staccato e marcato
staccato
simile

Figura 24: Marcas de ensaio 33-38 da *Sinfonia em Três Movimentos*, de Igor Stravinsky.

a uma superfície que questiona continuamente o tonalismo. Pelo contrário, o evento cadencial de Ré é apenas um desvio momentâneo. Mesmo que seja tentador inferi-lo como eixo estrutural a partir do pressuposto de que o tonalismo ainda é uma força operante nesta peça, essa interpretação se choca com um princípio mais básico da teoria original: o princípio das forças subjacentes. Trata-se de uma situação bastante ambígua em que a função dominante (Ré) se apresenta na superfície e a função mediante (Si) na profundidade. É como se o polo estrutural da teoria original fosse projetado na superfície, enquanto o evento de ligação (III) entre I e V ocupa o seu lugar estrutural. Em outras palavras, como previra o próprio Salzer em sua reformulação da *Ursatz* (Fig. 22), a força contrapontístico-estrutural suplanta a força harmônica.

Esse tipo de questionamento (e a conseqüente sugestão de diferentes leituras do segmento) não é difícil de ser realizado em análises como as de Salzer no universo pós-tonal. A projeção de uma estrutura subjacente tonal em meio à linguagem repleta de poliacordes de Stravinsky carece de verificabilidade, e acaba necessitando uma espécie de salto de fé por parte do leitor. A leitura de Salzer envolve um expressivo requinte e habilidade por parte do analista, características que parecem necessárias para que a análise se sustente: mais necessárias do que os dados da peça em si. Assim, a estrutura subjacente pode parecer forçada, pois é incompatível com o material de superfície. De modo geral, é um problema que pode ser identificado na ausência de fractalidade: a estrutura micro do acorde na superfície não é um retrato fiel da estrutura macro na profundidade.

Segundo essas considerações, um exemplo desse tipo de questionamento é encontrado em Fink:

Pode-se protestar que Stravinsky não articulou de modo algum seu trajeto ascendente em dois saltos de quinta. Os primeiros 108 compassos apresentam ao ouvinte dois movimentos de superfície ascendentes: primeiro, o espaço de uma oitava (sol¹ - sol²) que conecta o tutti centrado em sol com o seu retorno (n. 16); e depois a clara ascensão de uma sexta maior da marca de ensaio 16 à massiva chegada em Mi menor (n. 29). Tampouco podem os saltos estruturais em quintas realmente ajudar a explicar o que está se passando por baixo (no plano harmônico). A polaridade de centros tonais não envolve Sol (tônica) e Ré (dominante); é o Mi menor que emerge na marca de ensaio 29 como uma área de tônica secundária, um eixo entre os polos sol e ré bemol relacionados por trítano³⁸⁰. (FINK, 2001, p. 116)

³⁸⁰ "One might protest that Stravinsky has not articulated his rising span as two fifths at all. The opening 108 bars present the listener with two surface ascents: first, a g1-g2 octave span which links

Novamente, não se trata aqui de disputar qual análise estaria mais correta, mas de apontar a relação entre os fundamentos teóricos e o resultado analítico. Esse caso exemplifica como um analista pode acabar escolhendo como pontos estruturais aqueles que melhor se adequam ao seu discurso. Salzer demonstra os vestígios do tonalismo em Stravinsky, ou ainda, como a tonalidade ainda está presente como força de estruturação em seu período neoclássico. A escolha do V grau como um ponto estrutural e das ascensões por quintas nas progressões lineares (tanto na linha superior quanto no baixo) remete à influência do ideal schenkeriano de elaboração composicional do "acorde da natureza". Nesse sentido, pode-se observar como o processo dedutivo de Salzer é inter-relacionado com o processo indutivo e como este está contaminado por pressupostos tonais. A análise de Salzer apresenta assim escolhas e seleções em relação ao objeto musical que favorecem a narrativa organicista, na qual a multiplicidade é expressa como elaboração e desenvolvimento do simples e imutável, do uno primordial.

Em um aspecto positivo, a busca pelo V grau funciona para Salzer como um direcionador do procedimento analítico. Mesmo que se possa questionar sua vigência como eixo estrutural, essa busca permite a Salzer delimitar as ferramentas e o modo de observação do objeto. É, portanto, uma estratégia heurística que organiza e regimenta a metodologia. Tomando-se como premissa que o intuito da análise musical não é produzir uma verdade inquestionável acerca do objeto observado, Salzer foi bem-sucedido em sua projeção do V grau. Ela permitiu uma empreitada analítica consistente com suas observações teóricas. Embora os aspectos técnicos de sua análise possam trazer dúvidas quanto a sua consistência, a estrutura que ela projeta no mundo dá início a jogos de linguagem eficientes, detalhados, amparados por uma visão de mundo, e, acima de tudo, interessantes. Em outras palavras, mesmo que seja questionável, a partir dela epifanias e discursos são gerados.

No entanto, em um outro campo epistemológico, as abordagens de Salzer, Schenker e Traut são duramente criticadas como uma inconsistência categórica.

the g-centered tutti at the opening with its return at R16; and then the clear ascent of a major sixth (g2-e3) from R16 to the massive E minor arrival at R29. Nor can the spans of fifth really help explain what is going on underneath. The polarity that emerges at R29 as the secondary key area does not involve G (tonic) and D (dominant); it is E minor that emerges at R29, a compromise axis balanced half-way between the tritone-related poles G and Db."

4.3 O modelo associativo

Em seu artigo "*The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*"³⁸¹ (1987), o musicólogo Joseph Straus elabora uma crítica profunda à análise da música pós-tonal com técnicas da Análise Schenkeriana. O cerne de sua argumentação se relaciona com o discurso do próprio Schenker em prol da limitação das fronteiras do sistema analítico. No entanto, Straus não propõe a defesa de um ideal estético, mas a coerência entre os sistemas analítico e musical. Basicamente, o autor argumenta que apenas em músicas organizadas em um sistema tonal é possível estabelecer com coerência os acordes que possuem maior importância estrutural e que se prolongam em acordes e sequências de acordes subordinados. A ausência de uma clara distinção entre dissonância e consonância no repertório pós-tonal implica necessidade de procedimentos *ad hoc* para se estabelecer hierarquias entre níveis estruturais. Por razões como essas, o conceito de prolongamento não faria sentido nesse repertório.

Seu artigo procura estabelecer precisamente as condições nas quais o conceito de prolongamento pode ser invocado como um princípio da organização de músicas em níveis estruturais. Consequentemente, procura também mostrar que essas condições não podem ser satisfeitas em um universo pós-tonal. Estabelece então quatro condições fundamentais para o conceito de prolongamento:

- 1) É necessária uma distinção consistente entre intervalos consonantes e dissonantes.
- 2) Acordes consonantes devem possuir diferentes graus de importância estrutural (por exemplo, os graus V e I possuem a mesma configuração intervalar [047], mas desempenham diferentes funções).
- 3) Deve haver modos consistentes pelos quais notas com menor importância estrutural ornamentam notas de maior importância estrutural, como a relação de notas melódicas e acordes, por exemplo.
- 4) É necessária uma clara distinção entre as dimensões vertical e horizontal (melodia e acompanhamento).

³⁸¹ O Problema do Prolongamento na Música Pós-Tonal.

De fato, essas condições são adequadas ao repertório no qual a Análise Schenkeriana foi desenvolvida³⁸² e determinam de modo sistemático o modelo de análise baseado no conceito de prolongamento. Elas impõem limites claros e precisos para a adequação entre ferramenta analítica e objeto de estudo. Dentre outros fatores, seu argumento é consistente pois insiste na verificação dos elos entre os níveis mais profundos e os mais superficiais da estrutura. Ou seja, essas condições permitem a replicação de estruturas subjacentes (como a *Ursatz*, por exemplo) nos pontos limítrofes do sistema hierárquico: permitem o espelhamento da profundidade na superfície.

De modo conciso, o autor argumenta que o *modelo prolongacional* funciona da seguinte forma:

"dados três eventos musicais X, Y e Z o modelo prolongacional reivindica: Y é estruturalmente inferior a X e o estende; X não é substituído até que Z apareça". (STRAUS, 1987, p. 2)

A partir dessas características, uma conexão entre eventos musicais pode ser denominada como prolongacional. Elas implicam que Y é incorporado por X e que Z instaura no âmbito de um determinado nível suas próprias conexões prolongacionais. Em um nível mais amplo, essas conexões prolongacionais podem incorporar ou ainda ser incorporadas por outro evento. De modo progressivo, elas podem ainda se estender virtualmente até que a peça inteira seja contemplada como a prolongação de um determinado evento ou de um pequeno conjunto de eventos musicais. Ou seja, trata-se de um modelo que propõe demonstrar a integração entre partes e o todo, desde a apreciação de eventos mínimos de referência (notas) até estruturas mais amplas (sentenças, seções, movimentos etc.).

Em oposição ao *modelo prolongacional*, Straus apresenta "uma proposta menos ambiciosa, porém teoricamente mais defensável para o nível de organização intermediário da música pós-tonal" (1987, p. 1). Denominado como *modelo associativo*, ele é descrito da seguinte forma:

"dados três eventos musicais X, Y e Z, um modelo associativo é contemplado meramente por estabelecer algum tipo de conexão entre X e Z sem comentar de um jeito ou de outro sobre Y". (STRAUS, 1987, p. 13)

³⁸² Pode-se argumentar, no entanto, que a condição 4 não se aplica ao repertório de textura estritamente polifônica, como a fuga, por exemplo. Mas, por outro lado, poucas são as fugas analisadas por Schenker.

Neste modelo, X e Z conectam-se por meio de transposições, inversões, retrogradações etc. sem que um evento seja necessariamente a referência primordial do outro. Além disso, a ideia de "não comentar sobre Y" implica descontinuidade no encadeamento de eventos. Uma relação entre X e Y pode estabelecer relações de outra ordem que não a que se estabelece entre X e Z. Além disso, Y pode ser considerado como estritamente independente.

Em primeira análise, a diferenciação entre modelos prolongacionais e associativos aborda pontos pacíficos. Deriva da simples diferença entre a música tonal, na qual, em tese, todos os eventos relacionam-se harmonicamente a um único ponto de referência (a tônica), e a música não regida por princípios tonais (nomeada pelos diversos prefixos: a, pós, pré, anti, pan etc.), na qual, em tese, os pontos de referência harmônicos podem ser variados, podem ser estabelecidos unicamente por reiteração de sonoridades, podem não ser fundamentados em relações de consonância/dissonância, dentre outras características.

Nas consequências teóricas mais imediatas, pode-se observar como no modelo associativo se estabelecem colaborações e similaridades, e não incorporações ou extensões. Representado como um sistema de parentesco, pode-se pensá-lo como uma irmandade, em vez de um sistema de filiações³⁸³. Os eventos comunicam-se sem um rompimento de seus limites ao integrarem ou serem integrados por outros eventos, mas por zonas de interseção. Se o modelo prolongacional requer a univocidade na relação entre elementos, no modelo associativo estas relações são biunívocas. Enquanto o modelo prolongacional é adequado para se pensar a música que se organiza por níveis estruturais da superfície à profundidade de um espaço musical, o modelo associativo se adequa a uma organização intra-níveis, localizada na superfície ou em níveis intermediários próximos a essa superfície. O modelo gerativo e hierárquico que o conceito de prolongamento representa é substituído pelo modelo em rede e horizontal representado pelo conceito de associação.

Finalmente, pode-se observar como a concepção do modelo associativo representa a cisão histórica com pressupostos fundamentais da Teoria Schenkeriana. Os ideários organicistas que sustentam o modelo prolongacional – que embasam sobretudo sua visão do par uno-múltiplo a partir da narrativa do crescimento seminal –

³⁸³ Contrastando nesse sentido com afirmações de Schenker como: "basicamente, [o processo de] geração na Natureza reflete a si mesma em linhas descendentes e ascendentes, nunca em linhas paralelas como de irmãos e irmãs" (1968 [1906], p. 24) / "Basically, generation in Nature reflects itself in ascending and descending lines, not in side lines of brothers and sisters."

não se adequam ao modelo associativo. Relacionar a ele metáforas biológicas ou reflexões sobre a natureza do processo de criação não fariam sentido para o pragmatismo de Strauss e seus pares³⁸⁴. Esse abandono do organicismo evidencia o choque entre dois contextos epistemológicos bastante distintos: de um lado, Schenker em Viena, no início do século XX, procurando descobrir a verdade transcendental do ato criativo a partir de uma metodologia moderna para o seu tempo; no outro lado, Straus nos EUA, no final do mesmo século, procurando organizar as confusões entre metodologia e objeto ocasionados na aplicação da Teoria Schenkeriana ao repertório pós-tonal.

Dirigindo-se ao cerne da epifania original de Schenker – ao modo como ele pensou reduzir, por exemplo, múltiplos eventos musicais a apenas um com seu encadeamento de eventos subordinados –, o modelo associativo é contrário não apenas aos pressupostos do seu método de análise, mas também aos fundamentos da Teoria Schenkeriana como um todo. Ele estabelece duas cisões radicais: uma imagética, ao eliminar a figura do organismo – que se origina no uno primordial e complexifica-se no processo de crescimento – como imagem-modelo para uma análise musical; e outra metodológica, ao eliminar o procedimento básico de incorporação de eventos no qual todos os procedimentos metodológicos são fundamentados (como arpejamento, ascensão inicial, transferência de registro, desdobramento intervalar etc.)³⁸⁵.

No entanto, o problema é que a distinção entre esses dois sistemas teóricos não é tão simples na prática, especialmente em músicas que dialogam com centros tonais ao mesmo tempo em que utilizam sonoridades não triádicas como material composicional. Este é o caso de determinadas composições de Stravinsky, por exemplo, bastante analisadas no neo-schenkerianismo, que oscilam nos extremos da profundidade e da superfície do espaço tonal – composições que se situam no ponto intermediário entre a metáfora do crescimento centrífugo a partir de uma semente e a metáfora da interconexão de territórios e "platôs de tensão". É uma música, enfim, em que a validade da *Urpflanze* musical de Schenker encontra seus limites, tanto como modelo teórico (na forma da *Ursatz*) quanto como matriz das imagens organicistas que embasam seu modelo, mas que ao mesmo tempo lembra e faz referência à sua história e modos de ser.

³⁸⁴ Na seção 4.5 é sugerido que o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari dialoga os pressupostos do modelo associativo, enquanto a *Urpflanze* dialoga com o prolongacional.

³⁸⁵ Nesse sentido, o modelo associativo de Strauss estabelece estreito diálogo com o conceito de produto de redes, de Cohn e Dempster.

Em meio a esse debate, Straus propõe uma revisão da análise de Salzer da *Sinfonia em Três Movimentos*. Sua revisão se baseia no gráfico c da análise original (Fig. 25a). O que Salzer chamou de três sub-prolongamentos de sol formando um "gigantesco prolongamento" é compreendido por Straus como a elaboração composicional do conjunto 4-17 [0347] (Fig. 25b). Esse conjunto estaria representado tanto no nível intermediário de Salzer, em que se pode observar desdobramentos intervalares da tríade maior-menor a partir das três trajetórias iniciadas em sol, quanto no nível superficial da peça, em que 4-17 [0347] e seus subconjuntos são apresentados reiteradamente.

Figura 25: Análise de Straus a partir do gráfico c da análise de Salzer. (STRAUSS, 1987, p. 11)

Na argumentação de Straus, se o conceito de prolongamento é delimitado ao repertório tonal, no caso dessa composição de Stravinsky deve-se pensar estritamente em termos de elaboração composicional. Assim, o autor defende que "o conjunto de notas 3-3 [014] ocorre muitas vezes nos compassos iniciais e é um subconjunto de *virtualmente todas as verticalidades*. É enfatizado localmente nos compassos iniciais, e depois desdobrado composicionalmente por todos 107 compassos iniciais"³⁸⁶ (STRAUS, 1987, p. 12, grifo meu). Em sua análise, Straus reivindica uma unidade harmônica para a peça a partir da estrutura intermediária inferida por Salzer. Por não se tratar de prolongamentos, o conjunto de notas 3-3 [014] (subconjunto de 4-17 [0347]) não desempenha a função de uma totalidade como a *Ursatz* schenkeriana, já que não incorpora outras entidades em um encadeamento hierárquico. No entanto, tratando-se ainda de elaborações composicionais, ele reflete "virtualmente todas as

³⁸⁶ "Set-class 3-3 occurs many times in the opening measures and is subset of virtually every vertical. It is emphasized locally in the opening measures, and then composed-out in the melody over the first 107 measures."

verticalidades" da peça, apresentando-se tanto na superfície quanto em níveis intermediários.

O modelo associativo é assim posto em prática: não se trata de eventos que se prolongam uns sobre os outros direcionando-se a uma integração, mas de reiterações de sonoridades que possuem determinada influência em um determinado segmento – sonoridades que poderiam ainda coexistir com outras, disputando a melhor representação do segmento. Straus não reconfigura a superfície (como Schenker e Traut), nem rearranja as estruturas intermediária e profunda (como Salzer). Ele resolve teórica e analiticamente o problema da ausência de fractalidade na análise de Salzer, ao alterar a compreensão da unidade de medida. Enquanto Salzer altera a sequência de tríades representadas na estrutura profunda, Straus altera a própria noção de tríade como referência ³⁸⁷. Além disso, não reivindicando a integração orgânica (autorreferente, autônoma, comportando-se como um sujeito etc.), a busca pela reflexão do micro no macro, embora ainda seja importante, não se localiza mais como centralidade do projeto analítico.

Entretanto, a questão é complexificada ao se pensar que o conjunto de notas 4-17 [0347] é justamente aquele que representa as estruturas triádicas estáveis³⁸⁸. Este conjunto nada mais é que uma representação do modo maior-menor, tão característico do tonalismo. Assim, enquanto Straus reivindica que analisar tonalmente a peça incorre em problemas teórico-metodológicos, a estrutura subjacente na qual embasa sua tentativa de resolução é a própria unidade mínima de referência do sistema que pretende substituir. Trata-se de uma substituição terminológica que em sua visão não cairia no erro de inferir prolongamentos em um contexto a prolongacional, que detecta nas análises que o precedem. As estruturas triádicas estão lá, mas não desempenham a mesma função que no antigo sistema³⁸⁹. Assim, a radicalidade da proposta de Strauss implica o não reconhecimento de qualquer referência aos elementos e relações que formam o sistema tonal³⁹⁰. No caso dos elementos: tríades maiores e menores são chamadas de conjunto 4-17; e no caso das relações: prolongamentos são chamados de associações.

³⁸⁷ Similar nesse sentido à proposta de Travis (1959). Ver seção 4.4.

³⁸⁸ Dentre as quatro possibilidades utilizadas no sistema tonal: tríades menores e maiores (harmonicamente estáveis); e diminutas e aumentadas (harmonicamente instáveis).

³⁸⁹ Essa argumentação é similar à de James Tenney na formulação de suas Unidades Gestaltico-temporais. Embora Tenney se refira a unidades perceptivas (no nível estésico) e Straus a unidades neutras, ambos defendem esta mesma mudança paradigmática. ver: TENNEY 1988 [1961], p. 4-6.

³⁹⁰ Refere-se aqui à definição de Klir (1991): $S = E + R$: Sistema é igual a elementos mais relações.

A questão é abordada mais diretamente em seus comentários sobre a análise da sonata para piano de Bela Bartók (STRAUS, 1987, p. 16). Sua análise argumenta sobre a mudança paradigmática da tríade para o conjunto 4-17 [0347], ao discutir o seu subconjunto 3-3 [014]. Nessa mudança, não haveria mais prolongamentos de uma tríade primária em tríades secundárias; o conjunto 4-17 [0347] e seu subconjunto 3-3 [014] não implicam uma escala maior ou menor subjacente em uma configuração preestabelecida³⁹¹; o discurso não se dá por meio de elaborações em que os intervalos de quinta e terça são significativos à disposição formal *a priori*. Ao invés dessas características tradicionais, os processos composicionais são compreendidos como encadeamentos das sonoridades 4-17 [0347] e 3-3 [014], desdobradas em jogos com texturas, densidades, registros etc., mas também com possíveis horizontalizações não preestabelecidas. Sendo os conjuntos a unidade mínima de referência harmônica, o discurso musical é realizado por meio de sequenciamentos em processos parcimoniosos (com notas comum) de transposição, inversão e retrogradação, mas também por meio de suas potencialidades de gerar escalas subjacentes não predeterminadas pelo sistema tonal.

Frisando a diferença entre os conjuntos e a tríade, Straus disserta que:

A sonoridade é um conjunto de classes 3-3, *não uma tríade*. Como resultado, o movimento estrutural do baixo não é integrado estruturalmente. Não resulta do arpejamento e não desdobra composicionalmente o 3-3 inicial. O conjunto de classes 3-3 não é horizontalizado; é transposto e invertido de modo a manter o dó# como nota comum³⁹². (STRAUS, 1987. p. 15, grifo meu)

Uma possível consequência da visão de Straus é a tendência ao acontextualismo. A escolha por privilegiar a mesma sonoridade triádica que embasa o período da prática comum (como nos casos de Stravinsky e Bartók) tende a ser tratada como exógena em relação ao movimento estrutural de suas composições. A sonoridade operaria mais como um comentário pontual do que como uma força motriz de seus discursos. Não haveria tensão histórica na ambiguidade entre a tríade e o

³⁹¹ Como, por exemplo, o vetor classe-intervalar <254361> que descreve, dentre outras, a escala maior.

³⁹² "[...] *The principal sonority is set-class 3-3. As a result, the bass motion by fifth is not structurally integral. It does not result from arpeggiation and does not compose-out the initial 3-3. Set-class 3-3 is not horizontalized; it is transposed and inverted so as to keep the C# as a common tone.*"

conjunto 4-17 [0347], mas uma total reformulação das regras do jogo composicional na qual o conjunto de classes de notas suplantaria o seu predecessor³⁹³.

Ciente dessas possíveis críticas, Straus tece os argumentos finais de seu artigo. A citação refere-se à análise do op. 19 de Schoenberg, mas representa bem as questões centrais do artigo.

Esta não é uma estranha e deformada peça tonal. É uma rica e idiomática peça pós-tonal que, *com efeito irônico*, imita a estrutura tonal. A abordagem associativa que eu defendo não ignora de modo algum as óbvias alusões tonais nesta peça. Ao invés disso ela posiciona estas alusões em um quadro teórico no qual podemos fazer *declarações analíticas significativas a respeito delas*³⁹⁴. (STRAUSS, 1987, p. 19, grifos meus)

Straus propõe que a música pós-tonal não seja observada a partir de métodos e teorias a ela alheios. Em sua visão, a Teoria Schenkeriana não é capaz de "fazer declarações analíticas significativas" a respeito dessas peças, já que não se refere (ou apenas distorce) às sonoridades elementares que elas utilizam. A postura crítica de Straus é necessária pois evita diversas polissemias conceituais resultantes da aplicação de ferramentas metodológicas em objetos aos quais elas não foram pensadas originalmente.

O problema de sua postura é criar um binarismo, uma dicotomia sem pontos de interseção. A reprodução de sua postura de modo irrestrito pode levar a equívocos em casos em que as estruturas triádico-tonais coabitam com conjuntos variados exercendo função de força motriz do discurso musical; em casos em que não se trata de uma "imitação da estrutura tonal com efeito irônico", mas de uma complexa e intrincada mescla de linguagens; em casos, enfim, em que ambos os modelos (prolongacional e associativo) são responsáveis pelos direcionamentos e elaborações da obra. Assim, ao fiar-se no termo *pós-tonalidade*, a concepção de *tonalismo expandido* perde a sua força no quadro teórico de Straus. Para o autor, parece tratar-se mais de um cenário posterior, de uma revolução na linguagem musical, e não de um processo contínuo de implementação de novos recursos em confluência com a vigência dos antigos, transformando-os gradual e sub-repticiamente.

³⁹³ Hiperbolizando esse argumento *ad absurdum*, de um modo que Straus provavelmente não concordaria, a peça funcionaria de maneira similar se o conjunto de classe de notas que a fundamenta fosse alterado.

³⁹⁴ "This is not a strange, deformed tonal piece. It is a rich, idiomatic post-tonal piece that, with ironic effect, mimics tonal structure. The associational approach that I am advocating in no way ignores the obvious tonal allusions in this piece. Rather, it places those allusions in a theoretical framework within which we can make meaningful analytical assertions about them."

O apelo por uma coerência entre teoria e análise leva Straus a uma análise menos comprometida com induções *estésicas* e *poiéticas*: menos comprometida com a tentativa de apontar como a música é percebida em relação à sua estrutura e seu comportamento no eixo temporal; e com o modo como essas estruturas foram organizadas por parte do compositor, por meio de suas idiossincrasias criativas e de seu contexto histórico. Sua reivindicação analítica direciona-se exclusivamente ao nível neutro, mesmo baseando-se na análise de Salzer (que leva em conta estes aspectos *estésicos* e *poiéticos*). É uma postura que rompe fundamentalmente com os pressupostos tanto da teoria original quanto de suas reformulações.

Em sua extensa crítica às condições de Straus, Larson (1997) retoma a importância dessas instâncias *poiéticas* e *estésicas* na definição do conceito de prolongamento. Sobre a primeira condição, por exemplo, Larson argumenta que: "para se distinguir entre consonância e dissonância [...] devemos primeiramente compreender como o prolongamento estabelece as estruturas hierárquicas que nos possibilitam ouvir algumas notas como mais ou menos estáveis que outras"³⁹⁵ (1997, p. 129). Embora sua postura aponte mais uma vez para a vagueza conceitual apontada por Straus, ela traz a reflexão de que estruturas musicais estáveis não são sinônimo de replicações da série harmônica no formato triádico. Nesse sentido, em confluência com a teoria original e a primeira geração de neo-schenkerianos, Larson argumenta que o conceito de prolongamento nomeia antes de tudo uma categoria perceptiva e a ideia de que a audição musical, em um movimento dinâmico e flexível, é guiada pela distinção entre pontos estruturais, e suas elaborações e movimentos de retorno.

Ou seja, ao mesmo tempo que Straus retoma o categorismo de Schenker, ele se afasta das perguntas fundamentais que a Teoria Schenkeriana procurava responder. Sua reformulação terminológica implica uma reformulação epistemológica do conjunto de saberes e inquietações que geraram e impulsionaram a teoria original e seus desenvolvimentos posteriores. Straus não está mais preocupado em responder as questões no modo como foram formuladas na teoria original, já que as condições para que elas sejam realizadas foram questionadas em seu cerne. Para o autor, se não há mais tonalismo, não faz mais sentido observar o objeto com ferramentas pensadas para o tonalismo.

³⁹⁵ "In order to distinguish between consonance and dissonance [...] we must first understand how prolongations establishes the structural hierarchies that allow us to hear some notes as more or less stable."

Ficam suspensas ou reformuladas nesse panorama as seguintes perguntas: como as progressões de acordes são direcionadas em relação a um objetivo? Como expressar os sentidos de movimento, continuidade e direcionalidade que a junção dos eventos musicais em uma determinada ordem parece manifestar? São perguntas da teoria original às quais se poderia acrescentar: como expressar analiticamente a sensação de movimento harmônico na música pós-tonal? Seria possível inferir estruturas subjacentes para explicar a causalidade nessa música? E no caso do neoclassicismo de Stravinsky, em que a tonalidade se faz presente como material musical, não seria melhor falar dela a partir de uma metodologia também adequada às inclinações tonais?

Como disserta Lerdhal:

Apesar da clareza do argumento de Straus, não se pode escapar à impressão de que ele é circular. Ele delimita o conceito de prolongamento para caber apenas na música clássico-tonal e então demonstra que a outra música não cabe nele. De fato; *mas o que fazer com todas aquelas intuições que o fizeram querer pensar a música atonal de um modo prolongacional inicialmente?* Não é o suficiente se acomodar, como ele sugere, com uma teoria atonal mais modesta que apenas utiliza associações motivicas de acordo com a teoria dos conjuntos³⁹⁶. (LERDHAL, 1989, p. 4-5, grifo meu)

A atitude de Straus frente a impossibilidade de responder algumas dessas perguntas é pragmática. Parafraseando talvez a famosa proposição de Wittgenstein: "sobre o que não se pode falar, deve-se calar"³⁹⁷, Straus afirma que, "se o contexto musical torna a hipótese insustentável, a análise será, a rigor, insignificante" (1987, p. 12). Os argumentos de Straus são convincentes, mas deixam a impressão de que o aspecto criativo-interpretativo da análise não se sustenta frente ao nível de rigor de seu critério da verificabilidade. É um rigor que elimina a possibilidade de se intuir os movimentos tonais que de fato acontecem na obra. Na análise e no discurso de Straus, as claras referências à tonalidade na *Sinfonia em Três Movimentos* parecem ser tratadas estaticamente. Não sendo possível falar do movimento estrutural a partir do conceito de prolongamento, a música passa a ser tratada com a mesma lógica associativa que seria adequada à análise da música pós-tonal. Oblitera-se desse modo um dos eixos da ambiguidade do neoclassicismo de Stravinsky, composto por

³⁹⁶ "Despite the clarity of Straus' argument, one cannot escape the impression that it is circular. He constrains the concept of prolongation to fit only classical tonal music and then demonstrates that other music does not fit it. True enough; but what about all those intuitions that made him want to think of atonal music in a prolongational way in the first place? It is not enough to settle, as he suggests, for a more modest atonal theory that just employs motivic associations in a set-theoretic manner."

³⁹⁷ A sétima e última proposição de seu *Tractatus Logico-Philosophicus*.

referências e digressões em relação ao tonalismo em meio à incorporação de novos materiais e progressões. A solução de Straus para o "problema do prolongamento na música pós-tonal" consiste na afirmação de que não há prolongamento nesta música, e por isso não há problema.

Mesmo que o intuito de seu artigo não seja a análise dessa obra, mas uma crítica sobretudo teórica, os argumentos de Straus são significativos de uma postura que privilegia a consistência do método analítico em detrimento da interpretação, e, principalmente, dos erros a que esse ato está sujeito³⁹⁸. Nesse sentido, Flink atinge o ponto nevrálgico da questão, ao afirmar que:

Straus pode ter a melhor teoria, mas é Salzer que produz a melhor análise. Os trajetos ascendentes de Salzer, quer de fato prolonguem ou não alguma coisa, parecem mais próximos do modo como a música de Stravinsky é percebida por um ouvinte do que a associação estática de notas de acordo com o motivico conjunto de classe de notas de Straus. Parece que a definição puramente hierárquica de Straus impõe seu custo: não o permite discutir a óbvia organização em etapas da superfície musical, porque as estruturas resultantes parecem muito com prolongações proibidas pela teoria³⁹⁹. (FINK, 2001, p.116)

A reiteração de referências tonais na música do período neoclássico de Stravinsky leva, portanto, no campo teórico/analítico, a uma problemática, a uma aporia. Mesmo que não seja exatamente correto falar em prolongamentos (como os apontados por Schenker no repertório tonal) sua inferência ajuda a montar um retrato das construções, dos movimentos internos e dos diversos impulsos teleológicos da obra (no caso, direcionados a determinados fins, e não a um fim somente). Mesmo que o tonalismo inferido na estrutura subjacente não esteja ali de fato, sua consideração configura uma eficiente estratégia heurística, ou seja, ela permite a investigação sem que a dúvida sobre a adequação da ferramenta analítica implique um obstáculo. Cumpre, portanto, um papel similar ao de modelos científicos, que, em uma perspectiva construtivista, em vez de uma realista⁴⁰⁰, procura compreender os objetos

³⁹⁸ Kerman (1980) questiona bastante esta postura.

³⁹⁹ "Strauss may have the better theory, but it is Salzer who produces the better analysis. Salzer's ascending spans, whether or not they actually prolong anything, seem closer to the way Stravinsky's music is perceived by a listener than Strauss's static association of notes according to a motivic pitch class (pc) set. It appears that a strict hierarchical definition of prolongation imposes its cost: it prevents Strauss from discussing the obvious stepwise organization of the musical surface, because the resulting structures look too much like forbidden prolongations."

⁴⁰⁰ Segundo Klir, a visão construtivista entende que "sistemas não existem no mundo real independentes da mente humana" (1991, p. 21), ou seja, que os modelos científicos são uma projeção de estruturas cognitivas auto referenciais, que não tem por pretensão desvendar o funcionamento real do mundo, mas sim realizar nele operações efetivas. Uma consequência desta linha de pensamento é o questionamento

de estudo sem ter como mote um entendimento da realidade verdadeira, mas sim o intuito de realizar operações efetivas, com ferramentas bem delimitadas, nos objetos estudados. Nesse caso, por exemplo, a análise de Salzer ainda é tomada como referência na de Straus – fato que demonstra como a investigação heurística que Salzer inicia, estabelece uma estrutura autônoma, cotejável e válida para investigações posteriores.

Reiterando a argumentação de Fink, a consistência teórica não é imprescindível (e, em muitos casos, não é o objetivo) na análise de objetos extremamente ambíguos como as obras de arte (objetos atravessados por contextos culturais, por blocos de sensações, pela subjetividade de experiências etc.). A análise de Straus opta por ignorar as claras referências tonais (mesmo que se trate mais de um apontamento teórico do que uma análise extensa, detalhada e comprometida). Apresenta, nesse sentido, uma miopia analítica, delimitada por pressupostos teóricos, equivalente à que se encontra em Schenker. Ambos os teóricos, o do tonalismo e o do conjunto de classes de notas, projetam na obra estruturas que dizem tanto sobre o ponto de vista do observador quanto do objeto de análise. Isto não quer dizer que as análises de Salzer e de Strauss não sejam válidas e que sejam obsoletas. Pelo contrário, ambas são válidas à sua maneira e expressam eficientemente uma determinada visão de mundo. Uma das lições que se pode tomar nesse panorama reside nos pontos de conjugação que se podem tecer a partir das visões apresentadas.

Pode-se resumir esse panorama da seguinte maneira: como utilizado pelas primeiras gerações neo-schenkerianas, o conceito de prolongamento é já uma reformulação da teoria original, procurando transbordar suas fronteiras. Straus reivindica uma precisão conceitual de modo a preservar a coerência metodológica, delimitando novamente a teoria original. Por sua vez, Schenker não se refere a processos de integração como descritos por Straus, mas aos princípios de crescimento e coerência orgânica. Segundo esses princípios, o prolongamento é um dos meios pelos quais a entidade musical como um todo é elaborada a partir de uma única

da capacidade de apreensão humana e a noção de filtros realizados pela cognição na avaliação do mundo empírico.

Por outro lado, a visão realista entende que os modelos científicos são representações que estabelecem relação bijetora com o mundo real, um mapeamento isomórfico entre as estruturas da cognição e as estruturas do mundo empírico, compromissadas com a veracidade dos fatos. Segundo Fraassen: "a ciência busca fornecer em suas teorias uma descrição literalmente verdadeira de como é o mundo; e a aceitação de uma teoria científica envolve como crença a de que ela seja verdadeira" (*apud*, BARRETO e BEJARANO, 2014, p. 21).

mente, e não uma relação de integração pontual. Enquanto Salzer se relaciona com esse aspecto organicista da teoria original, procurando expandir as possíveis estruturas orgânicas da música, Straus relaciona-se ao aspecto técnico-metodológico dela, enfatizando o modo como ela serve de ferramenta descritiva da prática tonal.

A problemática exposta por Strauss estabelece confluências e divergências entre duas visões paradigmáticas na análise musical como um todo: a Teoria Schenkeriana e a teoria dos conjuntos de classes de notas. Essa problemática expressa uma contradição fundamental: a leitura da Teoria Schenkeriana sem os fundamentos organicistas que a embasam. Enquanto a solução de Straus consiste em negar a convergência entre pós-tonalidade e prolongamento, outros autores apresentam soluções diversas para esse tópico.

4.4 A Análise Linear

Um ano depois (1988), Allen Forte publica um artigo que se depara com problemas similares aos expostos por Straus. O quadro teórico é o mesmo, de modo que os artigos podem ser lidos como complementares: ambos os autores se deparam com a adaptação da Teoria Schenkeriana ao universo pós-tonal, reconhecem suas inconsistências metodológicas e procuram solucioná-las. Concentrando-se menos na definição teórica do conceito de prolongamento, Forte põe em prática indiretamente diversos conceitos delineados por Straus, desenvolvendo-os no âmbito analítico. Convergingo com os apontamentos de Straus, Forte utiliza com reserva e cautela o conceito de prolongamento⁴⁰¹. Mesmo utilizando-o, o conceito adquire diferentes conotações para Forte: refere-se mais à identidade sonora de um trecho do que ao direcionamento resultante de elaborações de estruturas musicais.

Transformações conceituais como essa são bastante significativas. Para compreendê-las, a presente seção debate a comparação proposta por Forte entre sua própria análise e a de Roy Travis dos compassos iniciais da *Sagração da Primavera* (Fig. 26), de Igor Stravinsky. As duas análises e os quase 30 anos que as separam (1959-1988) são uma amostra das mudanças paradigmáticas no neo-schenkerianismo: de como certos conceitos foram alterados ou obliterados; das mudanças nas inquietações teóricas e nas metodologias; e, sobretudo, da dissipação da influência dos

⁴⁰¹ Que aparece em apenas dois momentos de seu texto: diretamente e em uma citação.

princípios da Teoria Schenkeriana, que, contraditoriamente, coabita com a persistência em invocar essa mesma influência.

Figura 26: Redução para piano dos compassos iniciais da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3)

A análise de Roy Travis desenvolve as propostas de expansão da Teoria Schenkeriana iniciadas por Salzer. No entanto, enquanto Salzer ainda se fia em estruturas triádicas para pensar suas diversas estruturas fundamentais subjacentes (*Ursätze*), Travis propõe o conceito de "sonoridade tônica" (1959, p. 260), que amplia as possibilidades da unidade mínima de referência para além da tríade. Em certo sentido, esse conceito representa o ponto limítrofe na fragmentação do quadro teórico schenkeriano, que pode ser compreendida em três momentos significativos:

- 1) *Ursatz* imutável com estruturas triádicas (Schenker [1935]),
- 2) *Ursätze* mutáveis ainda com estruturas triádicas (Salzer [1952])
- 3) *Ursätze* mutáveis com estruturas não-triádicas (Travis [1959]).

Essa trajetória é marcada por dois questionamentos-reformulações do "acorde da natureza" que sustenta a *Ursatz* schenkeriana: primeiro (em Salzer), questiona-se a necessidade da progressão fundamental I-V-I que dele derivaria; depois (em Travis), questiona-se a necessidade de tê-lo como referência para a compreensão das estruturas

profundas, ou seja, questiona-se a própria constituição interna (tríade) da estrutura fundamental.

A "sonoridade tônica" de Travis é definida de acordo com a ampliação do próprio conceito de tonalidade. Em suas palavras, "a música é tonal quando o seu movimento desdobra no tempo um tom, intervalo ou acorde"⁴⁰² (1959, p. 261). Sua definição difere da de Salzer em aspectos significativos. Enquanto para este, a tonalidade é "um movimento prolongado na estrutura de uma única progressão determinadora, constituindo a derradeira estrutura de toda a peça"⁴⁰³ (1982 [1952], p. 227), atrelando tonalidade a uma progressão fundamental global (por exemplo, I - CS - I) – a definição de Travis permite observações locais, em que um único segmento pode instaurar pontualmente movimentos "tonais". Junto a isso, enquanto a definição de Salzer reflete ainda a prevalência da tríade como material de referência, a de Travis reflete uma visão que prescinde dela. A partir dessa ampla definição, Travis extrai conceitos fundamentais da Teoria Schenkeriana e aplica-os em outros sistemas musicais. Basicamente então, para o autor, tonalidade é identificada quando um segmento apresenta pontos estruturalmente significantes aos quais se pode inferir movimentos de partida e retorno a partir dos desenvolvimentos de um material ou estrutura de referência. O conceito de "sonoridade tônica" nomeia esse tipo de referência no âmbito dessa definição de tonalidade.

Nos trabalhos de Travis e Salzer, o conceito de prolongamento é utilizado de modo flexível e polissêmico. Ele estabelece um par com o conceito de estrutura: implica movimento, desdobramento e elaboração a partir daquilo que é fixo e referencial. Em sentido geral, ele adquire novas conotações em relação à teoria de Schenker, não se referindo somente à integração por meio de subordinação hierárquica, mas também e sobretudo à ideia de prevalência estrutural por meio da replicação ou vigência de uma determinada configuração sonora. Assim, além de suas acepções originais, ele nomeia tanto transposições de acordes e progressões intervalares, quanto a influência de notas estruturais em um determinado segmento.

Sua análise (Fig. 27) representa bem o entendimento flexível e polissêmico do conceito de prolongamento. Elencando a sonoridade *láb2-réb3-dó4* (c. 4) como a referência estrutural ou "tônica" (I, c. 1-3 e 7-9), Travis observa como ela é

⁴⁰² "Music is tonal when its motion unfolds through time a particular tone, interval, or chord."

⁴⁰³ "Prolonged motion within the framework of a single key-determining progression, constituting the ultimate structure of the whole piece."

apresentada, desenvolvida e retomada. Em sua apresentação (c. 4), ela contextualiza harmonicamente a melodia diatônica e o jogo entre os modos maior-menor nas duas vozes dos compassos iniciais (c. 1-3). A nota lá^{b2} que a constitui refrata em retrospectiva as possíveis leituras modais ou tonais desses compassos, sugerindo ao mesmo tempo sua independência da tônica implícita (lá). A sonoridade é desenvolvida por meio de transposições em terças descendentes (c. 5-6), que, preenchendo o âmbito de uma oitava, retornam às alturas de origem (c. 7). O segmento ainda contém uma espécie de confirmação cadencial (c. 8) ao transpor a sonoridade uma segunda acima (na voz superior retomando o gesto diatônico inicial e nas vozes inferiores de modo cromático) e retornar a ela na sequência. Essas premissas permitem compreender a "sonoridade tônica" tanto no nível auditivo imediato (mais evidente nos compassos 4, 7 e 9), quanto como uma referência estrutural no nível profundo do segmento (Fig. 27, último sistema).

5

I C.S.¹ C.S.² C.S.³ I

I C.S.¹ C.S.² C.S.³ I

Tonic-sonority defined by means of a contrapuntal structure which fills the space of an octave.

Figura 27: Análise dos compassos iniciais (1-9) da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. (TRAVIS, p. 1959, p. 262 *apud* FORTE, 1988, p. 318).

Acompanhando o prolongamento por meio de transposições da "sonoridade tônica", a voz superior prolonga no âmbito geral a nota dó⁴, que por meio de saltos de terça atinge sua nota estruturalmente vizinha (ré³, c. 6) e retorna ao ponto de origem. A vizinhança com a altura ré já é anunciada nos compassos iniciais: a voz inferior,

ainda em um suposto modo maior, alcança em uma bordadura essa mesma vizinhança que se projeta no âmbito global do segmento (c. 2, seta ascendente). O movimento descendente de terça que circunscribe as aparições do gesto inicial (dó4-lá3, c. 1-5) é replicado duas vezes (lá3-fá#3 e fá#3-ré3, c. 5-6). Enquanto os primeiros desdobramentos do intervalo de terça são diatônicos, a última transposição (fá#3-ré3, c. 6) é preenchida cromaticamente, assim como o último preenchimento do movimento original (dó4-lá3, c. 4-5). A relação entre cromatismo e diatonismo pode ser lida nesse sentido como uma entre estabilidade (estrutura) e instabilidade (prolongamento): é o cromatismo interno que põe em movimento o intervalo estrutural inicial (dó4-lá3), levando aos novos pontos estruturais e enfim, ao retorno novamente estável/diatônico. Em uma acepção mais ampla, pode-se então argumentar que o movimento estrutural gerado pelo cromatismo contextualiza em uma roupagem moderna o folclorismo diatônico dos compassos iniciais.

Segundo as considerações de Stravinsky⁴⁰⁴, entende-se essa relação entre diatonismo e cromatismo nos termos do que ele denomina como "topografia musical" (1996 [1942], p. 42). Nesse espaço sonoro, o compositor procura por um centro "para o qual a série de sons implicada possa convergir" (p. 42). Em meio à manipulação das sonoridades cromática e diatônica, o diatonismo parece relacionar-se à "descoberta do centro [...] [que lhe] sugere a solução do problema" (p. 42). Ou seja, o problema da instabilidade cromática é resolvido na estabilidade diatônica: o centro para o qual ela converge servindo de referência ao segmento. A análise de Travis é bem-sucedida em demonstrar como, nesta espécie de mapa, a estratégia de Stravinsky baseia-se na geração de centralidades para navegar o espaço sonoro sem perder a direção.

Forte (1988) questiona a análise de Travis baseado tanto em críticas amplas ao neo-schenkerianismo como um todo quanto em críticas pontuais.

No âmbito geral, a crítica de Forte relaciona-se com as ideias de modelo associativo, de Straus e de produtos de rede, de Cohn e Dempster. Ela é bem representada em seu comentário sobre análises precedentes de *Tristão e Isolda*, em que questiona a "ortodoxia schenkeriana irrefletida" (p. 326). Em suas palavras, este conjunto de análises

⁴⁰⁴ Na passagem citada na introdução deste capítulo.

exibe uma aderência exageradamente rígida a um modelo de estrutura profunda que determina virtualmente todos os aspectos da interpretação da superfície e portanto perde contato com certas apreensões musicais importantes e imediatas, mais notavelmente com as configurações motivicas da música que são tão essenciais tanto para a música quanto para o drama⁴⁰⁵. (FORTE, 1989, p. 326-327, grifo meu)

Forte argumenta que a dependência de um modelo subjacente determinante impede a informação mútua e continuada entre a superfície e a profundidade. Optando por ignorar os dados da superfície de modo preciso e direto (com a descrição dos conjuntos, por exemplo), essa "ortodoxia irrefletida" restringe a observação de homologias inter-níveis (como, por exemplo, em segmentos organizados com a mesma estrutura de notas de um de seus motivos componentes). Especialmente em contextos pós-tonais em que, em tese, as estruturas intermediárias e profundas não seriam dadas *a priori* como propõe a *Ursatz* schenkeriana, essa restrição dificulta a associação de conjuntos não-triádicos nos diversas níveis da estrutura global.

No âmbito mais específico, dirigindo-se diretamente à análise de Travis, Forte questiona respectivamente os critérios de integração global e segmentação. Ele pergunta: "como a subestrutura do baixo se relaciona com o resto da música? De modo mais simples, por que o analista extraiu em particular essa sucessão de terças do cromatismo descendente geral e não alguma outra?"⁴⁰⁶ (FORTE, 1988, p. 317). De fato, quanto ao primeiro critério, a análise de Travis não parece preocupada com o restante da música, mas apenas com os compassos iniciais: fato que a análise de Forte entende como um equívoco e procura solucionar. Quanto ao segundo critério, sabe-se que na análise de Travis a replicação da sonoridade elencada como "tônica", segundo os critérios explicitados pelo autor, é o atributo responsável pela seleção da progressão de terças descendentes. A pergunta de Forte é retórica, chamando atenção para a sua própria sugestão de segmentação, que evita apelos ao *estésico*⁴⁰⁷ e incorpora as

⁴⁰⁵ "It exhibits an overly rigid adherence to a background model which determines virtually every aspect of the interpretation of the foreground and thereby loses contact with certain important and immediate musical apprehensions, most notably with the motivic features of the music that are so essential to both music and drama"

⁴⁰⁶ How does the substructure of the bass relate to the rest of the rest of the music? Put more simply, why has the analyst extracted this particular succession of thirds from the overall chromatic descent and not some other?

⁴⁰⁷ Como, por exemplo em Travis: "se nós ouvirmos esta passagem diversas vezes, começamos a perceber que este acorde predominante, neste espaçamento, funciona de fato como uma sonoridade tônica para o segmento"⁴⁰⁷ (TRAVIS, 1959, p. 260, grifo meu). / "If we listen to this passage several times, we begin to realize that this prevailing chord, in this precise spacing, actually serves in the capacity of 'tonic sonority' for the passage [...]"

informações da superfície aos níveis mais profundas. Dessa forma, o autor propõe uma nova via analítica frente àquela "ortodoxia irrefletida".

A partir dessas reflexões, o autor considera sua proposta analítica e a de alguns de seus contemporâneos como "uma síntese entre as análises schenkeriana e do conjunto de classes-de-notas"⁴⁰⁸ (1988, p. 319). Essa síntese é compreendida no âmbito do que o autor nomeia como Análise Linear. Amparando-se em princípios fundamentais da Análise Schenkeriana, como a integração hierárquica e sua projeção na dimensão temporal/linear, Forte define essa corrente analítica como:

Abordagens que enfatizam a contribuição de configurações de larga escala à forma e à estrutura musical e que podem identificar sucessões harmônicas locais, diminuições e outros componentes musicais de menor escala como uma categoria subsidiária⁴⁰⁹. (FORTE, 1988, p. 315)

Desse modo, o autor interpreta o segmento de modo radicalmente diferente de Travis, em especial no que se refere às estruturas de referência que guiam as notas na superfície. Sua análise (Fig. 28) descreve o segmento como resultante da interação de duas sonoridades subjacentes que se relacionam tanto no âmbito linear global quanto em movimentos e configurações harmônicas locais⁴¹⁰. São elas: o octacorde octatônico (conjunto 8-28 [0134679A], a escala diminuta "semitom-tom") e o octacorde diatônico (conjunto 8-23 [0123578A], uma mistura entre os modos frígio e eólio), dos quais derivam quatro subconjuntos (4-10 [0235], 4-3 [0134], 4-17 [0347], 4-23 [0257]). Assim, não há em sua análise uma sonoridade vertical única de referência (como em Travis), mas duas sonoridades que coordenam a manifestação de diversos subconjuntos no nível superficial, refletindo "vários modos de interação entre elementos octatônicos e diatônicos"⁴¹¹ (FORTE, 1988, p. 321). Uma dessas sonoridades é manifestada integralmente na superfície composicional como uma progressão de terças nas vozes inferiores (Fig. 28, segundo sistema, a partir da marca de ensaio 1).

A interação vertical/contrapontística das sonoridades octatônicas e seus subconjuntos é sugerida apenas no gesto inicial (Fig. 28, dó#3 e ré3), enquanto o resto das indicações analíticas dos conjuntos restringem-se ao âmbito do sistema em que as

⁴⁰⁸ "A synthesis of Schenkerian and pitch-class set analysis [...]"

⁴⁰⁹ "Approaches which emphasize the contribution of large scale configurations to musical form and structure and which may place local harmonic succession, diminution, and other musical components of smaller scale in a subsidiary category."

⁴¹⁰ Forte incorpora em sua análise algumas ideias de Van der Toorn, especialmente esta percepção da interação de sonoridades na música de Stravinsky. (p. 318-319)

⁴¹¹ "Reflect various modes of interaction between diatonic and octatonic elements."

notas se encontram. Desse modo, a interpretação das estruturas subjacentes manifesta-se no nível superficial da textura musical (conjuntos na voz superior vs. conjuntos no acompanhamento), no âmbito dos registros (conjuntos no grave vs. conjuntos no agudo) e ainda em sua organização gráfico/notacional (conjuntos na clave de fá vs. conjuntos na clave de sol). Nessa análise, o segmento comporta-se, portanto, como uma sobreposição de camadas semi-independentes no qual as interações verticais são subprodutos indiretos.

T_0 (8-28): 0 1 3 4 6 7 9 10
 T_{11} (8-23): 11 0 1 2 4 6 7 9

Figura 28: Análise dos compassos iniciais (1-10) da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. (FORTE, 1988, p. 320)

Na Análise Linear de Forte, os operadores gráficos da Análise Schenkeriana (hastes, ligaduras, colchetes e preenchimentos das notas) referem-se não mais aos níveis hierárquicos baseados na tríade e seu fundamento na *Ursatz*, mas às hierarquias estabelecidas localmente em cada conjunto. Embora o autor não defina as regras sintáticas desses símbolos⁴¹², sua proposta de síntese entre as duas metodologias analíticas pode ser compreendida na notação do gesto inicial. A partir dele, pode-se inferir as seguintes informações: entre os componentes do conjunto 4-17 [0347]⁴¹³ (Fig. 28, primeira segmentação, dó4, lá3, dó#3 e mi3), dó4 e lá3 são estruturalmente importantes pois circunscvem o gesto completo na voz superior (replicado quatro vezes em sequência); dó#3 tem o mesmo nível de importância estrutural por servir como um contraponto no âmbito local e conectar-se ao gesto subsequente de terças descendentes na voz inferior; mi3 é inferior porque sua manifestação limita-se ao

⁴¹² Em suas palavras, "embora regras sintáticas que governam a construção dos gráficos analíticos possam ser inferidas das análises, eu não vou formalizar procedimentos analíticos neste artigo, mas adiarei este tópico para publicações subsequentes" (p. 317) / "Although syntactic rules that govern the construction of the analytical graphs may be inferred from the analysis, I will not attempt to formalize analytical procedures in this article, but postpone that subject to a subsequent publication."

⁴¹³ Derivado de T_0 8-28 e/ou T_{11} 8-23.

gesto local⁴¹⁴. Não participando do conjunto 4-17 [0347], si³ conecta-se a mi³ por ser diretamente inferior a ele, mas mais prevalente no gesto do que sol³. Assim, si³ ajuda a circunscrever sol³, que representa o ponto limítrofe inferior dessa pequena hierarquia. O gesto seguinte instaura uma nova hierarquia baseada em outro conjunto e assim por diante.

Além da descrição no âmbito gestual/local, um argumento que reforça a escolha dos conjuntos é a sua replicação em outros segmentos da peça. Assim, Forte compreende o primeiro gesto não como 3-3 [014] (dó-dó#-lá), restringindo sua observação apenas ao segmento, mas como 4-17 [0347] (incluindo o mi) devido a interseção que ele estabelece entre os conjuntos 8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A], ambos reiterados em momentos significativos da obra. A maleabilidade dos conjuntos permite a Forte ambições analíticas mais amplas, como reivindicar que "*todos os tetracordes rotulados [nesta análise] são objetos temáticos na *Sagração da Primavera**"⁴¹⁵ (1988, p. 321, grifo meu).

Nesse jogo analítico, o conceito de prolongamento adquire uma nova conotação. Refere-se mais à compreensão da identidade harmônica do segmento do que à elaboração do uno ao plural a partir de "sementes musicais". Assim, Forte interpreta a sequência de terças menores (mi³-dó#³ e ré³-si²) a partir da segunda aparição de fá# como uma sequência de dois tetracordes 4-10 [0235] circunscritos em um tetracorde 4-23 [0257] e nomeia essa interseção de conjuntos como um "prolongamento de uma classe-de-notas octatônica, Fá#"⁴¹⁶ (1988, p. 321). O processo de derivação que forma os tetracordes é descrito como um "movimento que incorpora dois níveis temporais da estrutura"⁴¹⁷ (1988, p. 321), de modo que os tetracordes são lidos como manifestações pontuais dos dois octacordes (8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A]) que constituem o segmento em âmbito global. Fá# é então prolongada no sentido específico em que funciona como ponto de interseção conectando conjuntos em níveis diversos. A partir dele, desdobra-se uma interação local de conjuntos que reflete a interação das duas sonoridades em nível global.

⁴¹⁴ Embora a segunda aparição desse gesto conecte por vizinhança esse mi³ com o fá#³ que é estruturalmente importante por ser o ponto final do caminho de terças descendentes iniciado no dó⁴ da voz superior.

⁴¹⁵ "[...] *All the tetrachords labeled on example 2 are thematic objects in The Rite of Spring.*"

⁴¹⁶ "*Prolongation of an octatonic pitch-class, F# [...].*"

⁴¹⁷ "*A motion that incorporates two temporal levels of structure [...].*"

A comparação entre as propostas de Travis e Forte para o mesmo segmento inicial da *Sagração da Primavera* gera um rico debate, delineado aqui em três tópicos. São eles: (1) a redução, (2) a segmentação e (3) o prolongamento. Principalmente, observa-se aqui os possíveis graus de interseção no âmbito da Análise Linear entre as análises schenkeriana e dos conjuntos de classes de notas. Em relação aos prolongamentos, são apontadas as convergências e divergências dessa proposta com o ideário organicista.

(1) A análise de Forte forma as estruturas intermediárias a partir da consideração da superfície em seu estado bruto. Por esse motivo, não há de fato redução em nível global, mas apenas organizações hierárquicas locais.

Por exemplo, enquanto em Travis os quatro gestos iniciais são reduzidos de antemão para a sequência diatônica de dó4-lá3, implicando que as diferentes elaborações não alteram a estrutura por eles compartilhada – em Forte os gestos são diferenciados de modo a gerar subconjuntos que possam ser relacionados adiante. Assim, a sequência de dó4-lá3 não é estrutural por representar elaborações de uma *Urfinie* mais ampla, mas porque expressa um conjunto cuja contagem de manifestações (entradas) é significativa. Em outras palavras, a diferenciação desses gestos iniciais é significativa em Forte por oferecer mais possibilidades de associação, ajudando a garantir a integração de estruturas subjacentes no nível intermediário, e não tanto por oferecer a leitura de uma linearidade subjacente.

É nesse sentido que, ao invés de uma redução do gesto inicial, Forte o descreve como sendo "*circunscrito* pela terça menor dó4-lá3 e pela primeira nota do baixo dó#2, ambos constituintes do conjunto octatônico em sua forma T_0 "⁴¹⁸ (p. 321, grifo meu). O termo circunscrição representa bem esse processo analítico: não se trata de reduzir a superfície musical de modo a inferir sua genealogia a partir da origem em uma estrutura de referência, mas de circunscrever e segmentar no modo que sugira o maior número de associações possíveis. Nesse sentido, de acordo com as categorias propostas por Straus (1987), sua análise segue mais um modelo associativo do que um prolongacional.

O procedimento analítico de Forte resulta em uma intensa atualização da referência harmônica (Fig. 28, quase um tetracorde por compasso). Essa característica é conflitante com a inferência da linearidade hierárquica global do segmento. Mesmo

⁴¹⁸ "Is circumscribed by the minor third c''-a' in the descant and by the first note of the bass c#, both constituents of the octatonic set in its T_0 form."

que haja uma unidade subjacente aos tetracordes, a intensidade dessa atualização restringe as possibilidades de redução analítica e a observação de linearidades que esse processo almeja. Em outras palavras, a ampliação da importância das harmonias locais resulta na perda da clareza de suas funções na estrutura linear: quanto mais identidade se confere ao evento singular, menos se pode inferir de sua relação como parte de um todo. Generalizando essa observação: quanto mais heterogeneidade dos elementos, menos níveis na estrutura hierárquica⁴¹⁹, o que no presente caso se traduz em: a ênfase na informação da superfície é conflitante com a projeção da profundidade totalizante.

No quesito redução, portanto, a hibridização com a Análise Schenkeriana é meramente pontual. Ela serve como uma referência vaga na inferência de uma ordem interna dos segmentos locais considerados em estado bruto. Por essa razão, uma possível redução completa para uma *Ursatz*, na análise de Forte, não diria muito sobre o sentido linear/temporal do segmento global, mas sim sobre as muitas identidades harmônicas que dele se podem inferir a partir da análise de seus fragmentos.

(2) A análise de Forte difere da de Travis substancialmente no quesito da segmentação⁴²⁰. Enquanto em Travis as leis de preferência⁴²¹ para a segmentação baseiam-se em uma sonoridade vertical e indivisível, em Forte essas leis são baseadas em duas sonoridades extensamente divisíveis⁴²². A lei de preferência que se pode inferir da segmentação de Travis é simples: em qualquer ambiguidade analítica, escolha a "sonoridade tônica". Em Forte, a lei de preferência que se pode inferir é mais complexa: em qualquer ambiguidade analítica, escolha aquela que possua maior replicação e que se relacione com uma das duas sonoridades de referência.

Uma das razões da maior complexidade na lei de preferência de Forte é a natureza limitada do quesito apontado anteriormente: a redução. Dois critérios da segmentação ficam sujeitos a uma maior variabilidade devido às restrições impostas à

⁴¹⁹ Um argumento similar é defendido por Herbert Simon, em seu famoso ensaio sobre a complexidade de sistemas hierárquicos. "Sistemas hierárquicos são geralmente compostos por apenas alguns poucos tipos de subsistemas, em várias combinações e arranjos" (1962, p. 478) / *Hierarchical systems are usually composed of only a few different kinds of subsystems, in various combinations and arrangements*. Para uma apresentação mais detalhada de seu pensamento, ver FORTES, 2016, p. 22-28. Este tema também é discutido por MEYER (1976) ao abordar a relação entre a simplicidade gramatical e a riqueza relacional.

⁴²⁰ Para uma crítica mais ampla sobre a segmentação na análise de Forte e na teoria dos conjuntos de modo geral, ver HAIMO, 1996, p. 180-191.

⁴²¹ Tomando emprestado o conceito de Lerdhal e Jackendoff (1983).

⁴²² Derivam-se dos conjuntos 8-28 e 8-23, respectivamente, 14 e 22 tetracordes. Ou seja, apenas no âmbito de tetracordes, são possíveis 36 subdivisões.

redução: 2a) a extensão da circunscrição do gesto local; e 2b) a natureza das interações verticais.

No primeiro caso (2a), não se apoiando em linearidades globais nem em estruturas mínimas subjacentes de referência, a segmentação de Forte apresenta tanto estruturas no âmbito de um compasso (Fig. 28, c. 1, tetracorde 4-17 [0347]) quanto no âmbito de três compassos (Fig. 28, c. 4-6, octacorde T₁ (8-28 [0134679A])). Ou seja, enquanto a Teoria Schenkeriana pressupõe uma clara referência para o mínimo (nota) e para o todo (*Ursatz*), na Análise Linear ambas essas instâncias são variáveis. Além disso, não há nenhuma razão intrínseca para que tricordes, pentacordes, hexacordes etc. não sejam considerados como subconjuntos das escalas octatônicas elencadas como referência. A eleição de tetracordes como o único subconjunto manifestado analiticamente se deve mais a uma consistência das associações internas uma vez estabelecidas pelo analista do que de fato a uma informação continuada entre superfície e profundidade. Essa questão é expressa por Agawu da seguinte forma: "céticos podem argumentar que as notas são agrupadas simplesmente de modo a obter conjuntos particulares, que são então relacionados a conjuntos em outras partes da peça de modo a tornar a explanação coerente"⁴²³ (1989, p. 293-294).

A reivindicação de que determinado subconjunto participa de outros segmentos da peça é exemplar de um argumento de autoridade no sentido em que invoca algo ausente do objeto em questão para justificar escolhas e posturas sobre esse mesmo objeto⁴²⁴. Esse não é de modo algum o cerne da argumentação de Forte, além de ser expresso como um comentário passageiro. No entanto, o argumento é posto e ampara suas escolhas analíticas. Expandindo a passagem supracitada:

Eu devo dizer aqui, *de modo passageiro*, que todos os tetracordes indicados [na análise] são objetos temáticos da Sagração da Primavera. O tetracorde diatônico 4-23 proeminente, por exemplo, é *familiar a todos* como a base do pungente tema de quatro notas do "Círculo Místico das Adolescentes"⁴²⁵. (FORTE, 1988, p. 321, grifos meus)

No segundo caso (2b), as interações verticais são tidas como subprodutos das duas camadas semi-independentes, não fornecendo informação significativa à

⁴²³ "Skeptics might argue that notes are grouped together simply in order to obtain particular sets, which are then related to sets elsewhere in the piece in order to make explanation coherent."

⁴²⁴ O mesmo se poderia dizer sobre a *Ursatz* schenkeriana, sobre como ela reivindica uma autoridade apelando por uma instância subjacente, profunda, metafísica e quase mítica.

⁴²⁵ "I should say here, in passing that all the tetrachords labeled in example 2 are thematic objects in the Rite of Spring. The prominent diatonic tetrachord 4-23, for example, is familiar to everyone as the basis of the poignant four-note theme of the 'Mystic Circle of Adolescents'."

profundidade estrutural. Sua constituição é quase fortuita, sendo observada apenas indiretamente pelo analista.



Figura 29: Sexto compasso da redução para piano da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3)

Um exemplo na diferença das duas abordagens quanto à consideração das verticalidades pode ser visto no compasso seis da *Sagração* (Fig. 29). Sendo a "sonoridade tônica" uma referência vertical, Travis elenca o sib-mib-ré (Fig. 27, c. 6.2.2) como o último ponto estrutural do desenvolvimento cromático antes do retorno à sonoridade diatônica de origem. Essa sonoridade é simplesmente uma transposição de sua "tônica" (láb-réb-dó) ambas portanto conjuntos idênticos 3-4 [015]. Mesmo que situada em parte fraca do pulso, sua significação harmônica é suficiente para que seja destacada estruturalmente.

Para Forte, por outro lado, não há retorno à sonoridade de origem: o início e o fim do segmento são descritos como duas diferentes entidades harmônicas. Em sua análise (Fig. 28), o 4-17 [0347] inicial, implicando interação contrapontística em nível estrutural e superficial entre as duas camadas, é descrito no final do segmento como dois 4-23 [0257] independentes. Nesse contexto, a interpretação do compasso 6 fica sujeita não mais ao arco de partida e retorno, mas às interações locais que melhor replicam os subconjuntos predefinidos. Assim, si-mi-dó# (Fig. 29, c. 6.2.1) e sol#-dó#-si (Fig. 29, c. 6.3) representam indiretamente a interação vertical do compasso 6.

Na análise de Forte, a "sonoridade tônica" de Travis (láb-réb-dó) e duas de suas transposições coincidem como subprodutos das duas camadas semi-independentes (a partir da marca de ensaio 1). No âmbito vertical imediato, a consideração dessas novas sonoridades (si-mi-dó# e sol#-dó#-si) implica alteração do conjunto 3-4 [015] para 3-7 [025]. Essa alteração não é comentada pelo analista devido a sua maior atenção às duas sonoridades no nível intermediário do que às interações superficiais/contrapontísticas entre elas. Assim, se por um lado há um claro interesse na superfície para compreender os motivos como definidores das entidades

harmônicas, por outro o aspecto superficial da textura e das verticalidades imediatas não é considerado.

Além da replicação dos tetracordes, outra razão para a escolha das sonoridades estruturais do compasso 6 é o que o autor chamará, em outra análise desse mesmo artigo, de "coincidência temporal" (1988, p. 323): ou seja, a confluência com o pulso e a métrica. Segundo Forte, esse é um quesito de "extrema importância para a leitura linear, na qual o analista não pode apelar para determinadores operacionais *a priori*, como aqueles representados na condução de vozes tonal"⁴²⁶ (1988, p. 323). Nesse ponto, a distância com os pressupostos analíticos da Teoria Schenkeriana se intensifica. O apelo à confluência rítmica (em sentido amplo) é significativo da prevalência de critérios locais em detrimento de uma abordagem global, o que diverge dos princípios fundamentais da teoria à qual se propõe a hibridização.

Em outra publicação (1985, p. 42)., Delineando diretrizes gerais para o sucesso de uma proposta analítica, Forte aponta o critério da testabilidade, em que "análises diferentes usando o mesmo método produzem resultados que se cruzam de modos significativos"⁴²⁷. As maiores variabilidades nos critérios de segmentação obstruem parcialmente a testabilidade de seu método.

(3) O abandono das acepções originais do conceito de prolongamento por Forte é significativo da incompatibilidade entre as duas propostas analíticas. A diferença reside no fato de que, enquanto na Teoria Schenkeriana o conceito se refere à relação *do uno ao múltiplo*, na Análise Linear a peça é observada *do geral ao particular*. Em Forte, a estrutura global não resulta de uma unidade mínima que se expande, mas de uma rede ampla *a priori* (os conjuntos octatônicos) capaz de abarcar as diversas manifestações locais. Ele está mais interessado na associação das notas, por meio da inferência de seus pertencimentos a conjuntos determinados, do que em interpretar a elaboração do segmento a partir de um único gesto unificador. Ao invés de encontrar o mínimo que justifique o plural, Forte infere superestruturas (octacordes, no caso) de modo que cada particularidade seja conformada em subestruturas (tetracordes, no caso). Assim, o seu "prolongamento de uma classe de notas octatônica, Fá#" (1988, p. 321) refere-se mais à catalogação dos tetracordes como "categoria subsidiária" (1988, p. 315) dos dois octacordes que regem o segmento do que à extensão deste Fá# por

⁴²⁶ "[...] Is of the most importance to a linear reading in which the analyst cannot appeal to a priori operative elements, such as those represented by tonal voice-leading."

⁴²⁷ "Different analysts using the same method would produce results that intersect in significant ways."

meio de processos de integração de elementos a ele subordinados, como em um prolongamento tradicional. Ou seja, sua acepção desse termo implica mais identidade de um evento com categorias mais amplas, do que projeção desse evento por lapsos temporais em que ele é a instância mais ampla do segmento considerado.

Não é então fortuita a cautela com que o autor utiliza o conceito de prolongamento. De fato, sua utilização é mais um empréstimo reminescente da Teoria Schenkeriana do que uma representação direta de suas formulações. É um empréstimo que, conscientemente ou não, procura trazer indiretamente para a análise dos conjuntos de classes de notas os aspectos positivos que a Teoria Schenkeriana agrega ao discurso analítico: como sua descrição do movimento estrutural, sua inferência da *poiesis* por meio da ideia de elaboração composicional, seu modo de agrupar elementos em uma direcionalidade propositada, etc. Mas sobretudo, é um empréstimo que busca solucionar as lacunas entre dois paradigmas analíticos hegemônicos⁴²⁸.

A dissolução do conceito de prolongamento, no entanto, evidencia duas estratégias de análise baseadas em diferentes pressupostos teóricos. É nesse sentido que Agawu argumenta que "a análise de Forte [...] leva a um problema ao invés de uma solução, o problema da reconciliação de dois tipos de hierarquias que derivam de dois diferentes, e nesse caso opostos, princípios estruturais"⁴²⁹ (1989, p. 294).

As diferenças dessas hierarquias e desses princípios estruturais manifestam-se de diversas maneiras. A pouca importância dada ao movimento de partida e retorno, por exemplo, representa outra compreensão do conceito de movimento estrutural. A temporalidade em Forte não é necessariamente linear e teleológica: ela traça no objeto analisado tanto retrospectivas quanto enjanelamentos temporais diversos⁴³⁰. Enquanto a origem deve ser rastreada na Teoria Schenkeriana para que o método seja iniciado, na Análise Linear a relação com a origem é menos rígida. Associações no âmbito superficial são incentivadas como um modo de coletar informações para a projeção dessa(s) origem(ns) (na análise da *Sagração*, por exemplo as "origens" são duas sonoridades 8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A]). Nesse sentido, a própria ideia de

⁴²⁸ Um paralelo pode ser traçado com a proposta do próprio Schenker de junção do contraponto com a harmonia, da fusão das concepções de Fux e C.P.E. Bach com a de Rameau.

⁴²⁹ "Forte's analysis, in my view, conveys a problem rather than a solution, the problem of conveying two types of hierarchies that derive from two different, and in this case opposed, structural principles."

⁴³⁰ O que, apesar de todas as divergências que aqui se aponta, dialoga parcialmente com o intuito de Schenker de descrever em sua análise "a precisão estritamente lógica na relação entre as simples sucessões de tons e as mais complexas" (1979 [1935], p. 18) / "The strictly logical precision in the relationship between simple tone-successions and more complex ones [...] but also from the complex to the simple."

unidade originária, central no schenkerianismo, é estranha à Análise Linear. Em Forte, trata-se mais de um espelhamento entre sonoridades de diferentes extensões, categorizadas como subsidiárias ou como repositórios mais amplos, do que da imagem de uma filiação cronológica.

Assim, em Forte, a peça é analisada mais como uma rede de interações do que de acordo com princípios de crescimento. A peça não é reduzida a uma única origem, não brota de dentro pra fora como uma semente, mas resulta das interações entre sonoridades tanto de um nível amplo que se manifesta em instâncias locais quanto em jogos locais que informam a estrutura geral. Trata-se de uma rede de complementaridades e confluências, em que o movimento de fora pra dentro é tão significativo quanto o seu oposto.

Considerando-se esses argumentos, a hibridização com a Análise Schenkeriana é, portanto, mais pontual do que uma integração. No quesito redução (1), ela serve apenas como uma inferência de uma ordem interna dos segmentos; a segmentação (2) como um todo utiliza mais critérios da teoria dos conjuntos do que da Análise Schenkeriana; e o prolongamento (3), enfim, perde sua potência conceitual: é mais uma apropriação vaga que invoca influências de uma antiga teoria, não apresentando consequências operacionais de fato.

A crítica da tendência ao acontextualismo na proposta de Straus (1987), em que a concepção de *pós-tonalidade* suplanta as considerações sobre uma *tonalidade expandida*, também se aplica aqui. Agawu elabora essa crítica observando como a preocupação com a consistência da metodologia analítica por parte dos teóricos dos conjuntos de classes de notas ofusca percepções sobre a obra e certos pontos pacíficos do senso comum. Em suas palavras, "a atenção então haveria mudado, na moda desconstrutivista, de um objeto da linguagem para a metalinguagem, da obra para um discurso sobre a obra"⁴³¹ (1989 p. 294). Por outro lado, o mérito das propostas de Straus (1987) e Forte (1988), quando aplicadas a esse tonalismo expandido, consiste na possibilidade de gerar informações novas sobre a peça: uma possibilidade atrelada justamente à concentração no nível neutro e ao seu consequente acontextualismo histórico/cultural⁴³².

⁴³¹ "Forte's analysis, in my view, conveys a problem rather than a solution, the problem of conveying two types of hierarchies that derive from two different, and in this case opposed, structural principles." (p. 294)

⁴³² Um argumento poderia ser feito defendendo que toda análise é metalinguística ao instaurar suas próprias ferramentas de observação do objeto. A própria Análise Schenkeriana é metalinguística nesse

A linguagem híbrida das peças de Igor Stravinsky, analisadas nas seções precedentes, apresenta aporias que se refletem em toda essa disputa entre metodologias. Essas peças intercalam inclinações a polos tonais e modais com materiais não-triádicos, de modo que conflitam com a ideia de um sistema analítico único que dê conta das contradições internas. A vigência de análises desse compositor no neo-schenkerianismo não se deve somente à sua importância no *métier* musical, mas sobretudo às dificuldades intrínsecas à sua linguagem (que por sua vez alimentam essa importância). Nesse sentido, a negligência das implicações tonais em sua música é tão danosa quanto a da consideração da superfície em estado bruto – apenas propostas de hibridização no âmbito analítico podem dar conta dessa linguagem musical híbrida em seu cerne.

Os tópicos (1) redução, (2) segmentação e (3) prolongamento refletem uma alteração ainda mais ampla entre a Análise Linear e a Teoria Schenkeriana: a reformulação do ideário organicista. De fato, Forte e muitos de seus contemporâneos não se ocupam muito com essa intercalação da teoria musical. A Análise Linear (FORTE, 1988), o modelo associativo (STRAUS, 1987) e o produto de redes (COHN; DEMPSTER, 1992) reavaliam, parcialmente ou por completo, direta ou indiretamente, conceitos arraigados no organicismo schenkeriano como a teleologia linear, o crescimento, a integração parte-todo, a noção de espaço musical etc. Nessa reavaliação, o apelo às imagens extramusicais como figuras retóricas de autoridade (metafísicas, teológicas, psicológicas, sociológicas, nacionalistas etc.) é substituído por um cenário mais pragmático e técnico, que busca descrições mais objetivas da música.

No entanto, a postura pragmática não invalida o extramusical – ela não impossibilita a relação de suas ideias com imagens mais distantes dos aspectos técnicos da teoria musical. Se o organicismo schenkeriano não é mais válido como um ideário que gravita as reflexões musicais, outras metáforas podem ser relacionadas às teorias musicais mais atuais, e existem algumas que compartilham de modo interessante os princípios dessas pesquisas. A próxima seção sugere brevemente

sentido. Em convergência com o argumento de Agawu, entende-se que há, no entanto, diversos graus em que essa metalinguagem se manifesta e que em alguns casos a distância do objeto é de fato maior. Haveria então, ferramentas mais adequadas do que outras de acordo com os contextos determinados. Não se procurando eliminar a riqueza das relativizações, pode-se pôr a questão desta maneira: em relação a pregar um prego, um martelo é invariavelmente mais adequado do que uma lupa.

algumas dessas reformulações do organicismo que não refletem mais os valores da época de Schenker, mas pensam a apropriação metafórica do orgânico com outros valores e a partir da associação de outros aspectos das estruturas musicais com as biológicas.

4.5 Algumas reformulações do organicismo

Nas quatro seções precedentes, traçou-se uma trajetória da fragmentação dos princípios da Teoria Schenkeriana e do ideário organicista que a ampara. Para finalizar este capítulo, aponta-se algumas reformulações do organicismo que se coadunam com as problematizações que impulsionaram essa trajetória. Assim, após uma longa jornada, retoma-se aqui as questões referentes ao organicismo explanadas mais diretamente na seção 1.1 da presente tese. Entende-se que as pesquisas aqui delineadas compartilham princípios especialmente com o conceito de produto de redes (COHN; DEMPSTER, 1992), com o modelo associativo (STRAUS, 1987) e a com a Análise Linear (FORTE, 1988), mas também com as diversas questões que surgem no panorama do neo-schenkerianismo. Em certo sentido, elas agrupam esse panorama em um quadro teórico mais geral que pressupõe reformulações do ideário organicista tradicional.

Watkins (2017) aponta as reformulações do organicismo em sua pesquisa em busca de um "organicismo pós-humanista". No seu artigo, a autora propõe expandir a metáfora organicista além dos princípios humanistas que regem o seu funcionamento tradicional. Em suas palavras: "eu proponho imaginar um organicismo que se desfaz de presunções humanísticas e impele reflexões criativas sobre os pontos de conexão entre música e o processo orgânico"⁴³³ (p. 93). Ou seja, a autora pensa o conceito de organismo e uma nova espécie de ideário organicista sem refletir necessariamente a centralidade do humano e os princípios a ele associados (como a individuação, a integração parte-todo, o desenvolvimento orientado a um fim, etc.). Esses princípios, que no organicismo tradicional são espelhados em comportamentos específicos da natureza, são contrapostos com outros comportamentos naturais que não os corroboram, mas que são tão orgânicos quanto. Em outras palavras, a ideia do humano e sua artes que se forma a partir de determinadas preconcepções da natureza é

⁴³³ "I propose to imagine an organicism that dispenses with humanistic conceits and prompts creative reflection on the points of connection between music and organic process."

contraposta a uma outra concepção da natureza, que por sua vez, faz repensar o humano e suas artes.

Assim, a autora argumenta que o organicismo seleciona as partes e comportamentos da natureza que convergem com a visão de mundo do humanismo, ou seja, que o aproveitamento tradicional das metáforas orgânicas opera por exclusão de aspectos da natureza, aproveitando apenas aqueles que lhe convém. Citando um trecho da ópera de Wagner, *Tristão e Isolda*, o argumento é reformulado pelas palavras da personagem Brangäne, a serviçal de Isolda, que, incapaz de ouvir o que sua ama está ouvindo, queixa-se: "A selvageria de seu desejo te ilude a ouvir apenas o que escolhe ouvir"⁴³⁴ (p. 95). Assim também estaria a ampla linhagem de musicólogos e músicos impelidos a "ouvir" a natureza apenas no aspecto em que ela refletia suas aspirações filosóficas e culturais⁴³⁵. Diante desse cenário, Watkins propõe uma reapropriação, ao invés de uma negação, do ato de metaforizar figuras orgânicas para fins de reflexões estético/filosóficas – uma reapropriação que substitui os princípios que regiam o organicismo tradicional por noções atuais sobre os comportamentos dos organismos.

O ensaio prossegue mostrando a vigência da idealização, na tradição filosófica germânica (especificamente em Kant, Goethe, Hegel e Adorno), dos organismos como entidades autônomas (autocontidas, autorreferentes, auto-organizadas etc.). Observa como essa autonomia está atrelada ao processo de individuação, em uma epistême que preza pelo primado e pela centralidade do sujeito.

No entanto, já em Goethe é possível observar algumas ponderações a essa idealização da autonomia e individualidade dos organismos, talvez justamente pelo viés mais empírico/científico em que baseava suas especulações filosóficas. Duas citações mostram uma mudança no entendimento sobre a natureza que tem consequências amplas no estudo do organicismo. Para Goethe, em 1795, "o mais perfeito organismo aparece diante de nós como um *todo unificado, separado de todos*

⁴³⁴ "You are deluded by the wildness of your desire into hearing only what you choose to."

⁴³⁵ Uma crítica similar é encontrada em Nietzsche, que aponta esta idealização da natureza tendo os parâmetros morais humanos como medida: "Vocês querem viver 'conforme a natureza'? Ó nobres estoicos [...] enquanto pretendem ler embevecidos o cânon de sua lei na natureza, vocês querem o oposto [...] Seu orgulho quer preservar e incorporar à natureza, até à natureza, a sua moral, o seu ideal, vocês exigem que ela seja natureza conforme a *Stoa*, e gostariam que toda a existência existisse apenas segundo a sua própria imagem - como uma imensa, eterna glorificação do estoicismo [...] Mas esta é uma antiga e eterna história: o que ocorreu então aos estoicos sucede ainda hoje, tão logo uma filosofia começa a acreditar em si mesma. Ela sempre cria o mundo à sua imagem, não consegue evitá-lo; filosofia é esse impulso tirânico mesmo, a mais espiritual vontade de poder, de 'criação do mundo' de *causa prima* [causa primeira]" (2005 [1886], p. 14-15).

os outros seres"⁴³⁶ (*apud* WATKINS, 2017, p. 100-101, grifo meu). Entretanto, posteriormente, para o mesmo autor, "nenhuma criatura viva é unitária na natureza; todas elas são pluralidades. Até o organismo que aparece para nós como um indivíduo existe como uma coleção de entidades vivas independentes"⁴³⁷ (p. 101). De fato, como aponta Watkins, essa mudança de visão reflete mais acuradamente a realidade biológica repleta de simbioses, em que a vida de um corpo humano é indissociável das inúmeras colônias de bactérias que o habitam, assim como as relações entre as plantas e os fungos, nas quais estes ajudam as raízes daquelas a absorver nutrientes etc. Ou seja, em oposição ao organicismo tradicional e sua delimitação das fronteiras das entidades orgânicas, esses atributos refletem os princípios de cooperação, co-evolução e co-emergência – atributos que questionam os limites da entidade orgânica, representando-a como múltipla, interconectada e heterogênea.

O conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari (2011 [1980], p. 17-49), dentre as muitas tarefas que opera em sua complexa e hermética filosofia, influencia e converge com a proposta de Watkins. No escopo do debate apresentado pela autora, o rizoma⁴³⁸ pode ser compreendido como um exemplo do que se pode alcançar com a expansão das metáforas orgânicas para além de sua apropriação artística e filosófica tradicional. Em oposição à imagem goethiana da natureza "como um todo unificado", na qual por vezes a raiz é associada como fundamento e até (erroneamente) como origem, os autores questionam: "A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica." (p. 19). Ou seja, se a raiz remete, na tradição organicista, à noção de premissa básica a partir da qual dicotomias se "ramificam", os autores questionam já essa apropriação, não apenas em seu aspecto filosófico, mas também em seu aspecto biológico. "A natureza não age assim" equivale a dizer: "a nossa filosofia não age assim". Ela opera por multiplicidades, desenvolvendo todos os seus aspectos simultaneamente em uma estrutura não-hierárquica, horizontal. Assim, a linha unificadora da lógica causal (como na *Urvlinie* schenkeriana) é contraposta à lógica de rede (como no produto de redes, de Cohn e Dempster). A ramificação de premissas fundamentais é contraposta

⁴³⁶ "The most perfect organism appears before us as a unified whole, discrete from all other beings'.

⁴³⁷ "No living thing is unitary in nature; every such thing is a plurality. Even the organism which appears to us as individual exists as a collection of independent living entities."

⁴³⁸ Tipo de caule que cresce horizontalmente, geralmente subterrâneo, mas podendo ter porções aéreas (gingibre, espada de São Jorge, bananeira).

ao pensamento multifacetado, um pensamento que, por meio da lógica cartográfica, estabelece territórios nos quais percorre, como nômade, suas veredas⁴³⁹.

Influenciado por essas questões, o "organicismo pós-humanista" de Watkins propõe repensar as metáforas orgânicas que remetem à construção do sujeito em sua acepção como indivíduo, não dividido, uno. Nessa outra perspectiva, o que as plantas têm a nos oferecer como modelo artístico e filosófico são as noções de pluralidade e heterogeneidade, e não as de unidade e totalidade. Como aponta a filósofa Donna Haraway, "organismos são ecossistemas de genomas, consórcios, comunidades, jantares parcialmente digeridos, formações mortais de fronteiras"⁴⁴⁰ (2008, p. 31). Essas definições são amparadas em aspectos biológicos que se chocam com a noção do indivíduo – como o fato do genoma humano ser encontrado em apenas 10% das células do corpo humano, sendo os 90% restantes ocupados por genomas de bactérias, fungos e protistas (2008, p. 3). Em outras palavras, as ideias de unidade e individualidade, amparadas por uma noção do corpo como uno e indivisível, chocam-se com a maleabilidade e a permeabilidade das fronteiras biológicas. Nesse sentido, escrutinado em seus detalhes e em seus aspectos tanto micro quanto macroscópicos, o organismo não funciona como um modelo para os ideais organicistas tradicionais, mas reflete a sobreposição de sistemas biológicos co-dependentes. Esses sistemas não se coadunam necessariamente em estruturas hierárquicas que se formam a partir de elementos homogêneos. Afinal, a homogeneidade e a discrição das partes em estado puro são atributos da razão humana raros na natureza⁴⁴¹.

De acordo com essas definições, os atributos associados aos princípios de individuação passam a ser questionados pelo caráter estático que projetam nos organismos e, em especial, na observação dos organismos vegetais. Se a tradição organicista utilizou a imagem da planta/árvore como modelo para a formação da entidade individual, ela precisou em determinadas instâncias omitir o comportamento ecossistêmico e dinâmico que deixa a planta num constante estado de vir a ser, de tornar-se, de devir. Segundo Watkins, "a totalidade do organismo está continuamente

⁴³⁹ Deleuze e Guattari, especialmente a partir de *Mil Platôs* (2000 [1980]), são uma referência quase explícita no conceito de "platôs de tensão", a partir do qual Fink pensa a música de Stravinsky.

⁴⁴⁰ "Organisms are ecosystems of genomes, consortia, communities, partly digested dinners, mortal boundary formations."

⁴⁴¹ Uma reflexão similar é realizada pelo matemático Louis Rougier: "damos o nome de leis da natureza às formulas que simbolizam as rotinas que a experiência revela [...] É uma linguagem puramente antropomórfica, pois a regularidade e a simplicidade das leis só são verdadeiras numa primeira aproximação, e acontece frequentemente que as leis degeneram e se desvanecem com uma aproximação mais intensa" (*apud* BOULEZ, 2007 [1963], p. 29).

no estado de ser produzida e não é [...] meramente a soma de partes discretas"⁴⁴² (2017, p. 103). Nesta concepção, a totalidade do organismo é constituída pelos vazios gerados em seu processo vital – situação em que o organismo nunca chega a se estabelecer como uma manifestação da ideia que se tem dele, mas que se desenvolve por meio do desaparecimento de suas partes, em um estado de gênese contínua e não teleológica. Como expressa a autora, de modo elegante e sucinto⁴⁴³, organismos são "(w)holes" (p. 103). Em outras palavras, são totalidades esburacadas que não se mantêm como forma unitária, e, portanto, não são passíveis de representação por inteiros. Pelo contrário, os organismos são fracionados, fraturados e fragmentados, características fundamentais para que eles se conectem, formando redes sub-reptícias com outros organismos e redes de organismos.

O questionamento da totalidade passa também pela constatação de que o comportamento ecossistêmico remete mais à manutenção da vida da colônia/organismo do que à formação de uma entidade planta indivisível. Em outras palavras, a dinâmica vital da metamorfose da planta não aspira chegar ao fim de um processo de crescimento: é uma cooperação entre seus elementos constituintes, que se desenvolvem simultaneamente com o propósito de não morrerem. Segundo Watkins, "uma concepção que melhor se encaixa em fenômenos como o derramamento de folhas de uma árvore no outono"⁴⁴⁴ (2017, p. 104) ou ainda, parafraseando-a, um processo que não atinge um fim, mas que adia "o" fim. (p. 104). Com isso se quer dizer que a manutenção da vida do organismo/colônia não é um processo de afirmação constante, marcado unicamente pelo crescimento em uma teleologia linear. Pelo contrário, é um processo não linear, que afirma e nega em aporia reiterada constantemente e que carrega consigo traços da morte de membros da colônia – um aspecto pouco abordado no organicismo tradicional e que se contrapõe às suas características afirmativas, vigorosas e formativas.

Em meio a essas considerações, vale ressaltar que o processo de manutenção da vida dos organismos/colônias não tem o propósito de dar primazia a um de seus atributos supostamente mais importantes (a copa, a raiz, a flor, etc.), já que os atributos cooperam como uma colônia integrada. A nenhum dos componentes do organismo pode ser reivindicado uma conexão mais próxima com a identidade do

⁴⁴² *"The wholeness of organisms is continually in the process of being produced, and it is not [...] merely the sum of discrete parts."*

⁴⁴³ No estilo do poeta E.E. Cummings.

⁴⁴⁴ *"A conception that better suits phenomena like a tree's shedding of leaves in autumn"*

todo, ou um protagonismo na formação e constituição de sua estrutura. Nesse sentido, o conceito de integração parte-todo não isola um parâmetro, mas é seguido com rigor a partir da compreensão de todos os componentes. Essa concepção opõe-se a teleologia linear do organicismo tradicional, no sentido em que sobrepõe crescimentos simultâneos, que estabelecem tanto conflito quanto cooperação, à ideia de crescimento do uno ao plural.

É evidente que todo esse panorama se opõe diretamente ao organicismo tal como exposto na Teoria schenkeriana, o que pode ser apresentado em quatro aspectos interconectados: (1) a primazia das alturas; (2) a teleologia linear; (3) o crescimento do uno ao plural e (4) a figura do gênio.

(1) Em primeiro lugar, para Schenker, a altura é o principal atributo do organismo musical. Hierarquicamente superior, ela não coopera com os outros elementos: esses são derivações de segunda ordem cuja variabilidade não possui significados nem consequências no campo das alturas, e, logo, no âmbito geral da estrutura musical. Até o conceito de forma musical – compreendido no mais baixo grau de resolução (ou seja, observadas à máxima distância) como uma instância rítmica – é um atributo subordinado à *Urfinie* – compreendida como a estrutura das alturas). A árvore/organismo de Schenker prioriza um atributo que prescindem do comportamento dos outros elementos que compõem o ecossistema musical. Esses elementos, no máximo, contribuem para a afirmação do atributo central das alturas, reforçando-o, mas nunca se sobrepondo a ele. Como regra geral, no entanto, são considerados como distrações da estrutura que Schenker considera de fato.

(2) Em segundo lugar, a *Urfinie* é orientada a um fim. Seu propósito não é a automanutenção, mas completar seu ciclo vital e "morrer" na tônica (em $\hat{1}$). Para Schenker, a música não estabelece um território sujeito a ser percorrido em múltiplas direções pelo ouvinte. Ela é uma forma de vida unilinear e unidirecional, à qual, nas palavras do autor, "qualquer um que não ouviu a música como uma progressão linear deste tipo não ouviu música de fato"⁴⁴⁵ (2014b [1926], p. 45). A linearidade também funciona como uma forma de agrupar a heterogeneidade dos elementos, reforçando a primazia de um único atributo. A inferência de uma teleologia una e principal no percurso musical é conflitante com a noção de que inúmeras narrativas atravessam o

⁴⁴⁵ "Anyone who has not heard music as linear progressions of this kind has not heard it at all."

objeto musical. A trajetória vital do organismo musical é considerada no âmbito de sua individualidade, e não como parte de uma colônia em que sua morte é uma função importante na manutenção do sistema.

(3) Em terceiro lugar, a multiplicidade, a diversidade e a heterogeneidade dos elementos, na Teoria Schenkeriana, só podem ser compreendidos como consequência e derivação do Uno indivisível representado pela *Ursatz*. Não existe multiplicidade *em si*, mas apenas multiplicidade *em relação a* uma instância anterior e originária. A narrativa da semente (do uno ao plural) é conflitante com a da co-emergência de sistemas biológicos.

(4) Em quarto lugar, para Schenker, a música é a expressão do gênio, do indivíduo. Embora a imagem do gênio como alguém que se mescla com a natureza possa remeter à fragmentação do indivíduo em um amorfo éter metafísico, em Schenker esse não parece ser o caso. O ato de "fazer falar a natureza por meio de si" implica primeiramente esse si e apenas em segundo lugar a natureza idealizada. O indivíduo se expande em direção à divindade que é sua "imagem e semelhança", expande-se, portanto, a si próprio e à sua *presença*⁴⁴⁶.

Por sua vez, as pesquisas apresentadas neste capítulo, que representam, cada uma ao seu modo, em diversos sentidos, a inversão do schenkerianismo, podem ser compreendidas em convergência com os apontamentos delineados nesta seção. Apesar de nenhuma delas defender diretamente as relações que, tomando a liberdade de licenças poético/teóricas, são realizadas aqui – essas relações com um quadro teórico de reformulações do organicismo tradicional trazem uma visão singular para os seus impulsos e suas epistêmes. O que se tem em mente nessas associações são as perguntas: "se essas pesquisas se preocupassem com o organicismo, o que diriam? Como associariam suas metodologias com atributos da natureza? O que essas inferências e suposições podem revelar sobre a trajetória da Teoria Schenkeriana ao longo do século XX?".

Assim, paralelamente aos contrastes da Teoria Schenkeriana com as reformulações do organicismo apontados acima:

(1) Quanto à primazia das alturas, essas pesquisas apontam para a importância de fatores múltiplos na consideração das estruturas em uma informação continuada entre superfície e profundidade. Exemplar nesse sentido é a consideração das

⁴⁴⁶ Refere-se aqui ao conceito de *metafísica da presença* de Jacques Derrida. Para mais relações entre este conceito e a musicologia em geral, ver FORTES, 2019 e capítulo 5.

"coincidências rítmicas" em Forte e a consideração das formas musicais (em sentido amplo, também um aspecto rítmico) em Smith na formação de suas estruturas profundas e intermediárias. Até fatores como timbre passam a ter relevância (embora menor e mais raramente), por exemplo nas considerações de Fink sobre a análise de Straus e até em Forte na segmentação dos conjuntos (Fig. 28, em que reflete a mudança entre fagote e clarinete piccolo). Assim, os atributos desses organismos musicais dão maior importância à co-emergência e à cooperação, do que no organicismo da Teoria Schenkeriana original.

(2) Quanto à teleologia linear, essas pesquisas apontam múltiplas direcionalidades e enjanelamentos. Por exemplo, o modelo associativo de Straus elimina a univocidade intrínseca para a construção de linearidades globais. A análise é encarada por associações que prescindem desse tipo de causalidade e que pensam o maior número possível de conexões. A noção de direcionamento a um fim é substituída por conexões variadas em uma lógica de rede. Os eventos musicais não são encadeados, mas selecionados como nós de uma malha em que as extensões variáveis dos conjuntos (como apontado também na análise de Forte) prestam-se mais a ampliar a conectividade destes nós (e por extensão a coesão global da malha) do que em descrever movimentos de partida e retorno, de um início a um fim, do ponto A ao ponto B. O organismo musical não é compreendido por uma trajetória do nascimento à morte, mas como uma colônia que compreende as mortes individuais em sua estrutura fragmentada, fraturada e fracionada – (*w*)holes, em que se sobrepõe diversas teleologias individuais em direcionalidades diversas.

(3) Quanto ao crescimento do uno ao plural, essas pesquisas rompem com a narrativa de uma origem gerativa, de uma semente única que se desdobra. Três exemplos:

(3a) Em Cohn e Dempster, pensar "a aparente complexa superfície musical [...] como a base da unidade composicional" (1992, p. 176-177) implica tanto inverter a narrativa da unidade originária quanto relegá-la. A superfície não se torna um novo ponto de origem, mas é já em si uma multiplicidade que reflete "as demandas de diversos conjuntos de operações formais" (p. 176-177) nos níveis estruturais subjacentes.

(3b) Em Forte, as duas sonoridades fundamentais, comportam-se menos como sementes simples que chegam ao todo e mais como superestruturas gerais que englobam o caso particular. Além de não ser apenas uma, mas dois conjuntos

interrelacionados, essa origem é já em si uma fonte complexa ao invés de uma unidade gerativa (como a *Urpflanze* musical de Schenker).

(3c) Em Salzer, a origem depende da dedução da superfície ao invés da indução da profundidade, o que implica que o plural informa o uno, produzindo neste processo diversos unos (*Ursätze*). Ou seja: as narrativas da origem una baseadas na imagem da semente perdem o seu potencial representativo a partir dessas concepções das operações composicionais. O rastreamento da origem da nota na *Ursatz* é substituído pela visão da nota como um ponto de múltiplas origens e associações. No âmbito dessas reformulações do organicismo schenkeriano, elas coabitam com visões dos organismos como entidades originadas em processos mais amplos, em que não há uma origem imutável, mas diversas possibilidades de origem. A semente é contextualizada: as qualidades e quantidades do solo, da água e do ar são consideradas na observação do seu crescimento. Além disso, o status da semente como representante da origem é questionado ao se pensar a função transitória que ela cumpre na manutenção do ecossistema que a compreende. A semente não somente inicia: ela sobretudo mantém.

(4) Finalmente, quanto ao gênio, essas pesquisas já não refletem o sentido de individualidade necessário para sua construção. A *presença* do gênio, seu estado de totalidade que se expressa na obra, é estranha a concepções que observam a obra por perspectivas que questionam o uno primordial. O conceito de gênio aqui refere-se mais ao trabalho bem executado do que à conexão entre a natureza e o espírito.

5 Presença e escritura a partir de Schenker

O presente capítulo estabelece diálogos entre os pressupostos filosóficos encontrados no discurso organicista da Teoria Schenkeriana e reflexões filosóficas mais atuais que questionam esses pressupostos. Ele expande as críticas ao organicismo expostas na seção final do capítulo anterior ao abordá-las sob um ponto de vista extramusicológico. A partir da Teoria Schenkeriana, aproveita o levantamento de conceitos que não se restringem ao âmbito da música e reflete sobre eles em um outro contexto, embora ainda se baseando nos pensamentos do autor originário. A partir desse diálogo, fornece bases para se pensar criticamente o estado filosófico das pesquisas neo-schenkerianas, além de outros modos pelos quais elas se distanciam da teoria original.

A identificação de questões filosóficas a partir do pensamento de Schenker permite pensar como nesse autor a integração entre o ideário organicista e a teoria musical constitui uma complexa filosofia da música. É uma filosofia que partindo da música estabelece a singular metafísica em que uma entidade una e transcendente se manifesta em instâncias plurais. Nesse sentido, conceitos como *Ursatz* e *Urlinie* são aqui compreendidos para além de suas conotações como dispositivos técnicos em uma metodologia analítica, mas sobretudo como expressões de uma visão da criação artística fundamentada em estruturas musicais ideais que se desenvolvem organicamente. Com esses conceitos, Schenker complexifica a figura do gênio, conferindo uma narrativa original ao processo no qual essa figura desdobraria a própria natureza transformando-a em arte. As estruturas ideais de Schenker (*Ursatz* e *Urlinie*) conferem a essa narrativa da criação a reconhecibilidade e verificabilidade características de um pensamento científico, mas também carregam consigo a *metafísica da presença* a partir do caráter transcendental e da subjetificação que projeta nas estruturas musicais.

Nesse panorama, o presente capítulo aprofunda uma das questões sugeridas na última seção do capítulo anterior: o conceito de *presença* que se relacionou à figura do gênio. *Presença* é um conceito pensado pelo filósofo Jacques Derrida que dialoga com outros temas de sua filosofia, como o conceito de *escritura*, a ideia de lógica do suplemento e o método de desconstrução, dentre outros. Refere-se, basicamente, à concepção do sujeito como entidade transcendente e originária que se manifesta em instâncias secundárias, derivadas e posteriores. As relações entre fala e escrita, oral e

literal, são pensadas sob a ótica desse conceito, provocando reflexões sobre a linguagem em sentido amplo. Assim, principalmente a partir das obras *Gramatologia* ([1967] 2008) e *A farmácia de Platão* ([2005 [1972]]), Derrida revisa e desconstrói autores que pensaram a linguagem, apontando os pressupostos metafísicos em seus discursos. Em outras palavras, ele pensa o modo como dicotomias baseadas em uma presença metafísica e sua manifestação a partir do sujeito fundamentam os pensamentos sobre a linguagem em toda uma linhagem de autores, remontando até à filosofia clássica e reverberando no estruturalismo linguístico do século XX.

A partir dessas concepções derridianas, pensa-se aqui as relações entre criação, registro gráfico e linguagem no ideário de Schenker. Em seus pressupostos implícitos e/ou declarações intencionais, esse ideário é observado em meio a um contexto bastante diferente, mas em relação ao qual oferece diálogos interessantes e até fundamentais para sua compreensão. Em especial, observa-se aqui como a metafísica da Teoria Schenkeriana - com seus princípios subjacentes, forças ocultas, estruturas fundamentais etc. - determina sua visão sobre o processo artístico e sobre a teoria musical, estando enraizada em determinadas concepções do mundo, da linguagem e da configuração do sujeito. A leitura de Derrida fornece as bases para a compreensão do schenkerianismo como um sistema de pensamento amplo em que a criação artística reflete questões referentes ao sujeito amparadas na concepção de estruturas musicais ideais.

Nesse sentido, o capítulo retoma as convergências e divergências entre Schenker e o paradigma estruturalista apontadas no capítulo três da presente tese. Aproveita especificamente temas abordados por Saussure – o "pai" do estruturalismo linguístico – a partir da leitura de Derrida – autor comumente classificado como pós-estruturalista⁴⁴⁷. Essa leitura realça e embasa os aspectos estruturalistas e metafísicos apontados em Schenker, observando-os criticamente a partir dos conceitos pós-estruturalistas da filosofia derridiana. A estrutura pela qual a Teoria Schenkeriana observa as criações artísticas é questionada no âmbito filosófico, no sentido "de substituir, de suplementar [sua] aparente completude, indo além de sua limitação totalizante" (NASCIMENTO, 2004, p. 29). Ou seja, a estrutura que a Teoria Schenkeriana projeta nas criações artísticas é identificada no contexto da filosofia derridiana para se pensar o que a transborda e o que supera a particular organização

⁴⁴⁷ Ver, por exemplo: PETERS, 2000 e LUNDY, 2013.

que sua metodologia analítica oferece do universo musical a partir de uma determinada visão de mundo.

A "limitação totalizante" de sua teoria, que opera em muitos casos por exclusão daquilo que com ela não se coaduna, é problematizada a partir de questões filosóficas de modo a complementar as questões levantadas no panorama neo-schenkeriano. Enquanto este panorama procura expandir os limites da teoria original a partir da relativização de seus dogmas e da expansão de suas ferramentas operacionais, o presente capítulo reflete sobre as condições que levaram ao levantamento desses dogmas e ferramentas em primeiro lugar. Ele trata de questões filosóficas no sentido em que se preocupa com as questões que subjazem a teoria e o método, quer seja posicionando-os em genealogias ou histórias das ideias; ou ainda trazendo à tona "aquilo que não se diz no que diz" (DELEUZE, 2005 [1968], p. 91), ou seja, as concepções enraizadas sobre o sujeito, a linguagem e o mundo que formam o estado epistemológico que compreende e abarca a teoria e o método.

No presente capítulo, o conceito de *escritura* e as diferentes visões que concernem esse tema são o fio condutor para se observar os pressupostos filosóficos da Teoria Schenkeriana. A partir desse conceito problematiza-se a concepção schenkeriana da escrita musical como um registro do sujeito compositor – como a secundariedade de um ato composicional que se dá antes de sua materialização, na esfera transcendente do sujeito. Essa visão é contraposta com a concepção da composição como um ato indissociável de sua notação, em que o pensamento criativo e artístico é compreendido por instâncias horizontais e não-hierárquicas. Pensa-se assim a simultaneidade e os entrecruzamentos entre as instâncias sujeito - planejamento - instrumento - escrita, ao invés da sequência em que essas instâncias estariam organizadas em níveis de maior para menor importância. O conceito de *escritura* nomeia essa problemática, sendo central para o entendimento da forma hierárquica com que Schenker organiza essas instâncias em sua narrativa da criação musical a partir da *Ursatz* e da *Urfinie*.

Em meio a essa discussão, são problematizados os pressupostos organicistas que se manifestam nas noções de linguagem e expressão nos escritos de Schenker. O capítulo argumenta como a metafísica de Schenker é associada a uma imagem idealizada da natureza à qual a figura do gênio tem acesso. A integração entre sujeito e escrita nesse ideário reflete a integração organicista entre partes e todo em sentido teleológico. A figura do gênio em Schenker encontra um meio passivo (a notação) na

qual ela se expressa plenamente e a partir da qual a própria natureza se faz manifestar. Nesse sentido, o capítulo aponta como por meio da figura do gênio concepções metafísicas da criação artística são associadas a metáforas organicistas.

Para refletir sobre essas questões, o capítulo seleciona e comenta algumas citações de Schenker sobre a relação entre composição e registro notacional, comparando-as com as concepções de Pierre Boulez sobre esse tema (5.1). Após uma breve incursão na filosofia derridiana (5.2), retorna às citações cotejadas inicialmente, agora à luz dos conceitos levantados (5.3). No contexto desta tese, o presente capítulo pode ser compreendido tanto como uma sugestão para desenvolvimentos futuros⁴⁴⁸ em que se estuda as implicações filosóficas das teorias musicais, quanto como a retomada e conclusão de temas levantados ao longo da tese. Sob um ponto de vista, encerra determinados assuntos no escopo da presente tese; sobre outro, abre para perspectivas que podem ampliar o debate sobre a Teoria Schenkeriana para outras disciplinas.

5.1 Passagens sobre a notação em Boulez e Schenker

O estudo de relatos sobre processos composicionais, associado a especulações sobre suas gêneses e seus desenvolvimentos, é um interessante campo na musicologia. A partir dele, pode-se observar como as estratégias notacionais variam amplamente entre os compositores, cada um seguindo os meandros de suas próprias intuições criativas⁴⁴⁹. A dificuldade de se afirmar categoricamente que um procedimento de escrita é o prevalente entre os compositores nos leva à consideração sobre a forte ligação entre o ato de registrar e o ato de se pensar, conceber e organizar o que será registrado.

A relação entre registro e pensamento é compreendida por meio do conceito de escritura (*écriture*), que busca se distanciar do termo "escrita" e a mera função transcritiva nele compreendida. Segundo o musicólogo François Nicolas, em música, o conceito de escritura sugere o entendimento do processo composicional como um

⁴⁴⁸ Entre esses desenvolvimentos, pode-se incluir a noção de escritura aplicada à própria notação gráfica de Schenker (suas "partituras analíticas").

⁴⁴⁹ Levantando questões que fogem ao escopo do presente trabalho, também é possível refletir como esse ato varia de acordo com épocas e estilos, desde suas condições materiais (a qualidade do papel e da caneta, a distribuição gráfica e a constituição do pentagrama, as formas de distribuição e armazenamento etc.) até as características sociológicas e técnicas do trabalho composicional refletidas na notação (com ou sem copistas, com ou sem o auxílio de instrumentos, com quais instrumentos, executadas em quais espaços etc.).

"pensamento literal (*pensée à la lettre*) [...] interiormente normatizado por seus próprios dispositivos de escritura"⁴⁵⁰ (NICOLAS, 2005, p. 1). Com esse conceito, a relação entre o ato de registrar e o ato de se pensar, conceber e organizar o que será registrado, adquire caráter endógeno: o pensamento se origina, desenvolve e transforma a partir da textualidade que o caracteriza. Pensar e escrever são processos irmãos, em uma relação de espelhamento, de interconectividade.

Mas quais as consequências dessas afirmações? Se existe uma forma de pensamento musical intrínseca ao seu processo de escrita, o que isso nos diz sobre a composição musical? O que entra em jogo quando se afirma que existe uma instância intrínseca ao pensamento que pode ser considerada, ao mesmo tempo, externa a ele? A questão parece circundar um certo solipsismo⁴⁵¹: a relação entre os processos de escrita e pensamento é subjetiva demais para ser posta à luz de um debate filosófico, compartilhável entre uma comunidade acadêmica e passível de desenvolvimentos. De modo que o melhor seria o seu abandono, relegando-a à categoria de falsa questão filosófica.

No entanto, certo incômodo parece acompanhar a condição escrita do pensamento composicional, um incômodo que sob determinado ângulo tem suas dimensões consideravelmente ampliadas. Leia-se, por exemplo, este intrigante relato de Pierre Boulez:

A escrita *propriamente dita* nos deixa diante de casos particulares para os quais a *tradição* – tão longínqua como imediata – não poderia nos dar sequer um indício de *solução*, ela nos deixa desprovidos de *astúcias*; (BOULEZ, [1963] 2007, p. 25, grifos meus)

Em um jogo de linguagem em que substantivos adquirem caráter animado, Boulez localiza a escrita como eixo de uma antinomia com a tradição. A escrita é compreendida como algo que se desprende como um elemento subversivo da própria tradição que a fundou, ou que ela ajudou a fundar. Nesse desprendimento, as "astúcias", os lugares comuns e clichês que o compositor compartilha com outros artistas e com o público são insuficientes para solucionar os problemas causados pela condição grafada do pensamento composicional. A especificação da escrita "propriamente dita" remete à possibilidade de pensá-la como instância autônoma, que não desempenha uma função secundária no ato composicional e que, se tomada por si

⁴⁵⁰ "*intérieurement normées par leur propre dispositif d'écriture.*"

⁴⁵¹ Doutrina segundo a qual só existem efetivamente o eu e suas sensações, sendo os outros entes (seres humanos e objetos), como partícipes da única mente pensante, meras impressões sem existência própria. Por extensão: vida ou conjunto dos hábitos de um indivíduo solitário.

só, pode levar a situações perigosas. Além disso, remete à possibilidade de discernir situações em que não se trata da escrita "propriamente dita", mas sim de uma escrita subserviente, transcritora, unicamente representativa – uma escrita, esta sim, que não traria problemas insolúveis à tradição.

Em determinados momentos, esse parece ser o caso para Schenker⁴⁵². Para ele, o conteúdo musical e sua notação são integrados em uma relação unívoca na obra dos mestres e por meio da figura do gênio: "A notação dos mestres representa uma *unidade* consumada entre a forma interior e a exterior, entre o conteúdo e o signo"⁴⁵³ (2014a [1925], p. 92, grifo meu). Tomando como pressuposto que o compositor e sua obra são integrados organicamente, fazendo emergir uma vitalidade a partir dos materiais brutos da natureza – a notação e o pensamento musical são para Schenker uma "unidade" em que a representação (notação) é um reflexo fiel do representado (conteúdo).

No entanto, Schenker reconhece um conflito entre o que se compõe e a forma como se compõe: "até para os gênios o *conflito* com a notação é ao mesmo tempo um *conflito* com o conteúdo: uma vez que o conteúdo tenha sido encontrado, a notação – a única possível – se encaixa"⁴⁵⁴ (2014a [1925], p. 108, grifo meu). Nessa concepção, o "conflito" entre notação e conteúdo parece se situar apenas na ordem de passageiros dificuldades técnicas (extensão e idiomatismo instrumental, ortografia musical, adequações da fórmula de compasso ao andamento etc.). Isso remete a uma determinada concepção sobre o conceito de técnica: para Schenker, ela não é posta como uma instância que propicia um certo tipo de pensamento musical, mas como um pressuposto tradicionalmente aceito que permite desenvolver "o" pensamento musical.

A concepção da escrita como instância subordinada ao pensamento composicional está atrelada a uma categorização da arte musical e à construção de um repertório estético ligado a uma determinada tradição. A escrita se "encaixa" nessa tradição e os tipos de problemas que ela representa são de rele ordem técnica, procurando refletir o mais fielmente um suposto pensamento musical pleno: aquele que faz aflorar o "acorde da natureza" por meio de sua elaboração. As questões da escrita são resolvidas na anterioridade do pensamento musical: uma vez que esse pensamento é "encontrado", a escrita é posteriormente adequada de modo a traduzi-lo. A

⁴⁵² Principalmente em passagens de sua produção tardia, a partir da década de 1920.

⁴⁵³ "The notation of the masters represents consummate unity of inner and outer shape, of content and sign."

⁴⁵⁴ Even for geniuses the struggle with notation is at the same time a struggle with content: once the content has been found, the notation--the only one possible--falls into place.

univocidade dessa relação se dá em um caminho de mão única do sujeito compositor à notação em sua materialidade – é um caminho, enfim, em que o conteúdo é posto como instância primeira que rege o funcionamento da escrita⁴⁵⁵.

Essas citações de Schenker permitem adicionar camadas de interpretação à citação de Boulez. A escrita "propriamente dita", que traz casos particulares insolúveis pelos meios da tradição, trata de uma concepção da escrita oposta à de Schenker. Ela não se integra com o compositor em uma unidade na qual emergem aspectos vitais. Pelo contrário, potencializa os conflitos entre notação e conteúdo, de modo que não se restrinjam às passageiras dificuldades técnicas, mas que atinjam um aspecto mais amplo do conceito de técnica: um aspecto que tem profundas implicações estéticas e na concepção da arte musical. A notação é posta aqui, se não em primeiro plano, ao menos como uma questão essencial ao pensamento composicional, um problema inerente a esse pensamento. Não se trata mais de uma tradução, mas de um espelhamento. Não se trata mais de "encontrar o conteúdo" e depois permitir que a notação se encaixe nele, mas de fundir o conteúdo com a materialidade que lhe é inerente⁴⁵⁶.

Para complexificar a leitura dessas citações, é necessário recorrer ao estudo de alguns conceitos de Jacques Derrida. De acordo com esses conceitos, as citações dos dois autores refletem de maneiras opostas a condição de exterioridade que acompanha a noção de "pensamento literal" (NICOLAS, 2005, p. 1). Derrida argumenta que, na história da filosofia, a exterioridade da escrita (por extensão, da notação) é vista com desconfiança por suscitar complexas relações com a fala. Escrita e voz, literal e oral, são duas forças antagônicas no desenvolvimento das linguagens humanas. Elas representam, respectivamente, a negação e a afirmação da *presença*, da autoria, da plenitude da entidade mesma daquele que fala e pensa. A voz, forma primeira no processo de externalização do pensamento (ou daquilo que se consideraria como interno, e por isso externalizável) é um veículo privilegiado na configuração do sujeito.

⁴⁵⁵ Schoenberg expressa uma visão bastante similar, invocando ainda, não coincidentemente, o tropos organicista "[...] Pode-se supor que a imagem gráfica da notação é um feliz símbolo, apto ao pensamento musical, e que, por conseguinte (visto que todo organismo bem construído encontra-se, em sua aparência externa, em concordância com a sua organização interna, e daí a aparência exterior, inata, não poder ser considerada um mero acaso) a forma e a articulação manifestas nas notas musicais correspondem à essência íntima do pensamento musical, e à sua movimentação, assim como abaulamentos e cavidades em nosso corpo correspondem à posição de órgãos internos"(p. 408, 1999 [1922])

⁴⁵⁶ Trata-se, portanto, de uma questão da modernidade artística, como definida na teoria de Clement Greenberg. Embora fuja ao escopo do presente trabalho, este é o ponto central em que se pode estabelecer conexões entre o conceito de escritura e a definição do modernismo desse autor.

A escrita, por outro lado, é suspeita de uma exterioridade secundária, que não representa fielmente a consciência pensante que a originou, e, por isso mesmo, um perigoso suplemento na narrativa da configuração e da origem dessa consciência original.

A observação da dicotomia entre escrita e voz na história do pensamento ocidental europeu encaminha a problematizações sobre a relação entre o homem e seus signos. No escopo dessa discussão, a seção seguinte se ocupa em apresentar, desenvolver e comentar alguns desdobramentos que essas concepções envolvem, procurando relacioná-las posteriormente com as citações de Boulez e Schenker aqui cotejadas. Para tanto, o conceito de *escritura* é apresentado no escopo da filosofia derridiana e de comentadores de sua obra, como Evando Nascimento, Lucia Santaella, Winfried Nöth e Silviano Santiago. São desenvolvidos alguns tópicos importantes de seu pensamento relacionados com o conceito de escritura, como a *metafísica da presença*, o *logocentrismo*, a *desconstrução*, o *rastro*, o *significante do significante* e a *lógica do suplemento*.

5.2 O transbordamento da linguagem em Derrida

Um dos temas de maior reiteração na filosofia derridiana é a relação entre a escrita e o *logos* – em sua acepção associada à razão e à verdade transcendentais – na tradição da filosofia ocidental europeia. Em *A farmácia de Platão* (2005 [1972]), o autor trabalha essa relação a partir, principalmente, do trecho final do diálogo platônico entre Sócrates e Fedro, denominado *Fedro ou Da Beleza* (2000 [s.d.]⁴⁵⁷, p. 120-130). Nesse trecho, em meio a um debate sobre as qualidades e classificações da arte da oratória, Sócrates narra uma história cuja função é similar à de uma fábula em que a moral adverte sobre os perigos da escrita. Trata-se de uma antiga lenda egípcia⁴⁵⁸ em que Toth ("Deus a quem é consagrada a ave que chamam Íbis") submete suas invenções ao deus-supremo Tamuz ("o monarca", "Amon") para serem aprovadas

⁴⁵⁷ sem data [por volta de 385-370 a.C.]

⁴⁵⁸ Desenvolve-se em paralelo à história alguns comentários por parte dos interlocutores acerca de sua veracidade. Sócrates a denuncia afirmando que esta lhe "foi transmitida pela tradição antiga", não podendo então afirmar se é verdadeira ou falsa, mas justificando: "se por nós mesmos pudéssemos descobrir a verdade, importar-nos-íamos com o que os homens dizem?". Ao fim da história, Fedro desafia a fala de Sócrates: "Com que facilidade inventas, caro Sócrates, histórias egípcias e de outras terras, quando isso te convém". A réplica de Sócrates apela para o estatuto da verdade que sua lenda contém, assim como as falas dos oráculos antepassados, que, não importando de que material provinha sua mediunidade (no caso, o carvalho) ainda assim falavam a palavra dos deuses. Trata-se de um argumento de autoridade que apela circularmente para a própria verdade contida em seu discurso.

antes de sua apresentação ao povo egípcio. Em meio às invenções dos números, do cálculo, da geometria, da astronomia e do jogo de dados, os caracteres gráficos (escrita) são apresentados por último como um *phármakon* (termo traduzível, sintomaticamente, tanto por remédio como veneno) que "tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória" (2000 [s.d.] p. 121).

No entanto, Tamuz rejeita essa última invenção argumentando que a escrita tornará os homens esquecidos, já que cessarão de exercer sua memória. Assim, afirma que "depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças a marcas externas, e não do dentro e graças a si mesmos, que se lembrarão das coisas." (*apud* DERRIDA, 2005, p. 49). A sabedoria concedida ao povo seria apenas aparente pois os conhecimentos prescindiriam da sabedoria verdadeira que se fundamenta na memória. Assim, o sábio é aquele que fala e, principalmente neste ato, exterioriza a sabedoria essencial. A escrita, como exterioridade secundária, não pode atestar a veracidade de uma sabedoria, já que o que se manifesta por meio dela é apenas uma repetição do que foi dito. Aqueles que a usarem "parecerão bons para julgar muitas coisas, quando, na maior parte do tempo, estarão privados de todo julgamento" (*apud* DERRIDA, 2005, p. 49).

O argumento da personagem da lenda é complementado mais à frente por Sócrates:

O maior inconveniente da escrita, parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos [*escritos*]: falam das coisas como se estivessem vivas, mas se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que podem não compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve [...] tem sempre a necessidade da ajuda de seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo. (PLATÃO, 2000, p. 123)

Na argumentação de Tamuz-Sócrates, a legitimidade do discurso é atestada pela *presença* de quem o enuncia. Em certo sentido, a presença do autor é requisitada com viés prático, para não haver mal entendidos, ou seja, para que aquilo que foi escrito corresponda àquilo que foi pensado e dito, para evitar interpretações múltiplas e indesejadas. Mas também se fala aqui de uma presença "do dentro", que atestaria um conhecimento interior e inerente, ao qual a memória teria o privilégio de acessar. Ela é oposta a um conhecimento "do fora", inautêntico pois desprovido de um autor que ateste e se comprometa com sua veracidade. Ou seja, a *presença* está ligada a noção de

autoria: é a partir dela que se rastreia o que foi dito a quem o disse, de modo que o sujeito que se manifesta por meio da escrita, ou ainda, que se mascara por trás dela, se manifeste. A ausência do autor também leva ao problema do destino equivocado da mensagem: sem a relação entre o enunciador e o remetente, estabelecendo um fundamento para a transmissão da sabedoria, a consistência do *logos* é fragmentada, podendo cair nas mãos de "quem não serve". Enfim, a escrita padece do mesmo problema da pintura, que se aparenta como um ser vivo, mas não possui a sua *presença*. O que lhe confere o caráter de falsidade é, portanto, o seu silêncio e a sua incapacidade de falar por si. Nessa condição, ela necessita "da ajuda de seu autor pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesma".

Derrida identifica nessas passagens⁴⁵⁹ o que denominou como *metafísica da presença*, ou seja, "o privilégio da presença como valor supremo, em prejuízo de qualquer diferimento, repetição ou diferença em todos os sentidos do termo." (NASCIMENTO, 2004, p. 21). A *metafísica da presença* é identificada como uma característica inerente a determinada linhagem histórica da filosofia, incentivada, desde Platão, pela oposição primordial Presença/ausência. A partir dela são derivadas dicotomias em que um dos termos é sempre afirmativo da identidade e da essencialidade, enquanto o outro é negativo e contingente, remetendo à diferença. Assim, Mente/matéria, Universal/particular, Humano/animal, Significado/significante, Homem/mulher⁴⁶⁰ e Fala/escrita, dentre outras, são polos que, como Derrida se empenha em demonstrar, subjazem grande parte das argumentações filosóficas.

A *metafísica da presença* então é associada a três privilégios basilares identificados no pensamento ocidental: o logocentrismo, o fonocentrismo e o falocentrismo. O *logos*, a fala e o falo seriam os eixos de afirmação da identidade dessa cultura, os modos de representar seus universais e seu mundo das ideias. Associa-se a esses três privilégios a metáfora da paternidade, a partir da qual recai sobre a invenção da escrita a suspeita do parricídio. "O pai suspeita e vigia sempre a escritura" (DERRIDA, 2005 [1972], p. 22) pois ela pode trair o discurso originário. A fala é plena pois possui a garantia de um pai, alguém que a autorize por meio de sua presença. O pai-supremo Tamuz repreende, portanto, a orfandade da escrita, pois não

⁴⁵⁹ Em *A farmácia de Platão* (2005 [1972]), mas também em *Gramatologia* (2008 [1967]), principalmente nos textos de Rousseau, Lévi-Strauss e Saussure.

⁴⁶⁰ A filosofia de Derrida é uma importante referência bibliográfica nos estudos feministas e na teoria Queer. Ver, por exemplo, as coletâneas de artigos *Derrida and feminism: recasting the question of woman* (1997) e *Derrida and queer theory* (2017).

poderá defender-se a si própria, por carecer de uma instância superior que a aprove. Dizendo aquilo que não se sabe a quem pertence, a escrita pode suplantar a sabedoria do deus-pai, usurpar seu poder, não a partir de um embate justo entre duas presenças, mas a partir do perigoso e dissimulado vazio que a constitui, que constitui, enfim, sua *ausência*.

É o que se identifica, por exemplo, em um trecho do linguista Ferdinand de Saussure⁴⁶¹, no qual a temática da representação como uma secundariedade incompleta e vazia reaparece de modo bastante similar à fala de Sócrates acima. Os milênios que separam os dois escritos alteram, entretanto, o veículo – da pintura para a fotografia. Aqui, a usurpação da escrita é denunciada em um tom que aponta para a necessidade de separação categórica entre as duas instâncias (língua e escrita), embora haja o reconhecimento da "mistura íntima" de ambas. É uma separação necessária para que se mantenha a pureza do natural (língua e fala), ameaçada pela estranha relação que deve manter – pois não tem como apenas livrar-se dele – com seu espelho artificial (a escrita).

Língua e escrita são dois sistemas de signos distintos; a única razão de ser do segundo é *representar* o primeiro; o objeto linguístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última constitui, por si só, tal objeto. Mas a palavra escrita se *mistura tão intimamente* à palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por *usurpar o papel principal*; chega-se a dar tanta e maior importância à *representação* do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, valesse mais a pena contemplar sua *fotografia* do que seu rosto. (SAUSSURRE, 1972, p. 45, grifos meus)

Frente à vigência secular da dicotomia Presença/ausência, a atividade derridiana consiste, em parte, em investigar a tradição filosófica com uma postura crítica, de modo a encontrar suas diferentes manifestações. O texto derridiano, no entanto, não se limita a identificá-las, apontando seus problemas para recomendar soluções, como se se tratasse de uma crítica kantiana. *A metafísica da presença* é um componente intrinsecamente ligado ao pensamento filosófico tradicional: uma empreitada de tal modo expurgativa consistiria em negar a validade e opor-se à filosofia, em recusar-se a acompanhar e compreender suas nuances. Derrida não é apologético da morte de ícones ou da atestação do fim de metanarrativas. Mesmo quando se refere à morte da fala, ressalta que "antes de falar de desaparecimento, deve-se pensar em uma nova situação da fala, em sua subordinação em uma estrutura cujo

⁴⁶¹ Apresentado mais detalhadamente na seção 3.6 da presente tese.

arconte⁴⁶² ela não será mais" (DERRIDA, 2008 [1967], p. 10). Sua atividade se assemelha mais a de um estudante compenetrado e exigente; a de um leitor ativo que realiza uma *arqueologia da escrita* filosófica. Não se trata, portanto, de inverter a ordem das dicotomias que fundamentam a *metafísica da presença*, conferindo valor positivo ao polo negativo, mas de demonstrar como a construção dos valores consiste na intrinsecabilidade da relação dicotômica; de demonstrar a dependência de um polo, arbitrariamente concebido como positivo, de seu duplo conceitual.

Nesse contexto, as oposições filosóficas são compreendidas como frutos de seus próprios jogos de linguagem, com sua tendência de, ao enunciar juízos analíticos, operar a partir de seus mecanismos internos. É no interior da linguagem que os processos de separar, categorizar, modelar por analogia, excluir etc. são realizados, afastando-se das idiossincrasias do mundo empírico. Portanto, a tarefa de Derrida consiste, em parte, em apontar os movimentos de abstração do pensamento filosófico e apresentá-los como os meandros da construção de um discurso linguístico que se pretende fora da linguagem. Em outras palavras, consiste em identificar, ressaltar e denunciar a materialidade, da fala e da escritura, que dá suporte às especulações metafísicas.

Desconstrução é o nome dado a essa espécie de investigação. Segundo o comentador Evandro Nascimento, apontando para a semelhança etimológica entre texto e tecido, Derrida compreende a escrita filosófica como "uma composição heterogênea feita de muitos fios, os quais uma vez entrelaçados implicam múltiplas camadas de leitura" (NASCIMENTO, 2004, p. 15). Assim, desfazendo o imbricado entrelaçamento das múltiplas linhas que compõe os textos que se propõe a investigar, Derrida constrói possíveis leituras em novas formas textuais. Partindo de um texto original, a desconstrução se aproxima e se afasta desse texto de modo a gerar mais e mais secundariedades e exterioridades, multiplicando assim a atividade da leitura e a atividade de pensamento que ela implica. Essa operação *performatiza* o argumento de que o texto escrito, assim como a fala, não é capaz de estabelecer uma linha unívoca entre o *logos* (o saber, a verdade, a razão) e sua materialidade escrita; *performatiza* a crítica à *metafísica da presença* desconstruindo a noção de autoralidade e autenticidade textual. A relação que se pretende inabalável entre o querer-dizer e o escrito é

⁴⁶² Arconte: Magistrado da Grécia Antiga, originalmente com poder de legislar e dignidade vitalícia próxima à realeza. Palavra com a mesma raiz de *arquivo* – aquele que guarda (no sentido de proteger) e aquele que guarda (no sentido de controlar).

substituída por um *jogo* em que os textos se interpenetram – um *jogo* apenas possível pois destituída a crença da *presença* de um *logos* em sua materialização textual.

Desconstruir a *presença* pressupõe a crítica à origem do texto, à primeiridade (do autor, do significado, do *logos*) em relação à qual se poderia identificar derivações em um encadeamento genealógico – implica criticar o ideário de uma origem que "pressupõe um centro interno ou externo, habitado pela verdade, que se manifestaria por meio de cópias, simulacros, como simples deslocamentos de metáforas" (SANTIAGO, 1976, p. 59). Com a crítica da primeiridade de uma presença fora-da-língua, o texto deixa de ser compreendido como representação de uma origem, re-presentificada a partir de sua repetição, mas passa a operar como um vestígio, um rastro de uma alteridade inalcançável (pois a origem do outro é também ausente). A esse respeito Santaella e Nöth dissertam:

cada repetição ou *iterabilidade* do signo já significa a modificação deste signo em um processo, no qual não pode existir nem uma primeira nem uma última vez. Portanto, a diferenciação 'entre a simples presença e a repetição sempre já começada deve ser apagada'. Derrida opõe à ideia da presença fenomenológica, como último ponto de referência da representação, seu conceito da *différance*, e isto significa o adiamento infinito da presença e a diferença in anulável dentro do signo que, dividido em si mesmo, leva consigo vestígios de outros signos. (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p. 25)

Derrida compreende uma reformulação do papel da escritura em sua intrínseca relação com a linguagem. Observa essa reformulação como um movimento histórico em que o conceito de linguagem começa a se desprender da fundamentação metafísica que a amparou durante séculos. Em suas palavras, "deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar da linguagem em geral [...]"⁴⁶³, o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem" (DERRIDA, 2008 [1967], p. 8). Esse movimento histórico é associado a uma espécie de *secularização da metafísica* vivenciada pela cultura e a ciência dos anos 1960 em geral: uma época que viu a autoridade do discurso científico/filosófico/acadêmico, do discurso oficial, fundamentado por falas e escritos originários, ser suplantada pela sistematização, digitalização e formalização possibilitada pelas novas tecnologias⁴⁶⁴.

⁴⁶³ Derrida continua essa passagem: "Entendida como comunicação, relação, expressão, significação, constituição do sentido ou do pensamento etc., deixando de designar a película exterior, o duplo inconsciente de um significante maior, o *significante do significante* [...]"

⁴⁶⁴ No pensamento semiológico de Umberto Eco, contemporâneo a essa fase de Derrida, esta condição é expressada da seguinte forma: "[a semiologia] interpreta uma exigência difundida nas várias disciplinas contemporâneas, que justamente procuram, aos mais variados níveis, reduzir os fenômenos que estudam

Assim Derrida lia a sua condição cultural. Referindo-se, por exemplo, à biologia cibernética, "que fala hoje de escritura e *pro-grama*, a respeito dos processos mais elementares da informação na célula viva" (2008 [1967], p. 11), Derrida observa a rejeição da hipótese vitalista⁴⁶⁵ por uma ciência cada vez mais regida pelo *grama*, pela grafia e pela técnica. Trata-se de um estado epistemológico de uma ciência capaz de "desalojar de seu interior todos os conceitos metafísicos – e até mesmo os da alma, de vida, de valor, de escolha, de memória – que serviam antigamente para opor a máquina ao homem" (p. 11). Essas características seriam fruto de uma condição na qual o sistema de notação que servia de anexo a tais atividades, encontra-se agora arraigado a "essência e o conteúdo dessas atividades mesmas" (p. 11), ou seja, uma condição na qual a ciência passa a operar mais intensamente segundo os mecanismos internos da formalização, digitalização e sistematização, nos quais o autor identifica a lógica escritural.

Em *Gramatologia* (2008 [1967]) principalmente, essa condição cultural é examinada à luz dos conceitos da linguística saussuriana, um sistema de pensamento que, para Derrida, reflete a atualização da *metafísica da presença* no contexto do estruturalismo do século XX. A dicotomia Presente/ausente que fundamenta a leitura de Derrida está presente no conceito de signo, resultante da oposição entre um significado – que se refere ao conceito, ao ente abstrato do signo – e um significante – que se refere à materialização desse conceito em uma imagem acústica ou símbolo gráfico. É a partir da apropriação desses termos – o que se poderia denominar como uma das *técnicas* da desconstrução – que Derrida afirma sobre a linguagem que "o *significado infinito* que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la." (p. 7, grifo meu). Em outras palavras, se o estruturalismo linguístico propõe a limitação de conjuntos de signos no interior de estruturas, de modo que os significados fundamentem os significantes – ou ainda, de modo que as instâncias metafísicas fundamentem a pluralidade de manifestações no nível fenomenológico – a crítica à metafísica abala a tranquilidade dessa relação. Ela denuncia no estruturalismo seu positivismo míope e os saltos de fé que ele necessita

a fatos comunicacionais" (ECO, 2013 [1967], p. 3), fatos que podem ser traduzidos em "unidades de informação ou bits" (*ibid.*, p. 11).

⁴⁶⁵ Vitalismo: "uma hipótese científica ultrapassada que defende que organismos vivos são fundamentalmente diferentes de entidades inanimadas por conterem elementos não físicos ou serem governados por princípios próprios. É a posição filosófica caracterizada por postular a existência de uma força ou impulso vital sem a qual a vida não poderia ser explicada." (BECHTEL e ROBERT, 1998.)

para funcionar – saltos de fé que se manifestam na seletividade excludente daquilo que não reafirma as estruturas que o estruturalismo projeta.

Em suma, o argumento de Derrida em *Gramatologia* poderia ser formulado da seguinte maneira: a certeza de um ente/conceito abstrato que fundamenta a secundariedade e a subalternidade do significante, que fornece a certeza e univocidade de sua designação, é abalada pela própria mobilidade que constitui o *jogo* entre escritura e linguagem, uma mobilidade que se manifesta desde sua origem inalcançável, isto é, de seu rastro. A relação entre fala e escrita é sempre regida pela tensão entre o *fora-do-jogo* (a metafísica) e a materialidade do significante. Compreender essa mobilidade possibilita pensar no significante livre de sua secundariedade: pensar que o que o *jogo* realiza é, em si, uma produção de *significantes de significantes* em um encadeamento não teleológico, sem origem e sem fim. No entanto, a condição cultural apontada por Derrida intensifica este *transbordamento da linguagem*, implicando em uma cultura em que o jogo se entrega a si mesmo, "apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos" (p. 7).

Assim, o autor pensa um impulso cultural regido não mais pelo "sistema do ouvir-se falar da substância fônica" (p. 9), pela dominância do *logos* manifestado pela oralidade e transposto na escritura. Derrida opõe a essa lógica da identidade, em que o sujeito se afirma e se presentifica por meio das instâncias da fala e posteriormente da escrita, a *lógica do suplemento*. Sobre essa, Nascimento explica que:

O verbo suprir detém o duplo sentido de acrescentar algo a um todo aparentemente completo (a escrita em relação à fala), mas também de substituir, de suplementar essa aparente completude, indo além de sua *limitação totalizante*. Esse é o risco do suplemento: ao se acrescentar a uma *identidade prévia* (do *logos*, ou da *phoné* auto-identificada, uma, homogênea), a escrita pode supri-la, *destituindo-a no ato mesmo de representar*. O perigoso suplemento corrói a lógica da identidade que sustenta a metafísica da presença. (NASCIMENTO, 2004, p. 29, grifos meus)

Em oposição direta ao estruturalismo, a lógica do suplemento procura operar além da "limitação totalizante" da estrutura. Ela se recusa a operar a partir do que considera uma ilusão estrutural que a tudo englobaria com sua onipresença abstrata. Conseqüentemente, ela se opõe à proposta de homogeneização dos elementos de modo a formar uma unidade entre componentes e totalidade, parte e todo (uma unidade *orgânica*). Ela procura pensar as diferenças não como pares de oposição sistematizados no interior de uma estrutura. Pelo contrário, as diferenças são traços da singularidade

dos elementos, registros da heterogeneidade concreta que ainda não foi reduzida. Se uma das condições da estruturação é o selecionamento excludente de parâmetros, de modo que um aspecto do objeto seja salientado e considerado em oposição a outros – a lógica do suplemento tem uma postura anticientífica, na qual a singularidade é irreduzível e tem suas idiossincrasias ampliadas. Ao invés de formar categorias de aspectos singulares compartilhados por determinado conjunto de elementos, ela aprofunda a diferença inerente ao caso particular e procura pensar sobre esse caso sem o direcionamento a uma "identidade prévia". A escrita, encarada pela lógica do suplemento, ocupa e suplanta o lugar dessa identidade, "destituindo-a no ato mesmo de representar".

5.3 A metafísica da presença em Schenker

Em Schenker, observam-se casos representativos da *metafísica da presença*. Sua concepção da notação musical como uma "unidade consumada entre a forma interior e a exterior" (2004 [1925], p. 92) pode ser lida como o que Derrida nomeia criticamente como o "significado infinito" (2008 [1967], p. 7) que tranquilizaria a linguagem. Sua concepção do significado (conteúdo) e do significante (notação) em uma relação não conflituosa na figura do gênio retrata uma visão de mundo em que o sujeito se expressa plenamente na linguagem (no caso, a linguagem do tonalismo). Por meio de sua confluência com a imagem idealizada da natureza (a *Ursatz*, que, como sonâmbulo, o gênio faz despertar), o significado anterior e original encontra um meio passivo, a notação, na qual ele se expressa plenamente. A notação em Schenker não é um perigoso suplemento que poderia usurpar a autoria da expressão do sujeito compositor – não poderia cometer parricídio contra o seu criador – ela simboliza a integração na qual "uma vez que o conteúdo tenha sido encontrado, a notação – a única possível – se encaixa" (2014a [1925], p. 108). A integralidade do significado e do significante remete à noção de um sujeito que se faz *presente* na inscrição significativa. A notação para Schenker é uma secundariedade, um registro da autoria que se realiza em um *topos* metafísico, antes da escrita.

Esse panorama expressa uma crença na presença e na centralidade da figura do sujeito na produção da obra. Essa crença se manifesta em uma forma estrutural totalizante: o sujeito se expressa nos limites de uma estrutura que o contém e o cerca, a partir da qual todas as diferenças são observadas em uma perspectiva homogeneizante

– uma estrutura que, por outro lado, resulta do sujeito. Neste sentido, sendo a estrutura a projeção da *onipresença* do sujeito em todos os aspectos da obra, o sujeito é a estrutura. Ou seja, na Teoria Schenkeriana, estas duas figuras (sujeito e estrutura) se mesclam afirmando a metafísica da presença.

Nesse cenário, não seriam de se espantar comparações com um processo de criação divino. Segundo Schenker, "entre a estrutura fundamental e a superfície manifesta-se uma relação como a [...] que conecta Deus à criação e a criação a Deus. Estrutura fundamental [*Ursatz*] e superfície, representam, nos termos dessa relação, o celestial e o terrestre em música"⁴⁶⁶ (1979 [1935], p. 160). Instaure-se assim uma teologia da criação musical (uma *teo-estruturo-musicologia*), na qual a estrutura onipresente resulta da criação do gênio, que manifesta a criação (o terrestre e superficial) a partir da *Ursatz* (o celestial e profundo), que é um reflexo dele próprio. A dicotomia presente/ausente fundamenta essa teologia na qual o polo presente da *Ursatz*, em sua constituição metafísica, é hierarquicamente superior e, portanto, definidor do polo ausente da superfície – assim como o polo presente do conteúdo (significado) é definidor do polo ausente da notação (significante). O *uno* schenkeriano com reflexos teológicos é nesse sentido a expressão de uma visão de mundo na qual a *presença* metafísica na totalidade da obra, por meio de uma estrutura é o que lhe confere justificativa, causalidade, direcionamento e sentido, enfim, sua razão de ser.

O interesse de Schenker pelo estudo autográfico (rascunhos e anotações dos compositores) pode ser tomado como um contraditório, apontando para um interesse pelo significante e pelos rastros do processo composicional, sendo ainda encarados como experimentos e processos heterogêneos de pensamento. De fato, Schenker se interessa pelo registro, como é o caso de sua consideração da anotação de Bach, no *Prelúdio I do Cravo bem temperado*⁴⁶⁷ (Fig. 30). No entanto, o interesse pelos rascunhos aponta principalmente para o seu potencial de confirmação da estrutura. Nas palavras de Schenker, maiores do que "breves ideias ou meras sugestões [as progressões de conduções de vozes encontradas nesses rascunhos] realmente apresentam *objetivos estruturais e os caminhos para eles*" (1979 [1935], p. 7, grifo meu). Ou seja, são indícios da intuição estrutural dos compositores: a intuição de uma

⁴⁶⁶ "Between fundamental structure and foreground there is manifested a rapport much like that ever-present, interactional rapport which connects God to creation and creation to God. Fundamental structure and foreground represent, in terms of this rapport, the celestial and the terrestrial in music."

⁴⁶⁷ Uma passagem que apresenta uma proposta de movimentação cromática direcionada à função dominante (Fig. 30, c. 24).

estrutura finalmente revelada e explicitada por Schenker. As diferenças que elas apontam são sempre remetidas a reiteração do uno e, assim, a Teoria Schenkeriana vai acumulando evidências de seu próprio funcionamento. Ela incorpora tudo, já que tudo pode ser lido pela unidade de uma *Ursatz*. Aquilo que não reitera esta unidade é convertido para uma forma estrutural ou excluído da consideração no âmbito da teoria.



Figura 30: Anotações de Bach consideradas na análise de Schenker do Prelúdio n.1 em Dó maior do *Cravo Bem temperado*. (SCHENKER, 1969 [1933], p. 6).

Em meio a esse panorama, o "conteúdo musical" é uma expressão do sujeito em meio às dificuldades técnicas da notação: "[os autógrafos] apresentam a dificuldade adicional dos problemas de notação que são altamente individuais, sempre novos, e nunca esquemáticos, mas sempre *correspondem ao conteúdo musical*"⁴⁶⁸ (SCHENKER, p. 7, 1979 [1935], grifo meu). A oposição do "conteúdo musical" com os problemas singulares e heterogêneos reflete a dicotomia entre a lógica do suplemento e a lógica da identidade. Schenker necessita apontar que as autografias, mesmo que múltiplas, são sempre a mesma (*Semper idem sed non eodem modo*). Nessa chave interpretativa, "corresponder ao conteúdo" significa estar associado à identidade do pensamento composicional. A notação corresponde à vontade do sujeito/gênio que se expressa e nunca o trai ou usurpa suas intenções. Ela é o retrato fiel da identidade daquele que a utiliza. Se a notação não corresponde ao conteúdo "encontrado" na interioridade, ela é uma exterioridade sem respaldo. Assim compreendida, ela é um mero suplemento, uma ferramenta que não apresenta perigos à tradição. Sua utilização fora do eixo tonal-tradicional é uma consequência da falta de técnica e de conexão com o "acorde da natureza" (p. 10).

Para Schenker, sua teoria representa o conteúdo musical e, logo, o sujeito compositor. A estrutura que ela extrai das composições têm o "mesmo poder e convicção" (SCHENKER, 1979 [1935], p. xxiii) que as composições em si. Sua teoria

⁴⁶⁸ "[Autographs] present the additional difficulty of problems of notation which are highly individual, ever new, and never schematic, but which always correspond to musical content."

não produz uma seleção dos aspectos estruturais da obra, mas é a própria obra livre dos aspectos que escondem o conteúdo imanente. Ela alcança o sujeito, a instância transcendente da obra, enfim, sua Estrutura (com E maiúsculo).

Os exemplos musicais que acompanham este volume não são meramente ajudas práticas; eles têm o *mesmo poder e convicção* quanto o aspecto visual da composição impressa em si (da superfície composicional). Isto é, a representação gráfica é parte da composição de fato, não meramente um meio educacional⁴⁶⁹. (SCHENKER, 1979 [1935], p. xxiii)

De acordo com essas reflexões amparadas na filosofia derridiana, considera-se que:

Por um lado, a Teoria Schenkeriana proporciona as ferramentas para encontrar as estruturas homogêneas no repertório tonal. Encontrá-las é um método eficiente para se referir às peculiaridades de cada obra, cotejando-as com a superestrutura que engloba as diversas obras ou então com as estruturas peculiares de outras obras.

Por outro lado, determinados aspectos transbordam desse jogo de comparações entre estruturas. Procura-se, nesse sentido, outros meios de se reportar às estruturas que não de acordo com o regime de verdade que preza pela demonstrabilidade da relação entre superfície múltipla e estrutura unitária-indivisível-profunda. Não se trata aqui de dizer que a metodologia de Schenker está errada ou que se tornaria obsoleta segundo tais e tais considerações – mas se observa esse regime de verdade segundo o qual tornou-se possível o desenvolvimento dessa metodologia e as razões pelas quais certos aspectos de seu sistema teórico são consideradas como naturais e outras não. Enfim, trata-se de estudar os elementos discursivos que operam na escolha dos procedimentos metodológicos. A noção de que tais escolhas são arbitrárias ou ao menos convergentes com determinada visão de mundo, de modo que haja outras – são considerações como essas que permitem as estratégias posteriores do neo-schenkerianismo.

Feitas essas considerações, é interessante voltar a citação de Boulez:

a *escrita* propriamente dita nos deixa diante de casos particulares para os quais a *tradição* – tão longínqua como imediata – não poderia nos dar sequer um indício de solução, ela nos deixa desprovidos de astúcias. (BOULEZ, [1963] 2007, p. 25, grifos meus)

A escrita "propriamente dita" a que Boulez se refere pode ser considerada um reflexo da lógica do suplemento derridiano, no sentido em que não faz mais parte de

⁴⁶⁹ "The musical examples that accompany this volume are not merely practical aids; they have the same power and conviction as the visual aspect of the printed composition itself (the foreground). That is, the graphic representation is part of the actual composition, not merely an educational means. "

uma dicotomia (no âmbito da metafísica da presença) em que ocupa o polo ausente. Assim, é ela que abala a tranquilidade daquele "significado infinito" (DERRIDA, 2008 [1967], p. 7), a partir do qual o signo (significado/significante) se torna a expressão plena de um sujeito compositor. Considerada como instância com certo grau de autonomia, que não desempenha uma função secundária no ato composicional, a escrita "propriamente dita" traz a condição de sua materialidade para as questões composicionais. Como consequência, a tradição que ampara a (supostamente) tranquila relação entre significante e significado (como no caso de Schenker), não pode mais oferecer soluções para os problemas composicionais que passam diretamente pela escrita. Não mais traduzindo um significado "encontrado" em um pensamento composicional anterior ao ato da escrita, a notação adquire um novo status no processo composicional, remetendo a novas formas de conflito entre compositor e notação – um conflito que não se resume mais à categoria de problemas técnicos, mas que envolve a própria possibilidade de se pensar os casos particulares da música em sua condição notacional. Posta em um plano principal, a escrita é tomada como o meio para pensar a composição como um "pensamento literal" (NICOLAS, 2005, p. 1), ou seja, um ambiente/*topos* em que "encontrar o conteúdo musical" (SCHENKER, 2014a, p. 108), significa, sobretudo, escrevê-lo.

Não por acaso, na sequência dessa citação, Boulez reflete sobre as mudanças paradigmáticas da música de seu tempo⁴⁷⁰ em relação às relações verticais, que passam a ser "concebidas como material direto de trabalho, como intermédio na elaboração de objetos complexos, ou ainda como supervisão do trabalho sobre objetos complexos" (2007 [1963], p. 25). O autor se refere a uma mudança na abordagem das relações harmônicas, que passam a trabalhar sem o auxílio dos pressupostos da tradição tonal. Segundo Boulez, nesses casos:

Não se poderá tratar a dimensão vertical com a mesma técnica, tendo cada uma de suas exigências próprias, exigindo *leis de organização derivadas*, certamente de *uma lei primeira*, mas *organicamente* específica. (BOULEZ, [1963] 2007, p. 25, grifo meu)

O termo "orgânico" aqui não é fortuito. Pensar as condições da materialidade do processo composicional tomando a sua notação como um problema central implica rever a tradição organicista. Implica propor soluções que não compactuam com um universo criativo em que todos os aspectos musicais podem ser pensados como "leis de

⁴⁷⁰ No caso, a música de vanguarda (serialismo integral e música eletroacústica) dos anos 1960.

organização derivadas [...] de uma lei primeira". Não há mais uma *Ursatz* como referência ou outras estruturas unitárias e totalizantes que englobem conjuntos de obras. Pelo contrário, as leis de organização são pensadas a partir das singularidades que uma determinada pesquisa criativa se depara.

É nesse sentido que os objetos complexos a que Boulez se refere diferem, por exemplo, de derivações melódicas (diminuições) de uma *Urfinie*. São objetos que apresentam casos particulares para os quais a tradição não oferece nenhum indício de solução. Requerem soluções singulares de escrita que envolvem repensar o papel da notação no processo composicional, ou seja, repensar a relação entre significante e significado. O organicismo desses casos particulares não reflete mais a imagem de dicotomias a partir de proposições fundamentais, da multiplicidade derivada do uno original e imutável. Reflete as multiplicidades singulares, as infinitas veredas que se bifurcam, o rizoma (*Semper aliud...*).

Considerações finais

A área da teoria-análise musical é repleta de ambiguidades e interconexões entre, por um lado, definições objetivas, rígidas e exatas e, por outro, intuições, impulsos e sonhos. Ela se desenvolve tanto pela otimização de suas tecnologias, no sentido do aprimoramento de seus aparatos metodológicos, quanto por imaginações e fantasias sobre as obras e as coisas musicais. É constituída por esses dois aspectos, que se informam e influenciam continuamente e mutuamente.

Em meio a esses aspectos, a presente tese se deparou com questões estéticas, metodológicas e teóricas, pretendendo não reforçar a danosa e simplista dicotomia entre *arte*, como polo relativo à criação, e *ciência*, como polo relativo à organização e sistematização dessa criação. No âmbito de toda esta musicologia que gravita as questões da Teoria Schenkeriana, conclui-se afinal que a ciência é tão artística quanto a arte é científica: que as decisões metodológicas são influenciadas por princípios estéticos que fundamentam uma determinada ética de pesquisa, assim como as decisões artísticas são influenciadas por observações da natureza, cálculos e medidas, muitas vezes com pretensões à universalidade de uma constatação objetiva.

A presente tese enfocou a relação entre esses dois polos no âmbito da Teoria Schenkeriana (tanto na original quanto no neo-schenkerianismo), cotejando a musicologia sistemática mais atual com o aspecto relativo aos ideários extra-musicais que se perdem ou são pouco enfatizados em determinados nichos acadêmicos. Essa empreitada reforçou a consideração de que pensar a musicologia sistemática em suas transformações históricas possibilita rever e aprofundar as nossas próprias concepções e pressupostos.

Assim, a tese resgata e aprofunda aquilo que tangencia a área da teoria-análise musical, não apenas trazendo autores de outras áreas para reforçar conceitos, mas sobretudo por meio da própria Teoria Schenkeriana e de como ela articula a partir de seus próprios fundamentos uma singular filosofia da música (ou ainda, uma filosofia musical). Conclui-se nesse sentido que a articulação que Schenker realiza entre os conceitos de diversas áreas só pode ser pensada *através* da música, a partir e por meio de suas próprias singularidades.

A noção da obra musical como um *organismo* observado por meio de características *estruturais* imanentes reside no cerne dessa articulação. Os termos *orgânico* e *estrutural* fundem-se em sua metodologia, não sendo apenas apropriações

externas para melhor comunicar a coisa musical, mas passam a ter caráter endógeno, adquirindo funções e designações próprias no escopo de sua teoria. O estudo do organicismo e do estruturalismo, na presente tese, levantou conceitos e formas de se pensar essa teoria musical. De modo geral, observando por um viés histórico, a formulação dessa teoria dá a impressão de que só poderia ter acontecido do modo que se deu: realizada por um musicólogo conservador que, ao analisar a música do passado, pensou *estruturas* imutáveis que compreendessem todas as suas possibilidades de realização – *estruturas* a que a intuição do gênio tem acesso e faz crescer como um *organismo*.

A filosofia de Schenker expressa uma *metafísica* musical em meio a essa singular articulação dos conceitos organismo e estrutura. Ela observa a obra como a manifestação fenomênica de uma coisa em si em estado puro. Nesse sentido, ela é tão platônica quanto o organicismo: se este é, como afirma Meyer, "o platonismo com revestimento biológico" (1989, p. 195) – paralelamente, a Teoria Schenkeriana é o platonismo com revestimentos musicais. Schenker reveste o platonismo com música ao pensar a obra como uma derivação orgânica de uma estrutura ideal. Em outros termos, é como se o organismo musical crescesse enquanto se atualiza, projetando-se com impulso vital além de seu estado virtual. Assim, a metafísica da Teoria Schenkeriana reflete uma narrativa da gênese da obra, imaginando-a em uma trajetória progressiva do estado transcendente ao sonoro.

A problematização da metafísica na filosofia derridiana oferece uma chave de leitura para o platonismo que se identifica na Teoria Schenkeriana. Ela ajuda a pensar como as estruturas ideais de Schenker refletem uma determinada concepção do compositor como um sujeito que acessa o transcendental e o traduz em notas; e como a idealização da natureza a partir do organicismo oferece imagens e metáforas para se pensar esse processo. A partir de Derrida, essas ações são tidas como reflexo da dicotomia primordial entre os polos *presença* e *ausência* – uma dicotomia que fomenta os princípios musicológicos de Schenker, além de suas visões sobre linguagem e criação em sentido amplo.

A problemática inerente às propostas neo-schenkerianas tangencia constantemente as questões relativas à metafísica da teoria original. Relativizar a narrativa do uno ao plural implica em alterações não meramente metodológicas, mas sobretudo nos fundamentos teóricos e nos pressupostos filosóficos que a amparam. A consideração de estratégias dedutivas que partem da superfície à profundidade

estrutural é similar a perspectivas que partem do fenômeno à coisa ideal, ou seja, que *invertem* a ordem das instâncias consideradas também em nível ontológico, além do metodológico.

Repensar o organicismo que atravessa a Teoria Schenkeriana é uma forma de compreender essas *inversões*. Na teoria original, aspectos do funcionamento dos organismos são apropriados metaforicamente para representar a univocidade hierárquica entre estruturas ideais e suas manifestações na arte musical. Já nos desenvolvimentos posteriores do neo-schenkerianismo, esses aspectos abrem portas para se pensar funcionamentos dos organismos que representam a interconexão de múltiplas hierarquias ou ainda a lógica de redes, como nos conceitos de produtos de redes de Cohn e Dempster ou no modelo associativo de Straus. A apropriação metafórica dos funcionamentos dos organismos no cenário neo-schenkeriano não mais representaria um estado imutável e subjacente na figura de uma *Ursatz*, mas horizontalidades e cooperações entre forças e intensidades diversas.

Nesse contexto, o modelo representado na *Urpflanze* goethieana é contraposto aos mapas conceituados pelo *rizoma* de Deleuze e Guattari. Na presente tese, reverberou-se a percepção da influência da *Urpflanze* na *Ursatz* de modo a estabelecer o paralelo entre as dissoluções da *Ursatz* com outras metáforas orgânicas. Por outro lado, associou-se o neo-schenkerianismo com as reformulações do organicismo que têm no conceito de *rizoma* uma especial influência. Mesmo que se tenha focado mais nas definições de Watkins e Haraway, o eco do conceito de rizoma foi absorvido na escrita desta tese, além de ser explicitamente notado nas pesquisas dessas autoras. Cabe a desenvolvimentos futuros uma investigação mais extensa desse conceito.

No entanto, não se pleiteia aqui o abandono do organicismo schenkeriano tradicional, sugerindo o fim de metanarrativas com atitude iconoclasta. É necessário compreender aquilo que se nega e inverte, justamente para potencializar estas ações. As críticas a Schenker delineadas nesta tese têm como objetivo transbordar o seu sistema de pensamento, indo além de meramente apontar contradições e inconsistências. Elas reformulam seu modo de imaginar a criação musical, propondo novos trajetos de pensamento *a partir* da sua teoria. Não se trata de um pensamento independente, mas de uma releitura das questões postas inicialmente pelo autor que se questiona. Trata-se de reviver a problemática original e tentar, a partir dela, traçar percursos distintos, reposicionar conceitos, inverter fundamentos etc.

A inversão do schenkerianismo e o levantamento do ideário organicista que ampara a teoria original estabeleceram algumas chaves de leitura sobre sua obra. Almeja-se em trabalhos futuros a proposição tanto de novas estratégias no âmbito teórico/analítico, inseridas em um escopo neo-schenkeriano, quanto o cotejamento da filosofia schenkeriana, em suas formulações implícitas e explícitas, com outras filosofias.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. On the Problem of Musical Analysis. In.: *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2, pp. 169-187, 1982.
- ALMADA, Carlos de L. O Sistema-Gr de composição musical baseada nos princípios de variação progressiva e Grundgestalt. In.: *Música e Linguagem*. v. 2, p. 1-16, 2013.
- ARBER, Agnes. *The Natural Philosophy of Plant Form*. Londres: Cambridge University Press, 1950.
- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: editora Unesp, 2010 [1953].
- ADLER, Guido.; MUGGLESTONE, E. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with a Historic-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p.1-21, 1981. Disponível em: <<http://goo.gl/ZPyLUT>>. Acesso em: 10/01/2019
- AGAWU, Kofi. Structural 'Highpoints' in Schumann's 'Dichterliebe'. In.: *Music Analysis*, Vol. 3, No. 2, pp. 159-180, 1984.
- _____. Schenkerian Notation in Theory and Practice. In.: *Music Analysis* Vol. 8, No. 3, pp. 275-301, 1989.
- ARNDT, Mathew. Schenker and Schoenberg on the will of the tone. *Journal of Music Theory*, v. 55, n. 1, p. 89-146, 2011.^[1]^[SEP]
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: W.W. Norton, 1949.
- BERRY, David Carson. *A topical guide to Schenkerian Literature: an annotated Bibliography with indices*. Nova York: Pendragon press, 2004.
- _____. "Schenker's First 'Americanization'":^[1]^[SEP] George Wedge, the Institute of Musical Art, and the 'Appreciation Racket'. In: *A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part III)*, ed. David Carson Berry, *Gamut* 4/1, p. 143-230. 2011
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987 [1976].
- BECHTEL, W.; ROBERT C. R. Vitalism. In: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 1998.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1963].
- BOUCQUET, Kristof. Schenker and Schoenberg revisited. *Revue Belge de Musicologie*. v. 59, p. 193-203, 2005.
- CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 125-150, 2014.
- CARRIER, Richard. *History before 1950*. Disponível em: <http://richardcarrier.blogspot.com/2007/04/history-before-1950.html>. Acesso em 27/05/2020
- CHOMSKY, Noam. *Syntactic structures*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002 [1957].

- CHRISOCOIDIS, Ilias. *An Essay on Schenker and Some of his Intellectual Affinities with Hanslick and Schopenhauer*. Disponível em: https://www.academia.edu/2429027/An_Essay_on_Schenker_and_Some_of_his_Intellectual_Affinities_with_Hanslick_and_Schopenhauer. Acesso em: 10/05/2019 [s.d.]
- COHN, Richard. Schenker's Theory, Schenkerian Theory: Pure Unity or Constructive Conflict? In.: *Indiana Theory Review*, n .13, v. 1, p.1-19, 1992.
- _____ ; DEMPSTER, Douglas. Hierarchical Unity, Plural Unities. In.: *Disciplining Music*. p. 156-181. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- COOK, Nicolas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987
- _____. Schenker's Theory of Music as Ethics. In.: *The Journal of Musicology*. vol. 7, n. 4, p. 415-439. 1989
- _____. Heinrich Schenker, Modernist: Detail, Difference, and Analysis. In: *Theory and Practice*, vol. 24, p. 91-106. 1999.
- _____. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dalhaus*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1967].
- _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005 [1972].
- DELEUZE, Guilles. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000 [1980].
- DUFORT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. *Revista Debates do programa de Pós-Graduação em Música da UniRio*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 9-18. 2007b.
- DRABKIN, William. "Heinrich Schenker," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, p. 812–843. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1968].
- EYBIL, Martin. Schopenhauer, Freud, and the concept of deep structure in music. In.: *Schenker-Traditionen*. Ed. por Martin Eybl e Evelyn Fink-Mennel. p. 51-58. Viena: Böhlau, 2006.
- FINK, Robert. Going flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In.: *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- FLESHNER, Nathan. *The Musical Psyche: Interactions Between the Theories of Heinrich Schenker and Sigmund Freud*. Tese (Doutorado em música). Department of Music Theory, Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, New York, 2012.
- FORTE, Allen. Schenker's conception of music structure. *Journal of Music Theory*, Vol. 3, No. 1, pp. 1-30. 1959

- _____. New Approaches to the linear music. In.: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 41, No. 2, pp. 315-348, 1988.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company, 1982.
- FORTES, Rafael. O organicismo no pensamento musical: conceito e crítica. In: *Anais do II Congresso da Associação Nacional de Teoria e Análise Musical (TeMA)*. UDESC, Florianópolis, 2017.
- _____. Composição musical como pensamento literal: reflexões sobre o conceito de escritura em Música. In.: *PESQUISA E MÚSICA: Práticas, Formação Docente e Estudos Musicológicos*. São Luís: EDUFMA, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966].
- _____. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008 [1969].
- FREITAS, Sérgio. Da música como criatura viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. In.: *Científica / FAP*, Curitiba, v. 9, p. 64-82, 2012.
- FUX, Johann Joseph. *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York, London: W. W. Norton. 1971.
- GÁBOR, Zemplén. *Form as Movement in Goethe's 'the Metamorphosis of Plants'*. Disponível em: <http://hps.elte.hu/~zemplen/goethemorph.html>, acesso em 09/01/2019.
- GELBART, Nina. Organicism and the Future of Scientific^[1]Utopia. In.: *Approaches to organic form*. Los Angeles: D. Reidel Publishing Company, 1987.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução de Flavio M. Quintiliano. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- _____. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Coimbra: Tipografia Lousanense, 1993.
- GÖKMEN, Sabri. *Expansion and Contraction: Goethean Polarity and Architecture*. Dissertação: School of Architecture/College of Architecture. Georgia: Georgia institute of technology, 2017.
- HARAWAY, Donna. *When Species meet*. Minneapolis: University of Minnesota press, 2008.
- HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana: Indiana University Press, 2004.
- HOFFMAN, Ernst Theodor Amadeus. Casual reflections on the appearance of this journal. In: *E.T.A. Hoffman's musical writings: Kreisleriana, the poet and the composer, Music criticism*. p. 423-431. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- HONGUR, Gönenç. Structuralist paradigm and music. In.: *Humanitas*, v. 5, n. 9, p. 155-171, 2017
- HUME, David. Investigação sobre o entendimento humano. In.: *Filosofia: textos fundamentais comentados*. Porto alegre: Artmed, 2010. p. 167-175.
- KERMAN, Joseph. How we got into analysis and how to get out. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2., p. 311-331, 1980.
- _____. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KESTLER, Izabela: Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. In.: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 39-54, 2006.
- KLIR, George. *Facets of systems science*. New York: Plenum, 1991.
- KORSYN, Kevin. Schenker's organicism reexamined. *Integral*, Vol. 7, p. 82-118, 1993.
- LARSON, Steve. The problem of prolongation in tonal music: terminology, perception, and expressive meaning. In.: *Journal of music theory*. v. 41, n 1, p. 101-136, 1997.
- LEMOINE, Maël; PRADEU Thomas. Dissecting the Meanings of “Physiology” to Assess the Vitality of the Discipline. *Physiology, American Physiological Society*, 33 (4), p. 236 - 245, 2018.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Roy. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachussets: The MIT Press, 1983.
- LEVY, Janet. Covert and Casual Values in Recent Writings About Music. *The Journal of musicology*, v. 5, n 1, p. 3-27, 1987.
- LEVY, Morten. The naive structuralism of Heinrich Schenker. 1975. Disponível em: http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_musik_og_forskning_pdf/mf_1975/mf1975_02_ocr.pdf . Acesso em 13/01/2020.
- LEVIN, Flora. *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2009.
- LUNDY, Craig. From structuralism to poststructuralism. In.: *The Edinburgh Companion to Poststructuralism*. p.69-92. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- MAAS, Wilma Patrícia. Filosofia da natureza e pensamento estético em Goethe. In.: *Discurso*, v. 1 n. 42, p. 117-138, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2012.69230>
- MEYER, Leonard. Grammatical simplicity and relational richness: the trio of Mozart's G minor concerto. In.: *Critical Inquiry*, Vol. 2, N. 4, p. 693-761. 1976^[1]_{SEP}
- _____. *Style and music: theory, history, and ideology*. Philadelphia: the University of Pennsylvania Press, 1989.
- MORGAN, Robert. *Music theory, analysis and society: selected essays*. Routledge: London and New York, 2016.

- MORRIS, Robert. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. Yale University Press, 1987.
- MONTGOMERY, David. The myth of organicism: from bad science to great art. *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 1, p. 1–16, 1992.
- MOLDER, Maria. Introdução. In.: *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Coimbra: Tipografia Lousanense, 1993.
- NABUCO, Ivan Gonçalves. *Um estudo acerca da dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Schenker*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música - UDESC. 2019.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. in: *Per Musi*. Belo Horizonte, v.9, p. 05-46, 2004.
- _____. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. tradução de Carolyn Abbate. Nova Jersey: Princeton University Press, 1990.
- NEUEBAUER, John. Organicism and music theory. In: *New paths: Aspects of music theory and aesthetics in the age of Romanticism*. Darla Crispin (ed.). Leuven: Leuven University Press, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira em sentido extra moral. In: *Comum*, Rio de Janeiro, v.6, n. 17, p. 5-23, 2001.
- _____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: companhia das letras, 2005 [1886].
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Opus*, Goiania, v. 14, n. 2, p. 100-114, 2008.
- OLSON, Richard. On the Nature of God's Existence, ^[L]Wisdom and Power: The Interplay between Organic and Mechanistic Imagery in Anglican Natural Theology ^[SEP]1640-1740. In.: *Approaches to organic form*. Los Angeles: D. Reidel Publishing Company, 1987.
- PASTILLE, William. Heinrich Schenker: anti-organicist. In: *19th-Century Music*, v. 8, n 1, p. 29-36. 1984.
- _____. Schenker's value judgments. in.: *Journal of the Society of Music Theory*. V. 1, N. 6, 1995.
- PASTILLE, William; CADWALLADER, Allan. Schenker's High-level motives. *Journal of Music Theory*, v. 36, n. 1. p. 119-148. 1992.
- PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, 145-185, janeiro a dezembro 2012. ISSN 1984-7491
- PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PIEIDADE, Acácio. O uso da linguagem na análise musical. In.: *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA, 2015.

- PLATÃO. *Fedro ou Da Beleza*. Lisboa: Guimarães, 2000.
- POPLE, Anthony. Using complex set theory for tonal analysis: an introduction to the 'tonalities' project. In.: *Music Analysis*, v. 23, n 2/3, p. 153-194, 2004.
- PRIETO, Eduardo. "Von Innen nach Aussen" Principios filosóficos del organicismo en la arquitectura. In.: *Cuaderno de notas*, v. 15, 2014
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. New York: Dover, 1971. [1722]
- RAPHLING, Sam. *The Rite of Spring: complete ballet for piano solo*. Florida: Lyra Music Company, 1979
- ROTHSTEIN, William. "The Americanization of Heinrich Schenker." *In Theory Only* 9/1, p.5-17. 1986; In: *Schenker Studies*, ed. Hedi Siegel (New York: Cambridge Univ. Press, 1990): 193–203. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/g/genpub/0641601.0009.001?rgn=main;view=fulltext> acesso em 28/01/2019.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover, 1982 [1952].
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.
- SANTAELA, Luciana.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SAUERBRONN, Guilherme. A *Humoreske Op. 20* de Schumann e a *Urlinie* de Schenker. In.: *Revista Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, v. 18, n. 1, p. 9-24. 2018.
- SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].
- _____. *Cours de linguistique générale: édition critique préparée par Tullio de Mauro*. Paris: Payot, 1972
- SEVERO, Sara. O sistema arbóreo e o gerativismo. Disponível em.: <https://letraseinglesunip.blogspot.com/p/o-sistema.html>. Acesso em: 07/05/2019.
- SCHENKER, Heinrich. The spirit of musical technique [*Der Geist der Musikalischen Technik, 1895*]. Traduzido por William Pastille. In.: COOK, Nicolas. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin- de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press, 2007. p. 319-332. [1895]
- _____. The spirit of musical technique [*Der Geist der Musikalischen Technik, 1895*]. Traduzido por William Pastille. In.: Heinrich Schenker: anti-organicist. *19th-Century Music*, v. 8, n 1, p. 29-36. 1984 [1895]
- _____. The decline of the art of the composition: a Technical-Critical Study. In.: *Music Analysis*, vol. 24, n1/2, p. 33-129, 2005 [1905].
- _____. *Harmony*. Chicago: Chicago university Press, 1968. [1906].
- _____. *Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt. Volume 1* New York: Schimmer books, 1987 [1910].

- _____. Piano sonata in A major, op. 101: Beethoven's last piano sonatas, an edition with elucidation, volume 4. Tr. by John Rothgeb. Oxford: Oxford University Press, 2015 [1921].
- _____. *Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt. Volume 2.* New York: Schimmer books, 1987 [1922].
- _____. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music. Volume 1: issues 1-5.* Oxford: Oxford University Press, 2004 [1921-1923].
- _____. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music. Volume 2: issues 6-10.* Oxford: Oxford University Press, 2005 [1923-1924].
- _____. *The Masterwork in Music. Vol. 1.* Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014a [1925].
- _____. *Vol. 2.* Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014b [1926].
- _____. *Vol. 3.* Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014c [1930].
- _____. *Five Graphic Music Analysis.* New York: Dover Publications, 1969 [1932].
- _____. *Free composition.* New York: Schimmer Books, 1979 [1935].
- SIMON, Herbert. The architecture of complexity. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 106, n. 6, p. 467-482, 1962.
- SLOBODA, John. *The Musical Mind: the cognitive psychology of music.* Oxford: The Oxford University Press, 1985.
- SMITH, Charles. Form and fundamental structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'. *Music Analysis*. V. 15, n 2/3, p. 191 - 297, 1996.
- SOLIE, Ruth. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th-Century Music*, n. 4, v. 2, p.147-156, 1980.
- SWINKIN, Jeffrey. *Performative analysis: reimagining music theory for performance.* Rochester: The university of Rochester Press, 2016.
- STRAUS, Joseph. The problem of prolongation in post-tonal music. In.: *Journal of Music Theory*. V. 31, No. 1, p. 1-21, 1987.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições.* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996 [1942].
- TRAVIS, Roy. Toward a new concept of tonality? In.: *Journal of Music Theory*, vol. 3, n. 2. p.257-284, 1959.
- WATKINS, Holly. *Metaphors of Depth in German Musical Thought (from E.T.A. Hoffman to Arnold Schoenberg).* Cambridge: The Cambridge University Press, 2011.
- _____. Toward a post-humanist organicism. *Nineteenth-Century Music Review*, 14, p. 93–114, 2017

- _____. *Musical vitalities: ventures in a biotic aesthetics of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.
- WEBERN, Anton. *Caminhos para a nova música*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.
- WETZELS, Walter. Art and science: Organicism and Goethe's classical aesthetics. In.: *Approaches to organic form*. p. 71-86. Los Angeles: D. Reidel Publishing Company, 1987.
- WHITTLE, Barbara. *The cultural context of the theories of Heinrich Schenker*. (Tese) Open University, England. 1993.