

**IVAN GONÇALVES NABUCO**

**UM ESTUDO SOBRE A DIMENSÃO METAFÍSICA DO CONCEITO DE LINHA  
FUNDAMENTAL NA TEORIA MUSICAL DE SCHENKER**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em  
Música, do Centro de Artes, da Universidade do Estado  
de Santa Catarina, como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Música.**

**Orientador: Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros**

**Florianópolis  
2019**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Nabuco, Ivan Gonçalves

Um estudo sobre a dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Schenker / Ivan Gonçalves  
Nabuco. -- 2019.

172 p.

Orientador: Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros  
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

1. Teoria e Análise Musical. 2. Metafísica. 3. Schenker. 4. Estrutura Fundamental. 5. Linha Fundamental. I. Barros, Guilherme Antonio Sauerbronn de . II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

**IVAN GONÇALVES NABUCO**

**UM ESTUDO SOBRE A DIMENSÃO METAFÍSICA DO CONCEITO DE LINHA  
FUNDAMENTAL NA TEORIA MUSICAL DE SCHENKER**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em  
Música, do Centro de Artes, da Universidade do Estado  
de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção  
do grau de Mestre em Música.

**Banca examinadora:**

Orientador: \_\_\_\_\_  
(Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros)  
UDESC

Membros: \_\_\_\_\_ [participação por video-conferência] \_\_\_\_\_  
(Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Capparelli Gerling)  
UFRGS

\_\_\_\_\_  
(Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas)  
UDESC

**Florianópolis, 28 de julho de 2019.**



*Para o meu avô, Aristeu Gonçalves*



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador e amigo, Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros, por sua generosidade, inteligência e humanidade, fora do comum nos tempos atuais. Ao também professor e amigo, Luis Felipe Bellintani Ribeiro, pela longa e imprescindível conversa, e pelo papel fundamental e inestimável na minha formação. Ao professor Sérgio Freitas, pela abertura de um diálogo também sem preço. À professora Cristina Gerling, com quem tive menos contato, mas cuja abertura e generosidade foram também marcantes. Ao Programa de Pós-graduação em Música da UDESC. À professora Viviane Beineke, ao Thiago Schmidt, ao Rodrigo Moreira e à Célia da Silva. À UDESC, pelo financiamento parcial de minha pesquisa. À CAPES, pelo financiamento parcial de minha pesquisa. À Ane pela ajuda com as traduções. E, especialmente, aos meus pais, Newton e Valéria, e aos meus irmãos, Léa e Felipe, por tudo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



## RESUMO

Esta dissertação se propõe a discutir o caráter metafísico da teoria schenkeriana. Ela se constitui pelo exame de conceitos, questões e problemas que reconhecemos como sendo de natureza metafísica presentes na teoria musical de Schenker, os quais se manifestam de uma maneira exemplar através dos conceitos de linha fundamental (*Urfinie*) e estrutura fundamental (*Ursatz*). A concepção de metafísica que sustenta nossa discussão se fundamenta, em grande medida, no pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger. A relação que, assim, se estabelece entre teoria schenkeriana e metafísica encontra seu fundamento, essencialmente, em dois aspectos: no reconhecimento de uma identidade – e, nesse sentido, de uma dependência – entre os conceitos de linha e estrutura fundamental e o conceito de substância; e na implicação dos conceitos metafísicos de sujeito e de objeto nas noções schenkerianas de liberdade e de vida da música. Compreendemos, ainda, que essa última questão, que se refere, a rigor, a uma teoria do conhecimento, remete a teoria schenkeriana, inequivocamente, ao pensamento do romantismo e do idealismo alemão, à obra de Goethe e, mais especificamente, aos seus estudos científicos.

**Palavras-chave:** Teoria e Análise Musical; Metafísica; Schenker; Estrutura Fundamental; Linha Fundamental.



## ABSTRACT

This dissertation aims to discuss the metaphysical character of schenkerian theory. It is composed by the examination of concepts, questions, and problems that we recognize as metaphysical in Schenker's music theory, which manifest themselves in an exemplary way through the concepts of fundamental line (*Urlinie*) and fundamental structure (*Ursatz*). The conception of metaphysics that underlies our discussion rests in large measure on the thinking of the German philosopher Martin Heidegger. The relationship thus established between Schenkerian theory and metaphysics finds its foundation essentially in two aspects: in the recognition of an identity – and in this sense of a dependence – between the concepts of line and fundamental structure and the concept of substance; and the implication of the schenkerian notions of freedom and life of music on metaphysical concepts of subject and object. We also understand that this last question, which strictly refers to a theory of knowledge, unequivocally refers the Schenkerian theory to the thought of German romanticism and idealism, to Goethe's work and, more specifically, to his scientific studies.

**Keywords:** Musical Theory and Analysis; Metaphysics; Schenker; Fundamental Structure; Fundamental Line.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>PRIMEIRO CAPÍTULO - O CONCEITO DE LINHA FUNDAMENTAL: CONTEXTO, DEFINIÇÃO E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CONCEITO DE LINHA FUNDAMENTAL NA OBRA DE SCHENKER.....	19
1.2 AS DEFINIÇÕES DE LINHA E DE ESTRUTURA FUNDAMENTAL EM <i>DER FREIE SATZ</i> .....	29
1.3 PENSAMENTO MORFOLÓGICO E METAFÍSICA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO CONCEITO DE LINHA FUNDAMENTAL .....	37
<b>SEGUNDO CAPÍTULO - O SIGNIFICADO DO TERMO METAFÍSICA</b>	
2.1 METAFÍSICA, FILOSOFIA E CIÊNCIA .....	45
2.2 A METAFÍSICA COMO PROBLEMA FILOSÓFICO: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO.....	61
2.3 CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO PENSAMENTO MORFOLÓGICO DE GOETHE E A METAFÍSICA: AS NOÇÕES DE FENÔMENO ORIGINÁRIO ( <i>URPHÄNOMEN</i> ) E DE PLANTA ORIGINÁRIA ( <i>URPFLANZE</i> ).....	71
A. Goethe e a fenomenologia .....	72
B. O fenômeno originário ( <i>Urphänomen</i> ) .....	76
C. A planta originária ( <i>Urpflanze</i> ) e a noção de metamorfose.....	82
<b>TERCEIRO CAPÍTULO - O CARÁTER METAFÍSICO DOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA TEORIA SCHENKERIANA: LINHA FUNDAMENTAL E LIBERDADE</b> .....	87
A. Linha fundamental e metafísica .....	93
B. O conceito de organismo .....	100
C. O conceito de liberdade .....	106
D. Gênio e Liberdade: a noção de vida da música .....	109
<b>CONCLUSÃO</b> .....	115
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119
<b>ANEXOS: TEXTOS DE SCHENKER TRADUZIDOS PARA O PORTUGUÊS A PARTIR DE SUA VERSÃO EM INGLÊS</b> .....	123
Anexo A – A linha fundamental: uma observação preliminar .....	125
Anexo B – Leis da Arte da Música .....	133
Anexo C – História da Arte da Música .....	135
Anexo D – Uma palavra mais acerca da linha fundamental.....	137
Anexo E – A Arte de Escutar .....	143
Anexo F – Esclarecimentos .....	149
Anexo G – Maiores considerações acerca da linha fundamental: I.....	155



## INTRODUÇÃO

“Isto é um fato: que o interesse, seja pelo conteúdo, seja pela forma da metafísica anterior, seja por ambos simultaneamente, está perdido. Assim como chama-nos a atenção quando para um povo se tornaram inúteis, por exemplo, a ciência de seu direito público, suas disposições de espírito, seus costumes e virtudes éticos, assim também é pelo menos digno de atenção quando um povo perde a sua Metafísica, quando nele o espírito que se ocupa com sua essência pura não tem mais um ser aí efetivo. [...] Na medida em que a ciência e o senso comum colaboram assim entre si para levar ao declínio da Metafísica, pareceu ter provocado o espetáculo singular de ver um povo culto sem Metafísica – como um templo ricamente ornamentado, mas sem santíssimo.”

Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>1</sup>

O reconhecimento de uma dimensão metafísica na teoria schenkeriana representa um caminho para a compreensão e para a interpretação de diversos temas e questões propostos por essa teoria, o qual, esperamos, possa vir a contribuir para a dissipação de certos mal-entendidos e de certos preconceitos que parecem acompanhá-la. A concepção fundamental do pensamento de Schenker segundo a qual a estrutura fundamental representa a origem do fenômeno musical constitui uma clara remissão ao problema filosófico (metafísico) da origem. Nesse sentido, interpretar a teoria schenkeriana a partir do viés metafísico das questões que ela mesma invoca, para a qual ela mesma remete, pode contribuir para esclarecer o sentido dessa teoria e de seus conceitos. Conforme se discute em nossa pesquisa, a pergunta pela origem representa exemplarmente a caracterização que Aristóteles faz da metafísica enquanto a ciência dos primeiros princípios e causas. Ela, nesse sentido, representa exemplarmente todo um âmbito de questões que veio a ser esvaziado pelo discurso da ciência moderna. A compreensão deste processo histórico de esvaziamento e de recusa das questões metafísicas, representado historicamente pela autonomia da ciência moderna diante da filosofia, constitui um passo importante para a compreensão, em seu sentido pleno, de todo um âmbito de questões; e, conseqüentemente, de algumas das questões fundamentais da teoria musical de Schenker, na medida de sua relação com as questões e conceitos da metafísica.

É nesse sentido que o pensamento de Heidegger cumpre um papel importante dentro de nossa argumentação. Embora a dimensão ou a orientação metafísica da teoria schenkeriana seja, em grande medida, compreendida e endereçada pelo próprio Schenker ao pensamento de Goethe, recorreremos a Heidegger por compreendermos que através de seu pensamento é possível trazer à luz o sentido desse esvaziamento e desse abandono histórico da metafísica, na medida em que o pensamento de Heidegger se constitui como um retorno aos fundamentos

---

<sup>1</sup> HEGEL, G. W. F.. *Ciência da Lógica: 1. A doutrina do ser. Prefácio à Primeira Edição (1812)*. Traduzido por IBER, Christian G.; MIRANDA, Marloren L.; ORSINI, Federico. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016, p. 25-26.

da metafísica. A relação entre Goethe e a fenomenologia que, em certo momento de nossa discussão, vem à tona sugere certa semelhança, digamos, no modo de pensar, de Heidegger e de Goethe, e serve para tentar mostrar como Goethe – e por causa dele, Schenker também – percebe este processo histórico, de esvaziamento das questões metafísicas, e se contrapõe a ele. A consequência, porém, dessa contraposição a uma tendência fundamental da ciência moderna está na incompreensão, principalmente por parte de seus contemporâneos, que, não por coincidência, marca tanto os estudos científicos de Goethe quanto a teoria schenkeriana.

Nossa pesquisa, portanto, parte de uma contextualização dos conceitos de linha e de estrutura fundamental, procurando indicar a origem e a localização desses conceitos dentro da obra de Schenker. Em um primeiro momento – representado pelas publicações da análise da Sonata para Piano Op. 101 de Beethoven (1921) e do *Der Tonwille* (1921-1924) – é a linha fundamental que assume este papel de origem da música, e, apenas posteriormente – mais ou menos próximo a 1925, com a publicação dos primeiros ensaios de *Das Meisterwerk in der Musik* (1925, 1926 e 1930) – é que a estrutura fundamental acaba por substituir a linha fundamental nesta função, de origem do fenômeno musical. A linha fundamental torna-se, assim, apenas um elemento, embora um elemento essencial, dessa estrutura. Este processo de desenvolvimento dos conceitos de linha e de estrutura fundamental, que envolve também a reformulação de outros aspectos da teoria, é acompanhado pela mudança do nome de seus trabalhos mais importantes – que nesse momento se encontrava ainda em fase de planejamento – o *Der freie Satz*, assim como da posição ocupada por ele no conjunto de sua obra. Planejado inicialmente como *Freier Satz* e, sob este título, como a terceira parte de *Kontrapunkt*, sofre uma mudança de planos e tem seu título modificado, por volta de 1925, para *Der freie Satz*, tornando-se, agora, não mais uma parte de *Kontrapunkt*, mas o terceiro volume das *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*. Simultaneamente, o significado da linha fundamental, de origem do fenômeno musical, é deslocado para a estrutura fundamental. A partir da localização do conceito de linha fundamental, é feita uma exposição das definições de linha e de estrutura fundamental segundo aquela que se apresenta como a formulação definitiva desses conceitos, que se encontra em *Der freie Satz*. O primeiro capítulo se encerra, enfim, com uma discussão acerca da procedência da orientação metafísica do pensamento de Schenker a partir de sua relação com Goethe.

O segundo capítulo trata do significado do termo metafísica, da sua relação tanto com a ciência como com a filosofia. A interpretação de Heidegger acerca da metafísica é posta em destaque, embora haja certa preocupação em oferecer uma perspectiva que não se restrinja apenas ao contexto de seu pensamento. O capítulo se encerra, assim como o capítulo anterior,

com uma discussão sobre Goethe. Aqui se faz uma exposição das noções de *fenômeno originário* (*Urphänomen*) e de *planta originária* (*Urpflanze*), procurando mostrar a implicação metafísica desses conceitos e as questões filosóficas nas quais eles tocam; questões que se referem essencialmente à insuficiência dos conceitos de sujeito e objeto – e, por consequência, aos conceitos de teoria e de prática – para dar conta da relação do homem com o mundo. Na verdade, a própria noção de uma relação entre dois entes pré-existentes e, a princípio, distintos – homem e mundo – é, de algum modo, posta aqui em questão. A implicação do conceito de substância na noção de planta originária que se estabelece nesta discussão é responsável, conjuntamente à presença de uma problemática que envolve os conceitos de sujeito e de objeto, por determinar a dimensão metafísica do pensamento de Goethe.

Por fim, no terceiro capítulo, voltamo-nos definitivamente para os textos de Schenker a fim de indicar mais precisamente como a orientação metafísica presente em seu pensamento se manifesta através do conceito de linha fundamental. A caracterização desse conceito feita por Schenker relaciona-o intrinsecamente às noções de gênio e de vida da música (*Tonleben*). Esta última, a noção de vida da música, embora mantenha uma profunda relação com o conceito de organismo, retira o seu fundamento não deste conceito, mas da problemática relativa às concepções de objetividade e subjetividade do romantismo alemão, mais especificamente de Goethe, conforme pretendemos demonstrar. A anulação da diferença entre sujeito e objeto que Goethe propõe, e que encontra seus ecos nos escritos de Hegel e de Schelling, manifesta-se, ainda, por meio da proximidade entre os conceitos de organismo e de liberdade. Compreendemos, portanto, que a presença de uma identidade entre os conceitos de liberdade e de organismo na teoria musical de Schenker indica inequivocamente a relação de proximidade entre Schenker e o pensamento do romantismo e do idealismo alemão – principalmente com Goethe – e, desse modo, entre o pensamento de Schenker e a metafísica, seus problemas, conceitos e questões.

Embora nossa pesquisa não se detenha sobre as circunstâncias históricas vividas por Schenker e, desse modo, sobre a relação dessas circunstâncias com a sua obra, é digno de nota e, possivelmente, bastante significativa a concomitância entre certa virada no seu pensamento, representado pela descoberta da linha fundamental, e o fim da Segunda Grande Guerra. Com a derrota da Alemanha e as condições impostas pelo Tratado de Versalhes cresce entre o povo alemão, do qual Schenker faz parte, a animosidade contra o espírito francês e contra tudo aquilo que o representa. A concepção da linha fundamental enquanto uma afirmação da horizontalidade da música representa, portanto, um posicionamento contra Rammeau e o

“empilhamento de notas” que adquire, desse modo, um significado político. Esta situação histórica que se apresenta como uma espécie de pano de fundo para o pensamento e para a teoria musical de Schenker é registrada pelo próprio Schenker no *Prólogo* da análise da Sonata para Piano em Lá Maior Op. 101 de Beethoven. Com data de 30 de agosto de 1920, nele se lê<sup>2</sup>:

“Desde o aparecimento do Op. 111 sob a rubrica ‘Edição com Esclarecimento’, cinco anos se passaram. Não é difícil adivinhar porque a publicação do Op. 101 teve de sofrer um atraso tão significativo.

A publicação que agora toma forma surge no momento mais difícil que não apenas a pátria alemã, mas que toda a humanidade já teve de suportar. Que este mundo, trazido ao colapso por uma democracia do Ocidente incapaz, seja agora inundado pelo ar puro de uma realeza mental, de uma aristocracia, de um genuíno gênio alemão – que uma nova juventude alemã, refrescada por esse ar puro, desafie a desastrosa investida do Ocidente.

Que ninguém espere uma abordagem de Beethoven que não conheça no sentido mais restrito e mais específico aquilo que significa ser alemão, e aquilo que, no mais alto sentido da palavra, significa gênio, e, em verdade, o gênio alemão.”

Esperamos que o reconhecimento de uma dimensão metafísica da teoria schenkeriana sirva para esclarecer aspectos importantes dessa teoria. Acreditamos que ele – este reconhecimento – possa, ao menos, ser capaz de afastar argumentos ingênuos contrários a ela e, desse modo, ser também capaz de apresentar essa teoria musical como merecedora de uma análise mais atenta e demorada no tocante a seus fundamentos e a seus propósitos.

Ivan Gonçalves Nabuco  
Florianópolis (Desterro), 25 de agosto de 2019

---

<sup>2</sup> “Since the appearance of Op. 111 in the rubric ‘Edition with Elucidation’, five years have passed. It is not difficult to guess why the publication of Op. 101 had to suffer such a significant delay. The publication now taking place falls in the most difficult time that not only the German fatherland, but all of humanity as well has ever had to endure. Let this world, brought into dismay by an incapable democracy of the West, now be suffused by the ozone of a mental prince, an aristocrat, a genuine German genius - let a new German youth, refreshed by this ozone, defy the ruinous onslaught of the West. Let nobody hope for an approach to Beethoven who knows not what in the specific and narrowest sense is German, and what in the highest sense of the word is genius, indeed German genius.” SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation Vol. 4*. New York: Oxford University Press, [1921] 2015, p. 1.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

### O CONCEITO DE LINHA FUNDAMENTAL: CONTEXTO, DEFINIÇÃO E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

#### 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CONCEITO DE LINHA FUNDAMENTAL NA OBRA DE SCHENKER

O livro *Der freie Satz* é caracterizado por Oswald Jonas, aluno de Schenker e um dos principais divulgadores de seu trabalho, como a apresentação da teoria schenkeriana em sua “forma definitiva” e como a “decodificação” de seus conceitos<sup>3</sup>. Com tal comentário Jonas faz menção ao papel central ocupado por este livro no conjunto da obra de Schenker. *Der freie Satz* foi traduzido em 1979 como *Free Composition* por Ernst Oster, aluno de Jonas e outro importante divulgador das ideias de Schenker. Conforme é anunciado em seu subtítulo, trata-se do terceiro volume de uma obra de maior extensão intitulada *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* – ou, conforme sua tradução inglesa, *New Musical Theories and Fantasies* – projeto teórico que viria a se estender por toda a vida de Schenker e que se inicia em 1906 com a publicação do primeiro volume, *Harmonielehre*. O segundo volume, *Kontrapunkt*, foi, por sua vez, dividido em duas partes, a primeira publicada em 1910, e a segunda em 1922. O projeto encerra-se postumamente, poucos meses após a morte de seu autor, com a publicação do terceiro volume, *Der freie Satz*, em 1935. Oster, em conformidade com Jonas, afirma<sup>4</sup>:

“Em *Harmonielehre*, Schenker estabeleceu os fundamentos para o aspecto harmônico de sua teoria. Porém, o aspecto da teoria que se refere especificamente às vozes condutoras foi um desenvolvimento consideravelmente tardio que começou quase repentinamente em 1919. A primeira publicação a refletir tal fato é a sua análise da Sonata de Beethoven Op. 101, que contém os primeiros exemplos rudimentares de notação ‘gráfica’, isto é, especificamente de reduções lineares. Durante os 15 anos da vida de Schenker que se seguiram, o desenvolvimento do conceito de vozes condutoras progrediu com uma velocidade e brilhantismo impressionantes; o presente volume representa a culminação desse processo, na medida em que é aqui que o conceito de vozes condutoras recebe a sua formulação mais precisa e detalhada.”

<sup>3</sup> “Thus, one must regard “*Der freie Satz*” as the definitive form, indeed the codification of Schenker’s concepts.” No prefácio para a segunda edição alemã, de 1955, escrito por Oswald Jonas, e reproduzido em SCHENKER, Heinrich, *Free Composition (Der freie Satz)*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, [1935] 1979, p. xvi.

<sup>4</sup> “In *Harmonielehre*, Schenker laid the foundations for the harmonic aspects of his theory. But the specific voice-leading aspect of the theory was a considerably later development that begins rather suddenly in 1919. The first publication to reflect this was his analysis of Beethoven’s Sonata Op. 101, which contains the first rudimentary examples of ‘graphic’ notation, that is, of specifically linear reductions. During the ensuing 15 years of Schenker’s life, the development of the concept of voice-leading progressed with astonishing rapidity and brilliance; the present volume forms the culmination of this process, for it is here that the idea of voice-leading receives its most detailed and precise formulation.” OSTER, Ernst. Preface to the English Edition. In: SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, [1935] 1979, p. xi.

Oster, desse modo, afirma que o conceito de vozes condutoras constitui o assunto principal de *Der freie Satz*<sup>5</sup>. A expressão *vozes condutoras* inverte a ordem dos termos da expressão *condução de vozes*, comumente utilizada nos livros de teoria musical. Essa inversão serve como uma indicação da modificação que a teoria schenkeriana faz de tal conceito<sup>6</sup>. Apesar dessa modificação, o conceito de vozes condutoras possui, tanto quanto o de condução de vozes, uma relação intrínseca com a disciplina do contraponto. Nesse sentido, a decisão de Schenker de fazer de um livro sobre o conceito de vozes condutoras um volume independente – e não apenas uma parte de seu trabalho sobre contraponto – torna-se uma decisão significativa. Sabe-se a partir do estudo de seu *Nachlass*<sup>7</sup> (espólio) que o livro *Der freie Satz* teve sua origem justamente a partir de uma seção de *Kontrapunkt* que acabou por crescer significativamente em tamanho e importância.

Podemos resumir as mudanças realizadas por Schenker no planejamento original de seu tratado sobre contraponto da seguinte maneira: num primeiro momento – que envolve desde o plano inicial até o período do término do manuscrito do *Kontrapunkt II*, em 1917 – Schenker pretendeu expor o conceito de vozes condutoras como um capítulo específico dentro desse tratado, considerando-o, desse modo, uma questão particular a ser tratada pela disciplina do contraponto. Em um segundo momento, quando da revisão daquele manuscrito, devido a um aumento progressivo da importância dos assuntos ali discutidos, Schenker decidiu fazer daquele capítulo – que na época levava o nome *Freier Satz* – um livro separado, concebendo-o, durante certo período, como a terceira parte do tratado sobre contraponto. Nesse período Schenker se refere a ele como II<sup>3</sup>, ou seja, como o terceiro livro do segundo volume (*Kontrapunkt*) de suas *Teorias e Fantasias*. Por fim, reconhecendo a importância daquele capítulo para o conjunto de sua teoria, Schenker o transforma em um volume autônomo, não

---

<sup>5</sup> No trecho acima citado, porém, mais literalmente na frase que o segue e que se inicia da seguinte maneira: “Na medida em que as vozes condutoras constituem o assunto principal de *Der freie Satz* [...]”. “*Since voice-leading is the chief subject of Der freie Satz* [...]” OSTER, Ernst. *Preface to the English Edition*. In: SCHENKER, Heinrich, *Free Composition (Der freie Satz)*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, [1935] 1979, p. xi e xii.

<sup>6</sup> Algo que pode ser compreendido como uma definição do conceito schenkeriano de vozes condutoras aparece na seguinte passagem: “*O mediador entre a formulação horizontal da tonalidade representada pela linha fundamental [Urlinie] e a formulação vertical representada pelos graus da escala [Stufe; scale-degree] são as vozes condutoras [Stimmführung; voice-leading]*.” “*The mediator between the horizontal formulation of tonality presented by the Urlinie and the vertical formulation presented by the harmonic degrees is voice-leading.*” SCHENKER, Heinrich. *Yet another word on the Urlinie [Noch ein Wort zur Urlinie, Der Tonwille 2]*, pp. 4-6]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. Nova York: Oxford University Press, 2004, p. 53-54.

<sup>7</sup> *Nachlass* é como é chamado o conjunto de pertences de Schenker do qual fazem parte documentos como manuscritos, correspondências, fotografias, etc... Com respeito a esse assunto ver: KOSOVSKY, Robert. *Levels of understanding: an introduction to Schenker's Nachlass*. In: *Schenker Studies 2*, Nova York: Cambridge University Press, 1999-2006, p. 3-11.

mais sob o título *Contraponto*, mas enquanto a terceira parte das suas *Novas Teorias e Fantasias Musicais*, não mais como II<sup>3</sup>, mas, agora, como III.

Existe, de fato, um acontecimento singular que motivou e conduziu Schenker durante as modificações no planejamento do tratado sobre contraponto e, portanto, na formação do *Der freie Satz*. Esse acontecimento é a concepção ou descoberta da *Urlinie*, a *linha fundamental*. Segundo um artigo da pesquisadora Hedi Siegel<sup>8</sup>, o manuscrito da segunda parte de *Kontrapunkt* havia sido terminado em agosto de 1917. O planejamento inicial desse tratado, incluindo a primeira e a segunda parte, estabelecia a divisão de seu conteúdo em oito capítulos ou seções; a segunda parte estava destinada a conter da terceira até a oitava seção, sendo a sétima aquela denominada *Freier Satz*. As mudanças de direção tomadas por Schenker o levaram a publicar essa segunda parte assim como é conhecida, em 1922, contendo da terceira até a sexta seção – portanto, depois de simplesmente excluir as duas últimas<sup>9</sup>. Uma revisão em uma dessas seções que posteriormente viriam a ser excluídas da versão final de 1922 ocasionou o surgimento do termo *Urlinie*<sup>10</sup>, que aparece pela primeira vez nos escritos de Schenker como uma inserção posterior, uma rasura, feita por ele numa determinada passagem do manuscrito da seção *Freier Satz*. Ela foi acrescentada ali em substituição à expressão que pode ser traduzida como “a essência da linha melódica”. De acordo com Siegel<sup>11</sup>:

“Quando estava revisando um título no capítulo reorganizado ‘Stufe’ [grau da escala], ‘Vom Kern der melodischen Linie als Mittler zwischen Stimmführung und Stufe’ (‘A essência da linha melódica enquanto a ligação entre as vozes condutoras e o grau da escala’), Schenker escreveu a palavra ‘Urlinie’ com um lápis vermelho logo acima das palavras ‘melodischen Linie’ que sua esposa havia anotado, e o título se tornou ‘Von der Urlinie als Mittler zwischen Stufe und Stimmführung’ [‘Acerca da linha fundamental enquanto a ligação entre o grau da escala e as vozes condutoras’].”

Se retornarmos ao trecho citado da introdução de *Der Freie Satz* escrita por Oster veremos que nele, além de haver uma referência – mesmo que um tanto obscura – à gênese do termo *Urlinie*, há também uma referência – essa totalmente clara – à sua primeira

<sup>8</sup> SIEGEL, Hedi. *When “Freier Satz” was part of Kontrapunkt: A preliminary report*. In: SCHACHTER, Carl; SIEGEL, Hedi (Ed.). *Schenker Studies 2*. New York, NY: Cambridge University Press; 1999-2006, p. 12-25.

<sup>9</sup> Idem; p. 14.

<sup>10</sup> Nas palavras de Siegel: “*These revisions fostered the emergence of the ideas of the Urlinie and Ursatz and Schenker began to rethink and rewrite his entire presentation of free composition.*” Idem, p.14; e um pouco mais à frente, “[...] *the revisions made on the first two chapters of the ‘Freier Satz’ section may document the origins of the term Urlinie itself.*” Idem; p. 23.

<sup>11</sup> “*When he was revising a heading in the reorganized ‘Stufe’ chapter, ‘Vom Kern der melodischen Linie als Mittler zwischen Stimmführung und Stufe’ (‘The essence of the melodic line as the liaison between voice leading and scale degree’), Schenker wrote the word ‘Urlinie’ in red pencil just above the words ‘melodischen Linie’ that his wife had copied down, and the heading became ‘Von der Urlinie als Mittler zwischen Stufe und Stimmführung’.*” Idem; p. 23-24.

publicação<sup>12</sup>. Ela coincide com a primeira publicação da notação gráfico-analítica de Schenker, tendo, ambas, ocorrido com a publicação da análise da *Sonata em Lá Maior Op. 101* de Beethoven. Para dar sustentação à afirmação de Oster que atribui ao ano de 1919 a revisão do manuscrito do *Kontrapunkt II* que propiciou a invenção do nome *Urlinie*, Siegel, em seu artigo, oferece confirmação material encontrada na correspondência de Schenker, e afirma<sup>13</sup>:

“Está claro a partir da carta de Schenker para Halm que em 1920 ele ainda estava revisando o manuscrito que havia sido terminado em 1917. (Em março de 1918, ele escreveu para Emil Hertzka da *Universal Edition*, contando que estava dedicando toda a sua energia ao Livro 2 do *Kontrapunkt*.) O material da Coleção Oster mostra que ele começou a fazer maiores revisões da seção ‘Freier Satz’, principalmente dos dois capítulos de abertura, que apresentavam material importante sobre grau da escala [*scale degree*] e sobre elaboração composicional [*composing-out*]. [...] *Essas revisões propiciaram o surgimento das idéias de Urlinie e Ursatz, e Schenker começou a repensar e a reescrever toda a sua apresentação da composição livre [free composition].*”

Siegel, desse modo, comprova que entre março de 1918 e janeiro de 1920 Schenker trabalhava na revisão do manuscrito do *Kontrapunkt II*. Em uma página de seu diário, publicado pelo sítio virtual *Schenker Documents Online*, com a data do dia 14 de julho de

<sup>12</sup> A passagem da introdução do *Der freie Satz* escrita por Oster à qual fazemos referência é a seguinte: “[...] Porém, o aspecto da teoria que se refere especificamente às vozes condutoras foi **um desenvolvimento consideravelmente tardio que começou quase repentinamente em 1919. A primeira publicação a refletir tal fato é a sua análise da Sonata de Beethoven Op. 101, que contém os primeiros exemplos rudimentares de notação ‘gráfica’, isto é, especificamente de reduções lineares.**” [grifo nosso] OSTER, Ernst. *Preface to the English Edition*. In: SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Hillsdale, Nova York: Pendragon Press, [1935] 1979, p. xi. O trecho específico da análise do *Op. 101* de Beethoven que constitui a primeira vez em que o termo *Urlinie* aparece publicado é o seguinte: “É apenas uma consequência do lento progresso da publicação de minhas obras que, a despeito de tantas oportunidades, eu tenha até agora negligenciado falar do conceito de ‘Urlinie’, cuja forma racional e final pertence ao Vol. II<sup>3</sup> da minha ‘*Neue musikalische Theorien und Phantasien*’. Mas na medida em que a publicação tem avançado e se abre a perspectiva de poder apresentar o trabalho em um futuro próximo, irei falar agora pela primeira vez a respeito de tal conceito também dentro do corpo das ‘Edições com Esclarecimentos’, e, de fato, com muito mais detalhes do que eu era capaz de fazê-lo no ‘*Contraponto I*’, onde sugeri tal idéia pela primeira vez na p. 96/136”. “It is only a consequence of the plodding progress of publication of my works that I have, despite so many opportunities, thus far neglected to speak of the concept of the *Urlinie*, whose final shaping and rationale belongs to Vol. II<sup>3</sup> of my *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. But since meanwhile the printing has advanced and the prospect is in view of being able to present the work in the foreseeable future, I will now for the first time speak of this concept within the framework of the Commentary Editions as well, and in fact in rather more detail than I was able to do in *Counterpoint I*, where I first hinted at the idea on p. 96/136.” SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation Volume 4*. Traduzido, editado e anotado por John Rothgeb. Nova York: Oxford University Press, [1921] 2015, p. 8.

<sup>13</sup> “It is clear from Schenker’s letter to Halm that in 1920 he was still revising the manuscript that had been completed in 1917. (In March of 1918, he had written to Emil Hertzka of *Universal Edition*, telling him he was devoting his entire energies to Book 2 of *Kontrapunkt*.) Material in the Oster Collection shows that he started to make major revisions of the “*Freier Satz*” section, mainly of the two opening chapters, which presented important material on the scale degree and on *composing-out*. [...] These revisions fostered the emergence of the ideas of *Urlinie* and *Ursatz*, and Schenker began to rethink and rewrite his entire presentation of *free composition*” SIEGEL, Hedi. “*Freier Satz*” was part of *Kontrapunkt: A preliminary report*. In: SCHACHTER, Carl; SIEGEL, Hedi (Ed.). *Schenker Studies 2*. Nova York, NY: Cambridge University Press; 1999-2006, [p. 12-25] p. 14.

1919, possivelmente a primeira vez em que a palavra *Urlinie* é usada também ali em seu diário<sup>14</sup>, encontra-se a seguinte nota de rodapé que procura resumir uma *genealogia* do termo, apresentando algo no sentido de uma cronologia<sup>15</sup>:

“O termo ‘Urlinie’ (linha fundamental) aparece publicado pela primeira vez na edição elucidativa da Sonata para piano de Beethoven, Op. 101 (1920). O termo encontra-se nos manuscritos de Schenker em uma revisão da primeira versão de *Der freie Satz*, que Schenker concebeu originalmente enquanto parte de *Kontrapunkt* terminada, numa primeira versão, no verão de 1917 (OC 51 e 74). De acordo com Ernst Oster, a revisão na qual Schenker acrescentou o termo Urlinie é datada de 1919 (OC 79/5).”

É preciso não perder de vista que o acontecimento ao qual temos nos referido enquanto a *concepção*, ou a *descoberta*, ou o *surgimento*, ou a *gênese* do termo *Urlinie* consiste, na verdade, especificamente, da primeira aparição dessa palavra nos escritos de Schenker. O conceito ou a noção de linha fundamental propriamente dita vinha sendo elaborada havia já alguns anos – segundo afirmação feita pelo próprio Schenker nas *Observações Preliminares* da análise do *Op. 101* de Beethoven citada por nós na nota de rodapé número doze (p. 22) – pelo menos desde a época do *Kontrapunkt I*, publicado em 1910. Portanto, embora tal acontecimento se assemelhe muito mais a um batismo do que a um nascimento, ele representa um momento privilegiado no desenvolvimento e na conformação do conceito de linha fundamental. Desse modo, se, por um lado, não é possível atribuir uma data específica à descoberta de Schenker do fenômeno da linha fundamental, na medida em que se trata não exatamente de um momento particular, mas antes, de uma tomada de consciência longa e progressiva testemunhada pela elaboração gradual desse conceito; por outro lado, é possível identificar nos escritos de Schenker a primeira aparição da palavra *Urlinie*, assim como a sua primeira publicação. Tais acontecimentos – o primeiro registro

<sup>14</sup> Grande parte do diário bem como da correspondência de Schenker está traduzida para o inglês e disponível no sítio virtual “Schenker’s Documents Online”, cujo endereço é [www.schenkerdocumentsonline.org](http://www.schenkerdocumentsonline.org). Projeto que envolve algumas universidades e que têm à sua frente os pesquisadores Ian Bent e William Drabkin, que aparecem como “*contributors*” e que, possivelmente, sejam os autores da nota de rodapé citada. Transcrevo aqui o trecho específico do diário no qual a palavra *Urlinie* aparece. Nele são mencionados Klammerth Jr., aluno de Schenker entre 1919 e 1921, e Lie-Liechen, apelido como o qual Schenker se refere a sua esposa Jeanette. Trata-se, portanto, da seguinte passagem: “*Klammerth, Jr. gives Lie-Liechen a bouquet of alpine roses; I keep him and show him various things from C. P. E. Bach, J. S. Bach, Scarlatti, Haydn, which illustrate voice leading and Urlinie. — One of the lamps burns very well, we even put a shade on it.*” Schenker Documents Online, diary entry by Schenker July 14 1919; transcrição de Marko Deisinger, tradução para o inglês de Stephen Ferguson. Acessado em 27 de março de 2018 [[http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-14\\_1919-07/r0014.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-14_1919-07/r0014.html)].

<sup>15</sup> “*The term "Urlinie" (fundamental line) first appears in print in the elucidatory edition of Beethoven's Piano Sonatas, Op. 101 (1920). The term is found in Schenker's manuscripts in a revision of the first version of Der freie Satz, which Schenker originally intended as part of 'Kontrapunkt' and completed, in a first version, in the summer of 1917 (OC 51 and 74). According to Ernst Oster, the revision in which Schenker adds the term Urlinie is dated 1919 (OC 79/5).*” Idem.

escrito e a primeira publicação – representam, portanto, indubitavelmente, momentos fundamentais daquela elaboração, e que tendem a representar a sua descoberta.

A análise da sonata para piano em Lá maior Op. 101 de Beethoven, citada por conter a primeira publicação do termo *Umlinie*, foi o quarto volume de um projeto editorial chamado *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven, Erläuterungsausgabe*. Série que pretendia publicar as cinco últimas sonatas de Beethoven tendo seu manuscrito original como fonte. São elas, além do *Op. 101*, a *Sonata em Mi maior Op. 109*, publicada em 1913; a *Sonata em Lá bemol maior Op. 110*, em 1914; a *Sonata em Dó menor Op. 111*, em 1916; e a *Sonata em Si bemol maior Op. 106*, que nunca chegou a ser publicada por conta da impossibilidade da localização do manuscrito de Beethoven<sup>16</sup>. Fazia parte da concepção deste projeto uma forte crítica às edições de sua época por considerar que elas continham todo tipo de excesso de intervenções editoriais indevidas. Pretendia assim mostrar que “a ortografia de Beethoven, quando compreendida e explicada corretamente, fornecia todo o necessário para a compressão da estrutura de uma obra e para a sua execução conforme os desejos dele”<sup>17</sup>. Daí o nome *Erläuterungsausgabe* dado por Schenker, traduzido para o inglês por John Rothgeb como “*An edition with elucidation*”, “*Edição com Esclarecimento*”, que se referia essencialmente à análise das músicas que as acompanhava. Vale ressaltar que a realização deste projeto foi profundamente marcada pela Primeira Grande Guerra<sup>18</sup>. Uma das consequências mais visíveis é o atraso progressivo das datas das publicações a partir do início da guerra: 1913, 1914, 1916 e 1921. Tendo sido a última da série a ser publicada, a *Sonata em Lá maior Op. 101* é comentada por Ian Bent e por William Drabkin no que se refere à cronologia de sua publicação<sup>19</sup>:

<sup>16</sup> Schenker Documents Online, profiles, works by Schenker, *Erläuterungsausgabe*, contributors Ian Bent e William Drabkin. [<http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001733.html>]

<sup>17</sup> “[...] that Beethoven's orthography, when correctly understood and explained, provided all that was needed for understanding a work's structure and performing it according to his wishes; [...]. Idem.

<sup>18</sup> Sobre isso, ver o *Prólogo* para a Sonata Op. 101 escrito por Schenker em 30 de agosto de 1920 em SCHENKER, Heinrich. *Beethoven's last piano sonatas: An edition with elucidation volume 4 Piano Sonata in A Major Op. 101*. Traduzido, editado e comentado por John Rothgeb; Nova York, NY: Oxford University Press, 2015, p. 1.

<sup>19</sup> “Schenker's Foreword is dated August 30, 1920. He had submitted the musical text of the work in late July or early August 1920 (OC 52/449), and the textual material on October 25, 1920 (OC 52/450). Schenker stipulated that this work should appear before the first issue of *Der Tonwille* because it presented his new graphic device of the *Umlinie* (diary, OJ 3/2, p. 2292). The edition went to press on May 29, 1921, and 497 copies were delivered from the printer to the publisher on August 9, 1921”. Schenker Documents Online, profiles, works by Schenker, *Erläuterungsausgabe Die letzten fünf Sonaten von Beethoven Op. 101*, contributors Ian Bent e William Drabkin. Acessado em 14/04/2018 [<http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001733.html>]. Existe uma discrepância de informações, quanto ao ano de publicação do Op.101. A relação de trabalhos de Schenker publicada tanto em *Harmony*, quanto em *Free Composition*, informam 1920 como seu ano de publicação. O sítio *Schenker Documents Online* oferece às vezes 1920 e às outras vezes 1921. Por este motivo, entre outros, é que foi citada aqui a sua cronologia incluindo referências a cartas e diário oferecidas pelo mesmo sítio.

“O *Prólogo* de Schenker é datado de 30 de agosto, 1920. Ele entregou o texto musical da obra em fins de julho ou começo de agosto de 1920 (OC 52/449), e o texto escrito em 25 de outubro de 1920 (OC 52/450). Schenker estipulou que essa obra deveria aparecer antes da primeira *questão* do *Der Tonwille* porque ela apresentava seu novo dispositivo gráfico para a representação da *Urlinie* (diário, OJ 3/2, p. 2292). A edição foi impressa no dia 29 de maio de 1921, e foram entregues pela gráfica 497 cópias para a editora no dia 9 de agosto de 1921.”

Menciona-se, assim, outra publicação importante de Schenker, *Der Tonwille* – que, conjuntamente ao *Das Meisterwerk in der Musik*, constitui, praticamente, toda a sua obra escrita durante os anos de 1920. Elas constituem um registro do desenvolvimento dos conceitos e dos procedimentos analíticos de Schenker após a *descoberta* da *Urlinie* e antes da formulação tornada célebre através da publicação, em 1935, de *Der freie Satz*. Segundo Bent e Drabkin, as primeiras referências ao planejamento de *Der Tonwille* datam de 1912 e estão contidas na análise de Schenker da *Nona Sinfonia de Beethoven*<sup>20</sup>. Ainda segundo os mesmos pesquisadores, por considerar a reunião de sua obra dedicada especificamente à análise musical a sua “grande biblioteca” – que consistia da *Erläuterungsausgabe* da *Fantasia e Fuga Cromática de J. S. Bach* (1909), da análise da *Nona Sinfonia de Beethoven* (1912) e das *Erläuterungsausgaben* das *Cinco Últimas Sonatas de Beethoven* (1913, 1914, 1916 e 1921) – Schenker idealizou outra série de publicações, constituída também basicamente por ensaios dedicados à análise musical, e à qual, em comparação com aquela reunião, veio a dar o título provisório de *Kleine Bibliothek*, a sua *Pequena Biblioteca*. O planejamento dessa obra é descrito por Bent e por Drabkin no *Prefácio Geral* da tradução para o inglês do *Der Tonwille*<sup>21</sup>:

“A ‘Pequena Biblioteca’ (*Kleine Bibliothek*) é discutida intermitentemente entre 1913-20, e serve de título provisório no contrato do *Tonwille* de 30 de abril/30 de julho de 1920. Por volta de 1913 ela havia tomado forma enquanto uma série de análises curtas de obras primas, encadernadas conjuntamente com outros ensaios ao estilo de panfletos, possivelmente vendidos para o público em salas de concerto como rival dos guia de concerto de Kretzschmar. Entre as obras sugeridas por

<sup>20</sup> BENT, Ian; DRABKIN, William. *General Preface*. In: SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 6-10 (1923-1924)*. Nova York: Oxford University Press, 2004, p. vi.

<sup>21</sup> “The ‘Little Library’ (*Kleine Bibliothek*) is discussed intermittently throughout 1913-20, and serves as the provisional title on the *Tonwille* contract of April 30/July 30, 1920. By 1913 it has taken shape as a series of short analyses of masterworks, together with other essays, issued together between covers as a pamphlet, possibly sold to the public in concert halls as a rival to Kretzschmar’s concert guides. Works suggested by Schenker include some of those that would later appear in *Tonwille* and *Meisterwerk*. Around New Year 1914, with war in Europe seeming imminent, Schenker proposes the idea of a series of *Flugschriften* (literally ‘leaflets’, a term suggesting wide distribution, and public opinion-forming) to Universal Edition (OC 2/50-51), and receives a cordial welcome from Hertzka (OC 52/138). In February 1915, anticipating difficulty in making headway with the *Beethoven Erläuterungsausgaben* during the war, Schenker revives the project. Hertzka prematurely welcomes its “first year of operation” in substitution for the *Beethoven Op. 109* and *Op. 110* had already appeared and *Op. 111* would appear that year, further work on *Opp. 101* and *106* had become impossible under wartime conditions, so their publication would be suspended until cessation of hostilities (OC 52/555).” Idem.

Schenker incluem-se algumas daquelas que viriam a aparecer mais tarde em *Tonwille* e *Meisterwerk*. Por volta do Ano Novo de 1914, com a guerra na Europa parecendo iminente, Schenker propõe a ideia de uma série de *Flugschriften* (literalmente ‘panfletos’, um termo que sugere ampla distribuição e formação de opinião pública) para a *Universal Edition* (OC 2 / 50-51) e recebe cordiais boas-vindas de Hertzka (OC 52/138). Em fevereiro de 1915, antecipando a dificuldade em avançar com as *Erläuterungsausgaben* de Beethoven durante a guerra, Schenker revive o projeto. Hertzka dá boas vindas prematuramente ao “primeiro ano de operação” em substituição ao Beethoven. O Op. 109 e o Op. 110 já haviam aparecido e o Op. 111 apareceria naquele ano, maiores trabalhos no Op. 101 e no Op. 106 se tornaram impossíveis nas condições da guerra, sua publicação seria então suspensa até que as hostilidades viessem a cessar (OC 52/555).”

Conforme a passagem mostra, apesar de ter sido idealizado e planejado desde o início dos anos de 1910, o desenrolar dos acontecimentos fez com que sua concretização se tornasse possível somente em 1921, após a mudança de seu título para o que pode ser traduzido como *A Vontade da Música (Der Tonwille): panfletos em testemunho das leis imutáveis da música*. Constituído por dez volumes, denominados *questões* (no inglês, *issues*), cada uma delas contendo uma quantidade distinta de ensaios. Esses ensaios tratam, em sua maioria, da análise de obras musicais específicas, alguns discutem questões mais propriamente teóricas, enquanto outros ainda – intitulados *Miscelâneas* – abordam “pensamentos sobre a arte e as suas relações com o esquema geral das coisas”<sup>22</sup>. Viria a sofrer, em 1925, mais uma modificação em seu título, agora para *Das Meisterwerk in der Musik*, ocasionada por uma briga e pela subsequente ruptura de Schenker com o editor de grande parte de sua obra, Emil Hertzka, e, desse modo, com a editora *Universal Editions*<sup>23</sup>. Embora as mudanças de título, primeiro para *Der Tonwille* e depois para *Meisterwerk*, não tenham sido de fato causadas por aquele importante acontecimento – quer dizer, a descoberta da linha fundamental – ele, entretanto, veio a aumentar consideravelmente a importância desses textos. Transformando a *pequena biblioteca*, concebida inicialmente para conter “escritos menores”, em “*um trabalho central – em muitos aspectos o trabalho central – dentro do cânon Schenkeriano*”<sup>24</sup>.

A discussão feita até este ponto nos permite afirmar que o conjunto das obras de Schenker que aborda o conceito de linha fundamental de forma direta é formado pelo quarto volume da *Edição com Esclarecimento das Últimas Sonatas para Piano de Beethoven* (1921); pelo *Der Tonwille* (1921-1924); pelo *Das Meisterwerk in der Musik* (1925, 1926, e 1930);

<sup>22</sup> *Miscellanea: thoughts on art and its relationships to the general scheme of things* é o título que os ensaios mencionados passaram a ter a partir da mudança de título para *Das Meisterwerk in der Musik*, ocorrida em 1925.

<sup>23</sup> Uma história detalhada da *Kleine Bibliothek* pode ser encontrada, além de no citado texto escrito por Bent e Drabkin – o *Prefácio Geral* da tradução para o inglês de *Der Tonwille*; também no sítio virtual *Schenker Documents Online*, profiles, works by Schenker, *Kleine Bibliothek*. Acessado em 24 de abril de 2018. [<http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001758.html>]

<sup>24</sup> Conforme afirmação de Bent e Drabkin: “*Der Tonwille* is a central work—in several respects, the central work—in the Schenkerian canon.” em BENT, Ian; DRABKIN, Willian. *General Preface*. In: *Der Tonwille Volume I*, New York: Oxford University Press, 2004, p. viii.

pelo *Five Graphic Musical Analyses* (1933) – embora consista em uma publicação composta apenas por gráficos analíticos, isto é, sem a presença de nenhum texto escrito; e pelo *Der freie Satz* (1935). Tais obras retratam os desenvolvimentos do conceito de linha fundamental desde o seu *surgimento* até a sua maturidade<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> As questões que se referem aos desenvolvimentos do conceito de estrutura fundamental, *Ursatz*, o qual se origina a partir do conceito de linha fundamental, *Urfinie*, são discutidas pelo artigo de William Pastille, *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works*. Acerca desses desenvolvimentos, em determinado momento Pastille afirma: “O verdadeiro progresso feito durante esses anos em relação ao conceito de *Ursatz* se deu na concepção de Schenker de que as estruturas contrapontísticas simples das *Urfinien* que ele havia começado a descobrir estavam conectadas, no nível mais profundo, aos princípios fundamentais do contraponto que ele estabelecera em *Contraponto* alguns anos antes. É nessa concepção que descobrimos o estágio final do crescimento do conceito *Ursatz* e, ao mesmo tempo, o significado último da *Ursatz* enquanto o protótipo de toda melodia e harmonia.” “*The real progress made during these years in regard to the concept of the Ursatz was in Schenker's realization that the simple contrapuntal settings of the Urfinien that he had begun to uncover were connected at the very deepest level to the fundamental principles of counterpoint he had set forth in Counterpoint some years earlier. It is in this realization that we discover the final stage in the growth of the Ursatz concept and, at the same time, the ultimate significance of the Ursatz as the prototype of all melody and harmony.*” PASTILLE, William. *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works*. In: CADWALLADER, Allen (Ed.). *Trends in Schenkerian Research*. Nova York: Schirmer Books; 1990; [p.71-86] p. 80.



## 1.2 AS DEFINIÇÕES DE LINHA E DE ESTRUTURA FUNDAMENTAL EM *DER FREIE SATZ*

A apresentação da gênese do conceito de linha fundamental e, portanto, de algum modo também, do conceito de estrutura fundamental, realizada pela seção anterior, tomou como ponto de partida algumas palavras de Oswald Jonas e de Ernst Oster, escritas no prefácio do livro *Free Composition (Der freie Satz)*, que destacam a importância dessa obra dentro do pensamento de Schenker. Ambos os textos, em determinado momento, abordam o surgimento do conceito de linha fundamental e o apontam como o primeiro passo para o planejamento e para o desenvolvimento daquele livro na forma como foi publicado. Se retomarmos a fala de Jonas no *Prefácio à Segunda Edição Alemã*, datado de 1955, encontramos a seguinte declaração<sup>26</sup>:

“Se falo deste livro como a coroação da obra de Schenker, essa frase quer descrever também a sua concepção e o atingimento de sua forma final. *Por vinte anos ela ocupou a mente e o pensamento musical de Schenker, desde as ideias iniciais até as várias tentativas de escrever a obra completa em uma forma mais ou menos definitiva.* Mesmo o manuscrito final está cheio de inúmeras mudanças, revisões, e melhorias significativas.”

Para então afirmar, dois parágrafos à frente<sup>27</sup>:

“Os vários estágios subsequentes no desenvolvimento de suas teorias encontraram expressão em uma série de publicações – *Der Tonwille e Jahrbücher* – as quais apareceram nos anos de 1920. Nelas Schenker se refere à sua obra final, definitiva, embora ela estivesse ainda por aparecer. Assim, deve-se considerar *Der freie Satz* como a forma definitiva, de fato, a decodificação dos conceitos de Schenker.”

Fica claro a partir das passagens citadas que a descrição do *Der freie Satz* enquanto “a forma definitiva” dos conceitos da teoria schenkeriana se refere muito mais à importância e ao papel representado por esse texto dentro do corpo de sua teoria, justamente pelo fato dele conter a apresentação e a discussão a respeito dos conceitos fundamentais de sua teoria e da teoria da música em geral, do que a um estado perfeito e acabado das formulações ali apresentadas. Isso se torna claro na medida em que o termo “definitivo” é utilizado em referência a essa obra antes mesmo de sua redação final e de sua publicação. Interpretamos,

<sup>26</sup> “If I speak of this book as the crowning achievement of Schenker’s work, this phrase must also describe the book’s conception and the attainment of its final form. For twenty years it occupied Schenker’s mind and musical thought, from initial ideas to several attempts to write down the entire work in a more or less definitive form. Even the final manuscript is full of numerous changes, revisions, and significant improvements.” JONAS, Oswald. *Preface to the Second German Edition* [1955]. In: SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, [1935] 1979, p. xv. [grifo nosso]

<sup>27</sup> “The various later stages in the development of his theories found their expression in a series of publications – *Der Tonwille and Jahrbücher* – which appeared in the nineteen-twenties. In them Schenker refers to his definitive, concluding work, even though it was yet to appear. Thus, one must regard *Der freie Satz* as the definitive form, indeed the codification of Schenker’s concepts.” Idem, p. xvi.

portanto, a caracterização feita por Jonas enquanto uma referência ao sentido geral daquela obra, e não necessariamente às formulações por ela expostas. Não se trata, no entanto, de uma tentativa de caracterizar a obra de Schenker como inacabada, mas, possivelmente, como uma obra em andamento. O próprio Jonas sugere algo nesse sentido quando afirma que até mesmo “o manuscrito final [do *Der freie Satz*] está cheio de inúmeras mudanças, revisões, e melhorias significativas.”<sup>28</sup>. Além disso, o fato de Schenker ter falecido durante o trabalho de revisão das provas finais da impressão do *Der freie Satz*, não tendo chegado a vê-lo pronto<sup>29</sup> vai ao encontro de nossa afirmação. Schenker morreu no dia 14 de janeiro de 1935, em seu diário existem registros que confirmam o fato dele, durante esse período, estar trabalhando nas correções do *Der freie Satz*<sup>30</sup>. Passemos então a uma breve exposição do significado dos conceitos de linha e de estrutura fundamental os quais foram bastante mencionados sem, porém, que as suas definições fossem devidamente apresentadas. Essa exposição se baseia principalmente no livro *Der freie Satz*, pois, conforme a descrição de Jonas e Oster que guiou nossa discussão anterior, ele contém uma apresentação dos conceitos fundamentais da teoria schenkeriana em sua formulação mais madura.

Linha fundamental, *Urlinie*, é o nome dado por Schenker à voz superior da estrutura fundamental<sup>31</sup>. A linha fundamental consiste em uma linha melódica que, podendo ter como seu ponto de partida tanto a terça quanto a quinta ou a oitava, realiza um movimento descendente por grau conjunto em direção à tônica. Ela é caracterizada ainda como a primeira sucessão horizontal<sup>32</sup>. A linha fundamental se origina a partir daquilo que Schenker chama de arpejamento primordial<sup>33</sup>, ou seja, de um arpejamento sobre as notas do acorde da natureza –

<sup>28</sup> Idem, p. xv.

<sup>29</sup> Segundo Jonas na frase de abertura de seu Prefácio: “Este livro, publicado aqui em um novo formato, apareceu pela primeira vez em 1935, somente poucos meses após a morte de seu autor.” “This book, here published in a new form, first appeared in 1935, only a few months after the death of its author.” no Preface to the Second German Edition em Idem; p. xv.

<sup>30</sup> O diário de Schenker se encerra abruptamente no dia 4 de janeiro de 1935, os acontecimentos do dia 14, que precederam à sua morte, são narrados por sua esposa em uma página datada do dia 22 de janeiro. No dia 4, último registro cotidiano do diário, aparece o seguinte texto, que confirma o fato de Schenker ter trabalhado sobre *Der freie Satz* até os seus últimos dias: “Work on the corrections [to *Free Composition (Der freie Satz)* Vienna: UE, 1935]. The sample taken for analysis. From Mrs. Rothberger [Hilda Rothberger] (letter with small flowers): thanks for thanks. Floriz [Moriz Violin] from 11:30 to 12:30. Lie-Liechen [Jeanete Schenker] writes out a letter dictated to Kalmus [Alfred Kalmus], of necessity after lunch” em Schenker Documents Online, OJ 04/08 (4 de janeiro de 1935). [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-08\_1935-01/r0004.html]. Acessado em 1/9/2018.

<sup>31</sup> “Fundamental line is the name I have given to the upper voice of the fundamental structure. It unfolds a chord horizontally [...]”. SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, [1935] 1979, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 4.

<sup>32</sup> “The life of the fundamental line and bass arpeggiation manifests itself not only in the first horizontal succession and in the first arpeggiation; [...]”. Idem, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 4.

<sup>33</sup> Idem; Part I; Chapter 2; Section 1; p. 10; §2, cujo título é: “The fundamental structure as transmitter of the primary arpeggiation”.

a série harmônica. De acordo com suas palavras, a linha fundamental desdobra horizontalmente o acorde da natureza<sup>34</sup>. O preenchimento dos espaços entre as notas desse arpejo realiza-se através de notas de passagem<sup>35</sup>, resultando assim num movimento por grau conjunto. Tal movimento é por isso também chamado de movimento de passagem primordial<sup>36</sup>. Segundo a sua origem, algumas das notas da linha fundamental funcionam como uma representação das notas do acorde da natureza<sup>37</sup>, as consonâncias, enquanto as outras, aquelas que preenchem os espaços entre as notas do arpejamento, as notas de passagem, constituem as dissonâncias. É, portanto, por conta de sua condição de representação do acorde da natureza, que a linha fundamental se apresenta sob essas três formas possíveis<sup>38</sup> – tendo a terça, a quinta, ou a oitava como a sua cabeça [*Kopftone*]. Portanto, em qualquer uma de suas três formas a linha fundamental se encontra necessariamente contida dentro do intervalo de uma oitava. Essa oitava é chamada de *registro obrigatório* da linha fundamental<sup>39</sup>.

A linha fundamental enquanto o elemento estrutural, que proporciona unidade, que representa a mais alta síntese do todo<sup>40</sup> da obra musical, que permite o olhar para a sua totalidade, possui exatamente a unidade como sua característica fundamental. A unidade da linha fundamental é caracterizada por Schenker enquanto a sua indivisibilidade. A indivisibilidade da linha fundamental é definida por meio de duas características essenciais: primeiramente, aquela que se refere à própria definição do conceito de linha, o movimento em um sentido único. No caso da linha fundamental, a sua movimentação unidirecional é também pensada enquanto a sua coerência<sup>41</sup>. A outra característica essencial da indivisibilidade da

<sup>34</sup> “[...] *It unfolds a chord horizontally [...]*.” Idem; Part I, Chapter 1, Section 3, p. 4.

<sup>35</sup> “[...] *it became possible to fill in the spaces in the arpeggiation in the upper voice of the fundamental structure with passing tones [...]* “. Idem, Chapter 2, Section 2, §4, p. 11.

<sup>36</sup> Idem; Part I; Chapter 2; Section 2; p.12; §5: *The space occupied by the fundamental line; the primary passing-motion.*

<sup>37</sup> “*But these notes are no longer actual overtones: they are only images of the overtones.*” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §9, p. 12-13.

<sup>38</sup> “*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. In the process musicians also gradually learned to conform to nature by adjusting the horizontal and vertical aspects simultaneously: they adopted the octave, fifth, and third, which dominate the fundamental arpeggiation of the chord of nature. In addition they learned how to treat the passing tone as consonant or dissonant according to what the practice of strict counterpoint revealed.*” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §4, p. 11.

<sup>39</sup> “*The succession of tones of the fundamental line must be understood to lie within one octave, which I term the obligatory register of the fundamental line.*” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §8, p. 12.

<sup>40</sup> “*A linha fundamental conduz diretamente para a síntese do todo. Ela é essa síntese.*” SCHENKER, Heinrich. *Yet another word on the Urlinie [Noch ein Wort zur Urlinie, Der Tonwille 2, pp. 4-6]. In: Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923).* Editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. Nova York: Oxford University Press, 2004, p. 53-54.

<sup>41</sup> “*The traversal of the fundamental line is the most basic of all passing-motions; it is the necessity (derived from strict counterpoint) of continuing in the same direction which creates coherence, and, indeed, makes this traversal the beginning of all coherence in musical composition.*” SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*

linha fundamental é o seu movimento por grau conjunto que preenche completamente os espaços deixados pelo arpejamento. Se, por um lado, a união das duas propriedades da linha fundamental – o movimento unidirecional por grau conjunto, ou seja, a indivisibilidade da linha fundamental – como já foi dito, responde à noção de coerência, o sentido descendente da linha fundamental é determinado pelo conceito de finitude, como fica claro a partir da seguinte passagem<sup>42</sup>:

“Ao homem é dada a experiência do fim, o cessar de todas as tensões e esforços. Nesse sentido, a natureza ensina que a linha fundamental deve conduzir para baixo até alcançar o 1, e que o baixo deve descer para a fundamental. Com 1<sub>1</sub> toda a tensão em uma obra musical cessa.”

A estrutura fundamental, *Ursatz*, é definida por Schenker enquanto a estrutura harmônica-contrapontística que representa o fundamento musical<sup>43</sup>. Nesse sentido, ela é a expressão musical do conceito de diatonia<sup>44</sup>, o qual pode ser definido, num sentido amplo, enquanto a relação de todas as notas de uma tonalidade com a tônica<sup>45</sup>. A estrutura fundamental é formada, na voz superior, por uma linha melódica que, podendo ter como ponto de partida tanto a terça quanto a quinta ou, mais raramente, a oitava, realiza um movimento descendente por grau conjunto em direção à tônica, denominada linha fundamental; e sustentada na voz inferior, por um baixo que se movimenta num salto de quinta ascendente a partir da tônica, seguido por outro salto, agora descendente, de volta para a tônica, denominado *baixo arpejado* ou *arpejamento do baixo* [*bassbrechung*]. A estrutura fundamental consiste na transformação do acorde da natureza em uma estrutura contrapontística<sup>46</sup>. Tal transformação coloca, portanto, pela primeira vez, a questão do

---

(*Der freie Satz*); Hillsdale, New York: Pendragon Press; [1935] 1979, Part I, Chapter 2, Section 2, §5, p. 12. E também, um pouco mais à frente, §6, ainda na p. 12. “No matter what upper voices, structural divisions, form, and the like the middleground or foreground may bring, nothing can contradict the basic indivisibility of the fundamental line. This is the greatest possible triumph of coherence in music.” O conceito de coerência guarda uma estreita relação com o conceito de organicidade, revelada por meio da expressão *coerência orgânica*.

<sup>42</sup> “To men is given the experience of ending, the cessation of all tensions and efforts. In this sense, we feel by nature that the fundamental line must lead downward until it reaches 1, and that the bass must fall back to the fundamental. With 1<sub>1</sub>, all tensions in a musical work cease.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §10, p. 13.

<sup>43</sup> “The background in music is represented by a contrapuntal structure which I have designated the fundamental structure [...]”. Schenker, Heinrich. *Free Composition*, Part I, Chapter I, Section 3, p. 4.

<sup>44</sup> “I call the content of the fundamental line, counterpointed by the bass arpeggiation, diatony. This is the fundamental, determinate melodic succession, the primal design of melodic content. In contrast, tonality, in the foreground, represents the sum of all occurrences, from the smallest to the most comprehensive – including illusory keys and all the various musical forms.” Idem, Part I, Chapter I, Section 3, p. 5.

<sup>45</sup> Em uma nota de rodapé (página 13 nota de rodapé nº3) que se dirige de uma maneira um pouco polêmica ao conceito de *emancipação da dissonância*, Schenker afirma: “No matter how one would divide this tone series, any division compels recognition of diatony in the sense of a relationship of all tones of the series to the fundamental, C.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, § 9, p. 13.

<sup>46</sup> “The overtone series, this vertical sound of nature, this chord in which all the tones sound at once, is transformed into a succession, a horizontal arpeggiation, which has the added advantage of lying within the range of the human voice.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 1, §1, p. 10.

direcionamento das vozes. Cada uma das vozes da estrutura fundamental delinea, segundo sua natureza, o direcionamento que lhe é próprio. Enquanto a linha fundamental percorre, no longo prazo, necessariamente, o sentido descendente; o arpejamento do baixo, apesar de conter tanto um movimento ascendente quanto um descendente, delinea o sentido ascendente como a sua direção original<sup>47</sup>.

Apesar de ser definida a partir da soma de dois elementos – a linha fundamental e o baixo arpejado – a estrutura fundamental representa a unidade musical essencial. Com essa afirmação enuncia-se o cerne do conceito de estrutura fundamental. A estrutura fundamental representa, portanto, a síntese musical última, a música em sua totalidade, a uniformização de todas as diferenças particulares numa unidade. E, desse modo, não somente o fundamento de cada obra musical particular, mas o fundamento de toda música e do próprio conceito de análise<sup>48</sup>:

“A estrutura fundamental representa a totalidade. Ela é o símbolo da unidade e, na medida em que ela representa o único ponto a partir do qual se vê tal unidade, previne de qualquer concepção falsa e distorcida. Nela mora a percepção totalizante, a redução de toda diversidade em unidade última.”

É a unidade da estrutura fundamental que torna possível as transformações, prolongamentos e elaborações composicionais dos níveis intermediários e do nível frontal ou externo<sup>49</sup>. Esse “tornar possível” possui um duplo sentido. Por um lado significa que a indivisibilidade da linha fundamental, contraposta à divisão do baixo arpejado representa, diante da unidade da estrutura fundamental, a primeira tensão a partir da qual se originam as elaborações do nível intermediário<sup>50</sup>. Por outro lado ele se refere a uma transferência da estrutura fundamental como um todo, enquanto um modelo para os acontecimentos, tanto dos níveis intermediários, quanto do nível frontal<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> “As in the natural development of the arpeggiation, the ascending direction is the original one; [...]”. Idem, Part I, Chapter 2, Section 1, § 2, p. 11.

<sup>48</sup> “The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness.” Idem, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 5.

<sup>49</sup> “The combination of fundamental line and bass arpeggiation constitutes a unity. This unity alone makes possible for voice-leading transformations to take place in the middleground and enables the forms of the fundamental structure to be transferred to individual harmonies.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 1, § 3, p. 11.

<sup>50</sup> “All musical content arises from the confrontation and adjustment of the indivisible fundamental line with the two-part bass arpeggiation. The path to prolongation, and ultimately to form, open here.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 3, § 18, p. 15.

<sup>51</sup> “The tendency to propagate the forms of the fundamental structure goes through all voice-leading levels. Hence, such transferred forms appear in greatest abundance in the foreground. Every transferred form has the effect of a self-contained structure within which the upper and lower voices delimit a single tonal space.” Idem, Part III, Chapter 3, Section 1, §242, p. 87.

A estrutura fundamental representa o fundamento na música<sup>52</sup> – *background* é o termo utilizado no inglês para traduzir o alemão *Hintergrund* – o nível fundamental, o fundamento: uma estrutura contrapontística que representa musicalmente a relação de uma série de notas – as notas da série harmônica – com uma tônica. Por representar a síntese musical máxima ela conduz à concepção do todo, daquilo que dá unidade a cada obra musical; “*Nela mora a percepção totalizante, a redução de toda diversidade em unidade última*”<sup>53</sup>. Na concepção de Schenker, a tarefa da análise musical se constitui pelo reconhecimento dessa unidade por meio de uma recondução dos eventos da superfície de uma obra musical na direção de estruturas contrapontísticas mais profundas, a partir das leis da harmonia e do contraponto. Schenker, porém, designa essa tarefa de uma maneira mais simples: ele a chama de *escuta*. Escutar, para Schenker, significa reconhecer as estruturas contrapontísticas que subjazem à superfície de uma obra musical. Se, por um lado, a estrutura fundamental representa o fundamento de cada composição musical, estando efetivamente presente em cada uma delas, lhes dando consistência; por outro lado, a noção de níveis estruturais representa a fundamentação teórica do sistema musical, ao determinar o todo do sistema, dando um sentido para a relação entre as disciplinas que constituem o corpo teórico musical, as disciplinas do contraponto e da harmonia. O projeto teórico de Schenker, desse modo, envolve uma ressignificação das disciplinas tradicionalmente estabelecidas.

Se retomarmos a questão acerca das origens do livro *Der freie Satz* agora, após a exposição de dois de seus conceitos centrais talvez possamos compreender melhor o sentido de seu desenvolvimento. É por ter reconhecido a capacidade desses conceitos de oferecer, ao mesmo tempo, um fundamento tanto para cada composição musical em particular, quanto para a sistematização do conhecimento musical, que Schenker acabou transformando um capítulo de seu tratado sobre contraponto no terceiro volume de sua obra teórica. Esse caráter sistemático que se refere à relação das disciplinas da música – do contraponto e da harmonia – entre si, mas também e essencialmente à relação dessas disciplinas com as obras musicais dos grandes mestres, é mencionado pelo já citado texto de Hedi Siegel. Conforme a descrição de Siegel, quando Schenker primeiramente concebeu o *Kontrapunkt* a sua intenção era a de “*traçar uma teoria das vozes condutoras partindo do contraponto estrito para a ‘composição livre’ [free composition] por meio de um passo intermediário: as vozes condutoras do baixo*

---

<sup>52</sup> “*The background in music is represented by a contrapuntal structure which I have designated the fundamental structure [...]*”. Idem, Part I, Chapter I, Section 3, p. 4.

<sup>53</sup> Idem, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 5.

*contínuo*”<sup>54</sup>. Segundo Siegel, no prefácio do *Kontrapunkt I*, Schenker declara a sua intenção de organizar a apresentação de suas concepções do seguinte modo: tratando primeiro as questões relativas ao contraponto estrito; depois ao baixo contínuo; seguido por considerações a respeito da escrita coral; e por fim, seguido pelo capítulo *Freier Satz*. O motivo da mudança desse planejamento original é descrito por Siegel através da citação de uma passagem não publicada que faz parte do manuscrito do segundo volume do *Kontrapunkt*<sup>55</sup>:

“Fiquei tentado com a possibilidade de posicionar a teoria sobre baixo contínuo imediatamente após a teoria sobre contraponto estrito. Isso indicaria o contraste entre essas duas disciplinas (e estaria de acordo com uma abordagem histórica), destacando assim as diferenças entre duas teorias que ainda são concebidas erroneamente como sendo baseadas em princípios supostamente correspondentes das vozes condutoras. No entanto, fui confrontado com o fato de que as vozes condutoras do baixo contínuo nunca poderiam ser compreendidas corretamente se se prescindisse de um conhecimento acerca da ‘composição livre’ [*free composition*], uma relação lógica e artística que implorava com urgência para ser considerada. Eu permiti que essa última ganhasse e, assim, conquistei a vantagem de não ter de sobrecarregar minha exposição sobre baixo contínuo com todo tipo de condições prévias.”

A necessidade de uma alteração na ordem de apresentação de determinados assuntos com vistas a uma compreensão adequada da matéria, conforme é narrada por Schenker, extrapola as questões pedagógicas relativas ao aprendizado de conceitos específicos de uma determinada disciplina. Ela possui consequências não só para a compreensão do conceito de vozes condutoras do baixo contínuo e da escrita coral, mas também para a visão e para a concepção geral do sentido das disciplinas da harmonia e do contraponto. Por isso a mudança do planejamento editorial feita por Schenker acaba atingindo não somente a organização interna do seu tratado sobre contraponto, mas também o plano geral do seu grande projeto teórico, as suas *Novas Teorias e Fantásias Musicais*. Pretendemos, com a discussão realizada até este momento, tornar um pouco mais claros não somente os conceitos de linha e de estrutura fundamental, mas também alguns aspectos mais gerais do projeto teórico de Schenker. Encontra-se em um dos ensaios do *Der Tonwille* uma passagem que resume em

<sup>54</sup> “[...] he had intended to trace the theory of voice leading from strict counterpoint to free composition by way of an intermediate step: the voice leading of thorough bass” SIEGEL, Hedi. *When “Freier Satz” was part of Kontrapunkt: A preliminary report* em *Schenker Studies 2*; New York: Cambridge University Press; 1999-2006; p. 21.

<sup>55</sup> “I was tempted to have the theory of thorough bass follow immediately after the theory of strict counterpoint. This would point up the contrast between the two disciplines (and would be in keeping with historical approach), thus heightening the differences between two theories that are still mistakenly viewed as being based on allegedly corresponding voice-leading principles. Yet I was faced with the fact that the voice leading of thorough bass could never be correctly understood without a knowledge of free composition, an artistic and logical relationship that urgently begged to be considered. I permitted the latter to win, and thus gained the advantage of not having to burden my exposition of thorough bass with all kinds of preconditions.” SCHENKER, Heinrich. Manuscrito não publicado de *Kontrapunkt II* APUD SIEGEL, Hedi. *When “Freier Satz” was part of Kontrapunkt: A preliminary report* em *Schenker Studies 2*; New York: Cambridge University Press; 1999-2006; p. 22.

poucas palavras o sentido desse projeto: demonstrar de que modo “a *composição livre* [*free composition*] é essencialmente uma continuação do contraponto estrito”<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> “In the forthcoming volume of my *Kontrapunkt* (*Neue musikalische Theorien und Phantasien, II<sup>3</sup>*), in which I prove that free composition is essentially a continuation of strict counterpoint, [...]” SCHENKER, Heinrich. *The Uralinie: A Preliminary Remark* [*Die Uralinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1*, pp. 22-26] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 21.

### 1.3 PENSAMENTO MORFOLÓGICO E METAFÍSICA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO CONCEITO DE LINHA FUNDAMENTAL

Na tradução dos termos *Ursatz* e *Urlinie* respectivamente por estrutura fundamental e linha fundamental a partícula “Ur” é traduzida pela palavra *fundamental*. Ela poderia também ser traduzida por *primordial* ou ainda por *originária*<sup>57</sup>. Ao traduzir-se essa partícula por *fundamento* respeita-se a tradução daqueles termos realizada por Ernst Oster para a língua inglesa como *fundamental structure* e *fundamental line*. Independentemente da tradução que se adote, o seu sentido permanece o mesmo, ele se refere a uma origem, a um fundamento para a obra musical. Se pensados a partir de uma relação com o pensamento de Goethe, relação que já foi apontada por diversos estudos<sup>58</sup>, aquela terminologia – *Urlinie* e *Ursatz* – pode ser interpretada como uma remissão ao conceito de *Urphänomen* desenvolvido por Goethe em seus estudos científicos. Em um artigo que se dedica especificamente a examinar a relação entre as concepções de Schenker e as de Goethe, o pesquisador William Pastille, ao se referir a trabalhos que se prestaram a essa mesma tarefa, destaca especialmente um deles<sup>59</sup>:

“Não é difícil reconhecer algumas semelhanças gerais entre os pensamentos de Goethe e de Schenker, como já foi dito; porém demonstrar uma relação especial entre a morfologia de Goethe e a teoria musical de Schenker é uma outra coisa. Entre aqueles que notaram tais semelhanças, somente James Croy Kassler realizou um esforço sério para identificar passagens específicas nos escritos de Schenker que apontam diretamente a influência de Goethe”

O trecho citado apresenta, embora de uma forma bastante sucinta, uma espécie de panorama geral, segundo a opinião de Pastille, acerca da situação em que os estudos acadêmicos se encontram quanto a uma demonstração documental da relação entre Schenker

<sup>57</sup> A tradução da partícula *Ur-* por *originário* é defendida pelo tradutor Marco Antônio Casanova, no seguinte comentário acerca da tradução da palavra *Ursache*: “Em alemão, o termo para causa (*Ursache*) significa literalmente *coisa* (-sache) *originária* (Ur-).”; na nota de rodapé de número 115, na página 165 de sua tradução do texto *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia* de Martin Heidegger. A tradutora portuguesa Maria Filomena Molder também realiza uma tradução semelhante ao verter o termo *Urplanze* para *planta originária* na sua *Introdução à Metamorfose das Plantas* de Goethe. Já Marco Giannotti em sua tradução da *Doutrina da Cores* de Goethe utiliza a palavra *primordial* ao traduzir o termo *Urphänomen* pela expressão *fenômeno primordial*, muito embora na nota explicativa a esse termo (nota nº 10 das *Notas do Apêndice*, p. 174) ele utilize também *fenômeno originário*. Nesse sentido, uma tradução possível para os termos da teoria schenkeriana seria a expressão *linha originária* para *Urlinie*; e *estrutura originária* para *Ursatz*, caso se quisesse manter a correlação direta com a tradução inglesa. Se repararmos, porém, na tradução do subtítulo do livro de Schenker *Kontrapunkt*, feita para o inglês por John Rothgeb, a palavra *Satz* - que, em seu uso cotidiano, possivelmente, seja primeiramente traduzida por *frase*, *sentença* - é traduzida por *contraponto*. *Cantus firmus und zweistimmiger Satz* se torna *Cantus firmus and Two-voice Counterpoint*. Assim, ao lado da tradução de *Urlinie* por *linha originária*, *Ursatz* poderia, talvez, ser traduzida por *contraponto originário*.

<sup>58</sup> Uma relação dos trabalhos em língua inglesa que examinam o parentesco entre as concepções de Schenker e as de Goethe feita por Pastille se encontra na página 29, na nota de rodapé nº 4 do seguinte texto: PASTILLE, William. *Music and morphology: Goethe's influence in Schenker's thought*. In: SIEGEL, Hedi (Ed.). *Schenker Studies*. New York: Cambridge University Press, 1990, p. 29-44.

<sup>59</sup> PASTILLE, William. *Music and morphology: Goethe's influence in Schenker's thought*. In: SIEGEL, Hedi (Ed.). *Schenker Studies*. New York: Cambridge University Press, 1990, [p. 29-44] p.29.

e Goethe. Essa passagem esclarece, ao mesmo tempo, algumas das afirmações de Pastille no momento em que expõe o objetivo de seu artigo<sup>60</sup>:

“Este ensaio se alia àqueles que identificaram a influência de Goethe na obra de Schenker, e pretende fornecer mais evidências do que aquelas até agora levantadas para mostrar que os princípios fundamentais da metodologia científica e da epistemologia de Goethe foram assimilados por Schenker, e que uma interpretação Goetheana da ontologia musical de Schenker pode ajudar a explicar alguns aspectos enigmáticos de seu pensamento.”

Pastille afirma a existência de uma relação evidente entre os pensamentos de Schenker e de Goethe. Essa relação, porém, apesar de evidente, careceria de uma comprovação material mais adequada. Seria essa, portanto, a principal meta de seu ensaio, “*fornecer mais evidências do que aquelas até agora levantadas*” para uma comprovação daquela relação, consideradas por ele insuficientes. Ao fim de seu artigo Pastille conclui que a teoria musical de Schenker constitui “[...] *a primeira e mais influente morfologia da música.*”. Podemos perceber a partir de sua conclusão o alto grau de correspondência que ele atribui entre a teoria de Schenker e o pensamento de Goethe. Nosso interesse, diferentemente do de Pastille, não é comprovar aquela relação, mas, aceitando a sua existência efetiva, debater as implicações dessa relação e discutir o seu significado.

Em dois momentos de seu ensaio Pastille afirma que uma compreensão acerca da relação entre Schenker e Goethe pode auxiliar no entendimento de “*alguns aspectos enigmáticos do pensamento de Schenker*”<sup>61</sup>. Segundo o nosso ponto de vista, uma compreensão acerca dessa relação pode não somente esclarecer aspectos do pensamento de Schenker, como também esclarecer o motivo pelo qual a teoria schenkeriana é caracterizada por Pastille como “enigmática”. A estranheza causada pelas ideias de Schenker não se refere, em nossa opinião, somente a uma impressão subjetiva de Pastille, mas à estranheza que o próprio pensamento metafísico representa para uma visão cientificista, dominante desde o século XIX, como podemos observar através do exemplo de Goethe. Desde o momento de sua publicação – e até mesmo antes de serem publicadas – as “obras científicas” de Goethe foram alvo de diversas críticas, principalmente pelo meio científico de sua época, mas não exclusivamente por ele. O próprio editor dos textos de Goethe teria se recusado a publicá-los, como nos conta na seguinte passagem a tradutora da versão para o português de *A*

---

<sup>60</sup> Idem, p. 29.

<sup>61</sup> O primeiro faz parte da citação anterior: “[...] *and that a Goethean interpretation of Schenker’s music ontology can help to explain some puzzling aspects of his thought.*”, idem, pág. 29; enquanto o segundo: “[...] *but it can also help the inquisitive theorist to understand better some puzzling aspects of Schenker’s thought.*”, idem, p. 42.

*Metamorphose das Plantas (Die Metamorphose der Pflanzen)* de Goethe, Maria Filomena Molder<sup>62</sup>:

“Aos seus estudos botânicos, para os quais foi ‘levado, impelido, coagido’, consagrou ele uma parte significativa de seus dias. Desde o início que essa aplicação constante, essa dedicação sentimental às formas vegetais (precedida por preocupações de ordem geológica e osteológica que se vão alargar às formas animais, às formas em geral e às questões relativas à cor e à luz), acompanhou a sua atividade poética. Tal associação, a tantos estranha, e por alguns lamentada, é mantida e intensificada ao longo de sua vida e trouxe-lhe logo dificuldades no momento em que, tendo pronto o manuscrito da *Metamorphose*, se decidiu a publicá-lo. Perante a resistência e finalmente a recusa do editor das suas obras completas, Göschen, viu-se obrigado a recorrer à Casa Ettinger em Gotha (cf. ‘Schicksal der Handschrift’, HA 13, pp. 102-105)”

Podemos acrescentar ao trecho citado acima alguns outros que descrevem a recepção problemática que os estudos científicos de Goethe tiveram. No texto de Pastille sobre Schenker e Goethe essa recepção é narrada da seguinte maneira<sup>63</sup>:

“Se o estudo moderno das humanidades não conecta imediatamente Goethe ao mundo da ciência, é porque a ciência como um todo se esqueceu dele após a sua morte. Isso é compreensível, na medida em que a visão de ciência de Goethe era anti-matemática e anti-newtoniana, (ele escreveu polêmicas mordazes contra Newton e sua teoria das cores); obviamente, tais crenças pareceram simplesmente ridículas para a maioria dos cientistas do século XIX, os quais testemunhavam avanços práticos impressionantes sendo tornados possíveis quase que diariamente pelo progresso da ciência newtoniana. Os estudos científicos de Goethe rapidamente assumiram um ar de curiosidade histórica – brincadeiras científicas amadoras de um gênio em outra área.”

Outra questão fundamental mencionada pela passagem citada é uma explicação acerca dos motivos que teriam levado à recusa da comunidade científica quanto ao posicionamento de Goethe em sua discordância com Newton. Tal questão é mencionada quando Pastille faz referência aos “*avanços práticos impressionantes tornados possíveis quase que diariamente pelo progresso da ciência newtoniana.*” Um dos critérios essenciais para a escolha entre duas hipóteses científicas contraditórias que dizem respeito à mesma questão, e que, portanto, disputam entre si o seu valor e o seu status como teoria cientificamente válida é a prática. Tanto no que se refere à capacidade de uma hipótese de oferecer evidências materiais que a comprovem; quanto no que se refere à sua capacidade de, por conta do oferecimento dessas evidências materiais, proporcionar mais pesquisa<sup>64</sup>. Enuncia-se assim um dos grandes valores – senão o maior valor – do mundo científico: o efeito, a eficácia.

<sup>62</sup> MOLDER, Maria Filomena. *Introdução*. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *A Metamorphose das Plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 14.

<sup>63</sup> PASTILLE, Willian. *Music and morphology: Goethe's influence in Schenker's thought*. In: SIEGEL, Hedi (Ed.). *Schenker Studies*. New York: Cambridge University Press, 1990, p 30.

<sup>64</sup> Podemos encontrar um texto, escrito por um cientista, que aborda a questão dos critérios utilizados pela ciência para determinar a cientificidade de uma hipótese no oitavo capítulo do livro *O sorriso do flamingo*,

A recepção da morfologia de Goethe pelo meio científico não é, porém, composta somente por recusas. Na *Introdução* escrita por Maria Filomena Molder são citados alguns exemplos de estudos científicos – apresentados por ela enquanto exceções – que levaram a sério os estudos de Goethe e que os tomaram como modelo, considerando-os um caminho científico viável. Nesses casos é posto em destaque a relação entre a morfologia de Goethe e o pensamento metafísico e, conseqüentemente, a inclusão de elementos metafísicos dentro do discurso científico que a influência de Goethe representa<sup>65</sup>:

“Encontramos uma exceção a esse estado de coisas em Adolf Portmann, que empreendeu um caminho original em biologia (embriologia), ao acentuar o seu ingrediente metafísico, reclamando-se dos estudos goetheanos, que representam para ele um antídoto contra o reducionismo avassalador que cresce na ciência natural. Aliás, todas as investigações biológicas de ordem morfológica obrigam a um relançamento de temas metafísicos, quer dizer, as questões relativas à forma, à formação, à visibilidade e invisibilidade da forma, ao crescimento, nascimento e morte das formas, estão na origem de todo o nosso pensamento, no sentido da tarefa de compreender a epifania diferenciada e unificável daquilo que há enquanto há. Mais recentemente ainda, René Thom e Jean Petitot levaram a cabo, a partir de um desenvolvimento inédito da matemática (teoria das catástrofes), um regresso a um conjunto decisivo de questões metafísicas, justamente pela reintrodução do estudo das formas e das suas qualidades inerentes.”

De maneira análoga a Maria Filomena Molder, ao afirmar que a relação daqueles estudos científicos com o pensamento de Goethe implica em um “relançamento de temas metafísicos” pela pesquisa científica, compreendemos que a afirmação da existência de uma relação entre os pensamentos de Schenker e de Goethe implica igualmente em um *regresso* a questões metafísicas pela teoria schenkeriana. Para corroborar a constatação da existência de uma relação entre os estudos científicos de Goethe e o pensamento metafísico, podemos observar que, se por um lado, ele foi, de um modo geral, mal recebido pela comunidade científica; por outro lado, a sua repercussão nos meios filosóficos foi, e tem sido ao longo da história da filosofia, bastante distinta. Porém, apesar dessa recepção extremamente mais amigável, Goethe nunca chegou a ser considerado, nem pela história da filosofia, e nem por si mesmo, um filósofo. Acerca desse assunto Maria Molder afirma<sup>66</sup>:

“A morfologia goetheana é um caso particular do estudo da natureza e, no que respeita quer à filosofia quer à ciência de seu tempo, um paradoxo. Não é filósofo, não quer ser filósofo e desenvolveu várias vezes o motivo da sua incapacidade em sê-lo: não tinha qualquer órgão para a filosofia ou nunca tinha pensado sobre o pensar. E, no entanto, estando a todo o tempo a remar contra a maré no que respeita à ciência, que estabelecia então os seus foros de cidadania enquanto empirismo

---

escrito pelo biólogo e paleontólogo Stephen Jay Gould. GOULD, Stephen Jay. *O Sorriso do Flamingo: reflexões sobre história natural*. Tradução Luís Carlos Borges. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 387-395.

<sup>65</sup> MOLDER, Maria Filomena. *Introdução em GOETHE, Johann Wolfgang von. A metamorfose das Plantas*; tradução, introdução, notas e apêndice de Maria Filomena Molder; Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 1993; p. 11.

<sup>66</sup> Idem, p. 10.

mecanicista, impondo-se por todo o lado com a felicidade da sua eficácia, não foram poucas as vezes em que se viu levado a pensar sobre o pensar e a descobrir órgãos inéditos e inesperados para essa função.”

Novamente, na passagem acima, faz-se referência à questão do efeito, da eficácia enquanto o critério de valoração para o conhecimento e, no caso da morfologia goetheana, como o critério de sua desqualificação. Como já dissemos, se por um lado, o pensamento morfológico de Goethe não foi bem recebido pela comunidade científica; por outro lado, é sabido que Goethe manteve uma relação de bastante proximidade com o meio filosófico de seu tempo. Entre os filósofos que fizeram parte de seu ciclo de amizades podemos citar Herder, Jacobi, Fichte, Hegel e Schelling, bem como os irmãos Schlegel e os irmãos Humboldt<sup>67</sup>, além de Schiller, cuja amizade e interlocução ocupam um lugar especial na biografia de Goethe<sup>68</sup>. Para caracterizar de maneira breve a recepção que seus estudos científicos tiveram perante esse meio filosófico, gostaríamos de mencionar apenas dois entre aqueles nomes citados acima: Hegel e Schelling<sup>69</sup>.

Na tradução brasileira da *Doutrina das Cores (Farbenlehre)*, Marco Giannotti, em um estudo que acompanha a sua tradução, faz menção à intenção de Hegel, expressa por ele em uma carta endereçada a Goethe, de fazer uso em sua própria filosofia da noção formulada por Goethe de fenômeno originário, ou fenômeno primordial, o *Urphänomen*. Citaremos aqui essa passagem que nos serve ainda como uma apresentação introdutória desse conceito. Segundo Giannotti<sup>70</sup>:

“A ideia para Goethe, ao contrário de Kant, não está no âmbito do supra-sensível. Ela age continuamente no plano dos fenômenos e, por isso, se impõe como lei de todo acontecer fenomênico.

Em uma carta a Goethe datada de 2 de fevereiro de 1821, Hegel define, melhor do que ninguém, o fenômeno primordial: ‘O senhor coloca no princípio o simples e abstrato, que muito acertadamente denomina fenômeno primordial; em seguida mostra como os fenômenos concretos surgem com o advento de novas formas de ação e de novas circunstâncias regendo todo o processo, de modo que a sequência das condições simples se desenvolve até os compostos, ordenados de um tal modo que o complexo aparece em toda clareza somente através de sua decomposição.

<sup>67</sup> Veja-se, por exemplo, a seguinte frase do texto *Influência da Nova Filosofia, no Apêndice I: Breve antologia de textos de Goethe em torno da teoria da metamorfose*, em GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das Plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 67. “[...] O que eu, ao mesmo tempo e mais tarde, fiquei a dever a Fichte, Schelling, Hegel, aos irmãos Humboldt e Schlegel, gostaria, reconhecido, de desenvolver futuramente, se me fosse dado – se não expor, pelo menos aludir – delinear, do meu ponto de vista, aquela época para mim tão significativa: o último decênio do século passado.”

<sup>68</sup> Sobre isso ver as *Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade*, de 1795, e *Poesia Ingênua e Sentimental*, de 1801, bem como a correspondência de Schiller e Goethe.

<sup>69</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854); os quais conjuntamente a Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) representam os principais filósofos do chamado idealismo alemão.

<sup>70</sup> GIANNOTTI, Marco. No *Apêndice - Análise dos Principais Elementos da Doutrina das Cores* em GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 167.

Rastrear o fenômeno primordial, interpretando-o em relação aos outros como algo que denominamos abstrato: considero isso matéria do mais elevado sentido espiritual para a natureza, assim como uma passagem para o verdadeiro conhecimento científico nesse campo.’

Elogiando a concepção do fenômeno primordial, Hegel chega mesmo a pensar na possibilidade de utilizá-lo em sua própria filosofia.”

Com a citação desse comentário desejamos mostrar que as concepções de Goethe receberam uma aceitação maior pelo meio filosófico do que pelo meio científico em geral. Pretendemos nos utilizar dessa constatação – da abertura de um diálogo possivelmente frutífero entre a filosofia e as concepções de Goethe – para, assim, indicar a existência de traços metafísicos no pensamento morfológico de Goethe. Outro filósofo que por muitas vezes é associado a Goethe é Schelling. Conforme argumenta o pesquisador português Carlos Morujão, e segundo ele, apoiado em uma afirmação de Gadamer<sup>71</sup>: “*não seria um exagero ver na filosofia da natureza de Schelling, pelo menos nos seus anos de formação, uma tentativa de conciliar o ponto de vista de Goethe com o da filosofia crítica de Kant*”<sup>72</sup>. Em favor dessa afirmação, Morujão cita um trecho da correspondência entre Goethe e Schelling<sup>73</sup>:

“Em carta que dirige a Schelling a 26 de outubro de 1827, felicitando-o pela retomada da carreira universitária, em Munique, Goethe afirma: ‘Lassen Sie nicht von Zeit zu Zeit vernehmen, wie Sie in Ihrem Geschäft fortschreiten, damit die späteren Jahre den früheren ähnlich und die gemeinsame Wirkung erfreulich werde.’ [‘Dê-me, de tempos em tempos, notícias do avanço dos seus trabalhos, para que o futuro se assemelhe ao passado e a nossa acção comum se torne fecunda.’]”

Para, um pouco mais à frente, afirmar que é possível identificar ao menos duas concepções de Goethe presentes nos textos de Schelling dos últimos anos da década de 1790<sup>74</sup>. Essa citação joga, ainda, uma primeira luz sobre o pensamento morfológico de Goethe:

“1. os fenômenos devem ser captados no seu devir e na sua relação com todos os outros, nas suas ‘ações características’, e não, para utilizar uma expressão do próprio Goethe, à maneira de mosaicos que se fossem justapondo como peças desligadas umas das outras; 2. cada indivíduo, cada existência real e concreta, manifesta-se numa ‘sequência de figuras’ ou ‘formas’, que podem ser estudadas como modificações de um ‘tipo originário’.”

Por outro lado, podemos encontrar uma opinião um pouco diversa da de Gadamer e Morujão na já referida *Introdução da Metamorfose das Plantas* escrita por Maria Molder. Ela

<sup>71</sup> Hans-Georg Gadamer (1900-2002), filósofo alemão, aluno de Heidegger.

<sup>72</sup> MORUJÃO, Carlos. *Goethe e a Filosofia da Natureza de Schelling*. In: *Contradições eletivas – Colóquio comemorativo dos 250 anos do nascimento de Goethe*. Lisboa: Edições Colibri/Universidade Católica de Lisboa, 2001, p. 133.

<sup>73</sup> Idem, p. 133.

<sup>74</sup> Idem, p. 136.

recusa a possibilidade de uma identificação completa entre a filosofia de Schelling e os estudos de Goethe na seguinte passagem<sup>75</sup>:

“Movendo-se numa tensão entre a atividade mais modesta da empírea, uma intensa e extensa atividade da observação, de coleção, de experimento pacientemente repetido, um amor pelos pormenores, e o anseio pela compreensão global, pela visão do todo, o projeto morfológico de Goethe é difícil de classificar. É essa oscilação que lhe confere a sua originalidade, impedindo a sua integração em qualquer sistema epocal, quer seja o da Naturphilosophie, quer o da metafísica da natureza de Schelling.”

Cabe notar que a aparente discordância de Molder não configura necessariamente a sua recusa completa em relação ao posicionamento de Morujão. E isso na medida em que, se a afirmação de Molder, por um lado, se refere à recusa de uma possibilidade de identificação total entre Schelling e Goethe; por outro lado, a afirmação de Morujão se refere à identificação de um momento específico da obra de Schelling com o pensamento de Goethe, representado basicamente por dois escritos, as *Ideen zu einer Philosophie der Natur* e o ensaio *Von der Weltseele*, e não à sua Filosofia da Natureza como um todo. Assim como com o exemplo de Hegel, pretendemos apenas mostrar que, se por um lado, a morfologia de Goethe foi quase que completamente recusada pela comunidade científica, ela foi, ao contrário, bastante discutida nos meios filosóficos. Essa diferença entre a sua recepção nesses dois meios distintos, o científico e o filosófico, representa em primeiro lugar e acima de tudo a diferença existente entre ambos os discursos; diferença que, historicamente, nunca fora tão grande, e que veio a ser consumada justamente naquele período, entre os séculos XVIII e XIX. Portanto, e diante de tal ruptura, a diferença no modo como a teoria de Goethe foi recebida por esses dois meios, que cada vez mais se tornavam distintos, aponta para uma relação mais forte entre os estudos de Goethe e a filosofia, do que entre aquele e a ciência moderna. A ruptura à qual, desse modo, fazemos referência e que pode ser percebida historicamente como uma emancipação da ciência moderna com relação à filosofia, significou também, de algum modo, um fim para a metafísica.

Até este momento foi feita apenas uma caracterização superficial dos estudos científicos de Goethe, que nos serve aqui como uma introdução. Com ela se pretendeu mostrar que, embora mais filosófico do que científico, o pensamento morfológico de Goethe não pode ser identificado de forma absoluta com nenhum dos dois discursos. O tema que logo no início de nossas considerações nos serviu como guia, a noção de fundamento e de fundamentação, que foi identificada na teoria schenkeriana por meio dos conceitos de *Urfinie*

---

<sup>75</sup> MOLDER, Maria Filomena. *Introdução em GOETHE, Johann Wolfgang von. A Metamorfose das Plantas*; Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; 1993; p. 11.

e de *Ursatz*, nos conduziu na direção do conceito goetheano de *Urphänomen*. Para que se compreenda um pouco melhor o pensamento morfológico de Goethe e essa situação na qual se encontra – descrita por Molder como “paradoxal” – de não ser considerado propriamente nem ciência e nem filosofia, é preciso pensar a ciência e a filosofia em sua diferença. Nesse sentido foi feita já uma referência a essa diferença. Ela foi caracterizada a partir de uma emancipação da ciência em relação à filosofia. Além disso, ela foi, ao mesmo tempo, caracterizada como uma recusa da metafísica pela ciência moderna. Fez-se, ainda, uma referência ao critério utilizado para uma tal recusa, a valoração desmedida do efeito e da eficácia sobre os demais critérios. Desse modo, a emancipação da ciência em relação à filosofia, que se caracteriza como uma recusa da validade das questões metafísicas pela ciência moderna, representa historicamente o fim da metafísica. Porém, especificamente sobre a metafísica, ainda não dissemos muita coisa. Ao contrário, o termo *metafísica* foi utilizado de uma maneira vaga, quase que como sinônimo de filosofia. É necessário agora que se explique minimamente o que é a metafísica e qual o significado do reconhecimento da presença de um viés metafísico na teoria schenkeriana.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### O SIGNIFICADO DO TERMO METAFÍSICA

#### 2.1 METAFÍSICA, FILOSOFIA E CIÊNCIA

Até o momento foi falado da metafísica apenas de uma maneira negativa, ou seja, enquanto aquilo que ela não é, quer dizer, a partir de sua oposição em relação à ciência moderna, como aquilo do qual a filosofia se livrou ao se transformar em ciência<sup>76</sup>. Isso significa, de alguma maneira, dizer que o surgimento da ciência moderna representou, ao mesmo tempo, o fim da metafísica. Foi falado, portanto, não somente da metafísica, mas também da possibilidade de seu término. O fim da metafísica – que representa, ao mesmo tempo, o fim da filosofia – é tema da reflexão de alguns filósofos importantes. Nossa argumentação tem sido já conduzida na direção do pensamento de um deles, o filósofo alemão Martin Heidegger<sup>77</sup>. O professor Ernildo Stein em um texto introdutório ao ensaio de Heidegger intitulado *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* apresenta a questão do fim da filosofia da seguinte maneira<sup>78</sup>:

“Há muitos modos de se falar em ‘fim da Filosofia’. Antes de Heidegger, sobretudo Marx e Wittgenstein quiseram abrir duas portas para o fim da Filosofia. Em Marx ela deveria chegar ao fim através da transformação da Filosofia em mundo, de sua ‘supressão’ na *práxis*. Em Wittgenstein a Filosofia deveria assumir, de uma vez, sua única função: realizar a terapia da linguagem. Cumprindo tal tarefa ela ‘desapareceria’.

[...] Tanto Marx quanto Wittgenstein, um buscando a *supressão* da Filosofia e outro seu *desaparecimento*, abriram novos horizontes para o pensamento cujo fim anunciaram.

Para Heidegger o fim da Filosofia é o ‘fim’ da Filosofia enquanto Metafísica. A Metafísica atingiu suas ‘possibilidades supremas’ dissolvendo-se no surto crescente das ciências que esvaziam a problemática filosófica. O Filósofo reserva, porém, um novo começo para a Filosofia, superando a Metafísica. Heidegger afirma que no fim da Filosofia (como metafísica) resta uma ‘tarefa para o pensamento’. Essa tarefa é a *questão do pensamento*. ‘A última possibilidade’ – a dissolução da Filosofia nas ciências tecnicizadas – acaba revelando uma ‘primeira possibilidade’.”

<sup>76</sup> A afirmação de que a filosofia teria se *transformado*, ao longo da história, em ciência é uma afirmação geral que se refere à importância e ao papel histórico ocupado pela filosofia enquanto a *busca pela verdade*, tendo perdido socialmente essa sua função para a ciência moderna. Embora em um sentido mais específico, essa mesma afirmação – de que a filosofia teria se transformado em ciência – aparece em um texto de Heidegger em uma passagem que será discutida um pouco mais à frente: “*A Filosofia transforma-se em ciência empírica do homem, de tudo aquilo que pode tornar-se objeto experimentável de sua técnica, pela qual ela se instala no mundo, trabalhando-o das múltiplas maneiras que oferecem o fazer e o formar.*” HEIDEGGER, Martin. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* [1966]. In: *Conferências e Escritos Filosóficos [Os Pensadores]*. 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, set. de 1973, [p. 262-279] p. 270.

<sup>77</sup> Nascido em 26 de setembro de 1889 na cidade de Meßkirch na Alemanha, e falecido em 26 de maio de 1976 na cidade de Friburgo, também na Alemanha.

<sup>78</sup> STEIN, Ernildo. *Introdução para O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* de Martin Heidegger em HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos em Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1ª edição – setembro de 1973, p. 265.

A discussão a respeito do fim da metafísica se refere aqui à nossa necessidade de realizar uma caracterização acerca da diferença entre ciência e filosofia e, desse modo, à possibilidade de uma determinação adequada da metafísica. A compreensão adequada de algo exige uma visão do todo; o fim, enquanto limite, é aquilo que permite a visão do todo. A concepção da coisa em sua completude nos previne de que façamos apenas uma ideia parcial dessa coisa. No trecho citado, Stein sugere que os discursos acerca do fim da filosofia dos pensadores mencionados – Marx e Wittgenstein<sup>79</sup> – ao invés de representarem o fim por eles anunciado, e assim, contrariando suas próprias pretensões, acabaram se tornando uma espécie de novo princípio, da abertura de novos caminhos, de novas possibilidades para a filosofia. Segundo Stein, a noção de Heidegger do fim da filosofia, diferentemente da daqueles dois filósofos, contém em si uma percepção clara de sua condição. Nesse sentido, para Heidegger, a afirmação dessa última possibilidade – a possibilidade de um fim – é compreendida como a revelação de uma primeira possibilidade. Podemos, assim, interpretá-la enquanto uma primeira possibilidade na medida em que ela quer indicar um novo princípio. Essa constatação possui, porém, um duplo sentido. Ela quer também indicar que a dissolução da filosofia na ciência moderna não é um movimento novo dentro da filosofia, mas a consumação de uma possibilidade que se inicia com o próprio começo da filosofia e, portanto, algo que vem se desenvolvendo desde então. Nesse sentido, a compreensão do fim da metafísica enquanto a sua dissolução na ciência moderna exige, para se tornar de fato um novo princípio, um retorno aos fundamentos da metafísica. Para Heidegger a *superação* da metafísica é ela mesma, necessariamente, um retorno aos seus próprios fundamentos. Em certa passagem do texto mencionado Heidegger afirma<sup>80</sup>:

“[...] quando falamos do fim da Filosofia queremos significar o acabamento da Metafísica. Acabamento não quer dizer, no entanto, plenitude no sentido que a Filosofia deveria ter atingido, com seu fim, a suprema perfeição. [...] Fim é, como acabamento, a concentração nas possibilidades supremas. Pensamos estas possibilidades de maneira muito estreita enquanto apenas esperarmos o desdobramento de novas filosofias do estilo até agora vigente. Esquecemos que já na época da filosofia grega se manifesta um traço decisivo da Filosofia: é o desenvolvimento das ciências em meio ao horizonte aberto pela Filosofia. O desenvolvimento das ciências é, ao mesmo tempo sua independência da Filosofia e a instauração de sua autonomia. Este fenômeno faz parte do acabamento da Filosofia. Seu desdobramento está hoje em plena marcha, em todas as esferas do ente. Parece a pura dissolução da Filosofia; é, no entanto, precisamente seu acabamento.”

Segundo Heidegger, a dissolução da filosofia na ciência moderna caracteriza-se por um esvaziamento das questões filosóficas. Esse esvaziamento, que denominamos

<sup>79</sup> Karl Marx (1818-1883) e Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

<sup>80</sup> HEIDEGGER, Martin. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* [1966]. In: *Conferências e Escritos Filosóficos em Os Pensadores*, 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, set. 1973, [p. 262-279] p. 270.

anteriormente uma “recusa” da metafísica pela ciência, é marcado por uma reinterpretação da filosofia pela perspectiva da ciência. Por mais que, como Heidegger afirma, esse acabamento da filosofia se trate de um horizonte aberto pela própria filosofia – ou seja, que esse acabamento represente uma consumação de suas “possibilidades supremas” – e, portanto, de um movimento que se deu no seio da própria filosofia, esse acabamento não representa a condução da metafísica até a sua plenitude – ou conforme as palavras de Heidegger, a sua “suprema perfeição”. Ao contrário, o fim da filosofia enquanto a sua dissolução na ciência se constitui como um mero abandono das questões metafísicas. O esvaziamento e o conseqüente abandono das questões metafísicas não representam, portanto, aquilo que foi chamado anteriormente de superação da metafísica. Existe, desse modo, uma diferença crucial entre *dissolução da filosofia e superação da metafísica*. É essa última que, enquanto um retorno ao fundamento da metafísica, subsiste ainda como uma tarefa “*não acessível nem à Filosofia como Metafísica, nem às ciências dela oriundas*”<sup>81</sup>. É ela que é denominada por Heidegger a tarefa do pensamento.

A dissolução da filosofia nas ciências particulares, conforme foi dito anteriormente, é marcada por uma interpretação da filosofia que a julga a partir dos critérios e dos valores da própria ciência. Esses últimos se caracterizam principalmente pela noção de eficácia. Para o pensamento científico a própria noção de conhecimento é tomada a partir de um tal valor, quer dizer, a partir de seu efeito. Nesse sentido Heidegger afirma<sup>82</sup>:

“O desdobramento da Filosofia cada vez mais decisivamente nas ciências autônomas e, no entanto, interligadas, é o acabamento legítimo da Filosofia. Na época presente a Filosofia chega a seu estágio terminal. Ele encontrou seu lugar no caráter científico com que a humanidade se realiza na *práxis* social. O caráter específico desta cientificidade é de natureza cibernética, quer dizer, técnica. Provavelmente desaparecerá a necessidade de questionar a técnica moderna, na mesma medida em que mais decisivamente a técnica marcar e orientar todas as manifestações no Planeta e o posto que o homem nele ocupa.

As ciências interpretarão tudo o que em sua estrutura ainda lembra a sua origem na Filosofia, segundo as regras da ciência, isto é, sob o ponto de vista da técnica. As categorias das quais cada ciência depende para a articulação e delimitação da área de seu objeto, a compreendem de maneira instrumental, sob a forma de hipóteses de trabalho.

A verdade destas hipóteses de trabalho não será apenas medida nos efeitos que sua aplicação traz para o progresso da pesquisa. A verdade científica é identificada com a eficiência destes efeitos.”

Desse modo, ao caracterizar o pensamento científico por meio das noções de eficácia e de efeito, Heidegger confirma aquilo que vinha sendo dito quanto à interpretação e à recepção pela comunidade científica dos esforços de Goethe nos campos da óptica e da botânica. Quer

---

<sup>81</sup> Idem, p. 271.

<sup>82</sup> Idem, p. 270 e 271.

dizer, da desqualificação de seu trabalho baseada numa determinada noção de prática e de eficácia. Tais noções marcam o advento da ciência moderna como um todo. Queremos dizer por meio dessa afirmação que não é possível pensar, nesse sentido, nas ciências humanas – das quais a musicologia é uma parte – como um movimento contrário às ciências naturais. Elas representam a instituição daqueles mesmos critérios, originam-se junto com as ciências naturais, no mesmo momento histórico, e representam, assim, esses mesmos valores. As humanidades se constituem exatamente da mesma maneira como as outras áreas da ciência, enquanto setores específicos do conhecimento científico, como uma consequência da interpretação técnico-científica da natureza e do homem, e desse modo, do mundo e do conhecimento. Imediatamente antes do trecho citado acima Heidegger havia afirmado<sup>83</sup>:

“Basta apontar para a autonomia da Psicologia, da Sociologia, da Antropologia Cultural, para o papel da Lógica como Logística e Semântica. A Filosofia transforma-se em ciência empírica do homem, de tudo aquilo que pode tornar-se objeto experimentável de sua técnica, pela qual ela se instala no mundo, trabalhando-o das múltiplas maneiras que oferecem o fazer e o formar. Tudo isso realiza-se em toda parte com base e segundo os padrões da exploração científica de cada esfera do ente.”

Portanto, segundo Heidegger, a ciência moderna representa a radicalização de certa tendência que se inicia com a filosofia. Entretanto, essa tendência, denominada por ele como a interpretação técnica do pensar, não constitui a filosofia como um todo. Por isso a filosofia guarda ainda uma outra possibilidade. Essa outra possibilidade é chamada por Heidegger de a tarefa do pensamento. A irrupção dessa possibilidade – que é, ao mesmo tempo, uma última e uma primeira possibilidade – depende de uma superação daquela tendência, da interpretação técnica do pensar e, portanto, de que aquilo que até agora recebeu o nome de filosofia (ou, como Stein destaca, da filosofia enquanto metafísica) chegue a seu fim. Ela depende também, da mesma forma, de um fim da ciência. Mesmo que o advento da ciência moderna represente o fim da filosofia por meio de uma radicalização de algumas das tendências que determinaram a filosofia historicamente, a tarefa que ainda subsiste enquanto sua primeira e derradeira possibilidade não pode ser a tarefa nem de uma ciência, e nem de uma filosofia (enquanto metafísica). Ela exige, conforme dissemos, a superação dessa interpretação técnica do pensar que caracteriza a ambas, ciência e filosofia. É importante, porém, e, aliás, justamente por isso, nos determos um pouco mais na diferenciação entre filosofia e ciência.

A descrição feita por Heidegger acerca do fim da filosofia como a sua dissolução nas ciências particulares é já uma indicação do sentido dessa diferença. A palavra dissolver quer dizer dispersar, a sua utilização indica a fragmentação de algo que antes se constituía

---

<sup>83</sup> Idem, p. 270.

enquanto uma unidade. A fragmentação do conhecimento que a ciência moderna vem realizando em ciências cada vez mais especializadas é apenas uma radicalização daquela dissolução, ou seja, uma radicalização da interpretação do conhecimento a partir da técnica, quer dizer, a partir de uma determinada interpretação acerca do que seja o agir e o fazer. A ciência, baseada na interpretação técnica do pensar, caracteriza-se assim por uma compartimentação do conhecimento. Ela divide o conhecimento em setores cada vez mais específicos. Para continuarmos a fazer a distinção entre ciência e filosofia segundo o pensamento de Heidegger tomaremos brevemente por base outro de seus escritos.

No texto da preleção do semestre de verão de 1930, Heidegger aborda a questão da liberdade humana. Tal questão é tratada ali não apenas como uma questão filosófica entre outras, mas como uma questão fundamental da filosofia. É nesse sentido que, conforme o seu título indica<sup>84</sup>, Heidegger pretende fazer do tratamento dessa questão uma introdução à filosofia. Logo no início dessa preleção é feita uma distinção entre aquilo que é uma questão para a ciência e aquilo que é uma questão para a filosofia. Nesse momento<sup>85</sup> Heidegger afirma:

“Só refletimos [até agora] sobre uma coisa: de início, mencionamos a multiplicidade do ente: natureza material, natureza viva etc. Todo esse ente – o todo de mundo e Deus – é dividido pela ciência em regiões diversas, e essas regiões divididas são distribuídas entre as ciências – natureza: teoria físico-matemática; história (homem): ciência histórica e sistemática do espírito; Deus: teologia. *Para a filosofia, não resta nenhuma região particular oriunda da multiplicidade do ente. Com isso, ela só pode se ocupar com o todo do ente e, em verdade, justamente na totalidade. Se não resta nenhuma região particular do ente enquanto região, então isso significa, inversamente, que toda e qualquer ciência se determina segundo sua essência regionalmente e nunca consegue dominar enquanto ciência a cada vez senão uma região enquanto tal.*”

Determina-se, assim, a diferença entre ciência e filosofia: a ciência é caracterizada pelo modo fragmentário através do qual ela pergunta pelos entes, por uma divisão de si mesma em setores, em regiões. Essa divisão em regiões é orientada pelos objetos que cada uma dessas regiões ou setores investiga. Ela se orienta também, não só por seus próprios objetos, mas por uma determinada noção de prática e de efetividade, quer dizer, por uma “melhor” forma com a qual o lidar e o fazer se efetivam na relação com esses objetos. A filosofia, de maneira inversa, é caracterizada enquanto um questionamento que pergunta pelo todo dos entes, pelo ente na totalidade. Essa distinção recai, portanto, sobre o modo como se pergunta, quer dizer, sobre as próprias questões com as quais cada uma dessas duas diferentes

<sup>84</sup> *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia.*

<sup>85</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia.* Tradução de Marco Antônio Casanova. 1.ed. Rio de Janeiro: Via Veritas, [1930] 2012, p. 18 [grifo nosso].

posturas do conhecimento, filosofia e ciência, se ocupam. Assim, Heidegger afirma um pouco mais à frente<sup>86</sup>:

“Com isso, fica completamente claro: a questão acerca da essência da liberdade humana não é nem a questão acerca de algo particular, nem acerca de algo universal. Ela é em geral de um tipo diverso de toda questão científica, pois essa questão sempre pergunta, segundo a sua essência, no interior dos limites de uma determinada região, sobre o particular de um universal. Com a questão acerca da liberdade, abandonamos tudo aquilo que é conforme a uma região, melhor ainda, nós não chegamos de maneira nenhuma até aí.”

E, um pouco mais adiante<sup>87</sup>: “*As coisas não se comportam aqui como nas ciências, mas a filosofia aponta desde o princípio para o todo, ainda que em uma perspectiva determinada.*”. É importante nesse momento, até mesmo para que se esclareça um pouco melhor a interpretação de Heidegger acerca da metafísica, que se faça uma pequena digressão histórica a respeito do significado desse termo.

A palavra metafísica tem sua origem na língua grega tendo surgido a partir da expressão τα μετα τα φυσικα [tà metà tà physiká]. Utilizada para nomear uma obra de Aristóteles, não se trata, entretanto, de um título escolhido por seu próprio autor. Uma das versões<sup>88</sup> acerca da gênese dessa expressão narra que ela se referia, num primeiro momento, à posição ocupada por essa obra dentro de uma coletânea dos trabalhos de Aristóteles organizada por Andrônico de Rodes (século I a. C.). A preposição μετα possui o sentido de “depois de”, “para além de”<sup>89</sup>, enquanto que o termo φυσικα se refere ao título de uma disciplina que compõe o corpo de disciplinas da filosofia, a Filosofia da Natureza, ou, Física. A coincidência entre esse sentido meramente formal daquela denominação e o conteúdo da obra teria garantido, segundo essa versão, a aceitação histórica de tal título. Nesses escritos Aristóteles trata de uma ciência à qual ele se refere não por meio da palavra metafísica, mas através do termo σοφια [sophía], Sabedoria. Esta é caracterizada<sup>90</sup> por ele como a ciência especulativa dos primeiros princípios e causas; a ciência de tudo sem ser ciência de cada coisa em particular; o conhecer das coisas difíceis, de difícil acesso; a ciência mais exata, porque das causas primeiras; a ciência mais passível de ser ensinada, porque do universal necessário (e ensinar se trata de mostrar a universalidade, a necessidade); a ciência do mais cognoscível; a ciência mais ciência, porque por si e não pelo necessário ou pelo prazeroso; a única ciência

<sup>86</sup> Idem, p. 22.

<sup>87</sup> Idem, p. 33.

<sup>88</sup> Ver sobre este assunto o verbete *metafísica* em ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Editora Mestre Jou, 5ª edição, 2007, p. 660.

<sup>89</sup> FREIRE, Antônio. Gramática Grega, São Paulo: Martins Fontes, 1997, Capítulo IX, Preposições, p. 147.

<sup>90</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*, Livro A, Edición trilingue por Valentín García Yebra, Madrid: Editorial Gredos, p. 10-18.

livre; o saber destinado ao mando; a ciência menos necessária e melhor. Um conhecimento que se caracteriza por todos esses atributos, é, portanto, aquele que dá sustentação, que fundamenta todas as outras ciências ou disciplinas e, ao fazê-lo, determina a relação entre elas, seu sentido último, estabelecendo assim o seu fundamento comum.

Se por um lado, o termo metafísica tenha, possivelmente, surgido entre os seguidores de Aristóteles, em torno talvez de duzentos anos depois de sua morte; por outro lado, a necessidade de uma tal disciplina era já considerada desde há tempos<sup>91</sup>. A exigência de uma orientação e de um sentido para as ciências particulares é, de fato, uma exigência feita por cada uma dessas ciências, e que pode apenas ser cumprida a partir de uma visão do todo. Os parentescos, os pontos comuns entre as ciências particulares, o fundamento de cada uma delas separadamente, mas, principalmente o de sua reunião, não podem ser eles mesmos objetos de cada uma dessas ciências. Portanto, o título que, talvez, algum dia tenha significado a posição de um texto particular diante do todo da obra de Aristóteles, o seu posicionamento depois de um outro texto de nome *Física* – e de fato, o posicionamento de uma disciplina diante de um corpo de disciplinas – se mostrou totalmente condizente com o conteúdo dessa obra e com o papel desempenhado por ela enquanto uma teoria das teorias. Sendo, desse modo, anterior às ciências particulares, enquanto condição necessária para a existência de cada uma delas; e, por esse mesmo motivo, posterior, ou melhor, “para além” delas, na medida em que o fundamento de uma determinada ciência não se encontra nela mesma. O “depois” da “física” se refere, assim, à determinação da própria física, de seus princípios e de suas metas, assim como dos princípios e metas de todas as ciências particulares.

Conforme afirmamos anteriormente, a diferença entre ciência e filosofia foi determinada como uma diferença das questões com as quais cada uma delas se ocupa. A ciência se pergunta pelos entes “no interior dos limites de uma determinada região”; enquanto a filosofia pergunta pelo ente na totalidade. A partir daquilo que se disse acima acerca da metafísica fica claro que, entre as disciplinas filosóficas, nenhuma delas cumpre tão bem quanto a metafísica essa vocação da filosofia em ser uma investigação acerca do ente na totalidade. A palavra ente é utilizada para designar tudo aquilo que é. A expressão “o ente na totalidade” quer dizer, ao mesmo tempo, o ente em seu sentido mais geral. A máxima generalidade do ente designa, portanto, o ente na medida em que ele é um ente, ou melhor, na

---

<sup>91</sup> Boa parte do já citado Livro A da *Metafísica* trata dos pensadores anteriores a Aristóteles, comparando-os, e tendo como critério para uma tal comparação a chamada doutrina das quatro causas e a habilidade deles em compreender e identificar cada uma dessas causas. Portanto, em algum sentido, por sua relação com a própria metafísica. Abagnano em seu dicionário cita o exemplo da *metafísica* platônica. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5.ed. São Paulo: Mestre Jou, 2007, p. 661.

medida em que ele é. A filosofia utiliza para se referir à máxima generalidade do ente, a expressão “ente enquanto ente”. Essa expressão quer apontar para aquilo que reúne todos os entes em sua determinação mais geral, quer dizer, para aquilo que faz com que todos os entes sejam entes, ou seja, para a determinação dos entes a partir do fato de todos os entes serem. A expressão “ente enquanto ente” designa, desse modo, o ser. Portanto, a metafísica enquanto aquela ciência que pergunta pelo ente na totalidade, pelo ente enquanto ente, recebe ainda o título de ontologia, de um discurso (logos, ou “-logia”) acerca do ser dos entes. A metafísica é, desse modo, ontologia.

Há ainda outro título, além de ontologia, igualmente fundamental, que a metafísica recebe. A metafísica é teologia. Se a metafísica é, desde Aristóteles, caracterizada enquanto a ciência especulativa dos primeiros princípios e causas, a sua identidade com uma teologia torna-se praticamente inevitável. Para citar uma frase de Aristóteles: “[...] pois Deus parece a todos ser uma das causas e certo princípio [...]”<sup>92</sup>. Portanto, a expressão “o ente na totalidade” quer indicar ainda uma outra coisa. O “ente na totalidade” não é somente compreendido como o ente no sentido mais geral, mas também como o ente supremo: Deus. A metafísica é, portanto, ao mesmo tempo, concebida como um discurso (um logos, ou uma “-logia”) a respeito de Deus, como uma teologia. Enuncia-se, assim, aquilo que Heidegger chama de constituição onto-teo-lógica da metafísica. Em suas palavras<sup>93</sup>:

“A metafísica diz o que é o ente enquanto ente. Ela contém um λογος [logos] (enunciação) sobre o ον [ón] (o ente). O título tardio ‘ontologia’ assinala a sua essência, suposto, é claro, que o compreendamos pelo seu conteúdo autêntico e não na estreita concepção ‘escolástica’. A metafísica se movimenta no âmbito do ον η ον [òn he òn]. Sua representação se dirige ao ente enquanto ente. Desta maneira, a metafísica representa, em toda parte, o ente enquanto tal e em sua totalidade, a entidade do ente (a ουσια [ousía] do ον [ón]). A metafísica, porém, representa a entidade do ente de duas maneiras: de um lado a totalidade do ente enquanto tal, no sentido dos traços mais gerais (ον καθολου, κοινον [òn kathólo, koinón]); de outro, porém, e ao mesmo tempo, a totalidade do ente enquanto tal, no sentido do ente supremo e por isso divino (ον καθολου [òn kathólo], ακροτατον [akrótatón], θειον [theion]). Em Aristóteles o desvelamento do ente enquanto tal propriamente se projetou nessa dupla direção (vide *Metafísica*, Livros XI, V e X). Pelo fato de representar o ente enquanto ente é a metafísica em si a unidade destas duas concepções da verdade do ente, no sentido do geral e do supremo. De acordo com sua essência ela é, simultaneamente, ontologia no sentido mais restrito e teologia.”

No parágrafo anterior foi citada uma pequena passagem da *Metafísica* de Aristóteles para justificar o seu título de teologia. A frase citada é seguida por uma outra que pode ser

<sup>92</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*, Livro A, Edición trilingue por Valentín García Yebra, Madrid: Editorial Gredos, p. 17.

<sup>93</sup> HEIDEGGER, Martin. *O Retorno ao Fundamento da Metafísica, Introdução (1949) a Que é Metafísica? (1929)* em *Os Pensadores*, traduzido por Ernildo Stein, 1ª Edição, São Paulo: Editora Abril S. A., setembro de 1973, p. 259.

utilizada para expor a diferença entre metafísica e ciência por meio da noção de utilidade e, portanto, das noções de prática, de efeito, e de eficácia. Assim, a passagem citada continua do seguinte modo: “Assim, pois, todas as ciências são mais necessárias que essa [a metafísica]; porém melhor, nenhuma”<sup>94</sup>. Na medida em que ela é a menos necessária entre todas as ciências, a metafísica se caracteriza, portanto, dentre seus muitos atributos, como um conhecer pelo próprio conhecer, sem que seja considerada por sua utilidade. Ela é, portanto, nesse sentido, oposta à concepção moderna de ciência.

A metafísica foi caracterizada até aqui como um questionamento pelo ente na totalidade, pelo ente enquanto ente. Ela recebeu, por conta dessa caracterização, os títulos de ontologia e de teologia. Explicita-se, assim, a constituição onto-teo-lógica da metafísica. Essa exposição acerca da metafísica expõe ao mesmo tempo os traços essenciais que marcam a diferença entre ciência e filosofia. A diferença entre as questões com as quais cada uma dessas duas posturas distintas do conhecimento se ocupa, porém, não pode ser descrita, meramente e propriamente, como uma diferença entre os objetos de cada uma delas. Os termos sujeito e objeto, e a inevitável oposição entre eles, caracterizam a metafísica tanto quanto caracterizam a ciência. Enquanto uma distinção metafísica que, entretanto, pertence também essencialmente à ciência, ela não é, desse modo, suficiente para demarcar a diferença entre ambas. É nesse sentido também que Heidegger aponta o surgimento da ciência como um movimento que se iniciou e se desenvolveu historicamente dentro da própria filosofia.

Se a explicação histórica nos serviu para esclarecer alguns aspectos acerca do significado do termo *metafísica* ela, porém, acaba por nos colocar ao menos duas questões. E isso, principalmente, por conta da distinção entre filosofia e ciência que vínhamos realizando. Essa duas questões são: a existência de disciplinas específicas dentro da filosofia; e a utilização do termo ciência em referência a uma disciplina filosófica. A existência de disciplinas particulares no interior da filosofia torna-se um problema na medida em que não só a metafísica, mas a própria filosofia foi descrita como um questionamento pelo ente na totalidade. Esse modo de questionar foi posto em oposição ao modo de questionar da ciência, na medida em que, por sua vez, a ciência foi descrita como um questionamento que se caracteriza por uma fragmentação, por uma regionalização do conhecimento. A fragmentação da filosofia em disciplinas, quer dizer, a mera existência de disciplinas dentro da filosofia indicaria, assim, no mínimo, certa incoerência. Já a utilização do termo ciência para designar uma disciplina filosófica se torna inadequada, na medida em que o esforço feito até aqui era o

---

<sup>94</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*, Livro A, Edición trilingue por Valentín García Yebra, Madrid: Editorial Gredos, p. 17.

de justamente diferenciar filosofia e ciência. Ambas as questões são, mais uma vez, compreendidas por Heidegger enquanto indícios do surgimento da interpretação técnica do pensar dentro da própria filosofia, a qual teria surgido já desde o início da filosofia - na filosofia grega – no pensamento de Platão e de Aristóteles.

Na famosa carta escrita em 1946 para o francês Jean Beaufret e que, ao ser publicada, recebeu o título *Sobre o Humanismo*, Heidegger afirma<sup>95</sup>: “*Também os nomes como ‘Lógica’, ‘Ética’, ‘Física’ apenas surgem quando o pensar originário chega ao fim. Na sua gloriosa era os gregos pensaram sem tais títulos.*”. Um pouco antes nessa mesma carta, Heidegger havia dito as seguintes palavras que nos servem aqui como mais uma explicação acerca disso que ele denomina a interpretação técnica do pensar<sup>96</sup>:

“Para primeiro aprendermos a experimentar, na sua pureza, a dita essência do pensar, o que significa, ao mesmo tempo, realizá-la, devemos libertar-nos da interpretação técnica do pensar, cujos primórdios recuam até Platão e Aristóteles. O próprio pensar é tido, ali, como *τεχνη* [techne], o processo da reflexão no serviço do fazer e do operar. A reflexão, já aqui, é vista desde o ponto de vista da *πραξις* [práxis] e *ποιησις* [poiesis]. Por isso, o pensamento, tomado em si não é “prático”. A caracterização do pensar como *θεωρία* [theoria] e a determinação do conhecer como postura “teórica” já ocorrem no seio da interpretação “técnica” do pensar. É uma tentativa de reação, visando salvar também o pensar, dando-lhe ainda uma autonomia em face do agir e do operar. Desde então, a ‘Filosofia’ está constantemente na contingência de justificar a sua existência em face das ‘Ciências’. Ela crê que isto se realizaria da maneira mais segura, elevando-se ela mesma à condição de uma ciência. Este empenho, porém, é o abandono da essência do pensar.”

E, um pouco mais adiante<sup>97</sup>:

“Quando o pensar chega ao fim, na medida em que sai do seu elemento, compensa esta perda valorizando-se como *τεχνη* [techne], como instrumento de formação e, por este motivo, como atividade acadêmica e acabando como atividade cultural. A filosofia vai transformar-se em uma técnica de explicação pelas causas últimas. Não se pensa mais; ocupamo-nos de ‘Filosofia’.”

Assim, com o intuito de apresentar uma conclusão acerca da distinção entre ciência e filosofia realizada até aqui, gostaríamos de citar mais algumas palavras de Heidegger escritas no já mencionado texto da preleção do semestre de 1930 nas quais se diz<sup>98</sup>:

“Filosofia não é nenhum conhecimento teórico, ligado com uma aplicação prática, ela não é teórica e prática ao mesmo tempo, mas não é nem uma coisa nem a outra, ela é mais originária do que as duas, que, por sua vez, só caracterizam as ciências.”

<sup>95</sup> HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo* [1946], tradução Rubens Eduardo Frias, São Paulo: Centauro, 2005, 2ª edição, p. 11.

<sup>96</sup> Idem, p. 9 e 10.

<sup>97</sup> Idem, p. 13.

<sup>98</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*; tradução Marco Antônio Casanova; 1ª edição; Rio de Janeiro: Via Veritas, 2012; p. 34.

A tentativa de Heidegger de resguardar a filosofia da distinção entre teoria e prática expressa por essa passagem é constituída pelo mesmo pensamento que o leva, alguns anos mais tarde, a afirmar a existência de uma tarefa do pensamento, que para ele, porém, nesse outro momento de seu pensar, nem de filosofia pode mais ser chamado. Trata-se, portanto, de uma espécie de radicalização do seu próprio pensamento.

Em nossa caracterização da metafísica, realizada principalmente por meio de uma diferenciação entre filosofia e ciência, procuramos, ao mesmo tempo, mostrar que as oposições entre os termos teoria e prática, e entre sujeito e objeto, na medida em que se tratam de distinções realizadas pela própria metafísica são insuficientes e até mesmo inapropriadas para a realização daquela diferenciação. E isso porque, nascidas na metafísica e através da metafísica, elas são, ao mesmo tempo, características essenciais da própria ciência. Isso fica claro quando percebemos que os conceitos de prática e de eficácia são critérios e valores determinantes para o pensamento científico. Mas também quando pensamos acerca da divisão da ciência moderna em dois grandes campos – as ciências naturais, enquanto a investigação acerca dos objetos e, portanto, o conhecimento propriamente objetivo; e as ciências humanas, enquanto a investigação acerca do sujeito e, desse modo, um conhecimento subjetivo. Pretendemos ainda, dessa forma, mostrar que ambas as oposições conceituais – entre teoria e prática, e entre sujeito e objeto – caracterizam aquilo que Heidegger chama de uma interpretação técnica do pensar, presente tanto na filosofia quanto na ciência.

A ciência moderna se encontra, desse modo, em uma relação ambígua com a filosofia, e, portanto, com a metafísica. Tendo sido essencialmente determinada por concepções metafísicas, tais como as distinções entre teoria e prática e entre sujeito e objeto, ela se institui historicamente a partir da conquista de sua autonomia perante a filosofia. Essa autonomia é marcada, ao mesmo tempo, por um lado, por uma negação da metafísica, quer dizer, pelo esvaziamento e pelo conseqüente abandono das questões metafísicas; e, por outro lado, por uma afirmação da metafísica, por meio da aceitação e mesmo de uma naturalização das categorias metafísicas de sujeito e objeto, de teoria e prática. Portanto qualquer tentativa de se pensar para além de tais distinções acaba se colocando para além da ciência, mas não necessariamente para além da metafísica. Quer dizer, as tentativas de superação de uma interpretação técnica do pensar se colocam, sem sombra de dúvida, para além do pensamento científico. Já a determinação de seu lugar exato diante da metafísica depende de uma compreensão mais abrangente da própria metafísica. O trecho que citaremos a seguir pode ser

compreendido como uma definição e também como uma explicação a respeito da interpretação de Heidegger acerca da metafísica<sup>99</sup>:

“Filosofia é Metafísica. Esta pensa o ente em sua totalidade – o mundo, o homem, Deus – sob o ponto de vista do ser, sob o ponto de vista da recíproca imbricação de ente e ser. A Metafísica pensa o ente enquanto ente ao modo da representação fundadora. Pois o ser do ente mostrou-se, desde o começo da Filosofia, e neste próprio começo, como o fundamento (αρχε [arché], αιτιον [aítion], princípio). Fundamento é aquilo de onde o ente como tal, em seu tornar-se, passar e permanecer, é aquilo que é e como é, enquanto cognoscível, manipulável e transformável. O ser como fundamento leva o ente a seu apresentar-se adequado. O fundamento manifesta-se como sendo presença. O seu presente consiste em produzir para a presença cada ente que se apresenta a seu modo particular. O fundamento, dependendo do tipo de presença, possui o caráter do fundar como causação ôntica do real, como possibilitação transcendental da objetividade dos objetos, como mediação dialética do movimento do espírito absoluto, do processo histórico de produção, como vontade de poder que põe valores. O elemento distintivo do pensamento metafísico, elemento que erige o fundamento para o ente, reside no fato de, partindo do que se apresenta, representar o ente em sua presença e assim o apresentar como fundado desde o seu fundamento.”

A Metafísica é mais do que apenas uma disciplina dentro de um corpo de disciplinas; muito embora tal título tenha surgido justamente enquanto o nome de uma disciplina particular. Não se trata também de uma doutrina, ou uma corrente de pensamento dentro da Filosofia, mas de algo que extravasa seus momentos históricos particulares e que se confunde com a própria Filosofia. Ela é determinada pela pergunta pelo ente na totalidade, pela entidade do ente, pelo ente enquanto ente. A metafísica é, desse modo, um questionamento pela essência, pela origem, pela fundamentação do conhecimento, pela possibilidade de apreensão do ente enquanto ente. É nesse sentido que, em determinado momento da passagem citada, Heidegger enumera alguns modos através dos quais o fundamento foi apresentado em diferentes momentos da história da metafísica: na filosofia antiga, como “*causação ôntica do real*”; na filosofia de Kant, como “*possibilitação transcendental da objetividade dos objetos*”; na filosofia de Hegel, como “*mediação dialética do movimento do espírito absoluto*”; na filosofia de Marx, como “*processo histórico de produção*”; ou na filosofia de Nietzsche, como “*vontade de poder que põe valores*”. A menção a esses pensadores não significa, porém, uma mera enumeração de momentos aleatórios da história da metafísica. Ela quer apontar para os momentos fundamentais de seu desenvolvimento histórico.

Em linhas bastante gerais podemos descrever o caminho histórico ao qual Heidegger faz referência do seguinte modo: o início da filosofia a partir da filosofia grega faz com que ela seja profundamente marcada pelo pensamento de Platão. Heidegger afirma<sup>100</sup>: “*Através de*

<sup>99</sup> HEIDEGGER, Martin. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* [1966] em *Conferências e Escritos Filosóficos* em *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1ª edição – setembro de 1973, [p. 262-279], p. 269.

<sup>100</sup> Idem, p. 270.

*toda a História da Filosofia, o pensamento de Platão, ainda que em diferentes figuras, permanece determinante. A metafísica é platonismo.*” Se a filosofia é marcada em seu início na Grécia pelas figuras de Platão e de seu mais ilustre discípulo, Aristóteles, ela é trazida definitivamente para a modernidade com a filosofia de Kant com a chamada *revolução copernicana do pensamento*. Com as bases da filosofia moderna estabelecidas primeiramente a partir de Descartes, mas, de fato, consumada através da filosofia crítica kantiana, a metafísica é elevada ao seu mais alto grau, e assim, à sua perfeição por meio do pensamento de Hegel. Se, portanto, com Hegel e com o idealismo alemão a metafísica atinge a sua plenitude, ela encontra o seu fim com o pensamento de Nietzsche. E, nesse caso, não daquela maneira como narramos anteriormente, por meio de sua dissolução na ciência moderna enquanto o esvaziamento e o abandono de suas questões, mas como a sua finalização mais própria. Nietzsche é pensado por Heidegger como o último pensador metafísico, é ele quem encerra o movimento histórico iniciado por Platão; ele realiza esse fim ao fazer de sua filosofia a inversão de todos os valores que, até então, haviam determinado a história do ocidente, a inversão do platonismo. Desse modo, continuando a breve citação feita imediatamente acima, caracterizando resumidamente o fim da metafísica Heidegger afirma<sup>101</sup>: *“A metafísica é platonismo. Nietzsche caracterizou sua filosofia como platonismo invertido. Com a inversão da metafísica, que já é realizada por Karl Marx, foi atingida a suprema possibilidade da filosofia. A filosofia entrou em seu estágio terminal.”*

Heidegger coloca, assim, as noções de fundamento e de fundamentação enquanto o conceito definidor da metafísica; em suas palavras, enquanto *“o elemento distintivo do pensamento metafísico”*. A fundamentação à qual, desse modo, se faz referência não se trata, porém, de uma mera apresentação de justificativas, mas de um modo específico de pensar o ser dos entes: da determinação da essência como presença, da representação do ser do ente enquanto presença constante. A interpretação da metafísica enquanto a determinação do *“ente enquanto ente ao modo da representação fundadora”*, e, principalmente, a interpretação dessa fundamentação como a determinação da essência enquanto presença, e dessa maneira, por meio de uma determinada relação com o tempo, constitui um traço fundamental do pensamento de Heidegger. Esse aspecto central do seu pensamento exige ainda uma explicação mais consistente à qual pretendemos nos dedicar mais à frente.

Nossa pesquisa, porém, fala da presença de elementos metafísicos dentro da teoria da música de Schenker. Essa compreensão nos serve, entre outras coisas, para esclarecer os

---

<sup>101</sup> Idem.

princípios anticientíficos da teoria schenkeriana, cuja discussão constitui um passo importante de nossa argumentação. De qualquer forma, a partir daquilo que foi dito até este momento, é possível já reconhecer no papel desempenhado pela “disciplina” da “Composição Livre” (*Free Composition, Der freie Satz*) dentro do corpo da teoria da música de Schenker o cumprimento de uma função análoga à da metafísica: responsável por determinar a relação entre as outras disciplinas que formam o corpo da teoria musical – a Harmonia e o Contraponto – ela lhes oferece um fundamento comum, caracterizando-se, desse modo, como uma espécie de teoria acerca da teoria da música. Porém, esta relação entre os escritos mais tardios de Schenker e a metafísica, à qual podemos chamar de uma relação meramente formal, compõe apenas parte da relação que queremos propor. Esta pode aparecer claramente apenas na medida em que pudermos mostrar como a metafísica determina o conteúdo da *Ursatz*: por um lado, por meio da presença de categorias metafísicas na teoria schenkeriana, mas também, por outro lado, pela forma específica com a qual Schenker, por meio da estrutura fundamental, realiza a sua fundamentação da teoria musical. Somente para esclarecer o que se quer dizer com a afirmação da presença de categorias metafísicas em sua teoria – e portanto, enquanto uma afirmação que, neste momento, carece ainda de demonstração – podemos citar o já mencionado conceito de finitude e o seu papel na determinação do sentido descendente da linha fundamental; assim como a presença do conceito de liberdade e de seu papel determinante para a obra musical, e desse modo, para a manifestação mais própria da música enquanto arte.

Os conceitos centrais da teoria schenkeriana que nos interessam discutir são os conceitos de organismo, ou coerência orgânica, e de liberdade, bem como a relação existente entre eles em determinado contexto da filosofia. A própria atribuição de liberdade à música, como Schenker faz já no título de seu livro, *Der freie Satz*, se refere, a nosso ver, a um rompimento com as categorias de sujeito e objeto – tão caras à ciência quanto à metafísica – e que caracterizam, segundo Heidegger, a interpretação técnica do pensar. Pretendemos, desse modo, mostrar que atribuir liberdade à música significa o mesmo que atribuir a ela vontade; exatamente como Schenker já havia feito, no título e nos ensaios contidos em outra de suas obras, o *Der Tonwille*.

O reconhecimento da presença de traços metafísicos na teoria musical de Schenker consiste, ainda, em uma determinada interpretação do significado da relação entre o pensamento de Schenker e o de Goethe. Trata-se de uma interpretação das tendências anticientificistas do pensamento morfológico de Goethe como tendências metafísicas. Esse anticientificismo é interpretado por nós, a partir do pensamento de Heidegger, como uma

tentativa de superação da interpretação técnica do pensar. É importante, finalmente, destacar que o reconhecimento de uma dimensão metafísica na teoria schenkeriana não representa necessariamente a sustentação de um posicionamento contrário a certa interpretação corrente que vê em Schenker prenúncios de um pensamento estruturalista<sup>102</sup>. Na medida em que buscamos em nossa pesquisa mostrar a relação da teoria musical de Schenker com a metafísica procuramos, da mesma maneira, mostrá-la como uma tentativa de superação de uma interpretação técnica do pensar e, portanto, enquanto um rompimento ou uma recusa de uma noção estritamente técnica da análise musical.

---

<sup>102</sup> Como por exemplo, na afirmação de Charles Rosen acerca da análise musical: “[...] *as coisas permaneceram nesse nível relativamente primitivo até Schenker reviver a estética romântica e combiná-la com um prenúncio de certos aspectos do estruturalismo.*” ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, trad. José Laurenio de Melo, Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 202. Assim como na seguinte afirmação de Allen Forte: “[...] *for it is clear that the modern notion of leveled structures in language corresponds in a remarkable way to Schenker’s concept of music organization.*” na *Introduction to the English Edition* em *Free Composition*, p. xx.



## 2.2 A METAFÍSICA COMO PROBLEMA FILOSÓFICO: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO

Conforme afirmamos anteriormente, filosofia e metafísica, em certo sentido, se confundem<sup>103</sup>. Essa identidade entre a filosofia e a metafísica foi mencionada em nossa argumentação a partir da citação de uma passagem da obra de Heidegger que trata do fim da Filosofia. Gostaríamos de ressaltar que o reconhecimento dessa identidade não representa, porém, uma consideração restrita apenas ao contexto do pensamento de Heidegger, mas que possui, antes, o caráter de uma constatação histórica. A Filosofia e a Metafísica são identificadas uma com a outra não somente “diante” do fim da Filosofia, mas também “desde” o seu início. Em nossa exposição acerca do significado do termo *metafísica* enquanto uma disciplina filosófica, mencionamos que, embora esse termo tenha surgido no contexto da filosofia de Aristóteles, a necessidade de tal discurso era reconhecida desde antes. A discussão realizada por Aristóteles ao redor de sua *doutrina das quatro causas* – a saber, causa material, causa formal, causa final, e causa eficiente – e que constitui o assunto principal do livro *A da Metafísica*, confirma essa afirmação. Lá Aristóteles comenta o pensamento dos filósofos anteriores a ele – dos chamados filósofos pré-socráticos, além, é claro, do de Platão – estabelecendo entre eles uma hierarquia que toma como critério o reconhecimento, parcial ou total, daquelas causas; o que significa, de fato, o reconhecimento de princípios metafísicos. Considerado o primeiro filósofo, Tales de Mileto é, desse modo, o primeiro pensador a ser comentado por Aristóteles em tal passagem. Na medida, porém, em que nosso interesse está, não na relação entre os pensamentos de Aristóteles e de Tales, mas na compreensão daquilo que coloca Tales na condição histórica de primeiro filósofo, gostaríamos de citar, não o comentário de Aristóteles a respeito de Tales, mas o de Nietzsche que, no §3 de *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, diz<sup>104</sup>:

“A filosofia grega parece começar com uma ideia absurda: a água é a origem e a matriz de *todas* as coisas. Será mesmo necessário deter-nos nela e levá-la a sério? Sim, e por três razões: em primeiro lugar, porque essa proposição enuncia algo sobre a origem das coisas; em segundo lugar, porque faz sem imagem e fábulação; e enfim, em terceiro lugar, porque nela, embora apenas em estado de crisálida, está contido o pensamento: ‘Tudo é um’. A razão citada em primeiro lugar deixa Tales ainda em comunidade com os religiosos e supersticiosos, a segunda o tira dessa sociedade e no-lo mostra como investigador da natureza, mas, em virtude da terceira, Tales se torna o primeiro filósofo grego. Se tivesse dito: ‘Da água provém a terra’, teríamos apenas uma hipótese científica, falsa, mas dificilmente refutável. Mas ele foi além do científico. Ao expor essa representação de unidade através da

<sup>103</sup> Na página 39.

<sup>104</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia da Época Trágica dos Gregos*; §3; em *Os Pensadores, Os Pré-Socráticos, Fragmentos, Doxografia e Comentários*; São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda; 1999; p. 43-44.

hipótese da água, Tales não superou o estágio inferior das noções físicas da época, mas, no máximo, saltou por sobre ele. As parcas e desordenadas observações da natureza empírica que Tales havia feito sobre a presença e as transformações da água ou, mais exatamente, do úmido, seriam o que menos permitiria ou mesmo aconselharia tão monstruosa generalização; o que o impeliu a esta foi um postulado metafísico, uma crença que tem sua origem em uma intuição mística e que encontramos em todos os filósofos, ao lado dos esforços sempre renovados para exprimi-la melhor – a proposição: ‘Tudo é um’.”

Nesta passagem Nietzsche, em linhas gerais, lida com os mesmos termos com os quais lidávamos em nossas considerações a respeito da metafísica: a diferença entre filosofia e ciência; a proximidade entre metafísica e teologia, mas também com certa identificação entre metafísica e filosofia. Além disso, ao determinar o início da filosofia tomando como critério a presença de um princípio metafísico, ele não só identifica filosofia e metafísica, como oferece uma indicação importante para uma compreensão a respeito da metafísica. Em suas palavras a respeito de Tales, Nietzsche diz: “*Ao expor essa representação de unidade [...]; o que o impeliu a esta [‘tão monstruosa generalização’] foi um postulado metafísico [...] – a proposição: ‘Tudo é um’*”. Portanto, o reconhecimento de uma unidade última diante da aparente multiplicidade dos entes, segundo Nietzsche, não somente dá origem à filosofia, como também pode ser compreendido – a partir da identidade entre filosofia e metafísica – como uma determinação da própria metafísica. Nesse sentido, gostaríamos de propor uma definição de metafísica que, estando em perfeita sintonia com as considerações de Nietzsche – assim como com tudo aquilo que foi dito em nossas discussões anteriores a seu respeito – servirá para nos aproximarmos do seu significado, tanto em um sentido mais geral, quanto em um sentido mais específico, como, por exemplo, aquele que nos interessa aqui, o da interpretação própria ao pensamento de Heidegger. Segundo uma definição proposta pelo Professor Luis Felipe Bellintani Ribeiro, a metafísica pode ser pensada como *a redução da totalidade do ser a um ente específico*<sup>105</sup>.

Desde o início de nossa discussão acerca da metafísica nos deparamos com uma dificuldade particular que dizia respeito ao referencial teórico-filosófico de nossa pesquisa: se, por um lado, o pensamento de Heidegger nos oferece fartos elementos para uma reflexão sobre a metafísica – na medida em que ela constitui um tema central de seu pensamento; por outro lado, ele não nos oferece, em nenhum momento, uma definição “clara” e “objetiva” de tal termo. Essa ausência não pode, porém, ser considerada como uma falha. Ela mostra, antes,

---

<sup>105</sup> A definição de metafísica que apresentamos aqui foi citada oralmente pelo Prof. Dr. Luis Felipe Bellintani Ribeiro, atualmente professor efetivo do departamento de Filosofia da UFF, Universidade Federal Fluminense – tendo sido meu professor no departamento de Filosofia da UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina – a quem gostaria de agradecer especialmente pelas considerações feitas a respeito desta pesquisa, que se encontram não só nesta definição, mas espalhadas em diferentes momentos ao longo do texto.

que a metafísica é colocada pela filosofia de Heidegger, de uma maneira radical, como *problema*. Para que se compreenda a amplitude e o alcance que esse problema assume, gostaríamos de citar a seguinte passagem escrita pelo Professor Ernildo Stein<sup>106</sup>:

“Gadamer afirmou certa vez que não existe a possibilidade de a filosofia ocidental mover-se fora da metafísica. Não existiria, segundo ele, uma outra linguagem. Mas mesmo assim, ele não sabe ao certo como falar hoje desse assunto ou o que hoje ainda seria metafísica (Gadamer, *Obras*, vol. 10, p. 108). Esse questionamento lhe vem de Heidegger e a afirmação que explicita é dirigida contra aqueles que interpretam de modo equivocado o que o filósofo diz da destruição, da superação e do fim da metafísica.

O processo de superação da metafísica, que toma como fio condutor a questão do tempo, baseia-se num critério para decidir o que é uma questão metafísica. Esse critério recebeu uma interpretação redutora na analítica existencial [*Ser e Tempo*]. Deixando de lado os problemas não respondidos, o que nos importa aqui é chamar a atenção para o modo como Heidegger interpreta as obras da filosofia ocidental. As grandes obras do filósofo, que despontam com a edição da obra póstuma, são, na sua maioria, interpretações de textos de pensadores da metafísica ocidental e representam etapas de seu projeto de destruição, anunciado em *Ser e Tempo*.”

Se, desse modo, mesmo com a fala de Gadamer a respeito de uma impossibilidade de “*a filosofia ocidental mover-se fora da metafísica*”, e também de uma extrema dificuldade em até mesmo se dizer “*o que hoje ainda seria metafísica*”, ainda assim, nos arriscamos em oferecer e a trabalhar sobre uma definição de metafísica, o fazemos não por conta de uma discordância com Gadamer, mas pela necessidade – essa sim possível de ser suprida – de alcançarmos uma compreensão mais clara acerca da problemática e das questões que se quer colocar a partir do termo *metafísica*. Desse modo, a definição apresentada acima possui em nossa argumentação um caráter preliminar em direção ao significado último de tal termo na filosofia de Heidegger. É necessário, ainda, que essa definição se mostre coerente com a discussão realizada anteriormente, que caracterizava a metafísica como um questionamento pela totalidade do ente. Nesse sentido, gostaríamos de argumentar que a ideia de redução fazia já, necessariamente, parte da caracterização anterior, mesmo que de uma maneira velada.

Durante a caracterização da metafísica realizada anteriormente foi citada uma frase de Heidegger na qual se afirma<sup>107</sup>: “*As coisas não se comportam aqui como nas ciências, mas a filosofia aponta desde o princípio para o todo, ainda que em uma perspectiva determinada*.”. Se, naquele momento, na interpretação dessa passagem, foi dada ênfase para a determinação da filosofia (metafísica), enquanto um questionamento pela totalidade do ente, gostaríamos, nesse momento, de enfatizar o trecho final da sentença, no qual se diz: “*ainda que em uma perspectiva determinada*”. Ele indica que a multiplicidade, pressuposta pela ideia de todo, ao

<sup>106</sup> STEIN, Ernildo [resenha crítica acerca da tradução feita por Márcia de Sá Cavalcante Schuback do *Heráclito* de Heidegger] em *Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise Natureza Humana*; 2 (2); 2000; p. 441-445.

<sup>107</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*; tradução Marco Antônio Casanova; 1ª edição; Rio de Janeiro: Via Veritas, 2012; p. 33.

ser tomada a partir da unidade última que subjaz à essa multiplicidade, expressa necessariamente o resultado de uma síntese, e, nesse sentido, contem necessariamente em si uma ideia de redução. Essa redução, no entanto, não deve ser pensada como uma diminuição no sentido de um empobrecimento. Em sua condição de síntese do todo, de representação unívoca da totalidade, ela se concentra apenas naquilo que é essencial, que caracteriza o ente enquanto ente, deixando de lado tudo aquilo que é apenas aparência. A noção de redução como um componente necessário do conceito de metafísica pode ser identificada também a partir da fala de Nietzsche sobre Tales. A “*tão monstruosa generalização*” realizada pela sentença “*Tudo é um*” – que Nietzsche indica como o *postulado metafísico* contido na afirmação de Tales, “*Tudo é água*” – não representa outra coisa senão a mais profunda síntese, a mais profunda redução. Portanto, a presença do termo *redução* na definição da metafísica apenas torna evidente algo que antes se encontrava encoberto. No que diz respeito ao objetivo final de nossa pesquisa, através dessa definição e, principalmente, pela presença do termo *redução*, a dimensão metafísica da teoria schenkeriana – para a qual os termos *diminuição* e *redução* se constituem enquanto conceitos fundamentais – se torna ainda mais clara e evidente.

Afirma-se, desse modo, que *a metafísica é a redução da totalidade do ser a um ente específico*. Essa definição contempla alguns aspectos fundamentais do pensamento de Heidegger: a distinção heideggeriana entre ser e ente, denominada por ele *diferença ontológica*; assim como a objetivação ou entificação do ser realizada pela metafísica e que a caracteriza essencialmente. Por outro lado, essa definição deixa de lado um aspecto significativo da filosofia de Heidegger, a relação da metafísica com o tempo; ela exige, portanto, para corresponder mais especificamente à concepção heideggeriana de metafísica, de um pequeno complemento: *metafísica é a redução da totalidade do ser a um ente específico segundo um modo temporal determinado*. É preciso, portanto, que se exponha este aspecto fundamental que, segundo Heidegger, constitui essencialmente a metafísica. O pensamento de Heidegger pode ser caracterizado, de acordo com uma expressão dele mesmo, como um projeto de *superação da metafísica*. Essa *superação* constitui-se, na verdade, não como abandono, mas como um retorno, um confronto, um questionamento acerca dos fundamentos da metafísica. Esse retorno é também denominado, em *Ser e Tempo*, de *destruição da história da filosofia*<sup>108</sup>; destruição essa que, de fato – justamente por se caracterizar mais como um questionamento e como um retorno, do que como um abandono –

---

<sup>108</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*; tradução de Márcia de Sá Cavalcante; Petrópolis: Editora Vozes; [1927] 1998; p. 47.

é muito mais uma desconstrução. Em uma conferência proferida pela primeira vez em 1930 denominada *Sobre a Essência da Verdade* Heidegger afirma o seguinte sobre *Ser e Tempo*<sup>109</sup>:

“A questão decisiva do sentido (*Ser e Tempo*, 1927), quer dizer, do âmbito do projeto (*Ser e Tempo*, p. 151), quer dizer, da abertura, ou ainda da verdade do ser e não apenas do ente, fica propositalmente não desenvolvida. Aparentemente o pensamento se movimenta no caminho da metafísica e, contudo, realiza em seus passos decisivos – [...] – uma revolução na interrogação, revolução que já pertence à superação da metafísica.”

Nessa passagem Heidegger alerta para o fato de, em detrimento de sua aparência metafísica, o questionamento que se exprime em *Ser e Tempo* já se constitui enquanto um caminho para a sua superação (da metafísica). Portanto, apesar de *Ser e Tempo* ter permanecido uma obra inacabada, e que, desse modo, a sua questão principal, a questão que pergunta pelo *sentido* ou pela *verdade do ser*, tenha permanecido “*propositalmente não desenvolvida*” – o que significa dizer, apesar do *fracasso* do projeto de *Ser e Tempo* – mesmo assim, nele se aponta um caminho para a superação da metafísica; ele mesmo já é esse caminho. Este fracasso de *Ser e Tempo* é descrito pela seguinte passagem escrita por Otto Pöggeler, comentador da obra de Heidegger. Depois de citar as frases que encerram o segundo volume de *Ser e Tempo*, Pöggeler afirma<sup>110</sup>:

“Com as frases mencionadas, conclui-se não somente o segundo capítulo da primeira parte, com estas frases interrompe-se de todo, inesperadamente, a parte publicada de *Ser e Tempo*. *Ser e Tempo* ficou um fragmento; a investigação posta em marcha não alcançou o seu objetivo nesta obra. A tentativa de Heidegger de, por meio de uma ontologia fundamental, trazer de volta para o seu fundamento a teoria do ser da metafísica falhou.”

O próprio Heidegger, em referência a este assunto escreveu<sup>111</sup>:

“A tarefa de repetir e acompanhar, de maneira adequada e suficiente, este outro pensar que abandona a subjetividade foi, sem dúvida, dificultada pelo fato de, na publicação de *Ser e Tempo*, eu haver retido a Terceira Seção da Primeira Parte, *Tempo e Ser* (Vide *Ser e Tempo*, pág. 39). É aqui que tudo se torna confuso. A seção problemática foi retida, porque o dizer suficiente desta reviravolta fracassou e não teve sucesso com o auxílio da linguagem da Metafísica. A conferência intitulada *Sobre a essência da verdade*, pensada e pronunciada em 1930, mas apenas impressa em 1943, oferece uma certa perspectiva sobre o pensamento da reviravolta de *Ser e Tempo* para *Tempo e Ser*. Esta reviravolta não é uma modificação do ponto de vista de *Ser e Tempo*; mas nesta reviravolta o pensar ousado alcança a região dimensional a partir da qual *Ser e Tempo* foram compreendidos e, na verdade, compreendidos a partir da experiência fundamental do esquecimento do ser.”

<sup>109</sup> HEIDEGGER, Martin. *Sobre a Essência da Verdade em Conferências e Escritos Filosóficos em Os pensadores*; São Paulo: Abril Cultural, 1ª edição – setembro de 1973; [p. 325-344] p. 343.

<sup>110</sup> PÖGgeler, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*; tradução de Jorge Telles de Menezes; Lisboa: Instituto Piaget; [1963] 2001; p. 66.

<sup>111</sup> HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo* [1946], tradução Rubens Eduardo Frias, São Paulo: Centauro, 2005, 2ª edição, p. 30.

Portanto, segundo as passagens citadas, embora em *Ser e Tempo* esteja em curso uma *revolução na interrogação* que pretende uma *superação da metafísica*, existe nela, na metafísica, algo de insuperável ou, ao menos, uma enorme dificuldade a ser enfrentada. Essa dificuldade é descrita em certo momento, tanto por Heidegger quanto por Gadamer, como uma limitação imposta pela própria linguagem. Segundo Stein: “*Gadamer afirmou certa vez que não existe a possibilidade de a filosofia ocidental mover-se fora da metafísica. Não existiria, segundo ele, uma outra linguagem.*”. Enquanto que, nas palavras de Heidegger: “*A seção problemática [de Ser e Tempo] foi retida, porque o dizer suficiente desta reviravolta fracassou e não teve sucesso com o auxílio da linguagem da Metafísica.*”. Como, porém, podemos compreender a dificuldade que assim se coloca, essa limitação imposta pela própria linguagem? É possível encontrar uma resposta para essa pergunta no texto da *Carta sobre o Humanismo*. Lá Heidegger afirma<sup>112</sup>:

“Não é por ele irradiar um efeito, ou por ser aplicado, que o pensar se transforma em ação. O pensar age enquanto exerce como pensar. Este agir é provavelmente o mais singelo e, ao mesmo tempo, o mais elevado, porque interessa à relação do ser com o homem. Toda eficácia, porém, funda-se no ser e espraia-se sobre o ente. O pensar, pelo contrário, deixa-se requisitar pelo ser para dizer a verdade do ser. O pensar consome este deixar. Pensar é *l'engagement par l'Être*. Ignoro se do ponto de vista linguístico é possível dizer ambas as coisas (*'par'* e *'pour'*), numa só expressão, a saber: *penser c'est l'engagement de l'Être*. Aqui, a palavra para o genitivo *'de l'...*’. visa expressar que o genitivo é, ao mesmo tempo, *genitivus subjectivus* e *objectivus*. Mas nisto não se deve esquecer que ‘sujeito e objeto’ são expressões inadequadas da Metafísica que se apoderou, muito cedo, da interpretação da linguagem, na forma da ‘Lógica’ e ‘Gramática’ ocidentais. Mesmo hoje, mal somos capazes de pressentir o que se esconde neste processo. A libertação da linguagem dos grilhões da Gramática e a abertura de um espaço essencial mais original está reservado como tarefa para o pensar e o poetizar.”

Portanto, segundo Heidegger, uma das maiores dificuldades relacionadas à tarefa de uma superação da metafísica se encontra em uma apropriação, histórica e estrutural, da linguagem pelos conceitos metafísicos de sujeito e objeto. A presença de tais conceitos na estrutura da linguagem, na forma da Lógica e da Gramática, impõe, desse modo, uma dificuldade quase intransponível. Com relação ao problema da linguagem, é digno de nota que o pensamento morfológico de Goethe, o qual será ainda objeto de análise de nossa pesquisa, contém também uma crítica semelhante contra a insuficiência da linguagem para dar conta da relação do homem com o mundo: em Goethe, guardadas as devidas proporções, conforme discutiremos adiante, existe também uma crítica aos conceitos metafísicos de sujeito e de objeto. A discussão acerca da *fracasso* de *Ser e Tempo*, possui a intenção de expor, em suas linhas mais gerais, o projeto de uma *superação da metafísica* representado pelo tratado *Ser e*

<sup>112</sup> HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo* [1946], tradução Rubens Eduardo Frias, São Paulo: Centauro, 2005, 2ª edição, p. 8-9.

*Tempo*. Entretanto, com tal comentário, não se expõe ainda a crítica propriamente dita de Heidegger contra a metafísica. Pöggeler procura apresentar resumidamente essa crítica através da seguinte passagem<sup>113</sup>:

“A falha da metafísica, segundo a opinião curial de Heidegger, encontra-se em que ela concebe o pensar como um ‘ver’, o ser como um contínuo ser-diante-do-olhar e assim não pode trazer até à experiência o próprio cumprimento da própria vida efectiva-histórica que não é para ser trazida à permanência. Mas não se encontram a efectividade e a historicidade, porventura, como o esquecido por trás de toda a metafísica? Quando a metafísica pensa o ser como presencialidade constante, não o pensará ela, pois, a partir de um determinado *modus* temporal, ou seja, do presente? Cairá a decisão sobre o sentido do ser numa área que na sua essência é ‘tempo? Pertencerá o tempo ao sentido do ser, e será este tempo o impensado e esquecido da metafísica? [...] *Ser e Tempo*, isso é, o desenvolvimento da questão de saber como é que o tempo pertence ao sentido do ser. *Ser e Tempo* é a tentativa de recuperar pensativamente o que ficou impensado, o fundamento esquecido da metafísica, sobre o qual, obviamente, se baseia todo o seu pensado.”

Enuncia-se assim um carácter fundamental do pensamento de Heidegger que, apesar do já comentado *fracasso* de *Ser e Tempo* – quer dizer, da interrupção desse projeto nos termos por ele mesmo colocados, da sua incompletude enquanto tratado, do abandono do carácter sistemático da pesquisa – pode ser reconhecido ao longo de toda a sua obra. O projeto de uma superação da metafísica enquanto um retorno aos fundamentos da metafísica, de fato, nunca foi abandonado por Heidegger. Stein, em uma frase que procura explicar o significado desse fracasso escreve<sup>114</sup>: “*O projeto de destruição da metafísica conduziria a resultados que Ser e Tempo certamente não previra*”. Portanto, segundo Stein, Heidegger foi levado a abandonar o projeto de *Ser e Tempo* pela própria questão fundamental de *Ser e Tempo*, justamente para atender de forma autêntica ao chamado da própria questão: a determinação do tempo como o fundamento impensado da metafísica. Podemos encontrar uma explicação a respeito dessa questão central do pensamento de Heidegger, em suas próprias palavras, na seguinte passagem<sup>115</sup>:

“Apesar disso, conquistou-se um ponto diretriz decisivo para a interpretação a ser levada a termo da filosofia antiga; e não apenas para essa interpretação, mas para o curso do desenvolvimento de toda a metafísica ocidental até Hegel, isto é, para a confrontação filosófica com ela. Com certeza, então, a *concepção tradicional e a formação ulterior do problema do ser* desde a Antiguidade foram dominadas pelo fato de a ουσία [ousia] ser compreendida como *substância*, melhor, como *substancialidade*: substância é o que há de propriamente sendo em um ente. Não foi por nenhum acaso que o problema do ser assumiu a figura do problema da

<sup>113</sup> PÖGgeler, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*; tradução de Jorge Telles de Menezes; Lisboa: Instituto Piaget; [1963] 2001; p. 50.

<sup>114</sup> STEIN, Ernildo. [resenha crítica acerca da tradução feita por Márcia de Sá Cavalcante Schuback do *Heráclito* de Heidegger] em *Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise Natureza Humana*; 2 (2); 2000; [p. 441-445] p. 444.

<sup>115</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*; tradução Marco Antônio Casanova; 1ª edição; Rio de Janeiro: Via Veritas, 2012; p. 85-86.

substância e, assim, atraiu todas as outras questões para essa direção. Em Platão e Aristóteles mesmo encontram-se os impulsos iniciais para tanto. Isso não pode ser mostrado agora. Em contrapartida, não podemos deixar de oferecer uma indicação de em que direção precisamos destravar o problema cristalizado da substância.

Substantia: id quod substat, o que se encontra subjacente: υποστασις [hypóstasis]. Esse υπο [hypó] já veio ao nosso encontro na interpretação aristotélica do movimento: como o primeiro momento estrutural mostrou-se o υπομενον [hypoménon]: aquilo que permanece em meio à mudança das propriedades, ou seja, o que se mantém o mesmo junto a uma alteração dessas propriedades e, assim, em meio à transformação da coisa, aquilo que, como mantido, permanece por assim dizer fixo: κεισθαι [keisthai]. Por isso, reside *no conteúdo mais interno do conceito de substância o caráter do que permanece e é mantido, isto é, a presentidade constante.*”

O problema do ser, problema fundamental da metafísica enquanto ontologia, segundo as palavras de Heidegger, veio a assumir historicamente “*a figura do problema da substância*”. Enquanto um conceito fundamental da metafísica, o conceito de substância é definido na passagem citada: “*substância é o que há de propriamente sendo em um ente. [...] o que se encontra subjacente*”,

“aquilo que permanece em meio à mudança das propriedades, ou seja, o que se mantém o mesmo junto a uma alteração dessas propriedades e, assim, em meio à transformação da coisa, aquilo que, como mantido, permanece por assim dizer fixo”

Desse modo, Heidegger conclui: “*Por isso, reside no conteúdo mais interno do conceito de substância o caráter do que permanece e é mantido, isto é, a presentidade constante*”. Com essas palavras Heidegger coloca “*o problema da substância*” em uma relação profunda com o tempo. Heidegger define, assim, o conceito de substância como “*presentidade constante*”, como a constância da presença.

Segundo Heidegger, o conceito de substância é determinado essencialmente pelo tempo. Hipótese central de *Ser e Tempo* e de todo o pensamento de Heidegger, a relação do conceito de substância com o tempo possui aspectos e implicações que não podem ser abordadas em nossa pesquisa. De qualquer forma, a mera constatação da existência de tal relação na filosofia de Heidegger é suficiente para justificar a definição proposta: *metafísica é a redução da totalidade do ser a um ente específico segundo um modo temporal determinado*. Com esta complementação aproximamos um pouco mais uma definição mais geral do termo metafísica da perspectiva assumida pelo pensamento de Heidegger. No que se refere a nossa pesquisa, ao caminho de nossa argumentação, a apresentação do conceito de substância como um conceito fundamental da metafísica, assim como a exposição da relação que este conceito possui com o tempo, servem para embasar nossa conclusão a respeito da orientação metafísica da teoria schenkeriana, a qual em grande medida se fundamenta na constatação de uma dependência do conceito de linha fundamental sobre o conceito de substância. Esta dimensão

metafísica da teoria schenkeriana pode ser verificada tanto segundo a definição “mais geral” – *a metafísica é a redução da totalidade do ser a um ente específico* – quanto no sentido “mais específico”, da filosofia de Heidegger. Se, por um lado, a definição “mais geral” proporciona uma referência direta entre o pensamento de Schenker e a metafísica a partir da noção de redução; por outro lado, a interpretação de Heidegger, sendo mais específica, confirma e mostra especificidades da relação de Schenker com a metafísica: a linha fundamental como a substância da música, diante do caráter essencialmente temporal do conceito de substância, revela, por um lado, o caráter “atemporal” da linha e da estrutura fundamental (no sentido de, por um lado, estar “fora do tempo”, quer dizer, fora do fluxo contínuo do tempo); e, por outro lado, o caráter “temporal” da estrutura fundamental enquanto a presença total e constante da obra – a estrutura fundamental como o apresentar-se da música por inteiro, em sua totalidade, de uma vez só – e portanto, uma primazia do presente sobre os outros modos temporais.

Na medida em que a teoria schenkeriana encontra seu fundamento no pensamento morfológico de Goethe, é necessário – para que se tire quaisquer dúvidas a respeito da dimensão metafísica do pensamento de Schenker, a qual se expressa em grande medida através da natureza metafísica dos conceitos de linha e de estrutura fundamental – que se examine melhor a relação que existe entre Goethe e a metafísica. Compreendemos que a estreita relação de Goethe com a metafísica, expressa pela aceitação de Goethe em seus estudos científicos de problemas, questões e de conceitos metafísicos, fundamenta também a relação e o acolhimento de concepções metafísicas pela teoria schenkeriana.



### 2.3 CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO PENSAMENTO MORFOLÓGICO DE GOETHE E A METAFÍSICA: AS NOÇÕES DE FENÔMENO ORIGINÁRIO (*URPHÄNOMEN*) E DE PLANTA ORIGINÁRIA (*URPFLANZE*)

A partir do que foi dito a respeito da metafísica, cumpre agora tratarmos da situação das concepções de Goethe diante dela, e, desse modo, no contexto de nossa discussão, da sua relação com o pensamento de Heidegger. Embora os poetas e a poesia ocupem um papel de extrema importância no pensamento de Heidegger, a obra de Goethe não é comentada por ele com a mesma ênfase que a de outros poetas como, por exemplo, Hölderlin, Novalis ou Georg Trakl<sup>116</sup>. Assim, é possível encontrar na obra de Heidegger apenas comentários esparsos e pontuais sobre Goethe dispersos nos seus escritos<sup>117</sup>. Gostaríamos de discutir um pouco mais pormenorizadamente uma dessas passagens que se encontra no texto publicado da conferência *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*. Heidegger afirma<sup>118</sup>:

“O que a palavra [*clareira*, no alemão, *Lichtung*] designa no contexto agora pensado, a livre dimensão do aberto, é, para usarmos uma palavra de Goethe, um fenômeno originário. Melhor diríamos: uma questão originária. Goethe observa (Máximas e Reflexões, nº 993): ‘Que não se invente procurar nada atrás dos fenômenos: estes mesmos são a doutrina’. Isto quer dizer: o próprio fenômeno, no caso presente, a clareira, nos afronta com a tarefa de, questionando-o, dele aprender, isto é, deixar que nos diga algo.”

Ao identificar o conceito de *clareira* com o termo *fenômeno originário* – e, assim, com o conceito de *desvelamento*, *ἀλεθεία* [*alétheia*], e com sua crítica ao conceito tradicional

<sup>116</sup> Por conta de sua complexidade e também pelo relativo desvio que significaria para nossa argumentação, não se discutirá aqui o tema da poesia no pensamento de Heidegger. Apenas para ilustrar sua importância para a obra de Heidegger, tanto da poesia em si mesma como a dos poetas mencionados, gostaríamos de citar, em primeiro lugar, com relação a Hölderlin, uma passagem da resenha crítica do professor Ernildo Stein acerca da tradução do *Heráclito* de Heidegger: “*Precedidas pela preleção Parmênides, do semestre de inverno 1942/43, as preleções sobre Heráclito situam-se no fim das grandes aulas dos anos 30 e na primeira metade dos anos 40, em que foram analisados filósofos como Kant (1930 a 1935/36), Hegel (1930/31), Aristóteles (1931), Platão (1931/32), Anaximandro e Parmênides (1932), Schelling (1936/41) e, sobretudo, Nietzsche (1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941 e 1942) e Hölderlin (1934, 1935, 1941 e 1942). São todas elas preleções importantes, essenciais para a compreensão do segundo Heidegger e do quadro em que tomaram forma os notáveis tratados que se seguiram ao primeiro deles, Ser e Tempo (1927)*” [grifo nosso]. STEIN, Ernildo. [resenha crítica acerca da tradução feita por Márcia de Sá Cavalcante Schuback do *Heráclito* de Heidegger] em *Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise Natureza Humana*; 2 (2); 2000; p. 441-445. Sobre a relação entre Heidegger e Novalis, podemos mencionar o importante tratado *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo, Finitude e Solidão* (1929/30), que toma como ponto de partida uma definição de *filosofia* retirada de um poema de Novalis. E, finalmente, sobre Georg Trakl, podemos mencionar o ensaio *A Linguagem na Poesia: uma colocação a partir da poesia de Georg Trakl*, publicado em língua portuguesa pela Editora Vozes, em 2003, sob o título *A caminho da linguagem*, em reunião com outros ensaios e conferências redigidos e pronunciados nos anos de 1950.

<sup>117</sup> Aparte o trecho que será discutido aqui, as duas únicas passagens que pudemos encontrar nas quais Heidegger menciona Goethe se encontram em HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica em Ensaio e Conferência*; tradução de Emmanuel Carneiro Leão; Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; 2008; [p. 11-38] p. 33. E também em HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (Hermenêutica da Faticidade)*; tradução de Renato Kirchner; Petrópolis, R.J.: Editora Vozes; [1923] 2012; p. 46.

<sup>118</sup> HEIDEGGER, Martin. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* [1966] em *Conferências e Escritos Filosóficos em Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1º edição – setembro de 1973, [p. 263-280] p. 275.

de *verdade* – Heidegger demonstra considerar a noção goetheana de *Urphänomen* com a mais alta estima. Na medida em que a crítica de Heidegger ao conceito de verdade representa um tema central de seu projeto de superação da metafísica<sup>119</sup>, a identificação entre *clareira* e *fenômeno originário* abre a possibilidade para a pergunta: até que ponto, para Heidegger, Goethe participa – e realiza em sua própria obra – dessa superação da metafísica? O que significa perguntar: Goethe seria, diante da concepção heideggeriana de metafísica, um pensador metafísico? Trata-se de uma questão complexa e para a qual poderemos aqui apenas ensaiar uma resposta. E isso na medida em que, conforme afirmamos, o próprio Heidegger nunca chegou a desenvolver maiores comentários a respeito da obra de Goethe. Apesar disso, o que mais é possível retirar da breve citação que Heidegger faz de Goethe?

Logo depois de utilizar a expressão *fenômeno originário* Heidegger a reformula com suas próprias palavras: “*Melhor diríamos: uma questão originária*”. Gostaríamos, portanto, de perguntar: em que medida Goethe poderia concordar com uma tal substituição? Quer dizer, em que medida o fenômeno originário pode, para Goethe, ser pensado como uma “questão”? Para que se considere tal pergunta mais criteriosamente é necessário examinarmos melhor a noção de fenômeno primordial ou originário, assim como é tratada por Goethe. Essa será, portanto, a tarefa com a qual iremos nos ocupar a seguir. Antes, porém, devemos considerar por um instante mais o trecho em que Heidegger cita Goethe. Após mencionar o *Urphänomen*, Heidegger cita mais algumas palavras de Goethe: “*Que não se invente procurar nada atrás dos fenômenos: estes mesmos são a doutrina*”. Para, logo a seguir, oferecer uma interpretação para elas: “*Isto quer dizer: o próprio fenômeno [...] nos afronta com a tarefa de, questionando-o, dele aprender, isto é, deixar que nos diga algo*.”. Com essas palavras Heidegger explicitamente coloca Goethe em relação com a Fenomenologia. Porém, para que se compreenda adequadamente tal relação é necessário que se discuta minimamente o significado de fenomenologia e do método fenomenológico.

#### A. Goethe e a fenomenologia

Heidegger expõe o significado do conceito de fenomenologia no §7 de *Ser e Tempo*, que leva o título *O método fenomenológico da investigação*. Tal exposição é feita por meio de uma discussão a respeito dos significados das duas palavras gregas que formam tal termo:

<sup>119</sup> A respeito dessa afirmação gostaríamos de citar o seguinte trecho no qual Heidegger se refere a *Ser e Tempo*: “A questão decisiva (*Ser e Tempo*, 1927) do sentido, quer dizer (*Ser e Tempo*, p. 151), do âmbito do projeto, quer dizer, da abertura, ou ainda, *da verdade do ser e não apenas do ente*, fica propositalmente não desenvolvida. Aparentemente o pensamento se movimenta no caminho da metafísica e, contudo, realiza, em seus passos decisivos – [...] – uma revolução na interrogação, revolução que já pertence à superação da metafísica.” [grifo nosso] HEIDEGGER, Martin. *Sobre a Essência da Verdade em Conferências e Escritos Filosóficos em Os Pensadores*; São Paulo: Abril Cultural, 1º edição – setembro de 1973; [p. 325-344] p. 343.

φαινόμενον [phainómenon] e λόγος [logos]. Parágrafo que encerra a parte introdutória de *Ser e Tempo*, o §7 é, desse modo, dividido em três partes: *o conceito de fenômeno; o conceito de logos; e o conceito preliminar de fenomenologia*. A terceira parte, que trata do conceito preliminar de fenomenologia, inicia com as seguintes considerações<sup>120</sup>:

“Examinando-se concretamente os resultados da interpretação de *fenômeno* e *logos*, salta aos olhos a íntima conexão que os liga. Pode-se formular em grego a expressão fenomenologia com as palavras: λέγειν τα φαινόμενα [légein tá phainómena]; λέγειν [légein], porém, significa αποφαινεσθαι [apophainesthai]. Fenomenologia diz então: αποφαινεσθαι τα φαινόμενα [apophainesthai tá phainómena] – deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo. É este o sentido formal da pesquisa que traz o nome de fenomenologia. Com isso, porém, não se faz outra coisa do que exprimir a máxima formulada anteriormente – *para as coisas elas mesmas!*”

Define-se, assim, aquilo que Heidegger chama de sentido formal de fenomenologia: *“deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo”*. É o que a máxima *“para as coisas mesmas”* quer dizer. Heidegger chama a atenção para o fato da definição apresentada se referir apenas a um *“sentido formal da pesquisa que traz o nome de fenomenologia”*. O motivo pelo qual essa definição recebe tal caracterização é explicado pelo seguinte trecho<sup>121</sup>:

“Se, nesta apreensão do conceito de fenômeno, ficar indeterminado que ente está sendo interpelado como fenômeno e se ficar em aberto se o que se mostra é um ente ou um caráter ontológico de um ente, então ter-se-á apenas um conceito *formal* de fenômeno.”

Portanto, a denominação *formal* é utilizada na medida em que o título *fenomenologia* aparece como uma indicação acerca do método independentemente de que se faça uma distinção mais específica acerca do “objeto” dessa pesquisa, especialmente no que se refere ao “status” ontológico desse “objeto”, ou seja, do termo fenômeno. A indeterminação com relação ao fato de se tratar de um ente, ou do caráter ontológico de um ente, quer dizer, do ser de um ente, é o que distingue o sentido formal do sentido fenomenológico do termo fenômeno. Para Heidegger, o sentido fenomenológico do conceito de fenômeno, diferentemente do sentido formal, transforma a fenomenologia em ontologia. Portanto, para ele, a palavra fenômeno não se refere, antes de tudo, a um ente, mas ao próprio ser. Em suas palavras<sup>122</sup>:

“A fenomenologia é a via de acesso e o modo de verificação para se determinar o que deve constituir tema da ontologia. *A ontologia só é possível como*

<sup>120</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*; tradução de Márcia de Sá Cavalcante; Petrópolis: Editora Vozes; [1927] 1998; p. 65.

<sup>121</sup> Idem; p. 61.

<sup>122</sup> Idem, p. 66.

*fenomenologia*. O conceito fenomenológico de fenômeno propõe, como o que se mostra, o ser dos entes, o seu sentido, suas modificações e derivados. Pois mostrar-se não é um mostrar-se qualquer e, muito menos, uma manifestação. O ser dos entes nunca pode ser uma coisa ‘atrás’ da qual esteja outra coisa ‘que não se manifesta’.”

E, um pouco mais à frente<sup>123</sup>:

“Ontologia e fenomenologia não são duas disciplinas diferentes da filosofia ao lado de outras. Ambas caracterizam a própria filosofia em seu objeto e em seu modo de tratar. A filosofia é uma ontologia fenomenológica e universal que parte da hermenêutica do ser-aí, a qual, enquanto analítica da *existência*, amarra o fio de todo questionamento filosófico no lugar de onde ele *brota* e para onde *retorna*.”

Ainda acerca do significado do termo fenomenologia, em outra passagem Heidegger afirma<sup>124</sup>:

“[...] O mesmo sentido possui a expressão, no fundo tautológica, de *fenomenologia descritiva*. [...] A expressão tem novamente um sentido proibitivo: afastar toda determinação que não seja de-monstrativa. O caráter da própria descrição, o sentido específico do *λογος* [logos], só poderá ser estabelecido a partir da *própria coisa* que deve ser descrita, ou seja, só poderá ser determinado cientificamente segundo o modo em que os fenômenos vêm ao encontro.”

Chegamos, assim, ao ponto central de nossa discussão: a semelhança entre a caracterização de fenomenologia realizada em *Ser e Tempo*, e as palavras de Goethe citadas por Heidegger na conferência sobre o fim da filosofia. Em ambos existe um apelo em favor da própria coisa como critério último para o conhecimento acerca dela mesma. O “sentido proibitivo” contido no termo fenomenologia, ao qual Heidegger faz referência, é o mesmo que se encontra nas palavras de Goethe citadas por Heidegger: “*Que não se invente procurar nada atrás dos fenômenos: estes mesmos são a doutrina*”. Em *Ser e Tempo*, no §7, aparece ainda a seguinte afirmação<sup>125</sup>: “‘*Atrás*’ dos fenômenos da fenomenologia não há absolutamente nada, o que acontece é que aquilo que deve tronar-se fenômeno pode-se velar.”. A semelhança entre as palavras de Goethe e as de Heidegger é total. Guardando-se as devidas proporções, podemos afirmar que, ao menos formalmente, a noção de fenomenologia apresentada por Heidegger se confunde com a “doutrina” goetheana que tem o *Urphänomen* como um conceito fundamental. Não se trata, porém, de identificar completamente a filosofia de Heidegger com o pensamento de Goethe, o que seria absurdo; mas de apontar que o próprio Heidegger reconhece Goethe como um precursor no caminho do pensamento que foi denominado com o título fenomenologia.

<sup>123</sup> Idem, p. 69.

<sup>124</sup> Idem, p. 65.

<sup>125</sup> Idem, p. 66.

Heidegger, ainda em *Ser e Tempo*, afirma<sup>126</sup>: “Considerado formalmente, o significado do conceito formal e vulgar de fenômeno legitima a denominação de fenomenologia a toda de-monstração de um ente tal como se mostra em si mesmo.” Desse modo, e apenas em um sentido formal, Heidegger legitima a utilização do termo fenomenologia para designar toda pesquisa que atende ao apelo *para as próprias coisas*. A mesma afirmação é repetida por Heidegger no texto da preleção de 1964 sobre o fim da filosofia, logo após a citação de Goethe, que, desse modo, se refere ao aspecto fenomenológico do pensamento de Goethe. Heidegger afirma<sup>127</sup>: “*Todo o pensamento da Filosofia, que, expressamente ou não, segue o chamado ‘às coisas mesmas’, já está, em sua marcha, com seu método, entregue à livre dimensão da clareira.*”. Sem que, no entanto, se determine mais precisamente a medida em que este “se colocar em marcha” identifica esses pensamentos – no caso em questão, a “fenomenologia” de Goethe e a de Heidegger – entre si. Portanto, a relação entre Goethe e a fenomenologia, expressa por Heidegger sem uma preocupação maior com as particularidades que os distingue, é compreendida por nós como uma relação meramente formal. Vale destacar que a afirmação da existência dessa relação não nega e nem altera o reconhecimento histórico, confirmado por Heidegger<sup>128</sup>, da procedência da Fenomenologia a partir da obra de Husserl<sup>129</sup>; assim como da procedência do termo *fenomenologia* a partir da obra de Wolff<sup>130</sup>.

Embora nossa exposição acerca do significado de fenomenologia tenha evitado uma discussão mais profunda acerca dos grandes temas e dos problemas filosóficos que tal termo carrega, podendo, nesse sentido, ser considerada superficial, esta superficialidade se justifica na medida em que a relação que se quer estabelecer, entre o pensamento de Goethe e a fenomenologia, é apenas uma relação formal. Trata-se agora de, para que se cumpra nosso objetivo de discutir a relação entre Goethe e o discurso da metafísica, examinarmos melhor o significado da expressão de Goethe *fenômeno originário*.

---

<sup>126</sup> Idem, p. 65-66.

<sup>127</sup> HEIDEGGER, Martin. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* [1964]. In: *Conferências e Escritos Filosóficos em Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, [p. 263-280] p. 276.

<sup>128</sup> Por meio das seguintes passagens retiradas de *Ser e Tempo*: “*As investigações que se seguem são apenas possíveis na base estabelecida por E. Husserl, cujas ‘Investigações Lógicas’ fizeram nascer a fenomenologia.*” HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes; [1927] 1998, p. 69. E também: “*A história da palavra em si, que apareceu, segundo se presume, na Escola de Wolff, não tem aqui importância.*” Idem; p. 57.

<sup>129</sup> Edmund Husserl (1859-1938).

<sup>130</sup> Christian Wolff (1679-1754).

### B. O fenômeno originário (*Urphänomen*)

Segundo Giannotti o conceito de *Urphänomen* é apresentado por Goethe na *Doutrina das Cores* nos §174, 175, 176, 720 e 744<sup>131</sup>. Gostaríamos primeiramente de citar apenas aqueles parágrafos onde, a nosso ver, esta definição está expressa de uma maneira mais explícita, nos §174, 175, 176 e 177<sup>132</sup>:

“174. Denominaremos *básico e primordial* aquele importante fenômeno já discutido de modo genérico, e que aqui nos seja permitido expor o que sabemos a seu respeito. 175. Os casos que constatamos na experiência são, em sua maioria, aqueles que, com alguma atenção, podem ser compreendidos sob rubricas empíricas gerais. Estas, por sua vez, estão subordinadas a rubricas científicas, que remetem a algo mais amplo, na medida em que se conhecem mais de perto certas condições imprescindíveis àquilo que se manifesta. A partir daí, tudo se submete a leis e regras superiores, que, no entanto, não se revelam por meio de palavras e hipóteses, mas por meio de fenômenos, nem se revelam ao entendimento, mas à intuição. Nós os denominamos *fenômenos primordiais*, pois nada no mundo fenomênico lhes é superior; ao contrário, partindo deles é possível descer gradualmente até o caso mais comum da experiência cotidiana, invertendo, assim, a via ascendente feita até agora. O fenômeno primordial é, pois, tal qual o apresentamos. Por um lado, vemos a luz, o claro; por outro, a escuridão, a sombra. A turvação se intercala entre eles, e as cores se desenvolvem a partir desses opostos com a ajuda de sua mediação, como que num antagonismo, cuja alternância remete imediatamente a algo comum.

176. Nesse sentido, acreditamos que os investigadores da natureza incorrem em grande erro, ao colocar um fenômeno derivado acima do fenômeno primordial e ao virar de ponta-cabeça o próprio fenômeno derivado, fazendo valer, como simples, o que nele é composto e, como composto, o que é simples. Esse quiproquó introduzido na doutrina da natureza resultou em notáveis erros e confusões, que persistem até hoje.

177. Todavia, mesmo se o fenômeno primordial fosse encontrado, persistiria o equívoco de não se querer reconhecê-lo como tal, buscando sempre algo por trás e além dele, quando na verdade, deveríamos aceitar que aí se encontra o limite da intuição. Que o investigador da natureza deixe o fenômeno primordial em sua eterna quietude e magnificência, que o filósofo possa acolhê-lo em seu próprio âmbito, e descobrirão que não se trata de casos particulares, rubricas gerais, opiniões e hipóteses, mas de um nobre material, um fenômeno primordial básico, legado para trabalhos e estudos futuros.”

O que, em primeiro lugar, se pode notar a partir do trecho citado é que o pensamento de Goethe – ou ao menos a linguagem na qual ele se exprime – encontra na filosofia kantiana o seu ponto de partida. Isso se torna claro ao confrontarmos as palavras de Goethe com, por exemplo, aquilo que se diz no *Prefácio da Tradução Portuguesa da Crítica da Razão Pura*. O tradutor Alexandre Fradique Morujão, em uma espécie de uma genealogia dessa obra, narra que, logo após a defesa de sua dissertação, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* (1770), elaborada para concorrer à cátedra de Lógica e Metafísica, Kant se dedicou

<sup>131</sup> Nas *Notas ao Apêndice* de nº7, na p. 174 em GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*; apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti; São Paulo: Nova Alexandria; 1993.

<sup>132</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*; apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti; São Paulo: Nova Alexandria; 1993; p. 85-86.

a “meditar e redigir a obra que abrangia todas as suas novas concepções”<sup>133</sup>. Ainda segundo o mencionado prefácio, em carta de 7 de junho de 1771, escrita para seu “amigo [...] e seu confidente intelectual”<sup>134</sup> Marcus Herz, Kant<sup>135</sup>:

“[...] dá notícia de que trabalha num estudo sobre *os limites da sensibilidade e da razão*, em que deverá estudar não só os conceitos fundamentais e as leis relativas ao mundo sensível, como ainda dar ‘um esboço do que constitui a natureza do gosto, da metafísica, e da moral’.”

Portanto, no §177, quando Goethe afirma que o fenômeno primordial ou originário representa *o limite da intuição*, reconhecemos em tal sentença claros ecos da linguagem e do projeto kantiano. Porém, para que isso se torne explícito é necessário que se considere o significado do termo *intuição*.

Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano<sup>136</sup> intuição significa a “relação direta com um objeto qualquer; por isso implica a presença efetiva do objeto”; e, um pouco mais à frente<sup>137</sup>: a “relação imediata com um objeto qualquer. [...] Constantemente, com base nessas características, a intuição é considerada uma forma de conhecimento privilegiada.”. Portanto, diferentemente do sentido no qual é usada atualmente na linguagem cotidiana, a palavra intuição possui o mesmo significado de uma *experiência*, de uma *percepção*<sup>138</sup>, na medida em que se refere à relação imediata que se estabelece com um objeto efetivamente presente. Nossa utilização cotidiana da palavra intuição se assemelha mais a outro significado que Abbagnano atribui aos “cientistas, particularmente a matemáticos e lógicos, quando estes querem frisar o caráter inventivo de sua ciência.”<sup>139</sup>; querendo, desse modo, fazer referência a um tipo de conhecimento ao qual se chega não por meio de um processo dedutivo – algo como uma conclusão que prescinde de dedução, e que, portanto, nesse sentido estrito, pode ser pensado como oposto à razão – mas de um conhecimento elaborado a partir da invenção, da criatividade. Compreendemos, portanto, que a expressão utilizada por Goethe – *o limite da intuição* – quer indicar que o fenômeno primordial ou originário, o *Urphänomen*, representa o limite entre a percepção (a sensibilidade; a experiência) e a razão, ou melhor, entre o sensível e o inteligível, entre aquilo que é particular e o que é universal.

<sup>133</sup> MORUJÃO, Alexandre Fradique. *Prefácio da Tradução Portuguesa em KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura*; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; [1781] 2001; p. 5.

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> Idem, p. 5-6 [grifo nosso].

<sup>136</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Editora Mestre Jou, 5ª edição, 2007, p. 581.

<sup>137</sup> Idem, p. 582.

<sup>138</sup> Idem, p. 582.

<sup>139</sup> Idem, p. 583.

Se retomarmos aquilo que é dito na passagem onde Goethe define o fenômeno originário a partir da definição da palavra *intuição* podemos afirmar que o caráter empírico desse fenômeno, em detrimento de seu caráter universal, é o que constitui o seu traço essencial. No §175, Goethe realiza uma hierarquização dos fenômenos segundo o seu grau de universalidade, a qual poderia também, inversamente, ser compreendida como hierarquia dos fenômenos de acordo com o seu “grau de experiência”<sup>140</sup>. Assim, Goethe apresenta como o degrau mais baixo de sua hierarquia, aqueles “*casos que constatamos na experiência*”, e que podem ser “*compreendidos sob rubricas empíricas gerais*”. É importante notar que ao proceder assim Goethe se coloca contra uma noção ingênua de objetividade, recusando a possibilidade da existência de meros dados da percepção. Poderíamos, assim, chamar a tais “casos” de *observações pré-científicas* ou *pré-teóricas* na medida em que, embora se trate de fenômenos concretos – quer dizer, acessíveis por meio da intuição sensível, isto é, da percepção – eles implicam já em certo grau de universalidade.

Passando para a descrição de um segundo degrau dessa hierarquia, aquelas observações gerais, pré-científicas, que constituíam o degrau inferior, encontram-se agora “*subordinadas a rubricas científicas, [...] na medida em que se conhecem mais de perto certas condições imprescindíveis àquilo que se manifesta.*”. O que significa dizer: na medida em que as observações científicas conhecem as causas, o fundamento, a causa suficiente ou necessária. A hierarquia que assim se apresenta avança, portanto, em termos de graus de abstração e de universalidade. Por fim, atingindo o terceiro e último nível daquela hierarquia, as observações científicas que representam um segundo patamar se encontram agora, por sua vez, em um grau inferior ao de “*leis e regras superiores que, no entanto, não se revelam por meio de palavras e hipóteses, mas por meio de fenômenos, nem se revelam ao entendimento, mas à intuição*”. O que significa dizer, a *leis* e a *regras* que se mostram, não para a razão, mas para os sentidos; que se manifestam empiricamente. Assim, Goethe conclui a exposição de sua hierarquia com a apresentação de seu grau mais alto, ao qual denomina *Urphänomen*:

“Nós os denominamos *fenômenos primordiais*, pois nada no mundo fenomênico lhes é superior; ao contrário, partindo deles é possível descer gradualmente até o caso mais comum da experiência cotidiana, invertendo, assim, a via ascendente feita até agora. O fenômeno primordial é, pois, tal qual o apresentamos.”

A noção de um limite entre aquilo que pode ser percebido empiricamente, o particular, e aquilo que pode ser concebido racionalmente, o universal – utilizada em nossas considerações anteriores para remeter o pensamento de Goethe ao projeto kantiano – e que

<sup>140</sup> Expressão utilizada por Goethe contida no §720 da *Doutrina das Cores* citado a seguir nas próximas páginas.

constitui o cerne da noção de fenômeno originário, pode, talvez, ser compreendida melhor a partir da seguinte passagem do *Prefácio* de Goethe para a *Doutrina das Cores*. Não por mera coincidência, tal passagem é citada por Schenker na abertura de seu livro *Der freie Satz*<sup>141</sup>; retomaremos essa questão mais adiante. Goethe, no *Prefácio*, afirma<sup>142</sup>:

“Que experiências sejam apresentadas sem nenhum vínculo teórico e que se deixe o leitor ou estudante tirar como quiser suas conclusões, eis uma exigência estranha, que jamais pode ser cumprida mesmo por aqueles que a fazem. Pois apenas olhar para as coisas não pode ser um estímulo para nós. *Cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando.* Devemos, porém, teorizar e proceder com consciência, autoconhecimento, liberdade e – se for preciso usar uma palavra audaciosa – com ironia: tal destreza é indispensável para que a abstração, que receamos, não seja prejudicial, e o resultado empírico, que desejamos, nos seja útil e vital.”

Se pensarmos a respeito do fenômeno originário – enquanto o limite entre a percepção e a razão – à luz do trecho citado, é lícito afirmar que a impossibilidade de uma indissociabilidade completa entre os âmbitos da teoria e da prática, quer dizer, que a constatação da impossibilidade da existência de uma percepção pura, assim como a de uma teorização sem nenhuma relação com algum dado da percepção, conduziu Goethe na direção de um tal fenômeno. O fenômeno originário: limite entre a prática e a teoria, entre o particular e o universal, entre o objeto e o sujeito; ao mesmo tempo “real” e “ideal”. O §720 da *Doutrina das Cores* confirma tal interpretação. Na *Quinta Seção* intitulada *Afinidades com Outras Disciplinas*, logo no primeiro trecho, no qual Goethe discute as contribuições de sua *Doutrina* para a Filosofia, está escrito<sup>143</sup>:

“720. O físico e, com ele, o filósofo estará a salvo se puder encontrar aquilo que denominamos *fenômeno primordial*, porque se convencerá de ter alcançado o limite de sua ciência: estará, assim, no ponto máximo da empiria, de onde pode ter uma visão retrospectiva e geral de todos os graus da experiência e talvez até possa, se não adentrar, ao menos entrever o âmbito teórico. O filósofo estará salvo com ele, já que aquilo que recebe da mão do físico como final torna-se algo inicial para ele. Com razão, já não se ocupará do fenômeno, se com isso se entende algo derivado, que já está cientificamente classificado, ou algo desordenado e confuso, tal como se apresenta aos sentidos nos casos empíricos. Caso queira percorrer também esse caminho, sem desdenhar o particular, ele o fará com facilidade, não se detendo demasiadamente em regiões intermediárias, nem passando ligeiramente por elas sem conhecê-las de modo profundo.”

Limite entre o sensível e o inteligível, o fenômeno que, assim, é denominado originário obtém sua originariedade do fato de, considerado segundo o seu *grau de*

<sup>141</sup> SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*; Hillsdale, NY: Pendragon Press; [1935] 1979; p. 3.

<sup>142</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*; apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti; São Paulo: Nova Alexandria; [1810] 1993; p. 37. [grifo nosso]

<sup>143</sup> Idem, p. 121.

*experiência*, ele representar o “*ponto máximo da empiria*”, isto é, na medida em que “*nada no mundo fenomênico lhe é superior*”. Nesse sentido, as contribuições dadas por tal fenômeno para outras áreas do conhecimento – representadas no trecho citado pelas figuras do físico e do filósofo – constituem essa noção essencialmente, e não representam apenas vantagens adicionais associadas a ela. Nesse sentido, é possível reconhecer traços que aproximam o pensamento científico de Goethe do discurso metafísico no contexto do pensamento de Aristóteles. Enquanto a disciplina responsável pela fundamentação do conhecimento em geral, a metafísica, ao estabelecer tal fundamento comum, estabelece o nexos entre as diferentes áreas do saber. Na discussão realizada por Goethe acerca da afinidade de sua doutrina com outras disciplinas o fenômeno originário ocupa exatamente essa função: a de estabelecer a relação entre a física e a filosofia oferecendo-lhes um ponto em comum: o *Urphänomen*. Para encerrar nossa exposição acerca da definição da expressão *fenômeno originário* ou *primordial*, bem como para apoiar aquilo que foi dito, gostaríamos de citar uma passagem em que o Professor Guilherme Sauerbronn de Barros procura definir o *Urphänomen*<sup>144</sup>:

“O ‘mais simples fenômeno’ é o *Urphänomen*. Nele, particular e universal coincidem. O fenômeno originário é uma visão do todo, é ‘a origem do fenômeno aparecendo no fenômeno’. Goethe irá chamá-lo também de ‘manifestação fundamental’ (*Grunderscheinung*), a fim de evitar que seja confundido com a própria ideia. O *Urphänomen* é um modelo da experiência retirado da própria experiência, é a ‘experiência mestra’ (*Haupterfahrung*), que serve de guia para o investigador da natureza. O fenômeno originário não se submete aos conceitos do entendimento, revela-se antes à própria intuição e aponta para as ideias da razão.”

Tendo realizado minimamente uma exposição acerca do significado da expressão *fenômeno originário*, gostaríamos de discutir brevemente aquilo que nos parece ser a questão central que tal noção coloca diante de nós, e que tende a fazê-la – a noção de fenômeno originário – aparecer como um paradoxo: a dicotomia entre os conceitos de sujeito e objeto. A possibilidade de descoberta de um limite entre a sensibilidade e a razão se converte necessariamente em uma questão acerca da objetividade do objeto e da subjetividade do sujeito. A noção de percepção ou de sensibilidade enquanto pura passividade é dependente de uma noção de objetividade para a qual o objeto constitui um mundo pronto e acabado. Ou seja, é apenas diante de uma noção de objetividade enquanto independência do sujeito que os atos da percepção podem ser considerados como mera passividade, enquanto os atos da razão se constituiriam mais propriamente como atividade. Portanto, nesse sentido, os questionamentos contidos nos estudos científicos de Goethe se colocam contra tais noções de

<sup>144</sup> BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *Mahle, Steiner, Goethe: um estudo do conceito de harmonia*; Curitiba: Editora Prismas; 2015; p. 120-121.

subjetividade e de objetividade, as quais chamamos anteriormente de ingênuas. O problema relativo a uma teoria do conhecimento que Goethe quer, por meio da noção de fenômeno originário, dar conta se converte assim em uma crítica às noções de sujeito e de objeto. É nesse sentido que, nos termos de Goethe, a discussão se transforma em uma questão de paixão/ação, quer dizer, passividade/atividade. É o que se exprime, por exemplo, em uma conhecida afirmação de Goethe de que “*As cores são ações e paixões da luz*”<sup>145</sup>. No §751 da *Doutrina das Cores*, Goethe afirma<sup>146</sup>:

“751. Nunca se reflete suficientemente sobre o fato de que a linguagem é propriamente apenas simbólica, figurada, e de que jamais exprime diretamente os objetos, mas somente por reflexos. *Tal é especialmente o caso quando se trata de seres que apenas se aproximam da experiência e que podem ser chamados antes atividades do que objetos, estando no reino da doutrina da natureza em contínuo movimento. Não podem ser fixados, embora devam ser descritos*; é por isso que se tentam todos os tipos de fórmulas, para se aproximar deles ao menos alegoricamente.”

O “*contínuo movimento*” dos objetos e a sua caracterização enquanto uma *atividade* mais do que enquanto um *objeto* propriamente dito representa uma modificação significativa sobre o conceito de objeto. Nesse sentido, a noção de objetividade não se traduz nem por uma independência em relação ao sujeito e nem pela rigidez de um estado de imobilidade e de acabamento; de maneira inversa, no homem, a percepção dos “objetos” não se constitui como mera passividade diante de um objeto fixo, pronto e acabado. A transformação da noção de *objeto* em *atividade* atinge também, desse modo, a noção de sujeito. Portanto, nem objeto nem sujeito podem ser considerados de forma independente um do outro e, do mesmo modo, não podem ser considerados apenas como passivos ou ativos em sua relação. Havíamos nos referido anteriormente a uma proximidade formal entre o pensamento morfológico de Goethe e a Fenomenologia. Compreendemos, portanto, que tal aproximação inclui necessariamente o questionamento que aponta a insuficiência dos conceitos de sujeito e objeto para o estabelecimento de uma “teoria do conhecimento” adequada. Na medida em que sujeito e objeto foram apresentados – no primeiro capítulo de nossa pesquisa e a partir do pensamento de Heidegger – enquanto conceitos fundamentais da metafísica, compreendemos, desse modo, a constatação por parte de Goethe da incapacidade de tais conceitos em corresponder à realidade e, desse modo, da sua insuficiência para fundamentar a construção de um conhecimento científico, enquanto um esforço no sentido de uma superação do pensamento

<sup>145</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*; apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti; São Paulo: Nova Alexandria; [1810] 1993; p. 35.

<sup>146</sup> Idem, p. 125; mas também na p. 23, em uma tradução um pouco diferente, a qual preferimos citar. [grifo nosso]

metafísico. Acerca da crítica de Goethe aos conceitos de sujeito e objeto gostaríamos de citar a seguinte passagem da *Apresentação* de Giannotti à *Doutrina das Cores*<sup>147</sup>:

“É preciso ressaltar, contudo, que Goethe tem uma postura independente em relação à filosofia da época e, ao cobrarmos dele um rigor filosófico, correremos o risco de pôr a perder a especificidade de suas questões. Se o olhar luminoso, ou a claridade do olho, parece sempre evocar problemas filosóficos é porque de certa forma esse olhar envolve uma questão crucial da filosofia, que é a relação entre sujeito e objeto.”

### C. *A planta originária (Urpflanze) e a noção de metamorfose*

Embora o conceito de *Urphänomen* tenha sido apresentado por Goethe na *Doutrina das Cores*, publicada pela primeira vez em 1810, a noção de um *fenômeno originário* vinha sendo desenvolvida por ele havia já algum tempo, tendo vindo a público anteriormente, pelo menos cerca de vinte anos antes, em 1790, ano da primeira publicação do texto de *A Metamorfose das Plantas*. Anterior, portanto, à formulação do *Urphänomen* discutida acima, a *Urpflanze* pode ser pensada como o fenômeno originário do reino vegetal. A sua compreensão está intimamente relacionada com a noção de metamorfose. Encontra-se nos §1, 2, 3 e 4 da *Introdução* da *Metamorfose das Plantas*, uma definição dessa noção<sup>148</sup>:

- “1. Quem quer que observe, mesmo moderadamente, o crescimento das plantas, há de facilmente reparar que algumas das suas partes exteriores se transformam e assumem, quer totalmente, quer mais ou menos, a forma das partes vizinhas.
2. Assim, por exemplo, a flor simples torna-se quase sempre composta, se, em vez de estames e anteras, se desenvolverem pétalas que ou são perfeitamente iguais na forma e na cor às restantes folhas da corola ou contêm ainda os sinais visíveis da sua origem.
3. Ora se repararmos que é possível desta maneira que as plantas deem um passo para trás e que invertam a ordem do crescimento, tanto mais atenção havemos de ter ao caminho regular da Natureza, e, assim, chegamos a conhecer as leis da metamorfose, pelas quais ela produz uma parte através da outra e apresenta as partes mais diferentes pela modificação de um único órgão.
4. A afinidade secreta entre as diferentes partes exteriores da planta, tais como as folhas, o cálice, a corola, os estames, que se desenvolvem sucessivamente e como que a partir umas das outras, é, na generalidade, há muito conhecida dos investigadores, tendo sido mesmo particularmente estudada; chamou-se *Metamorfose das Plantas* ao processo pelo qual um e o mesmo órgão se nos manifesta diversamente alterado.”

Observa-se, desse modo, ao longo dos quatro primeiros parágrafos da *Introdução*, uma elaboração progressiva da noção de metamorfose até a sua formulação explícita no quarto parágrafo. Nesse trecho descreve-se a multiplicidade de formas nas quais as partes distintas de uma mesma planta se manifestam – desde a raiz até as flores e os frutos – enquanto transformações sofridas por uma única parte, ou órgão originário. Esse processo de

<sup>147</sup> Na *Apresentação* escrita por Marco Giannotti em GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*; São Paulo: Nova Alexandria; 1993; p. 16.

<sup>148</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *A Metamorfose das Plantas*; tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder; Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; [1790] 1993; p. 35. [grifo nosso]

crescimento através do qual cada parte ou órgão da planta é produzido pela parte ou órgão anterior enquanto uma modificação de sua própria forma pressupõe a existência de um órgão originário que sofre tais transformações. Uma forma primordial – espécie de modelo tanto das partes como do todo, não apenas para um organismo individual, mas para os indivíduos de todo um reino. Fenômeno que representa aquele limite entre o sensível e o inteligível, entre aquilo que cada planta é individualmente e a ideia de planta, foi denominado por Goethe como *Urpflanze*, a *planta originária* ou *primordial*. Desse modo, a breve exposição da noção de metamorfose deixa clara a profunda conexão que existe entre ela e a noção de *Urpflanze*. Maria Filomena Molder caracteriza a planta originária da seguinte maneira<sup>149</sup>:

“[...] a *Urpflanze* designa precisamente e de modo simultâneo a forma, enquanto origem de todas as configurações possíveis da planta e enquanto possibilidade da sua identificação; na verdade, como se há de mostrar, é a *Urpflanze*, como imagem originária, que se mantém, alimentando-a integralmente, na concepção da metamorfose no reino das plantas. ‘Seguia o traço de todas as transformações tais como elas me apareciam e foi assim que, no fim da minha viagem, na Sicília, surgiu claramente aos meus olhos a identidade original de todas as partes do vegetal, que eu procurava reencontrar por todo o lado, perceber de novo em todo o lado’ (*Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit*, HA 13, p. 164.)”

E um pouco mais à frente<sup>150</sup>:

“A forma-princípio é uma forma de onde se deduzem todas as outras formas singulares, concretas, a forma-princípio é um *Proteu*, a folha, da qual se derivam todas as formas sucessivamente aparecendo ‘Parecia-me que nesse órgão da planta, que nós ordinariamente chamamos *folha*, estava dissimulado o verdadeiro Proteu que se podia esconder e manifestar em todas as suas formas. Para a frente e para trás, a planta é sempre unicamente a folha e tão indissolúvelmente unida ao futuro germe que não se pode pensar um sem o outro. Compreender um tal conceito, sofrer a sua acção, procurá-lo na natureza, é uma tarefa que nos põe num estado dolorosamente doce.’ (*Italienische Reise, Bericht* – Nápoles, 17 de Maio de 1787, HA 11, p. 375).”

As diferenças entre cada uma das partes de uma planta entre si foram, desse modo, concebidas por Goethe enquanto transformações de uma mesma parte que, portanto, representa “a identidade original de todas as partes do vegetal”. A identidade entre as partes não quer dizer outra coisa senão a sua unidade, aquilo que a planta é em sua totalidade; sem que, porém, essa totalidade seja concebida enquanto a mera soma das partes. Ao conceber a folha como a planta originária Goethe estabelece o limite entre aquilo que na planta é sensível e aquilo que é inteligível. A unidade entre as partes assim alcançada, e que, desse modo, se caracteriza como expressão da totalidade, é, ao mesmo tempo, a expressão da própria coisa

<sup>149</sup> Na introdução da tradução portuguesa da *Metamorfose das Plantas* escrita por Maria Filomena Molder em GOETHE, Johann Wolfgang von. *A Metamorfose das Plantas*; tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder; Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; [1790] 1993; p. 14.

<sup>150</sup> Idem; p.22-23.

conforme ela se mostra por si mesma. Desse modo, o olhar que, assim, se volta para as transformações, para as metamorfoses sofridas por um órgão originário, se esforça por captar o ente em seu devir, em seu movimento. Acerca desse caráter do pensamento de Goethe, Maria Filomena Molder afirma<sup>151</sup>:

“A profunda admiração por Lineu (lembre-se que Goethe o considerou como uma das três influências mais duradouras da sua vida, sendo Espinosa e Shakespeare as outras duas) não deixa de fazer sobressair a igualmente profunda divergência. Em Lineu, trata-se fundamentalmente de uma nomenclatura das plantas, procurando ordenar o seu reino, através de seccionamentos mais ou menos extensos, a partir de sinais exteriores, e Goethe via nesses sinais a incapacidade de constituir um critério para o conhecimento do ser vegetal: ‘aquilo que ele procurava dissociar violentamente tinha tendência, de acordo com a mais profunda necessidade do meu ser, para se reunir’ (‘Geschichte meines botanischen Studiums’, LA I, 9, p. 16). Os actos de isolar e de enumerar – não sustentados sobre uma autêntica síntese, e os seus resultados, as nomenclaturas – não podiam de modo algum satisfazer a essência da sua relação com as formas naturais: ‘A variabilidade das formas vegetais de que eu, desde há muito, seguia o processo singular, despertava em mim cada vez mais esta representação: as formas vegetais que nos envolvem não estão na origem à partida determinadas e fixadas; bem pelo contrário, foi-lhes dada, na sua perseverança genérica e específica, uma feliz mobilidade e plasticidade, a fim de que, nas tão numerosas condições que na terra agem sobre elas, pudessem adaptar-se, formar-se e transformar-se.’ (‘Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit’, HA 13, p. 163.)”

Nossas considerações a respeito das noções de fenômeno originário, metamorfose, e planta originária possuem, em primeiro lugar, o objetivo de responder a uma questão formulada anteriormente: podemos, segundo a filosofia de Heidegger, considerar Goethe um pensador metafísico? A resposta para essa pergunta foi vinculada em nossa discussão a uma outra: até que ponto a interpretação de Heidegger acerca do *fenômeno* originário enquanto uma *questão* originária é condizente com a concepção de Goethe? Se pensarmos naquilo que Goethe afirma no §751 da *Doutrina das Cores*, de que o termo fenômeno originário se refere a: “*seres que apenas se aproximam da experiência e que podem ser chamados antes atividades do que objetos*”, nos tornamos mais propensos a responder que sim. Reconhecemos, portanto, tanto em Goethe quanto em Heidegger, a tentativa de uma superação da dicotomia entre os conceitos de sujeito e de objeto, evidenciada aqui pela transformação da noção de objeto em uma atividade, ou em um acontecimento. Nesse sentido específico, Goethe se coloca, antes, a caminho de uma superação da metafísica, não podendo ser considerado um pensador ou um poeta metafísico. Porém, a oposição entre sujeito e objeto, não resume o pensamento metafísico como um todo.

Reconhecemos, portanto, traços metafísicos significativos presentes principalmente na noção de Goethe da planta originária. Na medida em que tal noção compreende as diferenças

---

<sup>151</sup> Idem; p. 12-13.

existentes entre as partes ou órgãos distintos de uma planta enquanto metamorfoses sofridas por um único órgão originário, ela reproduz um dos conceitos mais importante da metafísica: o conceito de substância. O que seria a planta originária senão justamente aquilo diz o conceito de substância: aquilo que permanece diante de todas as mudanças? A *Urpflanze*, desse modo, representa a redução da multiplicidade da planta a um ente específico – a folha – e que, além disso, toma o permanecer e a permanência, e nesse sentido, o presente, como o modo temporal privilegiado. Pretendemos, portanto, com esta discussão mostrar no pensamento morfológico de Goethe, por um lado, elementos que o distinguem e o afastam do discurso da metafísica – a crítica aos conceitos de sujeito e objeto; e por outro lado, elementos que o aproximam da metafísica – o conceito de substância – e que o tornam, assim, um pensador metafísico, que, no entanto, se coloca já a caminho para a sua superação.



## TERCEIRO CAPÍTULO

### O CARÁTER METAFÍSICO DOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA TEORIA SCHENKERIANA: LINHA FUNDAMENTAL E LIBERDADE

O objetivo de nossa pesquisa é mostrar a existência de uma relação entre o pensamento musical de Schenker e o discurso da metafísica. Para concretizar esse objetivo foi realizada uma exposição acerca do significado do termo *metafísica*; nessa exposição, a metafísica foi apresentada, primeiramente, a partir da sua diferença com a ciência. Segundo essa distinção a metafísica foi identificada enquanto um questionamento pelo ente em sua totalidade; a ciência, de modo contrário, foi caracterizada como um questionamento pelo ente no interior dos limites de uma determinada região. Na medida, porém, em que a ciência permanece fundada sobre princípios e sobre conceitos metafísicos, a distinção entre metafísica e ciência não separa completamente uma da outra, mas, antes, caracteriza a ciência como um movimento no interior da metafísica. Portanto, se por um lado, a conquista histórica de uma autonomia da ciência diante da filosofia por meio do esvaziamento das questões metafísicas atesta a diferença entre ciência e metafísica; por outro lado, a fundamentação da ciência sobre noções e conceitos oriundos da própria metafísica – como, por exemplo, os conceitos de sujeito/objeto e de teoria/prática – torna impossível uma distinção completa entre ciência e metafísica. Conforme afirmação de Heidegger<sup>152</sup>: “*Toda a metafísica, inclusive sua contrapartida, o positivismo, fala a linguagem de Platão.*”

A metafísica foi, portanto, determinada como um questionamento pelo ente em sua totalidade. Essa determinação foi, em seguida, articulada na direção de uma definição propriamente dita. A metafísica foi, então, definida como *a redução da totalidade do ser a um ente específico*, o que significa, ao mesmo tempo, *segundo um modo temporal determinado*. Nessa definição a noção de redução se torna patente, embora ela já estivesse contida na caracterização anterior, mesmo que implicitamente, enquanto um elemento necessário para a resolução da tensão entre multiplicidade e unidade pressuposta pela noção de totalidade. A partir da definição do termo *metafísica* e, desse modo, dispondo de um critério para decidir sobre uma possível relação com ela, passou-se a discutir alguns conceitos fundamentais do pensamento de Goethe, essencialmente, as noções de *Urphänomen* e *Urpflanze*. Goethe foi, assim, colocado no centro da discussão, em primeiro lugar, por considerarmos que a orientação metafísica da teoria schenkeriana passa, necessariamente, pela proximidade

---

<sup>152</sup> HEIDEGGER, Martin. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* [1966] em *Conferências e Escritos Filosóficos em Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1º edição – setembro de 1973, [p. 263-280] p. 276.

existente entre ela e o pensamento morfológico de Goethe; e, em segundo lugar, por conta da necessidade de demonstrar que a relação entre teoria schenkeriana e metafísica não representa uma atribuição arbitrária, sem relação alguma com o histórico da recepção e da interpretação dada ao pensamento de Schenker.

Portanto, a discussão a respeito de Goethe teve por objetivo o exame da relação do pensamento morfológico com o discurso da metafísica. Tal discussão, por um lado, trouxe à tona a participação de Goethe em um debate histórico fundamental para a formação, quase um século mais tarde, da Fenomenologia enquanto *escola* ou *movimento* filosófico; e, por outro lado, levou à constatação de que a relação entre Goethe e a metafísica possui certa complexidade, manifestando-se ora em acordo – como, por exemplo, na dependência da noção de *Urpflanze* do conceito de substância – ora em desacordo com princípios e conceitos metafísicos – como, por exemplo, no rompimento com as dicotomias sujeito/objeto e teoria/prática. Verifica-se, de qualquer modo, em Goethe a existência de uma postura bastante diversa daquela tomada pelos cientistas modernos em geral quanto à metafísica. Se a ciência moderna é responsável por promover um esvaziamento das questões metafísicas, Goethe, de modo diverso, acolhe a problemática metafísica questionando, entretanto, algumas de suas concepções. Em que medida, porém, é possível identificar a postura de Goethe com a de Schenker no que se refere à metafísica, é algo que necessita ainda de maiores explicações.

A definição do termo metafísica, fruto da discussão realizada anteriormente, deve, portanto, nos servir para decidir não só acerca da relação do pensamento de Goethe com o discurso da metafísica, mas também acerca da relação que o pensamento de Schenker mantém com ela. A partir de tudo o que foi dito até aqui, tanto a respeito da metafísica quanto das ideias de Schenker, é possível reconhecer um alto grau de correspondência entre a definição de metafísica apresentada e determinados aspectos da teoria schenkeriana. Parafraseando essa definição, podemos afirmar que a análise schenkeriana consiste em uma redução da totalidade da obra musical – ou seja, de tudo aquilo que se manifesta no nível frontal – à simplicidade e à unidade última da estrutura fundamental, e desse modo, a um ente específico. Nas palavras de Schenker<sup>153</sup>:

“A estrutura fundamental representa a totalidade. Ela é o símbolo da unidade e, na medida em que ela representa o único ponto a partir do qual se vê tal unidade, previne de qualquer concepção falsa e distorcida. Nela mora a percepção totalizante, a redução de toda diversidade em unidade última.”

<sup>153</sup> “The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness.” SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*; Nova York: Pendragon Press; 1979; Part I, Chapter 1, Section 3, p. 5.

O conceito de estrutura fundamental, no entanto, é um conceito que vai sendo desenvolvido por Schenker ao longo dos anos. Esse desenvolvimento pode ser observado a partir de uma comparação da teoria schenkeriana conforme se encontra exposta no *Der freie Satz*, com a sua apresentação nos textos imediatamente anteriores: *Der Tonwille* e *Das Meisterwerk in der Musik*. Nesses escritos podemos observar a mesma caracterização da estrutura fundamental no *Der freie Satz* – enquanto a representação da totalidade da música em sua unidade última – sendo utilizada para caracterizar o conceito de linha fundamental. Compreendemos, desse modo, que a atribuição por parte de Schenker, em momentos distintos, de um mesmo significado geral, tanto para o conceito de linha fundamental quanto para o de estrutura fundamental, representa um aspecto essencial do argumento que afirma que a estrutura fundamental se origina e se desenvolve a partir da linha fundamental. Por trás de ambos subjaz a mesma noção de síntese do todo, de totalidade. Nesse sentido, nossa intenção é a de demonstrar a existência de uma orientação metafísica no pensamento de Schenker, e também que esta orientação se manifesta de modo exemplar através dos conceitos de linha e de estrutura fundamental.

### *O conceito de linha fundamental*

Conforme se estabeleceu no primeiro capítulo de nossa pesquisa, o termo *Urlinie* aparece publicado pela primeira vez em 1921 na análise da Sonata para piano em Lá Maior Op. 101 de Beethoven. Nesse texto, a caracterização feita por Schenker da linha fundamental se inicia com a seguinte afirmação<sup>154</sup>: “*A linha fundamental é propriedade exclusiva do gênio, e isto explica o motivo pelo qual o seu conhecimento não foi trazido daquelas alturas para baixo há muito tempo atrás*”. O conceito de linha fundamental será caracterizado no prólogo da análise da sonata de Beethoven a partir de sua relação com duas outras concepções fundamentais do pensamento de Schenker: a ideia de gênio e a noção de vida da música. O conceito de gênio é apresentado, naquele texto, a partir da citação de trechos de obras de Goethe, Kant e Lessing. Entre essas citações, existe uma passagem retirada da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant que se apresenta, mais propriamente, como uma definição. Nela está escrito<sup>155</sup>:

<sup>154</sup> “*The Urlinie is property of the genius alone, and this explains why knowledge of it was not already fetched down from those lofty heights long ago*”. SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 9.

<sup>155</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*; tradução de Valério Rohden e Antônio Marques; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016; p. 163. Citado por Schenker em SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 11.

“Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”

Gostaríamos de chamar a atenção para o caráter passivo atribuído por Kant ao gênio. Ele afirma: “Gênio é a inata disposição do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”. Portanto é a própria natureza que, através do gênio, institui as regras da arte. A passividade do gênio é, desse modo, apenas um reflexo da atividade da natureza. No caso específico da teoria schenkeriana, entretanto, essa passividade do gênio se manifesta no mais alto grau, ela se expressa enquanto atividade da própria música. Indica-se, assim, a existência de uma relação necessária e completar entre as noções de gênio e de vida da música.

A concepção segundo a qual a música possui vontade própria constitui, portanto, uma parte importante da relação entre linha fundamental e gênio. Ela, talvez, constitua, até mesmo, o nexos dessa relação. Schenker irá expor a concepção de vida da música no prólogo da análise da sonata de Beethoven, primeiramente, através da seguinte afirmação<sup>156</sup>: “*Uma obra musical vem ao mundo viva, tecida a partir da linha fundamental, do grau da escala [Stufe; scale degree] e das vozes condutoras [Stimmführung; voice-leading].*” No entanto, ele não irá se dedicar a dar maiores explicações, ainda nesse momento, nem sobre a noção de vida da música, nem sobre a noção de gênio. Antes disso, Schenker irá fazer referência ao caráter de unidade e de totalidade que marca tanto o próprio fenômeno musical, quanto a concepção que pretende dar conta de tal fenômeno. Nas suas palavras<sup>157</sup>:

<sup>156</sup> “*A piece of music comes into the world alive, woven out of Urlinie, degree [Stufe], and voice-leading.*” SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark [Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 21-24] p. 22. A mesma passagem é traduzida por John Rothgeb de um modo um pouco diferente: “*A musical work comes into being as an interweaving of Urlinie, scale degree, and voice-leading.*” SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 9.

<sup>157</sup> “*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. [...] Hence it should be declared that we ought to, indeed we must speak of the Urlinie in isolation, however inseparably it cooperates with other forces in the artwork’s play of forces.*” SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark [Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 21-24] p. 22. Na versão de Rothgeb: “*All of these fundamental fluids and forces – motif and melody spring from the Urlinie – constantly interpenetrate one another; one must not be confused about this reality by the manner of conceptualization according to which we can bring each of these to consciousness only individually. [...] This means to say that it is possible, indeed necessary, to speak of the Urlinie too in particular, even though it may cooperate inseparably with others in the interplay of forces within the work of art.*” SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 9.

“O método de observação segundo o qual se deve, inicialmente, tomar consciência de cada fator isoladamente não deve obscurecer o fato de que todas essas forças e fontes de energia (da linha fundamental emanam motivo e melodia) constantemente se entrelaçam e agem umas sobre as outras. [...] Portanto, deve ser declarado que devemos, de fato, precisamos falar a respeito da linha fundamental isoladamente, não importando quão inseparavelmente ela coopere com as outras forças no jogo de forças da obra de arte.”

A linha fundamental é apresentada por Schenker, ao lado do grau da escala e das vozes condutoras, enquanto um impulso ou uma força vital que, junto com estes outros impulsos, disputam entre si em um jogo de forças que, em última instância, é responsável pela conformação da obra musical. Portanto, não o compositor, mas a música exerce a sua vontade própria – a sua liberdade – através do compositor. Entretanto, no texto da análise do Op. 101, como dissemos, antes de desenvolver mais propriamente sua caracterização da linha fundamental a partir das noções de gênio e de vida da música, Schenker irá ressaltar as noções de totalidade e de unidade da obra. A necessidade de abordar a música a partir de momentos estruturais específicos – linha fundamental, grau da escala, e vozes condutoras – não deve prejudicar a visão do todo, devendo-se sempre resguardar a necessária interdependência desses momentos estruturais entre si. Essa visão do todo para a qual Schenker aponta, e que poderíamos chamar de uma tendência ou de uma orientação metafísica será, logo a seguir, atribuída a um conceito específico, o conceito de linha fundamental. Schenker afirma<sup>158</sup>:

“Em certo sentido, a linha fundamental é como o âmago da alma humana. Na medida em que este âmago acompanha o homem desde o berço até o túmulo, da mesma maneira a linha fundamental acompanha [a obra de arte] desde a primeira até a última nota. Portanto, para dar continuidade à analogia, a linha fundamental pode ser comparada com a duração da vida humana, os setenta anos dos salmos, porque tudo aquilo que é meramente superficial desaparece da vista quando confrontado com ela, assim como muitas horas desaparecem quando contemplamos o ano, e tantos anos quando contemplamos a linha fundamental da vida.”

A comparação que Schenker faz da linha fundamental com a vida humana encontra o seu fundamento na noção de totalidade. A real importância de cada parte – de uma peça

---

<sup>158</sup> “In a certain sense the Urlinie is like the core of the human soul. As this core goes along with man from cradle to grave, so also does the Urlinie accompany [the artwork] from the first tone to the last. Hence, to continue the analogy, the Urlinie may be compared to the span of human life, the seventy years of the Psalmist, because everything that is merely superficial disappears from view when set against it, as so many hours disappear when we contemplate the year and so many years when we contemplate life’s Urlinie” SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark [Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 21-24] p. 22. Na versão de Rothgeb: “In a sense the Urlinie is the photograph of the soul’s core. As the latter accompanies a person from cradle to tomb, so the Urlinie accompanies from the first to the last tone. It therefore can also be compared, [...], to the life span of the human with the seventy years of the psalmist, because all that is only apparent vanishes before it exactly as so many hours before the year and so many years before the Urlinie of life.” SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 9.

musical assim como da vida de uma pessoa – de cada detalhe, pode apenas ser compreendida a partir de sua relação com o todo, e não a partir da sua relação com algum outro evento particular. A noção de totalidade enquanto o significado último do conceito de linha fundamental permanecerá atrelada a esse conceito ao longo de toda obra de Schenker, conforme pretendemos mostrar por meio de alguns exemplos. E não somente as noções de totalidade e de unidade, como também as noções de gênio e de vida da música. Após mais um parágrafo em que se dedica a desenvolver a metáfora entre a linha fundamental e a vida humana, Schenker dá a seguinte explicação a respeito da noção de vida da música<sup>159</sup>:

“[...] então não se deve considerar apenas uma expressão metafórica quando digo que a linha fundamental quer ser captada não apenas mentalmente, mas experimentalmente, com toda a alegria ou esforço virtualmente físico com os quais as linhas projetam sua ascensão e sua queda. Se uma linha, em um determinado momento, exprime esforço e dedicação no caminho para um objetivo específico, então esse esforço deve também estar expresso à sua maneira na *performance*; se em um outro momento, a linha flui alegremente em direção a outro objetivo, então a *performance* também deve estar comprometida com a alegria.”

Schenker, portanto, afirma categoricamente que não se deve interpretar apenas como uma metáfora a sua afirmação acerca da existência de uma vontade na música. A pesquisadora Ruth Solie, ao fazer menção a esse mesmo aspecto da teoria schenkeriana, formula uma frase que lembra um pouco a de Schenker. Solie afirma<sup>160</sup>: “*Schenker, por exemplo, via a obra musical literalmente como um organismo com vida própria, com suas necessidades próprias.*”. Como podemos perceber, Solie relaciona o fenômeno da vida da música ao conceito de organismo. O conceito de organismo, ou de unidade orgânica – ou ainda, conforme aparece da tradução do *Der freie Satz* realizada por Oster, coerência orgânica – possui uma história extensa cujas origens remetem a Platão e a Aristóteles. Entretanto, de acordo com tal tradição, o conceito de organismo é utilizado, no contexto de uma reflexão sobre a obra de arte, essencialmente em um sentido metafórico. A questão que, assim, gostaríamos de colocar, diz respeito ao ponto de inflexão entre o significado metafórico e o literal do conceito de organismo; mas, principalmente: qual é o sentido e quais são as implicações dessa mudança de significado? Para podermos oferecer uma resposta a essas

<sup>159</sup> “[...] then one must not consider it only a metaphorical expression when I say that the *Urlinie* wants to be grasped not only mentally but experimentally, with all of the virtually physical effort or joy with which the lines project their rise and fall. If the line should in one place exhibit effort and exertion on the way to a particular goal, then this effort must also be expressed by the performance in its way; if in another place the line flows gaily toward another goal, then the performance must likewise commit to gaiety.” SCHENKER, Heinrich. *Beethoven's Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 9-10. [grifo nosso]

<sup>160</sup> “Schenker, for example, saw the musical work quite literally as an organism with a life of its own, making its own inner needs.” SOLIE, Ruth. *The Living Work: Organism and Musical Analysis In 19<sup>th</sup> Century Music*, Vol. 4, nº 2; University of California Press; 1980; [p. 147-156] p. 152-153.

perguntas é necessário antes que se discuta minimamente o conceito de organismo. A discussão que se segue se encontra dividida ainda em quatro partes: *A. Linha fundamental e metafísica; B. O conceito de organismo; C. O conceito de liberdade; D. Gênio e Liberdade: a noção de vida da música.*

#### *A. Linha fundamental e metafísica*

Os textos publicados imediatamente após a análise da Sonata Op. 101 de Beethoven – a *Pequena Biblioteca, Der Tonwille e Das Meisterwerk in der Musik* – retratam o desenvolvimento do conceito de linha fundamental até que ele atinja a sua forma definitiva no conceito de estrutura fundamental no *Der freie Satz*. Tais publicações, que abrangem praticamente toda a produção de Schenker durante os anos de 1920, são constituídas quase que na sua totalidade por ensaios analíticos de obras dos grandes mestres da música. Na medida em que, segundo a concepção de Schenker, a linha fundamental constitui um elemento central da análise musical, ela será tema de discussão praticamente de todos os ensaios contidos ali. Tal conceito, no entanto, é apresentado formalmente por meio de quatro ensaios: *A linha fundamental: uma observação preliminar*, e *Uma palavra mais acerca da linha fundamental*, publicados, respectivamente, na primeira e na segunda *questões* do *Der Tonwille*; e *Maiores considerações acerca da linha fundamental: I*, e *Maiores considerações acerca da linha fundamental: II*, publicados, respectivamente, no primeiro e no segundo *Anuários* (Volumes) do *Meisterwerk*. Nos dedicaremos, desse modo, a mostrar a relação entre o conceito de linha fundamental e a metafísica no contexto dessas obras, *Tonwille e Meisterwerk*, tendo o foco, principalmente, voltado para os ensaios mencionados.

Em *A linha fundamental: uma observação preliminar*, publicado na primeira *questão* do *Der Tonwille*, em 1921<sup>161</sup>, Schenker procura formular mais propriamente uma definição para o conceito de linha fundamental<sup>162</sup>: “*Conforme o termo sugere, a linha fundamental representa uma instância fundamental, uma sucessão fundamental de notas.*”. Essa definição é seguida pela seguinte declaração<sup>163</sup>:

<sup>161</sup> Uma lista informando a data da primeira publicação de cada uma das *questões* do *Der Tonwille* pode ser encontrada na continuação do *Prefácio Geral* escrito por Bent e Drabkin que aparece no segundo volume da tradução inglesa do *Tonwille*, em SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*; editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent...[etc]; Nova York: Oxford University Press; 2005; p. v.

<sup>162</sup> “*As the term already indicates, the Urlinie is an archetypal situation [Ein Urzustand], an archetypal succession of tones [eine Urfolge von Tönen].*” SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark [Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 21-24] p. 21.

<sup>163</sup> Idem.

“A linha fundamental carrega em si as sementes de todas as forças que dão forma à vida da música. Com a cooperação dos *graus da escala* [*Stufen; harmonic degrees*], a linha fundamental sugere os caminhos para toda elaboração composicional assim como para a composição das *vozes externas* [*Außensatz; outer voices*], em cujos intervalos o casamento do contraponto estrito com a *composição livre* [*free composition*] é tão maravilhosa e misteriosamente consumado. É a linha fundamental quem dá vida ao motivo e à melodia; apenas aquele que compreendeu a essência da linha fundamental irá encontrar o caminho para a natureza derivada da melodia e perceber que, devido à sua origem na linha fundamental, a melodia é mais do que aquilo pelo qual ela comumente é tomada.”

A linha fundamental é, desse modo, caracterizada neste ensaio, acima de tudo, enquanto a origem da música. É isso, de um modo geral, que se afirma desde a definição apresentada logo no início do texto até as considerações finais. Enquanto *instância fundamental*, a linha fundamental representa uma instância ideal da música, a manifestação da música não *em ato*, mas *em potência*. Schenker faz, assim, uma analogia entre a linha fundamental e a semente afirmando, primeiramente, que a *Urfinie* “[...] *carrega em si as sementes de todas as forças que dão forma à vida da música*.” Para, pouco à frente, afirmar: “*É a linha fundamental quem dá vida ao motivo e à melodia* [...]” Poderíamos, nesse sentido, pensar na linha fundamental como a própria semente, na medida em que é dela que brota a vida de uma planta, e que, portanto, em certo sentido, é ela quem *dá vida* à planta. Por meio da definição de linha fundamental formulada por Schenker anuncia-se, ao mesmo tempo, a noção de níveis estruturais; o conceito de linha fundamental se caracteriza, desse modo, enquanto a afirmação da existência de um nível mais profundo – uma instância fundamental – que sustenta e que dá sentido aos acontecimentos musicais que ocorrem em um nível mais superficial, mais aparente. Esta instância ideal, enquanto origem do fenômeno musical, representa o *a priori* da música, a condição de possibilidade para a compreensão do motivo e da melodia. Nas palavras de Schenker: “[...] *somente aquele que compreendeu a essência da linha fundamental irá encontrar o caminho para a natureza derivada da melodia*”.

A linha fundamental é, portanto, pensada por Schenker como origem, como causa para a música. Origem, princípio, causa, razão, fundamento são todos eles, enquanto termos fundamentais da metafísica, equivalentes. A pergunta pela origem remete necessariamente a um âmbito metafísico do discurso; ela constitui essencialmente esse âmbito, representando exemplarmente a definição de Aristóteles da metafísica enquanto a “*ciência especulativa dos primeiros princípios e causas*”. Origem não constitui, nesse sentido, a *causa primeira* apenas enquanto uma espécie de pontapé inicial que, de resto, não possui mais nenhuma influência sobre a coisa. Ao contrário, a origem determina a coisa desde o seu princípio até o seu fim, ou seja, na sua totalidade. A concordância de Schenker com essa concepção de *origem* se expressa através da seguinte afirmação, que aparece em outro ensaio também contido no *Der*

*Tonwille*<sup>164</sup>: “[...] *consequentemente eles* [os não gênios] *seguem em mil direções diferentes, sempre ansiosos porque não possuem nenhum senso de origem.*”. Portanto, a falta da compreensão da origem significa, ao mesmo tempo, falta de direção e de sentido. A pergunta pela origem se constitui, desse modo, enquanto uma questão metafísica, uma pergunta pelo ente em sua totalidade. No ensaio do *Tonwille I* Schenker afirma<sup>165</sup>:

“Na linha fundamental, o milagre da criação é consumado; a linha fundamental é a única musa de toda criação extemporânea, toda síntese; é o começo e o fim da obra, a sua fantasia. Com a linha fundamental, o compositor se torna um vidente, atraído para ela como para uma mãe ancestral [*Urmüttern*]; e, como que intoxicado por suas fontes e por seus ensinamentos, ela concede às suas notas um destino misericordioso, cheio de concordância entre a vida de cada nota individual e uma vida que existe acima e para além do ser de cada uma delas (como uma “idéia platônica” na música), um destino cheio de abundância e propriedade e ordem, mesmo em lugares onde o alvoroço, o caos ou a dissolução parecem emergir no nível superficial.”

Schenker, portanto, compreende a linha fundamental enquanto a representação de toda síntese musical, ela é “*o começo e o fim da obra*”. Ele compara esta determinação da música na sua totalidade – quer dizer, a partir da sua origem – com o dom da clarividência. Próximo ao fim do ensaio Schenker afirma<sup>166</sup>: “*A linha fundamental é o dom visionário do compositor*”. Capacidade de enxergar o presente, o passado, e o futuro em sua unidade, de dispor de uma visão do todo que se encontra necessariamente fora do tempo, para além do fluxo temporal, mas que, porém, por dispor, ao mesmo tempo, de todos esses modos temporais – passado, presente e futuro – enquanto uma unidade, os percebe enquanto uma espécie de presente constante. Portanto, a analogia feita por Schenker da linha fundamental enquanto a clarividência do compositor, ao fazer referência ao tempo, nos permite – a partir do pensamento de Heidegger, para quem o conceito de tempo é, enquanto presente constante, o elemento principal do conceito de substância, ou essência – identificar nessa analogia uma remissão ao conceito de substância. A estrutura fundamental, portanto, representa, em última

<sup>164</sup> “[...] *consequently they go in a thousand different directions, always anxious because they have no sense of origin.*” SCHENKER, Heinrich. *Elucidations [Erläuterungen, Tonwille 8-9, pp. 203-5]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*; editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent; New York: Oxford University Press; 2005; [p. 117-18] p. 118.

<sup>165</sup> “*In the Uralinie, the large-scale miracle of creation is consummated; the Uralinie alone is the muse of all extemporaneous creation, all synthesis; it is the beginning and end of the piece, its very fantasy. In the Uralinie, the composer becomes a seer, drawn to it as to the ancestral mothers [Urmüttern]; and, as if intoxicated with its 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.*” SCHENKER, Heinrich. *The Uralinie: A Preliminary Remark [Die Uralinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 21-24]; p. 22.

<sup>166</sup> Idem; p. 24.

instância, não só a totalidade da música a um ente específico, mas também segundo um modo temporal determinado: o presente. A manifestação da totalidade da música em sua unidade última significa, entre outras coisas, a sua manifestação *de uma só vez*. A expressão *de uma só vez*, não quer indicar outra coisa senão uma retirada do fenômeno musical do fluxo temporal. Essa atemporalidade da estrutura fundamental não significa, porém, uma total abstração do fenômeno do tempo, mas a presentificação da totalidade de uma peça musical em sua unidade e, portanto, a partir da presença constante e simultânea de partes que, em sua manifestação concreta, podem apenas se apresentar sucessivamente. A estrutura fundamental significa, portanto, presentificação da obra musical em sua totalidade. No ensaio *Esclarecimentos [Erläuterungen]* Schenker escreve<sup>167</sup>:

“Os músicos podem ser divididos entre aqueles que criam a partir do nível fundamental, portanto, a partir do espaço tonal e da linha fundamental – os gênios; e aqueles que agem apenas no nível frontal – os não gênios, que precisam, portanto, compor inteiramente nos termos da sucessão dos eventos frontais, exatamente assim como eles escutam e lêem nos termos da sucessividade dos eventos. Entre os dois grupos repousa um abismo intransponível.”

Além disso, a referência a Platão presente no trecho citado anteriormente, que compara a linha fundamental com a ideia, não deixa dúvidas a respeito do aspecto metafísico do conceito de linha fundamental. Se pensarmos a partir da já mencionada *doutrina das quatro causas* de Aristóteles, Schenker, ao conceber a linha fundamental “*como uma ‘idéia platônica’ na música*”, compreende a linha fundamental como a *causa formal* (substância) da música. A relação da linha fundamental com o conceito de substância ou essência é sugerida por Schenker em outro ensaio intitulado *Leis da Arte da Música [Gesetze der Tonkunst]*. Publicado em 1922 na segunda *questão* do *Der Tonwille*, traz a seguinte passagem<sup>168</sup>:

“Não existem outras leis senão a da consonância e a da dissonância, assim como não existem outras derivações fundamentais [delas]. A dissonância deve ser compreendida enquanto algo estritamente contingente com relação à consonância e, portanto, apenas a consonância da Natureza deve ser compreendida como o

<sup>167</sup> “Musicians may be divided into those who create from the background, hence from the tonal space and the *Urlinie*—the geniuses; and those who operate only in the foreground—the non-geniuses, who must therefore compose entirely in terms of the succession of surface events, just as they hear and read in terms of successive events. Between the two groups lies an unbridgeable chasm.” SCHENKER, Heinrich. *Elucidations [Erläuterungen, Tonwille 8-9, pp. 203-5]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*, editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent. New York: Oxford University Press; 2005; [p. 117-18] p. 118.

<sup>168</sup> “There are no laws other than consonance and dissonance, nor are there any other fundamental derivations. Dissonance must be understood as purely contingent on consonance and thus the consonance of Nature alone must be understood as the ultimate ground of all artistic possibilities in music and acknowledged at the same time as the ultimate goal of all that strives in passing.” SCHENKER, Heinrich. *Laws of the Art of Music [Gesetze der Tonkunst, Der Tonwille 2, pp. 3]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido para o inglês por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 51.

fundamento último de todas as possibilidades artísticas na música, e ao mesmo tempo, concebida como a derradeira meta de tudo aquilo que se esforça por passar.”

Nesse trecho é possível, mais uma vez, reconhecer o conceito de substância, agora, porém, expresso segundo a sua distinção com o conceito de acidente ou propriedade; distinção essa que pode ser expressa, de uma forma simples, através do binômio essência/aparência. Ao caracterizar a dissonância enquanto “*algo estritamente contingente com relação à consonância*”, Schenker faz referência à noção de substância (essência) – a consonância – enquanto aquilo que subjaz às mudanças, enquanto suporte sobre o qual se sustentam os atributos (aparência) – a dissonância; e segue afirmando: “[...] e, portanto, apenas a consonância da Natureza deve ser compreendida como o fundamento último de todas as possibilidades artísticas na música, [...]”. A expressão *consonância da Natureza* pode ser equiparada a partir do seu contexto – na medida em que ela é colocada como o *fundamento último* – à expressão *acorde da Natureza*, utilizada em outros ensaios do *Tonwille* como, por exemplo, *Esclarecimentos*<sup>169</sup> [*Erläuterungen*], e também no *Der freie Satz*<sup>170</sup>. A profunda relação existente entre o acorde da natureza e a linha fundamental é descrita por Schenker como uma transformação do acorde da Natureza pela Arte: primeiramente enquanto a transformação de um acorde, portanto, um acontecimento vertical, em um arpejo, um acontecimento horizontal; e, depois, através do preenchimento dos espaços formados entre as notas desse arpejo por meio de notas de passagem, gerando assim mais propriamente uma linha, caracterizada por Schenker como o movimento de passagem primordial, a linha fundamental.

A relação entre a linha fundamental e a consonância ou acorde da Natureza se encontra expressa também em alguns dos outros ensaios sobre a linha fundamental. A frase de abertura de *Uma palavra mais acerca da linha fundamental* [*Noch ein Wort zur Urlinie*] – publicado na segunda *questão* do *Tonwille*, em 1922 – inicia o texto da seguinte maneira<sup>171</sup>: “*A linha fundamental [Urlinie] oferece o desdobramento [unfurling] de uma tríade básica, ela percorre a tonalidade por caminhos horizontais.*”. A mesma ideia é elaborada de um

<sup>169</sup> SCHENKER, Heinrich. *Elucidations* [*Erläuterungen*, *Tonwille* 8-9, pp. 203-5] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*; editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent; New York: Oxford University Press; 2005; p. 117.

<sup>170</sup> SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*; Nova York: Pendragon Press; 1979; p. 10. Assim como em muitos outros momentos deste mesmo livro.

<sup>171</sup> SCHENKER, Heinrich. *Yet another word on the Urlinie* [*Noch ein Wort zur Urlinie*, *Der Tonwille* 2, pp. 4-6] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*; editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg; New York: Oxford University Press; 2004; [p. 53-54] p. 53.

modo um pouco distinto na frase de abertura de outro ensaio, *Maiores considerações acerca da linha fundamental: I*, publicado no primeiro Anuário do *Meisterwerk*, em 1925<sup>172</sup>:

“A linha fundamental [Urlinie] é, enquanto movimento e enquanto sucessão, um evento horizontal; ela retira o seu ímpeto a partir da ideia do acorde da Natureza enquanto um evento vertical.”

A linha fundamental, enquanto fundamento da obra musical, fundamenta-se, por sua vez, na consonância, no acorde da Natureza. Este último trecho citado é seguido por uma afirmação de Schenker que, por fim, define a linha fundamental explicitamente através do conceito de substância: “*O desdobramento [unfurling] da tríade é música – é a substância e a totalidade da música.*”. Schenker, desse modo, não deixa dúvidas em relação à implicação e à orientação metafísica de sua teoria e, mais propriamente, do conceito de linha fundamental. O conceito de substância, enquanto conceito central da *Metafísica* de Aristóteles, talvez como nenhum outro, possa ser caracterizado como uma *redução da totalidade do ser a um ente específico*. A substância é, portanto, o “resultado” de uma síntese. Essa síntese, no entanto, enquanto uma redução, não representa nem empobrecimento, nem escassez, mas, ao contrário, abundância; aliás, essa será uma das principais questões a serem discutidas por este último ensaio mencionado. As noções de visão do todo, de síntese, de totalidade – remetendo inequivocamente o conceito de linha fundamental ao discurso da metafísica – são utilizadas por Schenker para exprimir o significado último do conceito de linha fundamental. Schenker, em determinado momento, afirma<sup>173</sup>: “*A linha fundamental conduz diretamente para a síntese do todo. Ela é essa síntese.*”. Em outra passagem Schenker utiliza, para se referir à linha fundamental, a expressão *melodia do todo* [*Gesamtmelodie*]<sup>174</sup>; em um outro ensaio ainda ele usa a expressão *melodia da síntese*<sup>175</sup>.

Entretanto, a passagem na qual, provavelmente, Schenker evidencia de forma mais explícita as implicações metafísicas de seu pensamento, bem como a orientação metafísica do

<sup>172</sup> “The Urlinie, as movement and succession, is a horizontal event; it acquires its impetus from the idea of the chord of Nature as a vertical event.” SCHENKER, Heinrich. *Further considerations of the Urlinie: I* [Fortsetzung der Urlinie – Betrachtungen {187-200}] em *The Masterwork in Music A Yearbook Volume I* (1925); editado por William Drabkin; traduzido por John Rothgeb; New York: Press Syndicate of the University of Cambridge; 1994; [p. 104-11] p. 104.

<sup>173</sup> “The Urlinie leads directly to synthesis of the whole. It is synthesis.” SCHENKER, Heinrich. *Yet another word on the Urlinie* [Noch ein Wort zur Urlinie, Der Tonwille 2, pp. 4-6] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*; editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg; New York: Oxford University Press; 2004; [p. 53-54] p. 54.

<sup>174</sup> *Yet another word on the Urlinie* [Noch ein Wort zur Urlinie] do *Der Tonwille 2*, p. 54.

<sup>175</sup> SCHENKER, Heinrich. *Elucidations* [Erläuterungen, Tonwille 8-9, pp. 203-5] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*; editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent; New York: Oxford University Press; 2005; [p. 117-18] p. 118.

conceito de linha fundamental, se encontra no ensaio já citado, *Uma palavra mais acerca da linha fundamental*, do *Der Tonwille 2*. Nesse texto Schenker escreve<sup>176</sup>:

“E qualquer um que mantenha o seu olhar voltado para a metafísica e a busque no ritmo, na melodia, e Deus sabe onde mais, passará despercebido pela linha fundamental; e, no entanto, a linha fundamental é a quintessência de toda a metafísica.”

Tendo estabelecido o conceito de linha fundamental como um conceito metafísico trata-se agora de esclarecer as relações entre linha fundamental e gênio, linha fundamental e vida da música, e entre as noções de gênio e vida da música entre si. Conforme já dissemos, durante as diversas passagens nas quais Schenker expõe o conceito de linha fundamental, tal conceito é constantemente relacionado com a figura do gênio. Frases como: “*A linha fundamental é a posse própria do gênio*”<sup>177</sup>; ou “*Apenas o gênio cria a partir do nível fundamental [Hintergrund; background] do espaço tonal, a partir dos movimentos de passagem primordiais que a linha fundamental abrange.*”<sup>178</sup>; ou a “[...] *linha fundamental é a escuta profunda [Fernhören] do compositor [...]*”<sup>179</sup>; ou ainda “*A linha fundamental é o dom visionário do compositor*”<sup>180</sup>, exemplificam tal caracterização. Porém, em nenhum lugar é possível visualizar a relação entre linha fundamental e gênio como a partir do conceito de liberdade. A liberdade da linha fundamental e a noção de vida da música são, na verdade, sinônimos. Isso implica em que a afirmação contida no título da obra principal de Schenker, *Der freie Satz*, possui este significado: que a obra musical possui vida própria, que ela tem nela mesma a causa de seu próprio movimento. Quando, porém, nos referimos anteriormente ao fenômeno da vida da música – à *liberdade da composição* – mencionamos uma frase

<sup>176</sup> “*And anyone who has his sights set upon metaphysics and seeks it in rhythm, melody, and God knows what else, will pass deafly by the Urlinie; and yet the Urlinie is the quintessence of all metaphysics.*” SCHENKER, Heinrich. *Yet another word on the Urlinie [Noch ein Wort zur Urlinie, Der Tonwille 2, pp. 4-6]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*; editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg; New York: Oxford University Press; 2004; [p. 53-54] p. 54.

<sup>177</sup> “*The Urlinie is property of the genius alone, and this explains why knowledge of it was not already fetched down from those lofty heights long ago.*” SCHENKER, Heinrich. *Beethoven’s Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 9.

<sup>178</sup> “*Genius alone creates from the background of tonal space, from the first passing-tone progressions comprised by the Urlinie*” SCHENKER, Heinrich. *Elucidations [Erläuterungen, Tonwille 8-9, pp. 203-5]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*; editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent; New York: Oxford University Press; 2005; 118.

<sup>179</sup> “[...] *Urlinie is the long-distance hearing [Fernhören] of the composer [...]*” SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark [Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 21-24]; p. 22.

<sup>180</sup> “*The Urlinie is the composer’s visionary gift.*” SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark [Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26]* em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 21-24]; p. 24.

escrita por Ruth Solie que relacionava vida da música ao conceito de organismo. Desse modo, para concluir nossas considerações acerca das implicações metafísicas da teoria schenkeriana é preciso discutir minimamente tanto o conceito de organismo quanto o de liberdade em sua relação entre si, e desse modo, com a noção de vida da música.

### B. O conceito de organismo

Encontra-se já no início da filosofia, nos escritos de Platão e de Aristóteles, a utilização do conceito de organismo enquanto uma metáfora para a compreensão da arte e da obra de arte<sup>181</sup>. Na segunda parte do diálogo *Fedro* de Platão, na qual se discute acerca da retórica enquanto a arte da oratória, apresenta-se a concepção segundo a qual<sup>182</sup>:

“[...] todo discurso deve ser formado como um ser vivo, ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhes faltem nem a cabeça, nem os pés, e de modo a que tanto os órgãos internos como os externos se encontrem ajustados uns aos outros, em harmonia com o todo.”

O conceito de organismo, portanto, se refere à unidade, à organização das partes na sua relação com o todo. Unidade orgânica é aquela que, tal como um ser vivo, constitui-se enquanto um todo completo – quer dizer, que possui início, meio e fim – cujas partes se relacionam harmonicamente entre si mas, principalmente, em relação ao todo. O conceito se refere, desse modo, a uma proporcionalidade entre as partes ou elementos que formam o todo; a uma organização das partes na qual a disposição ordenada dessas partes lhes confere unidade e sentido. Isto implica, portanto, na necessidade, não só de cada uma das partes, mas também na necessidade de certa disposição dessas partes. Platão, logo a seguir, irá fazer uma distinção entre unidade orgânica e unidade artificial. A artificialidade da unidade, a qual se constitui como mera sequência, é exemplificada por Platão por meio de um discurso no qual “qualquer um dos versos pode ocupar, indiferentemente, o primeiro ou o último lugar”<sup>183</sup>. Uma unidade artificial se constitui, portanto, enquanto mera soma de seus elementos, para a qual a posição e o conteúdo desses elementos são indiferentes para a conformação do todo. No exemplo de Platão, o sentido geral do discurso não era alterado quando se alterava a ordem das sentenças desse discurso. Significa, portanto, que a diferença entre unidade orgânica e unidade artificial se refere, não apenas à forma, mas a uma relação entre forma e

<sup>181</sup> Ruth Solie, em seu ensaio acerca do conceito de organismo na análise musical, afirma: “A utilização do organismo e de sua vida enquanto uma metáfora especificamente para a obra de arte pode ser traçada pelo menos desde Platão e Aristóteles”. “The use of the organism and its life as metaphors specifically for works of art can be traced back at least as far as Plato and Aristotle [...]” SOLIE, Ruth. *The Living Work: Organism and Musical Analysis In 19<sup>th</sup> Century Music*, Vol. 4, nº 2; University of California Press; 1980; [p. 147-156] p. 147.

<sup>182</sup> PLATÃO. *Fedro*; tradução e notas de Pinharanda Gomes; Lisboa: Guimaraes Editores; 2000; p. 98; 264c.

<sup>183</sup> Idem; p. 99; 264e.

conteúdo. Na unidade orgânica existe uma relação de necessidade entre forma e conteúdo, de tal modo que qualquer mudança que atinja a forma implique necessariamente em uma modificação no conteúdo. Já na unidade artificial impera uma completa indiferença entre ambos.

A concepção de unidade orgânica assumida por Aristóteles na Poética parece seguir expressamente o conceito apresentado por Platão sem acrescentar a ela nenhum elemento significativo. As referências feitas por Aristóteles a esse conceito se concentram no sétimo e no oitavo capítulos, respectivamente intitulados *Estrutura do mito trágico. O Mito como ser vivente*<sup>184</sup>; e, *Unidade da ação: unidade histórica e unidade poética*<sup>185</sup>. No capítulo VIII Aristóteles afirma<sup>186</sup>:

“49. Por conseguinte tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar *as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.*”

Não mais em referência ao discurso em geral, como era o caso de Platão, mas em referência a um tipo específico de literatura, a Tragédia, Aristóteles utiliza o conceito de organismo para definir a unidade da ação dramática. Enquanto unidade orgânica, a unidade da ação se constitui a partir da mesma noção defendida por Platão, ou seja, de necessidade das partes bem como de uma disposição necessária dessas partes para a conformação do todo. No entanto, o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, reconhece no conceito aristotélico de organismo um desenvolvimento significativo em relação ao conceito platônico. Lá, afirma-se que “[...] *a partir de Aristóteles, o conceito de fim passou a fundamentar a noção de organismo [...]*”<sup>187</sup>. Abbagnano, desse modo, aponta dois aspectos centrais que caracterizam o conceito de organismo no contexto do pensamento de Aristóteles: em primeiro lugar, a subordinação das partes em relação ao todo; e, em segundo, a determinação do todo do organismo, ou seja, de sua unidade, a partir da noção de finalidade. Para corroborar essa afirmação cita-se uma passagem de uma obra de Aristóteles denominada *Partes dos Animais, De Partibus Animalium*. Trata-se da seguinte passagem<sup>188</sup>:

<sup>184</sup> ARISTÓTELES. *Poética*; tradução de Eudoro de Souza; São Paulo: Ars Poética; 1992; p. 45.

<sup>185</sup> Idem; p. 51.

<sup>186</sup> Idem; p. 53; 1451a, 35. [grifo nosso]

<sup>187</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; São Paulo: Editora Mestre Jou; 5ª edição; 2007; p. 733.

<sup>188</sup> ARISTÓTELES. *As Partes dos Animais, Livro I*; tradução e comentários Lucas Angioni; In *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Série 3, v. 9, nº especial, Campinas: Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência – UNICAMP; jan.-dez. 1999; [p. 17-34] p. 24; 642a 1.

“Assim, portanto, há duas causas: a *em vista de que*, e o *por necessidade*. Pois muitas coisas vêm a ser, porque é necessário. Mas certamente alguém poderia indagar qual necessidade mencionam aqueles que explicam a partir de necessidade: pois não é possível que seja o caso nenhum dos dois modos delimitados nas discussões de filosofia. Mas nos entes que comportam vir a ser, há o terceiro modo; pois afirmamos que o alimento é algo necessário não conforme algum daqueles dois modos, mas sim porque não é possível existir sem ele. E este é o modo como que *a partir de um pressuposto*. Pois, tal como, visto que é preciso cortar com o machado, é necessário que ele seja duro, e se é necessário que ele seja duro, é necessário que ele seja de bronze ou de ferro, assim do mesmo modo, visto que o corpo é um instrumento (pois cada uma das partes é em vista de algo, e semelhantemente também o todo), é necessário que ele seja de tal e tal qualidade e a partir de itens deste e daquele tipo, se há de ser aquilo.”

Portanto, se em Platão o conceito de organismo era discutido com relação à necessidade das partes para a formação do todo, Aristóteles parece subordinar a condição de necessidade das partes à noção de finalidade. A presença e a disposição necessária das partes é determinada pela finalidade de cada uma dessas partes e, em última instância, pela finalidade do todo. Abbagnano escreve em seu dicionário<sup>189</sup>: “*Nesta noção, o ponto fundamental é que toda a estrutura do organismo subordina-se à sua função, isto é, a seu fim de sobreviver como organismo*”. E, um pouco mais adiante, complementa<sup>190</sup>:

“A subordinação das partes ao todo, que – só ele – é substância, passou a ser a característica fundamental do organismo. Mas esta característica é obviamente determinada pela estrutura finalista do organismo. Justamente porque ele, na sua totalidade, deve ser apropriado ao fim a que se destina e a ele subordinado, também as partes do organismo devem ser subordinadas à totalidade do organismo. Portanto, a partir de Aristóteles, o conceito de fim passou a fundamentar a noção de organismo e assim continuou mesmo quando, com Descartes, o organismo passou a ser considerado máquina”.

A partir dessas considerações feitas por Abbagnano e, desse modo, acompanhando-o em seu salto histórico, de Aristóteles para Descartes, nosso interesse se volta para a discussão ao redor do conceito de organismo na Idade Moderna. Essa discussão é renovada no contexto do pensamento moderno a partir da relação entre organismo e mecanismo. Desse modo, segundo Abbagnano, o desenvolvimento realizado por Descartes caminha no sentido de mostrar que, se pensado a partir da noção de finalidade, o organismo não se diferencia em nada de uma máquina. Em seu *Dicionário de Filosofia* aparece escrito<sup>191</sup>:

“Com efeito, um relógio ou uma máquina não deixam de ter um objetivo, e, equiparando o organismo à máquina, Descartes não tencionava negar a sua finalidade, mas simplesmente apresentar a tese de que a estrutura finalista do organismo não depende de uma força externa a ele, da alma, mas da variedade e da coordenação das partes, ou seja, da organização”.

<sup>189</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; São Paulo: Editora Mestre Jou; 5ª edição; 2007; p. 733.

<sup>190</sup> Idem.

<sup>191</sup> Idem.

Se, por um lado, para Descartes, a noção de finalidade serve, antes, para aproximar o conceito de organismo ao de mecanismo do que para distingui-los um do outro; por outro lado, Kant buscou, sem se desfazer da ideia de finalidade, o objetivo oposto, distinguir organismo de mecanismo. Abbagnano afirma<sup>192</sup>: “*Só em Kant a finalidade de um autômato ou de uma máquina foi distinguida da finalidade do organismo.*”. Portanto, Kant define o conceito de organismo, segundo a sua diferença com o mecanismo, de acordo com uma distinção que envolve o conceito de finalidade. A partir da noção de uma *conformidade a fins relativa da natureza*, Kant discute a ideia de uma *conformidade a fins interna* ao ser organizado, a qual envolve uma relação, ao mesmo tempo, de causa e de efeito entre as partes. No §66 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, justamente intitulado *Do princípio do ajuizamento da conformidade a fins interna em seres organizados*, Kant afirma<sup>193</sup>: “*Este princípio, que é ao mesmo tempo a definição dos seres organizados, é o seguinte: um produto organizado da natureza é aquele em que tudo é fim e reciprocamente meio.*”. Define-se, assim, o conceito de organismo. Anteriormente à sua apresentação Kant havia se expressado acerca desse conceito e da sua diferença com o mecanismo da seguinte maneira<sup>194</sup>:

“Num tal produto da natureza, cada uma das partes, assim como só existe *mediante* as restantes, também é *pensada em função das outras* e por causa do todo, isto é, como instrumento (órgão). No entanto isto ainda não basta (pois ela também poderia ser instrumento da arte e desse modo ser representada em geral somente como fim). Pelo contrário, quando um órgão *produz* as outras partes (por consequência cada uma produzindo reciprocamente as outras), não pode ser instrumento da arte, mas somente da natureza, a qual fornece toda matéria aos instrumentos (mesmo aos da arte). Somente então e por isso poderemos chamar a um tal produto, enquanto ser *organizado e organizando-se a si mesmo*, um *fim natural*.”

Kant, portanto, define a ideia de fim natural distinguindo-a de uma outra noção de conformidade a fins (finalidade) que poderíamos chamar de artificial ou mecânica. A conformidade a fins interna caracteriza o ser organizado, ou organismo, enquanto detentor da capacidade de organizar-se a si mesmo; nele cada parte é, ao mesmo tempo, causa e efeito das outras partes. Segundo Kant<sup>195</sup>: “[...] *uma coisa que deve ser reconhecida possível como produto natural, porém, de igual modo, como fim natural, tem de se comportar em relação a si mesma reciprocamente como causa e como efeito [...]*”. É, desse modo, digno de nota que as considerações de Kant, ao distinguirem organismo de mecanismo, reforçam o caráter metafórico da utilização do conceito de organismo no campo da arte. Em suas palavras: “[...]”

---

<sup>192</sup> Idem.

<sup>193</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*; tradução de Valério Rohden e Antônio Marques; Rio de Janeiro: Forense Universitária; 3ª edição, [1790] 2016; §66, p. 242.

<sup>194</sup> Idem; §65, p. 239

<sup>195</sup> Idem; p. 238.

quando um órgão produz as outras partes (por consequência cada uma produzindo reciprocamente as outras), não pode ser instrumento da arte, mas somente da natureza [...]”.

Acerca desse assunto em Kant, quer dizer, da noção de causalidade e da sua relação com o conceito de organismo, Heidegger afirma<sup>196</sup>: “A causalidade não é nenhum conceito remoto, que paira livremente, para a qual deve ser criada uma definição correta, mas ela é inversamente expressão para a questionabilidade mais íntima da constituição da natureza inanimada e viva.” Para explicar com a devida clareza não só a ideia de fim natural, mas também aquilo que se quer dizer ao afirmar que, em um organismo, os seus órgãos *produzem* reciprocamente uns aos outros, Kant utiliza o seguinte exemplo<sup>197</sup>:

“Uma árvore produz em *primeiro lugar* uma outra árvore segundo uma conhecida lei da natureza. A árvore, contudo, que ela produz é da mesma espécie; e assim produz-se a si mesma segundo a espécie na qual ela se conserva firmemente como espécie, quer como efeito, quer ainda como causa, produzida incessantemente a partir de si mesma e do mesmo modo produzindo-se muitas vezes a si mesma. Em *segundo lugar*, uma árvore produz-se também a si mesma como *indivíduo*. Na verdade, esta espécie de efeito designamos somente crescimento; mas isso deve ser tomado num sentido tal que seja completamente distinto de qualquer outro aumento segundo leis mecânicas e deve ser visto como uma geração [*Zeugung*], se bem que com outro nome. [...] Em *terceiro lugar*, uma parte desta criatura produz-se também a si mesma do seguinte modo: a preservação de uma parte depende da preservação da outra, e reciprocamente. O olho, numa folha de árvore, implantado no ramo de uma outra, traz a um pé de planta estranho uma planta da sua própria espécie e desse modo o enxerto num outro tronco. Daí que se possa, na mesma árvore, também ver qualquer ramo ou folha como simplesmente enxertado ou inoculado, por conseguinte como uma árvore subsistindo por si mesma, que somente depende de uma outra e dela parasitariamente se alimenta. De igual modo as folhas são verdadeiramente produtos da árvore, porém por sua vez preservam-se; com efeito, uma desfolhagem repetida matá-la-ia, e seu crescimento depende da ação das folhas no tronco.”

Encaminhando-nos para o encerramento de nossa exposição acerca do conceito de organismo no âmbito da filosofia crítica, gostaríamos de citar apenas mais uma passagem da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Neste trecho, Kant descreve mais propriamente a unidade mecânica; o que, portanto, complementa as citações anteriores – que se ocupavam da descrição do organismo – na medida em que leva a cabo a comparação entre organismo e mecanismo. Kant, desse modo, escreve<sup>198</sup>:

“Num relógio uma parte é o instrumento do movimento das outras, mas uma engrenagem não é causa eficiente da produção da outra; uma parte existe na verdade em função da outra, mas não é através [*durch*] dessa outra que ela existe. Daí também que a causa produtora da mesma e da sua forma não esteja contida na natureza (desta matéria) mas fora dela, num ser que pode atuar segundo ideias de um

<sup>196</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*; tradução Marco Antônio Casanova; 1ª edição; Rio de Janeiro: Via Verita; [1930] 2012; p. 173.

<sup>197</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*; tradução de Valério Rohden e Antônio Marques; Rio de Janeiro: Forense Universitária; 3ª edição, [1790] 2016; §64, p. 236-237.

<sup>198</sup> Idem; §65, p. 240.

todo possível mediante a sua causalidade. Daí também que uma engrenagem no relógio não produza a outra, muito menos um relógio outro relógio, de forma que para tanto utilizasse outra matéria (a organizasse). Por isso ele também não substitui, pelos próprios meios, as partes que lhe são retiradas ou corrige sequer a sua falta na construção original, pela intervenção das restantes, ou se corrige a si mesmo depois de ter entrado em desordem. Ora, pelo contrário, podemos esperar tudo isso da natureza organizada. Um ser organizado é por isso não simplesmente máquina: esta possui apenas força motora [*bewegende*]; ele, pelo contrário, possui em si força formadora [*bildende*] e na verdade uma tal força que ele comunica aos materiais que não a possuem (ele organiza). Trata-se, pois, de uma força formadora que se propaga a si própria, a qual não é explicável só através da faculdade motora (o mecanismo).”

A abordagem histórica do conceito de organismo apontou a existência, no contexto do pensamento moderno, de uma divergência entre as concepções de Descartes e de Kant. Descartes compreende que, se pensados em relação à noção de finalidade, organismo e mecanismo se confundem, pretendendo assim, segundo Abbagnano, defender a tese de que “*a estrutura finalista do organismo não depende de uma força externa a ele, da alma, mas da variedade e da coordenação das suas partes*”. Kant, por outro lado, neste aspecto específico, trabalhou na direção contrária, buscando demonstrar que, no organismo, a força responsável pelo movimento – caracterizada como força formadora – é interna, inerente ao próprio organismo; enquanto que no mecanismo, ao contrário, essa mesma força é externa ao mecanismo – caracterizada como força motora. Kant, desse modo, faz uma distinção entre a finalidade própria de um mecanismo da ideia de um fim natural; a ideia de finalidade que assim serve de fundamento para o conceito de organismo, entretanto, não se constitui enquanto finalidade última e universal, mas como uma finalidade limitada, enquanto uma finalidade interna ao organismo. Acerca desse aspecto Abbagnano comenta<sup>199</sup>:

“Essas notas de Kant, esclarecendo muito bem o finalismo intrínseco do organismo, tornam de algum modo inútil o finalismo global da natureza e o relegam a segundo plano. A organização finalista do organismo, com efeito, pode ser compreendida ou admitida independentemente do finalismo universal da natureza. Todavia, as especulações da filosofia romântica sobre o organismo, mesmo partindo dos conceitos kantianos, tendem justamente a resolver a finalidade intrínseca do organismo na finalidade universal, ou melhor, a estender a primeira ao universo inteiro. Schelling, por exemplo, diz: ‘No produto natural está ainda unido aquilo que, ao agir livremente, separou-se a serviço do fenômeno. Toda planta é inteiramente aquilo que deve ser; nela o livre é necessário, e o necessário é livre (...) Só a natureza orgânica dá a imagem completa da liberdade e da necessidade reunidas no mundo externo’ (*System des transzendentelen Idealismus*, V)”

Por fim, no que diz respeito ao conteúdo desta última passagem citada do *Dicionário de Filosofia*, alcança-se através dele um tema fundamental para nossa discussão acerca do arcabouço conceitual da teoria schenkeriana: a existência de uma relação entre os conceitos de organismo e liberdade no contexto do pensamento do romantismo e do idealismo alemão.

<sup>199</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; São Paulo: Editora Mestre Jou; 5ª edição, 2007; p. 733.

Conforme Abbagnano afirma, as análises de Kant acerca do organismo partiam de uma consideração a respeito de uma conformidade a fins da natureza apenas relativa, e não de uma conformidade a fins absoluta. Assim, embora as considerações da filosofia do idealismo alemão, principalmente de Schelling e Hegel, baseiem-se inteiramente nas concepções de Kant, elas estendem o finalismo do organismo à natureza como um todo por meio da identificação dos conceitos de liberdade e de necessidade. As partes ou órgãos de um organismo, enquanto causa e efeito umas das outras, estabelecem uma condição de necessidade de uma com a outra. Essa necessidade recíproca das partes de um organismo entre si é pensada pela filosofia do idealismo alemão, ao mesmo tempo, enquanto manifestação da liberdade. Compreendemos que um aspecto fundamental do nexos entre o pensamento musical de Schenker e o romantismo alemão se encontra exatamente na existência, em ambos os contextos, de uma identidade entre liberdade e necessidade. O conceito de liberdade é amplamente utilizado por Schenker a começar pelo título de sua principal obra, *Der freie Satz*. Antes, porém, que se discuta as múltiplas implicações entre os conceitos de coerência orgânica, liberdade e necessidade no contexto do pensamento de Schenker, é preciso que se discuta minimamente o significado do conceito de liberdade.

### C. O conceito de liberdade

Segundo Abbagnano, o conceito de liberdade possui essencialmente três significados fundamentais que, durante a história da filosofia, foram sobrepostos uns aos outros, possuindo, assim, uma relação intrínseca, apesar da diferença existente entre eles. Esses três significados podem ser enunciados da seguinte maneira: primeiramente, liberdade “*como autodeterminação ou auto causalidade, segundo a qual a liberdade é ausência de condições e de limites*”<sup>200</sup> – sendo, dessa forma, caracterizada pelo conceito de *causa sui*. O segundo significado identifica o conceito de liberdade com o de necessidade. Trata-se, por um lado, do mesmo significado anterior, o de liberdade enquanto autodeterminação, mas que, no entanto, é aplicada ao todo e não às partes. Portanto, no que se refere à liberdade humana, por exemplo, segundo esse significado, atribui-se liberdade apenas à totalidade à qual o homem pertence – independente do termo com o qual se nomeie essa totalidade, seja ele *mundo, natureza, substância, Deus, Estado* – e não ao indivíduo; isto significa: Deus é livre, a natureza é livre, o Estado é livre, enquanto que cada homem em particular não é. O terceiro significado caracteriza a liberdade enquanto possibilidade; trata-se, desse modo, do conceito de liberdade finita. Esse último se opõe, em certo sentido, ao primeiro na medida em que

<sup>200</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; São Paulo: Editora Mestre Jou; 5ª edição, 2007; p. 606.

considera a liberdade enquanto condicionada e limitada, e não, como no primeiro significado, enquanto ausente de condições ou de limites. Nosso interesse recai essencialmente sobre os dois primeiros sentidos.

Abbagnano afirma<sup>201</sup>: “*Para a primeira concepção, de liberdade absoluta, incondicional e, portanto, sem limitações nem graus, é livre aquilo que é causa de si mesmo.*”. O que equivale a dizer: livre é aquilo que possui em si mesmo a causa de seu próprio movimento e que, portanto, não é movido e nem restringido por nada externo. Essa noção de liberdade incondicionada, ou seja, enquanto “princípio de si mesmo”<sup>202</sup> não significa possuir em si mesmo a *primeira causa* de si. Este último aspecto é mencionado – ainda em relação ao primeiro significado de *liberdade* – no *Dicionário de Filosofia* conforme é tratado por Tomás de Aquino. Segundo Abbagnano<sup>203</sup>:

“E para São Tomás, ‘o livre-arbítrio é a causa do movimento porque pelo livre-arbítrio o homem determina-se a agir’. São Tomás acrescenta que, para existir liberdade, não é necessário que o homem seja a *primeira causa* de si mesmo, como de fato não é, pois a primeira causa é Deus. Mas a Primeira Causa não impede a auto causalidade do homem (*Ibid.*, I, q. 83, a. 1; cf. *Contra Gent.*, II, 48).”

A partir desse primeiro significado do conceito de liberdade é possível já notar certa coincidência entre os termos de sua definição e da definição de organismo. Acerca dessa relação – entre os conceitos de liberdade e organismo – Abbagnano afirma<sup>204</sup>:

“[...] liberdade consiste não só em ter em si a causa dos próprios movimentos, mas também em ser esta causa. Esta definição, que se aplica a todos os seres vivos, privilegia o homem porque a causa dos movimentos humanos é aquilo que o próprio homem escolhe como móbil, enquanto juiz e árbitro das circunstâncias externas.”

A relação de identidade entre os conceitos de liberdade e de organismo, admitida por Abbagnano, se expressa mais explicitamente a partir do conceito kantiano de organismo na medida em que é com a filosofia crítica que a conformidade a fins interna ao organismo é, enquanto força formadora, concebida como uma força que “se propaga a si própria”<sup>205</sup>. O que também significa dizer: a partir de si própria. Ser um ser vivo significa, portanto, ser livre, isto é, possuir em si mesmo a causa do seu próprio movimento, e não por qualquer meio externo. Liberdade é, nesse sentido, pensada como fundamento, como uma condição necessária para a existência do organismo. Portanto, ser um ser vivo significa, *a priori*, ser livre. Com essa aproximação entre os conceitos de liberdade e de organismo nos acercamos

---

<sup>201</sup> Idem.

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Idem.

<sup>205</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*; tradução de Valério Rohden e Antônio Marques; Rio de Janeiro: Forense Universitária; 3ª edição, [1790] 2016; §65, p. 240.

cada vez mais das concepções schenkerianas de coerência orgânica e de liberdade. Porém, falta-nos ainda abordar um aspecto fundamental do discurso de Schenker acerca da liberdade: a identificação dos conceitos de liberdade e necessidade. Essa concepção de liberdade é mencionada no *Dicionário de Filosofia* como um segundo significado desse conceito. Acerca desse significado Abbagnano afirma<sup>206</sup>:

“A segunda concepção fundamental identifica liberdade com necessidade. Esta concepção tem estreito parentesco com a primeira. O conceito de liberdade a que se refere é ainda o de *causa sui*; contudo, como tal, a liberdade não é atribuída à parte, mas ao todo: não ao indivíduo, mas à ordem cósmica ou divina, à Substância, ao Absoluto, ao Estado. A origem dessa concepção está nos estoicos, para os quais, como vimos, ‘a liberdade consiste na autodeterminação e, portanto, só o sábio é livre’ (Diógenes Laércio, VII, 121). Mas por que o sábio é livre? Porque só ele vive em conformidade com a natureza, só ele se conforma à ordem do mundo, ao destino (Diógenes Laércio, VII, 88; Stobeo, *Flor.*, VI, 19; Cícero, *De fato*, 17). A liberdade do sábio coincide, portanto, com a necessidade da ordem cósmica”

Liberdade, portanto, significa, primordialmente, autodeterminação e, nesse sentido, espontaneidade. A esse primeiro significado acrescenta-se um outro que, segundo Abbagnano, embora possa ser remetido, de acordo com a sua origem, à filosofia dos estoicos, veio a ser fortemente associado historicamente ao pensamento do romantismo e do idealismo alemão. Acerca da concepção romântica de liberdade Abbagnano afirma<sup>207</sup>:

“Nenhuma inovação foi introduzida nesse ponto de vista pela elaboração e ampliação feitas pela filosofia romântica. Schelling afirma explicitamente a coincidência entre liberdade e necessidade: ‘O Absoluto age por meio de cada inteligência, ou seja, sua ação é absoluta porquanto não é livre nem desprovida de liberdade, mas as duas coisas ao mesmo tempo: absolutamente livre e por isso também necessária’ (*System des transzendentelen Idealismus*, IV). Em *Investigações Filosóficas Sobre a Essência da Liberdade Humana* (1809), Schelling transfere para Deus, ou melhor, para a natureza ou fundamento de Deus, o ato com que o homem escolhe essa natureza ou fundamento, pelo qual todas suas inclinações ou ações serão determinadas. A tendência a atribuir a liberdade ao Absoluto e a identificá-la com a necessidade explicita-se assim como característica típica da concepção romântica.”

Se, juntamente com o *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano, considerarmos este conceito – de liberdade enquanto necessidade – como uma concepção típica do pensamento do romantismo alemão, ao reconhecermos a presença dessa mesma concepção na teoria schenkeriana se alcança, assim, uma evidência concreta da relação entre Schenker e o romantismo alemão: a aceção na qual o termo liberdade é utilizado, liberdade como necessidade. Em um trecho já mencionado do dicionário de Abbagnano, do verbete *organismo*, é feita uma citação do *Sistema do Idealismo Transcendental* de Schelling onde se

<sup>206</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; São Paulo: Editora Mestre Jou; 5ª edição, 2007; p. 609.

<sup>207</sup> Idem.

diz<sup>208</sup>: “Toda planta é inteiramente aquilo que deve ser; nela o livre é necessário, e o necessário é livre (...) Só a natureza orgânica dá a imagem completa da liberdade e da necessidade reunidas no mundo externo”. Trata-se agora de, retomar os textos de Schenker examinando o modo como o conceito de liberdade é pensado por ele.

#### D. Gênio e Liberdade: a noção de vida da música

As discussões anteriores a respeito dos conceitos de organismo e de liberdade tiveram seu lugar em nossa argumentação a partir da relação, sugerida por Ruth Solie, entre as noções de *coerência* ou *unidade orgânica* e de *vida da música* no pensamento de Schenker. Entretanto, o conceito de unidade orgânica foi tradicionalmente utilizado nas reflexões sobre a obra de arte em um sentido metafórico. Esse histórico relacionado ao conceito de organismo coloca, portanto, uma dúvida no que se refere à origem da relação entre *organismo* e *vida da música*. É preciso, desse modo, que se analise a noção schenkeriana de vida da música em sua aproximação com o conceito de liberdade, assim como a relação, afirmada por nós anteriormente, que, assim, se estabelece entre *vida da música* e a ideia de gênio. No ensaio *Uma palavra mais sobre a linha fundamental do Der Tonwille*, Schenker escreve<sup>209</sup>:

“A linha fundamental, então, conduz a uma seleção dos intervalos desse contraponto (e somente nessa seleção repousa a garantia da mais alta qualidade da composição e a mais completa síntese), intervalos que ainda carregam consigo a lei do contraponto estrito. Somente por meio de tal seleção podemos compreender os prolongamentos dessa lei [do contraponto estrito] na composição livre [*free composition*], os quais não a anulam, mas, antes, com novidade e com liberdade, dão validade a ela. Se, por exemplo, os intervalos selecionados se desviam em tantas passagens daqueles manifestados pelas diminuições, então acontece que muitas vezes, por conta dos intervalos selecionados, as quintas e oitavas consecutivas apresentadas pelo contraponto da diminuição não são realmente consecutivas. Assim, nossos mestres, na medida em que observaram a linha fundamental, o grau da escala e a seleção dos

<sup>208</sup> SCHELLING, Friedrich W. J. apud ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; São Paulo: Mestre Jou, 2007, p. 733.

<sup>209</sup> “The Urlinie then leads to a selection of intervals in this contrapuntal setting (and in this selection alone lies the guarantee of the setting’s highest quality and most consummate synthesis), intervals that continue to bear in themselves the law of strict counterpoint. Only through such a selection do we then understand free composition’s prolongations of the law, which do not cancel it but rather validate it in freedom and newness. For example, if the intervals selected deviate in so many passages from those manifested by the diminutions, then it happens that often, on account of the selected intervals, the consecutive fifths and octaves presented by the counterpoint of the diminution are not really consecutives at all. Thus our masters could, while observing Urlinie, harmonic degree, and interval selection, develop a freedom in voice-leading, the immensity of which {5} was until now inconceivable, because the law of strict counterpoint was neither grasped in its profundity nor foreseen in such prolongations. And so it came to be that our young people, so different of late, merely seeming to live among us, were able to hit upon the idea of robbing voice-leading of its freedom with all the idle democratic boasting proper to a giant pygmy, as if they had not already possessed the highest freedom for the longest time, a freedom still fully uncomprehended by them; and in fact they succeeded in destroying that longstanding freedom because in their ignorance they declared themselves superior to the law. Yet what is freedom if not the radiance of a law’s foundation?” SCHENKER, Heinrich. Yet another word on the Urlinie [Noch ein Wort zur Urlinie, *Der Tonwille* 2, pp. 4-6] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, [p. 53-54] p. 53.

intervalos, puderam cultivar a liberdade das vozes condutoras, cuja imensidão {5} era até então inconcebível, porque a lei do contraponto estrito não havia nem sido pressentida em tais prolongações, nem alcançada em sua profundidade. E, desse modo, aconteceu que nossos jovens, tão diferentes dos de outrora, parecendo simplesmente viver entre nós, foram capazes de, com toda a inútil ostentação democrática própria de um pigmeu gigante, aceitar a idéia de destituir as vozes condutoras de sua liberdade, como se elas já não tivessem possuído, durante o mais longo tempo, a mais alta liberdade, uma liberdade ainda completamente incompreendida por eles; e eles, na verdade, tiveram sucesso na destruição de uma liberdade de tão longa data porque, em sua ignorância, eles consideraram a si mesmos superiores à lei. No entanto, o que é a liberdade senão a irradiação da fundamentação de uma lei?”

Gostaríamos de iniciar nosso comentário a respeito desse longo trecho chamando a atenção para a utilização da palavra *liberdade*. Em uma citação livre de uma frase escrita por Schenker podemos dizer que os prolongamentos das leis do contraponto estrito na composição livre funcionam, não no sentido de anular essas leis, mas antes, de validá-las com liberdade. Portanto, segundo Schenker, é possível reconhecer na composição livre a presença das leis do contraponto estrito manifestando-se, entretanto, livremente. A liberdade à qual, desse modo, Schenker faz referência é a liberdade da própria composição que, assim, é denominada *livre*. É a própria composição que, em sua liberdade, valida as leis do contraponto estrito. O caráter ativo da música se torna ainda mais explícito logo adiante quando Schenker afirma: “*Assim, nossos mestres, na medida em que observaram a linha fundamental, [...] puderam cultivar a liberdade das vozes condutoras [...]*”. Para, logo a seguir, declarar:

“[...] aconteceu que nossos jovens, [...] foram capazes de, [...] aceitar a idéia de destituir as vozes condutoras de sua liberdade, como se elas já não tivessem possuído, durante o mais longo tempo, a mais alta liberdade, uma liberdade ainda completamente incompreendida por eles, [...]”

Com isso não resta dúvidas de que Schenker está, desse modo, atribuindo liberdade à própria música através do conceito de vozes condutoras. Atribuir liberdade, como Schenker o faz, às vozes condutoras significa, portanto, segundo a definição de liberdade apresentada pelo *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano, atribuir a elas mesmas a causa e o princípio de seu próprio movimento; o que, em última instância, significa atribuir vida à música. Desse modo, compreendemos, em certo sentido, como equivalentes as expressões *vida da música* e *composição livre*, a qual, segundo este raciocínio, pode ser interpretada como *composição viva*. A liberdade das vozes condutoras – a qual, em última instância, não é senão a correspondência e a participação das vozes condutoras da composição livre nas leis do contraponto estrito, a observância das vozes condutoras a essas leis – embora espontânea, é descrita por Schenker como o fruto de um cultivo realizado de modo exemplar pelos grandes

mestres da música. A ausência de tal cultivo implica na possibilidade de uma restrição à liberdade das vozes condutoras, da destituição de uma liberdade que lhes é própria. A restrição de sua liberdade acontece, segundo Schenker, quando os compositores colocam a si mesmos, enquanto indivíduos, acima da vontade, da liberdade das próprias vozes condutoras e, desse modo, acima da própria música. Nas palavras de Schenker: “*e eles, na verdade, tiveram sucesso na destruição de uma liberdade de tão longa data porque, em sua ignorância, eles consideraram a si mesmos superiores à lei.*”

Uma reformulação do mesmo argumento é apresentada por Schenker em outras passagens como, por exemplo, no trecho final do ensaio *Uma palavra mais acerca da linha fundamental*<sup>210</sup>:

“E há ainda o filisteu! Se você disser a ele, ‘Gerações e mais gerações passam, mas a linha tonal continua a viver assim como no primeiro dia’, ele não compreenderá. E se você se aproximar dele e disser, ‘O capital age por si mesmo, do mesmo modo como a linha tonal’, ele não entenderá. Ele reconhece apenas uma única pergunta: ‘Onde se encontra isso tudo?’ – Está lá, nas cabeças das notas, não nas suas cabeças!”

E, ainda, em *Maiores considerações acerca da linha fundamental:I*, Schenker escreve<sup>211</sup>: “[...] pois ao invés de permitir todos os atos da vontade da linha fundamental, é sempre ele quem quer!”. Por fim, a longa citação feita anteriormente, se encerra com a identificação dos conceitos de liberdade e necessidade. Schenker pergunta: “*No entanto, o que é a liberdade senão a irradiação da fundamentação de uma lei?*”. A identidade entre liberdade e necessidade é exposta por Schenker mais explicitamente no seguinte trecho<sup>212</sup>:

<sup>210</sup> “*And then there is the philistine! If you say to him, ‘Generation upon generation passes away, but the tonal line continues to live as on the first day,’ he does not comprehend it. And if you approach him and say, ‘Capital is self-acting, and so is the tonal line,’ he does not grasp it. He knows only the one question: ‘Where is all that?’ – It is there in the noteheads, not in your heads!*” SCHENKER, Heinrich. Yet another word on the Urlinie [Noch ein Wort zur Urlinie, Der Tonwille 2, pp. 4-6] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*; editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg; New York: Oxford University Press; 2004; [p. 53-54] p. 54.

<sup>211</sup> “[...] for instead of leaving all acts of will to the Urlinie, it is always he himself who wills!” SCHENKER, Heinrich. *Further considerations of the Urlinie: I* [Fortsetzung der Urlinie – Betrachtungen {187-200}] em *The Masterwork in Music A Yearbook Volume I (1925)*; editado por William Drabkin; traduzido por John Rothgeb; New York: Press Syndicate of the University of Cambridge; 1994; [p. 104-111] p. 110.

<sup>212</sup> “*To compose creatively from this background is to open up to oneself an unlimited world of foreground and melody ready to be articulated through an unlimited world of genius. In all this infinitude of genius and melody there is but one boundary. This is the boundary drawn by Nature itself with its primary chord, and by man with his tonal space and Urlinie. Genius is grateful for this boundary, for it offers a necessary protection and control of freedom. [...] In the works of its great composers, German music commands the broadest spans of tension, the most powerful transformations within its layers of voice-leading, the most unrestrained processes of dissemination and unfolding [Auflockerungen und Ausfaltungen] in its harmonic degrees and its passing-tone progressions. These it exploits, in a compulsive quest for unity, as the articulation of a tonal space replete with passing-tone progressions in the background: that is to say, its synthesis, governed by necessity yet at the same time free.*” SCHENKER, Heinrich. *Elucidations* [Erläuterungen, Tonwille 8-9, pp. 203-5] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*; editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent; New York: Oxford University Press; 2005; [p. 117-18] p. 118. [grifo nosso]

“Compor criativamente a partir deste nível fundamental é abrir para si mesmo um mundo ilimitado no nível frontal e na melodia, pronto para ser articulado pelo mundo ilimitado do gênio. Para toda essa infinitude do gênio e da melodia existe apenas um limite. É o limite imposto pela própria Natureza com seu acorde originário, e pelo homem com seu espaço tonal e sua linha fundamental. O gênio é grato por esse limite, pois ele oferece uma proteção e um controle necessários para a liberdade. [...] Nas obras de seus grandes compositores, a música alemã comanda os mais amplos espaços de tensão, as mais poderosas transformações em suas camadas de vozes condutoras, os mais irrestritos processos de disseminação e desdobramento [*Auflockerungen und Ausfaltungen*] em seus graus da escala e em suas progressões lineares por movimento de passagem. Esses são explorados, numa busca compulsiva por unidade, enquanto a articulação de um espaço tonal repleto de progressões lineares por notas de passagem no nível fundamental: *o que significa dizer, a sua síntese, governada pela necessidade, mas, ao mesmo tempo, livre.*”

A concepção de uma igualdade entre liberdade e necessidade é, em si mesma, paradoxal. Esse paradoxo foi expresso claramente por uma passagem escrita por Schelling citada por Abbagnano<sup>213</sup>: “*O Absoluto age por meio de cada inteligência, ou seja, sua ação é absoluta porquanto não é livre nem desprovida de liberdade, mas as duas coisas ao mesmo tempo: absolutamente livre e por isso também necessária*”. Inspirado por esse paradoxo, no ensaio *Maiores considerações acerca da linha fundamental: I [Fortsetzung der Urlinie – Betrachtungen]*, Schenker faz a seguinte pergunta<sup>214</sup>: “*A linha fundamental significa liberdade ou coerção?*”, e, em meio à resposta para essa pergunta, ele afirma<sup>215</sup>:

“Ao criar sob a irresistível coerção da linha fundamental, os grandes mestres, de qualquer modo, sentiram-se completamente livres. Nos dias de hoje, reconhecidamente, as coisas são diferentes. Para aqueles que pretendem apenas tomar ciência da linha fundamental, ela significa apenas coerção. E, além disso, o homem de hoje em dia – tendo sido vítima de uma compreensão da liberdade falseada, que despedaça a alma humana em mil pedaços ao invés de curá-la – percebe até mesmo a necessidade mais benéfica como coerção supérflua.”

Os conceitos de liberdade e de vida da música são, desse modo, caracterizados por Schenker como ação, como atividade da própria música, a qual se manifesta, por outro lado, como passividade do gênio. Portanto, ao descrever a figura do gênio, um dos aspectos principais de sua caracterização é exatamente essa passividade. Ela já se tornou manifesta em algumas das passagens citadas anteriormente como, por exemplo, nesse último trecho no qual Schenker afirma que a linha fundamental a qual, para o homem comum, representa apenas

<sup>213</sup> SCHELLING, Friedrich W. J. apud ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; São Paulo: Editora Mestre Jou; 5ª edição, 2007; p. 733.

<sup>214</sup> “*Does the Urlinie signify freedom or constraint?*” SCHENKER, Heinrich. *Further considerations of the Urlinie: I [Fortsetzung der Urlinie – Betrachtungen {187-200}]* em *The Masterwork in Music A Yearbook Volume I (1925)*; editado por William Drabkin; traduzido por John Rothgeb; New York: Press Syndicate of the University of Cambridge; 1994; [p. 104-111] p. 110.

<sup>215</sup> “*Creating under the irresistible constraint of the Urlinie, the great masters nevertheless felt completely free. Today, admittedly, things are different. To those who have only to take cognizance of the Urlinie, it signifies constraint alone. And furthermore, man today – having fallen victim to a falsely understood freedom that rends the human soul into a thousand pieces instead of healing it – perceives even the most beneficial necessity as superfluous constraint*” Idem.

coerção, para o gênio significa liberdade. Portanto, a coerção que a linha fundamental, enquanto atividade da própria música, exerce sobre o compositor, que nesse sentido é apenas passivo à vontade da música, constitui aquele cultivo da linha fundamental que só o gênio, por meio da sua liberdade – que é, ao mesmo tempo, necessidade, coerção, e cumprimento de uma lei – é capaz. Para mencionar apenas mais um exemplo, No ensaio *Leis da Arte da Música*, do *Der Tonwille*, Schenker escreve<sup>216</sup>:

“Mas, se o artista se contenta em inventar, de uma maneira nova, meras transformações, ele conquista a recompensa de permanecer, de uma maneira nova, para sempre são e salvo junto a elas. Assim, inovação sobre inovação, ao longo de uma cadeia sem fim de artistas, a lei fundamental da consonância e as suas derivações nunca se exaurem.”

---

<sup>216</sup> “But if the artist is content with newly inventing mere transformations, he obtains the reward of remaining newly safe and secure in them for ever. Thus, new upon new, along an endless chain of artists, the fundamental law of consonance and its group of derivations are never ever exhausted.” SCHENKER, Heinrich. *Laws of the Art of Music* [*Gesetze der Tonkunst, Der Tonwille 2*, pp. 3] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*, editado por William Drabkin, traduzido para o inglês por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 51.



## CONCLUSÃO

Nas análises precedentes mostramos a existência da possibilidade de uma identidade entre os conceitos de liberdade e de organismo. Essa demonstração, no entanto, não é suficiente para justificar a concepção schenkeriana de uma vida da música. Trata-se da seguinte questão: se, por um lado, o conceito kantiano de organismo, enquanto causa e efeito de si mesmo, proporciona certa identidade com o conceito de liberdade, enquanto causa ou princípio de si mesmo; por outro lado, na medida em que o conceito kantiano de organismo distingue inseparavelmente organismo de mecanismo, não é possível, através dele, atribuir o significado do conceito de organismo à música. Kant, em um trecho citado anteriormente havia declarado<sup>217</sup>:

“Daí também que uma engrenagem no relógio não produza a outra, muito menos um relógio outro relógio, de forma que para tanto utilizasse outra matéria (a organizasse). Por isso ele também não substitui, pelos próprios meios, as partes que lhe são retiradas ou corrige sequer a sua falta na construção original, pela intervenção das restantes, ou se corrige a si mesmo depois de ter entrado em desordem. Ora, pelo contrário, podemos esperar tudo isso da natureza organizada.”

É possível, a partir da descrição feita por Kant, conceber a música como um ser organizado, como um organismo? Podemos afirmar que a música “*substitui, pelos próprios meios, as partes que lhe são retiradas ou corrige sequer a sua falta na construção original, pela intervenção das restantes, ou se corrige a si mesmo[a] depois de ter entrado em desordem.*”? Obviamente, não. Portanto, a concepção kantiana de organismo parece, antes, desautorizar do que autorizar a atribuição de uma natureza orgânica à música, senão como uma metáfora. Na medida, porém, em que Schenker, conforme foi citado anteriormente, afirma que<sup>218</sup>: “*não se deve considerar apenas uma expressão metafórica quando digo que a linha fundamental quer ser captada não apenas mentalmente, mas experimentalmente.*”. Nesse sentido perguntamos: como é possível compreender a expressão *vida da música* senão como uma metáfora? O que significa perguntar: de onde a concepção schenkeriana de vida da música retira o seu fundamento?

Comprendemos a atribuição de liberdade à música, que constitui essencialmente a noção de *vida da música*, como o comprometimento de Schenker com o pensamento de Goethe e, desse modo, como uma indicação da sua relação com o pensamento do romantismo e do idealismo alemão. A passagem de um sentido metafórico para um sentido literal na

<sup>217</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*; tradução de Valério Rohden e Antônio Marques; Rio de Janeiro: Forense Universitária; 3ª edição, [1790] 2016; §65, p. 240.

<sup>218</sup> SCHENKER, Heinrich. *Beethoven's Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*; traduzido, editado e anotado por John Rothgeb; Nova York: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 9-10.

aplicação do conceito de organismo no âmbito da teoria musical de Schenker retira o seu fundamento de um questionamento metafísico, o qual, na verdade, se constitui como uma crítica e, até mesmo, como um projeto de dissolução da oposição entre os conceitos metafísicos de sujeito e de objeto. Ela reflete, em última instância, a aceitação por parte de Schenker da noção de *Urphänomen* de Goethe. A insuficiência dos conceitos de sujeito e de objeto para exprimir a relação do homem com o mundo é expressa pela teoria musical de Schenker através de suas concepções de *vida da música* e de gênio exatamente do mesmo modo como em Goethe as cores, enquanto um fenômeno primordial, eram postas em evidência como “ações e paixões da luz”, sendo descritas por Goethe como “seres que apenas se aproximam da experiência e que podem ser chamados antes atividades do que objetos, estando no reino da doutrina da natureza em contínuo movimento”. O que significa dizer que elas são simultaneamente ativas e passivas, e que não podem ser compreendidas adequadamente a partir da relação entre sujeito e objeto, quer dizer, a partir da noção de uma pura atividade do sujeito diante de uma pura passividade do objeto.

Uma evidência importante da relevância da crítica de Goethe aos conceitos de sujeito e objeto, e de teoria e prática para o pensamento de Schenker se encontra na escolha da epígrafe de sua principal obra, *Der freie Satz*. Schenker significativamente escolhe como abertura do primeiro capítulo desta obra fundamental exatamente uma passagem da *Doutrina das Cores* na qual Goethe critica de forma contundente os conceitos de teoria e de prática, e de sujeito e objeto. Nesta passagem Goethe invalida completamente o conceito de teoria, dissolvendo a sua oposição ao conceito de prática. Nela Goethe afirma: “Cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando.”. Compreendemos, portanto que a noção schenkeriana de *vida da música* se fundamenta no aspecto metafísico de seu pensamento, o qual, por sua vez, possui suas origens na sua relação com Goethe. Nesse sentido, interpretamos a relação de Schenker com a metafísica de forma análoga à relação que Goethe mantém com ela, que se caracteriza como uma relação dúbia. A dubiedade dessa relação está no fato dela se apresentar, em determinados momentos, como acordo e como aceitação de questões e de conceitos metafísicos – como é o caso do conceito de substância, que está presente nas concepções de Goethe através da noção de *Urpflanze*, e nas concepções de Schenker através dos conceitos de linha e de estrutura fundamental. Enquanto que, em outros momentos, ela se apresenta como recusa e como desacordo com outras concepções metafísicas, como acontece em relação aos conceitos de sujeito e objeto através, por exemplo, da noção de *Urphänomen* em Goethe, e *vida da música* ou *liberdade* em Schenker.

O debate acerca da questão metafísica que envolve a distinção entre sujeito e objeto, a dissolução da dicotomia representada por esses conceitos – com as características específicas retratadas por nossa pesquisa – constitui um elemento importante do pensamento do romantismo e do idealismo alemão. Compreendemos, desse modo, o posicionamento de Schenker com relação a tal questão como um forte elemento de ligação entre os pensamentos de Schenker e do romantismo. Este posicionamento serve, portanto, como fundamento para essa relação; a qual se manifesta de diversas formas como, por exemplo, através da identidade entre o conceito schenkeriano de análise musical e o conceito romântico de crítica de arte. Esta identidade, indicada pelo artigo *Análise schenkeriana: Interpretação e crítica*<sup>219</sup> escrito pelos Professores Guilherme Sauerbronn de Barros e Cristina Capparelli Gerling, ao conceber a obra de arte enquanto incompleta, coloca em pé de igualdade compositor e ouvinte, questionando exatamente os conceitos de objetividade e de subjetividade. Esperamos, desse modo, que nossa pesquisa tenha jogado alguma luz sobre determinados aspectos do pensamento de Schenker por meio da afirmação e do reconhecimento da presença de elementos – conceitos, questões e problemas – metafísicos em sua teoria, que se expressam de uma maneira exemplar nos conceitos de linha e de estrutura fundamental, mas que se espalham, inevitavelmente, por diversas outras noções e concepções da teoria schenkeriana.

---

<sup>219</sup> BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. *Análise schenkeriana: interpretação e crítica*. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009, p. 87-121.



## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5.ed. São Paulo: Mestre Jou; 2007.
- ARISTÓTELES. *As Partes dos Animais. Livro I*. Tradução e comentários Lucas Angioni. In: *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Série 3, v. 9, nº especial, Campinas: Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência – UNICAMP; jan.-dez. 1999, p. 17-34.
- \_\_\_\_\_. *Metafísica*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. 2.ed. Madrid: Gredos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. *Análise schenkeriana: interpretação e crítica*. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009, p. 87-121.
- BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Mahle, Steiner, Goethe: um estudo do conceito de harmonia*. Curitiba: Prismas, 2015.
- FREIRE, Antônio. *Gramática Grega*, São Paulo: Martins Fontes; 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *A metamorfose das Plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [1790] 1993.
- \_\_\_\_\_. *Doutrina das Cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, [1810] 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*. Tradução Marco Antônio Casanova. 1.ed. Rio de Janeiro: Via Veritas, [1929-30] 2012.
- \_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 2.ed. rev. São Paulo: Centauro, [1945] 2010.
- \_\_\_\_\_. *Conferências e Escritos Filosóficos*. In: *Os Pensadores*. Tradução e notas de Ernildo Stein. 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, set. 1973.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferência*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ontologia (Hermenêutica da Faticidade)*. Tradução de Renato Kirchner. Petrópolis, RJ: Vozes, [1923] 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes, [1927] 1998.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1781] 2001.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016;

MEEÛS, Nicolas. *Schenker's Fliessender Gesang and the Concept of Melodic Fluency*. In: *Orfeu*. Vol. 2, n. 1, jul. 2017, p. 161-170.

MORUJÃO, Carlos. *Goethe e a Filosofia da Natureza de Schelling*. In: *Contradições eletivas – Colóquio comemorativo dos 250 anos do nascimento de Goethe*. Lisboa: Colibri/Universidade Católica de Lisboa, 2001, p. 133-144.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia da Época Trágica dos Gregos*. In: *Os Pensadores, Os Pré-Socráticos, Fragmentos, Doxografia e Comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PASTILLE, William. *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works*. In: CADWALLADER, Allen (Ed.). *Trends in Schenkerian Research*. Nova York: Schirmer Reference, 1990, p. 71-85.

\_\_\_\_\_. *Music and morphology: Goethe's influence in Schenker's thought*. In: SIEGEL, Hedi (Ed.). *Schenker Studies*. New York: Cambridge University Press, 1990, p. 29-44.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.

PÖGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger [Der denkweg Martin Heideggers]*; tradução de Jorge Telles de Menezes; Lisboa: Instituto Piaget; 2001.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*; editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]; New York: Oxford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Oxford University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Five Graphic Music Analyses*. Editado por Felix Salzer. New York: Dover Publications, [1932] 1969.

\_\_\_\_\_. *Free Composition: Volume III of New Musical Theories and Fantasies*. Editado e traduzido por Ernst Oster. Hillsdale, NY: Pendragon Press, [1935] 1979.

\_\_\_\_\_. *Harmony*. Editado por Oswald Jonas, traduzido por Elizabeth Mann Borgese. Chicago: The University of Chicago Press, [1906] 1980.

\_\_\_\_\_. *Kontrapunkt Book II*. Editado por John Rothgeb, traduzido por John Rothgeb e Jürgen Thym. Michigan: Musicalia Press, [1922] 2001.

\_\_\_\_\_. *Piano Sonata in A Major Op. 101 Beethoven's last piano sonatas: An edition with elucidation volume 4*. Traduzido, editado e comentado por John Rothgeb. New York, NY: Oxford University Press; [1921] 2015.

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music: a yearbook volume 1 (1925)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1994.

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music: a yearbook volume 2 (1926)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music: a yearbook volume 3 (1930)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997.

SIEGEL, Hedi. *When "Freier Satz" was part of Kontrapunkt: A preliminary report*. In: SCHACHTER, Carl; SIEGEL, Hedi (Ed.). *Schenker Studies 2*. Nova York, NY: Cambridge University Press; 1999-2006, p. 12-25.

SOLIE, Ruth. *The Living Work: Organism and Musical Analysis*. In: *19<sup>th</sup> Century Music*, Vol. 4, n. 2. Berkeley: University of California Press, 1980, [p. 147-156] p. 152-153.

STEIN, Ernildo [resenha crítica acerca da tradução feita por Márcia de Sá Cavalcante Schuback do *Heráclito* de Heidegger]. In: *Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise Natureza Humana*, 2 (2), 2000, p. 441-445.



**ANEXOS:**

**TEXTOS DE SCHENKER TRADUZIDOS PARA O PORTUGUÊS A PARTIR DE  
SUA VERSÃO EM INGLÊS**



## ANEXO A – A LINHA FUNDAMENTAL: UMA OBSERVAÇÃO PRELIMINAR

SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark* [*Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, Der Tonwille 1, pp. 22-26*]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 21-24. Traduzido para o português a partir da versão inglesa por Ivan Nabuco.

No volume por vir do meu *Contraponto* (*Neue musikalische Theorien und Phantasien, II<sup>3</sup>*), no qual demonstro que a *composição livre*<sup>220</sup> é essencialmente uma continuação do contraponto estrito, faço alusão a um fenômeno fundamental da vida da música na seção que trata da *elaboração composicional* [*Auskomponierung; elaboration*], um fenômeno ao qual denominei *linha fundamental*<sup>221</sup> [*Urlinie*].

Conforme o termo sugere, a linha fundamental representa uma instância fundamental, uma sucessão fundamental de notas<sup>222</sup>.

A linha fundamental carrega em si as sementes de todas as forças que dão forma à vida da música. Com a cooperação dos *graus da escala* [*Stufen; harmonic degrees*], a linha fundamental sugere os caminhos para toda elaboração composicional assim como para a composição das *vozes externas* [*Außensatz; outer voices*], em cujos intervalos o casamento do contraponto estrito com a *composição livre* [*free composition*] é tão maravilhosa e misteriosamente consumado. É a linha fundamental quem dá vida ao motivo e à melodia; somente aquele que compreendeu a essência da linha fundamental irá encontrar o caminho para a natureza derivada da melodia e perceber que, devido à sua origem na linha fundamental, a melodia é mais do que aquilo pelo qual ela comumente é tomada.

Mesmo a linha fundamental obedece à lei da procriação, que é a lei da repetição; e porque ela possui tal impulso fundamental [*Urtrieb*], a linha fundamental se une a uma Natureza sempre em crescimento, sempre em expansão, como uma parte viva dessa Natureza. Enquanto motivos e melodias agitam-se diante de nossos ouvidos em repetições que são facilmente perceptíveis, a linha fundamental gera repetições de um tipo mais sublime e oculto no seu ventre fundamental [*Ur-Schoß*]. Aqueles que falam das repetições na música e riem de

<sup>220</sup> Trata-se da expressão que dá nome à obra derradeira de Schenker, *Der freie Satz*. Expressão de difícil tradução, tendo sido vertida para o inglês como *Free Composition*, por Ernst Oster; e para o francês como *L'Écriture Libre*, por Nicolas Meuwès.

<sup>221</sup> O plano de Schenker do terceiro volume do *Contraponto* [*Kontrapunkt*] não se materializaria tão rápido quanto este anúncio sugere. Embora uma versão de “Freier Satz”, como ele denominou provisoriamente, tenha sido esboçada anteriormente à série *Tonwille*, o volume prometido não apareceria antes do ano da morte de Schenker [1935]. Por volta de 1925 ele não era mais citado como “II”, mas como “III”, ou seja, como um volume separado das *Neue musikalische Theorien und Phantasien*; um ano depois, ele exibiu um título revisado, “Der freie Satz”. [N. do T. inglês]

<sup>222</sup> *Ein Urzustand, eine Urfolge von Tönen*: neste, assim como em outros ensaios, Schenker utiliza ou cria palavras a partir do prefixo “Ur” para denominar e para destacar os conceitos fundamentais de sua teoria. [N. do T. inglês]

sua vontade de procriação claramente demonstram que escutam apenas as repetições do *nível frontal* [*Vordergrund; foreground*], mas que não perceberam absolutamente nada acerca das mais impressionantes repetições no *nível profundo* [*Hintergrund; background*] das linhas fundamentais.

A música instrumental, portanto, não se origina da dança, mas antes da linha fundamental, que amarra com seus fios as associações puramente musicais do motivo e, ao fazê-lo, as reconduz a seu fundamento último. Na medida em que a música ligada à dança carecia de uma linha fundamental, a dança era, é claro, dança, mas a sua música não era ainda Arte. Somente a partir da linha fundamental se iniciou realmente o processo de transformação da música em Arte, portanto, o mesmo se dá com a música ligada à dança<sup>223</sup>; e, desse modo, caiu por terra a teoria de que a música instrumental possui suas origens na dança, juntamente com todas as conclusões esboçadas a partir dela. Assim como a música começou com a linha fundamental, é também apenas na linha fundamental que ela será capaz de permanecer viva.

A assim chamada imagem poética é do mesmo modo desmentida pela linha fundamental. Embora muitas analogias possam ser feitas entre a vida humana e a música (como poderia uma arte concebida pelo homem *não* incorporar o humano?), a imagem poética parece ser invocada com demasiada frequência por todos aqueles homens fortes em “expressões” que não compreendem que apenas a eles é dado dissolverem-se na arte, e não à arte neles; ou por certos tagarelas hermenêutas do “afeto”, cuja incapacidade os obriga a ver ao invés de escutar seu caminho através da música, assim como no resto do mundo objetivo, e os obriga, desse modo, a rebaixar a música {23} a um cinema para os ouvidos. Acima e além de tudo isso, a música com a linha fundamental permanece um mundo em si mesmo, próprio, comparável à Criação no sentido de que ela repousa somente sobre si mesma, agindo sem vistas a um fim.

Com tudo aquilo que lhe pertence, que lhe acompanha, a linha fundamental traz a verdade ao reino das notas, a verdade musical mais própria. Por consequência, todas as *diminuições* [*diminutions*], todas as ornamentações permanecem igualmente verdadeiras (musicalmente falando) na presença daquela linha; o mesmo se dá com relação a toda música endossada pela verdade verbal, tal como a canção [*lied*], o drama musical, e assim por diante. Por esta razão, todas as várias divisões e classificações tais como Clássica, Romântica, programática, absoluta, e outras similares, desaparecem da vista diante da linha fundamental, uma vez que elas são influenciadas pelo sentimento pessoal ou pela compreensão histórica.

---

<sup>223</sup> Ver Harmonielehre, p. 4/p. 4. [N. do T. inglês]

Para onde quer que a música carregue consigo a verdade de uma linha fundamental, ela carregará também a bênção da linha fundamental e o seu bem.

Diante destas últimas revelações sobre a linha fundamental, uma busca por semelhanças e pontos de contato extremamente dedicada e indulgente mostra-se infantil, ingênua, ridícula, ignorante, na medida em que melodias e motivos que soam idênticos em todos os outros aspectos podem diferir completamente na maneira como se relacionam com a linha fundamental, então, da mesma forma, melodias diferentes podem (como é quase sempre o caso) se encontrar umas com as outras em linhas fundamentais idênticas<sup>224</sup>.

Na linha fundamental, o milagre da criação é consumado; a linha fundamental é a única musa de toda criação extemporânea, toda síntese; é o começo e o fim da obra, a sua fantasia. Com a linha fundamental, o compositor se torna um vidente, atraído para ela como para uma mãe ancestral [*Urmüttern*]; e, como que intoxicado por suas fontes e por seus ensinamentos, ela concede às suas notas um destino misericordioso, cheio de concordância entre a vida de cada nota individual e uma vida que existe acima e para além do ser de cada uma delas (como uma "idéia platônica" na música), um destino cheio de abundância e propriedade e ordem, mesmo em lugares onde o alvoroço, o caos ou a dissolução parecem emergir no nível superficial.

Todos aqueles que tenham feito da linha fundamental sua, possuem também uma presença de espírito e uma percepção do futuro [*Geistesgegenwart und -zukunft*] e, munidos delas, sentem-se isentos de todas as regras aprendidas na escola e nos livros que simplesmente nunca tornam possível o surgimento de um pressentimento do porvir.

Se este tipo de linha fundamental é a escuta profunda [*Fernhören*] do compositor, então pode ser de utilidade para o leitor, para o intérprete, ou para o ouvinte, cuja escuta percebe apenas aquilo que está à mão, como um par de óculos da mente que faz das coisas distantes, próximas.

Permita-me repetir algumas coisas que expliquei nos meus *Erläuterungsausgabe* da Sonata Op. 101 de Beethoven (ver a “Observação Preliminar” na Introdução) a respeito do mesmo conceito<sup>225</sup>:

A linha fundamental é a posse própria do gênio, e isto explica o motivo pelo qual o seu conhecimento não foi trazido para baixo daquelas alturas há

---

<sup>224</sup> Schenker propõe aqui uma resposta para a questão sobre como diferentes melodias poderiam ser apresentadas em uma obra concebida organicamente, uma questão que ele havia levantado pela primeira vez em 1895 no ensaio “Der Geist der musikalischen Technik” (reimpresso em *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker*, ed. Hellmut Federhofer [Hildesheim: Georg Olms, 1990]), pp. 135-54. [N. do T. inglês]

<sup>225</sup> *Erläuterungsausgabe* of Op. 101, pp. 22-23/pp. 8-10. As elipses (...) denotam omissões do texto original, que incluem citações de Goethe, Kant, e Lessing. [N. do T. inglês]

muito, muito tempo atrás<sup>226</sup> (Como isto agora se dá, o homem irá aprender a voar no céu antes de aprender a elevar a si mesmo na direção do gênio.).

Uma obra musical vem ao mundo viva, tecida a partir da *linha fundamental*, do *grau da escala* e das *vozes condutoras* [*Stimmführung*; *voice-leading*]. O método de observação segundo o qual se deve, inicialmente, tomar consciência de cada fator isoladamente não deve obscurecer o fato de que todas essas forças e fontes de energia (da linha fundamental emanam motivo e melodia) constantemente se entrelaçam e agem umas sobre as outras. Por que mesmo a essência do homem, um todo completo misteriosamente tecido por forças mil vezes maiores, por exemplo, não é, de modo algum, anulada pelo fato de uma compreensão desta essência poder somente ser formulada por teorias que se detém sobre as partes (a anatomia e a fisiologia, por exemplo). Portanto, deve ser declarado que devemos, de fato, precisamos falar a respeito da linha fundamental isoladamente, não importando quão inseparavelmente ela coopere com as outras forças no jogo de forças da obra de arte.

{24} Em certo sentido, a linha fundamental é como o âmago da alma humana<sup>227</sup>. Na medida em que este âmago acompanha o homem desde o berço até o túmulo, da mesma maneira a linha fundamental acompanha [a obra de arte] desde a primeira até a última nota. Portanto, para dar continuidade à analogia, a linha fundamental pode ser comparada com a duração da vida humana, os setenta anos dos salmos, porque tudo aquilo que é meramente superficial desaparece da vista quando confrontado com ela, assim como muitas horas desaparecem quando contemplamos o ano, e tantos anos quando contemplamos a linha fundamental da vida. Consequentemente, existem dificuldades em abundância quando se trata de reconhecer a linha fundamental de uma obra musical precisamente nisto: muitas vezes se é inclinado a superestimar e mal interpretar a situação de uma voz condutora no presente meramente por estar no presente, assim como, na vida humana, o tempo presente é frequentemente superestimado e mal interpretado.

---

<sup>226</sup> A imagem da verdade sendo trazida para baixo a partir das alturas ressoa com a representação que Schenker faz de si mesmo em outros escritos como um Moisés subindo o monte Sinai para receber os mandamentos que trarão a vida para o seu povo. [N. do T. inglês]

<sup>227</sup> *Wie des Menschen Seelenkern*. O texto original, no *Erläuterungsausgabe* do Op. 101, se lê: *Lichtbild des Seelenkernes* (“fotografia do âmago da alma”). [N. do T. inglês]

Ao olhar para as linhas fundamentais, no entanto, não se deve desencantar com o fato de que todas elas se assemelham umas às outras em suas constantes *progressões lineares* por grau conjunto [*Zügen von Sekunden*], em suas repetições, ou mesmo no movimento para cima e para baixo, tão normal quanto inspirar e expirar. A preocupação do artista é precisamente evocar suas próprias tensões peculiares por meio de um número específico de passos de segunda, um tipo particular de repetição, ou um movimento particular para cima e para baixo, para extrair sempre novas variações a partir de seus próprios motivos e melodias peculiares assim como a partir dos movimentos para cima e para baixo como também a partir das leis fundamentais das vozes condutoras e do grau da escala, e, portanto, em todo caso, para que se desenvolva em sua particularidade: *semper idem, sed non eodem modo* – nada mais é dado ao artista. . .

. . . Mas será que o próprio gênio sabe alguma coisa a respeito da linha fundamental? Está claro agora que o gênio não precisa saber ou expressar seu conhecimento acerca da linha fundamental com as minhas palavras ou mesmo alinhado com minha perspectiva. No entanto, se vemos o gênio claramente percorrendo a travessia da linha fundamental, com a intenção de maravilhosamente cultivá-la, atento à ordem mesmo em meio às mudanças, se percebemos a elegância do gênio, e se devemos também reconhecer nisto que o gênio deseja realizar somente esta travessia e nenhuma outra, como então deveríamos nos referir àquilo que impele o gênio a fazer todas essas coisas?

Trechos da linha fundamental certamente estão contidos aqui e ali em obras musicais não tão engenhosas, porém, é necessário apenas um golpe de vista naquilo que rodeia a passagem em questão para que imediatamente se conclua a partir da hesitação, da confusão entre os fins e os meios, das perambulações de um caminho para outro, que obviamente trata-se apenas do resultado da boa fortuna dando as caras de vez em quando. Tais compositores simplesmente carecem do maravilhoso dom natural e da sagrada força dos nervos necessários para resistir às exigências extenuantes, pois a abertura segura de caminhos através da vida da música pressupõe esse dom e essa força.<sup>228</sup> . . .

---

<sup>228</sup> Os fabricantes das chamadas obras impressionistas gostam de falar hoje em uma certa “linha”. Mas onde, assim como nestas obras, o efeito se resume apenas a um ruído tonal (que, como todo ruído só conta como um fenômeno acústico, mas ainda não como Arte), a “linha” do ruído tonal certamente não diz mais do que as linhas

. . . O conhecimento acerca da linha fundamental, portanto, ainda é o caminho mais seguro para ampliar nosso conhecimento a respeito do gênio. Mas o estudo do gênio é como a astronomia. As estrelas estavam nos céus muito antes que os homens começassem a se preocupar com elas: eles se admiravam diante delas, com medo ou regozijo. Mais tarde, no entanto, eles aprenderam a se orientar a partir das estrelas, de tomá-las a seu favor, e desde então a bênção desse conhecimento se renova. Acima de nós {25}, brilha o céu estrelado dos gênios, mas ainda assim a humanidade não obteve sucesso em orientar-se apropriadamente por eles. Pois, o que representa o insignificante mundo de idéias que a pessoa comum toma emprestado do gênio quando comparado à abundante bênção que ela poderia e deveria obter? E, no entanto, fazê-lo requer ainda, acima de tudo, respeito e modéstia, na mesma medida em que tais virtudes adornam também o verdadeiro gênio. Mas quem não vê que tais virtudes estão completamente em falta em meio à geração atual, o que claramente revela o quanto ela necessita de gênios, e de fato, até mesmo de talentos? . . .

\* \* \*

Se, de fato, é concebível que o aspecto criativo de nossos maiores compositores possa, de alguma forma, ter sido transmitido para os não gênios ao longo das gerações, então Richard Wagner é provavelmente aquele a quem se deve culpar por ter impedido o avanço de tal transmissão, como seria, de um modo geral, concebível. Na medida em que ele não pôde encontrar o caminho para as mães ancestrais, ele teve de se refugiar no assim chamado drama musical (mesmo que apenas por um impulso de autopreservação), se ele ao menos pudesse oferecer uma justificativa extramusical para a sua injustificável, talvez idiossincrática, maneira de pensar musical.

Embora ele mesmo tenha absorvido e executado as obras de nossos maiores compositores, ele falhou diante da linha fundamental e, até mesmo, explicitamente recusou a

---

que também podem se fazer sentir, subindo e descendo, em outros ruídos (por exemplo, no trovão, o balanço de uma mesa, o rolamento de um transporte, e assim por diante). A voga de tais ruídos e linhas tonais vem da França – somente isso já diz tudo. A nacionalidade francesa, que nunca teve muito a oferecer na música (como também em outras áreas, exceto talvez nas chamadas ciências exatas), nem um Bach ou um Handel, nem um Haydn, um Mozart, um Beethoven, um Schubert, um Mendelssohn, um Schumann, ou um Brahms, nem mesmo um Wagner ou um Bruchner – essa nacionalidade francesa permite a si mesma fazer de tais absurdos a moda e até mesmo declará-la uma arte nacional (o que seria consistente), mas o que a Alemanha tem a ver com esse ruído, essa caricatura de linha, quando possui tão potentes linhas fundamentais? [N. do E.]

necessidade orgânica dessas obras, simplesmente por não ter compreendido o poder que transformou os compositores dessas obras em uma ferramenta verdadeiramente passiva das linhas fundamentais, as quais sustentam a necessidade e a verdade artística.

Quão fácil é compreender agora que não foi tanto o poder ostensivamente irresistível das obras de Wagner, que, desse modo, desencaminhou seus contemporâneos e as gerações posteriores (com excessão apenas de poucos entre os melhores), mas a desintegração – através do assassinato da linha fundamental – que os compositores menos capazes endossaram com um entusiasmo proporcional à facilidade com a qual, ao fazê-lo, chamavam para si a atenção. E se um talento como o de Wagner não foi suficiente para as exigências malignamente difíceis da linha fundamental, portanto, sem haver a necessidade, ele fez o elogio da obra de arte total, então, seus seguidores e imitadores fizeram imediatamente o mesmo elogio com uma facilidade ainda maior, muito maior, no mesmo grau em que seu talento era menor do que o dele. E se os músicos de hoje facilmente chegam a turvar algo que não mais pode ser chamado de o material básico da arte musical, então, conforme eu disse, Richard Wagner sozinho carrega a culpa por ter desmobilizado os seus esforços musicais, por assim dizer.

Ao despedaçar a linha fundamental e destruir a verdade musical, Wagner preparou um destino para a música semelhante àquele que Karl Marx preparou para a sociedade ao demolir cada tradição, bem como as verdades que subjaziam a elas, as quais, porém, foram incompreensíveis para ele. Tal comparação também está de acordo com o fato de que ambos trouxeram acima de tudo a ruína para a música alemã e para a sociedade alemã. E, desse modo, assim como alguém poderia provavelmente chamar Karl Marx de, para colocar de forma direta, o carrasco da humanidade alemã, embora, de modo algum, o algoz do capitalismo em geral, também se pode dizer de Wagner que ele se tornou o carrasco da música alemã, embora, de forma nenhuma, ele seja também o algoz da música das outras nações. No entanto, a música e a sociedade em geral são severamente danificadas no momento em que isso ocorre com a música alemã e com a sociedade alemã, pois qual nação possui uma arte musical maior do que aquela que a nação alemã possui ou uma história mais ideal do que a da nação alemã?

{26} Conseqüentemente, os erros e as ofensas dos quais a humanidade alemã foi acusada por Wagner e por Marx são, da mesma forma, sérios, extremamente sérios – e, no entanto, eles são também erros alemães e, mesmo enquanto erros, eles ainda são nobres, erros alemães, de um tipo que nenhuma outra nação pode exhibir. Que sentimento artístico Wagner colocou em cena, que humanidade profunda um homem como Karl Marx pôde invocar - mas infelizmente ambos esses homens possuíam uma visão limitada, escutando ou observando

apenas aquilo que estava à mão, nenhum deles foi um gênio. E toda a obra deles, não importando o quão ampla e pródigamente eles a tenham conduzido, se desfaz diante da criação, sempre tão pequena e ao mesmo tempo possuidora de tão ampla visão, de um gênio. Para a música alemã há apenas um caminho para a salvação: um retorno em direção à verdade musical pré-wagneriana. Wagner – e a música alemã pode muito bem permiti-lo, dada sua alta posição – deve ser colocado no mesmo lugar em que Christoph Willibald Ritter von Gluck, que, apesar de suas excelentes qualidades e virtudes, foi superado por um Mozart por um triz, meramente porque Mozart podia escrever partes para o baixo para as quais Gluck não tinha a menor inclinação. Acabou, também, se tornando o destino da música alemã que Wagner, não fosse, de modo semelhante, superado por outro Mozart.

\* \* \*

A linha fundamental é o dom visionário do compositor.

Um dom visionário é um fardo pesado. O vidente o suporta sem dizer uma palavra quando um deus quer se comunicar através dele, mantendo silêncio sobre os tormentos que sofre diante da visão de uma humanidade que não pode participar da revelação e, porque não pode, também não quer participar. O fundo do poço da arte musical já foi alcançado há muito tempo, e agora é uma questão de fortalecimento dos nervos que se tornaram completamente histéricos pela ociosidade artística, para que, num futuro próximo, eles possam novamente realizar um tão grandioso serviço para a arte. A hora de se voltar para trás soou.

## ANEXO B – LEIS DA ARTE DA MÚSICA

SCHENKER, Heinrich. *Laws of the Art of Music* [*Gesetze der Tonkunst, Der Tonwille 2*, pp. 3]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin, traduzido para o inglês por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 51. Traduzido para o português a partir da versão inglesa por Ivan Nabuco.

A vida da música floresce em consonância e dissonância:

A consonância é a única lei de tudo aquilo que é harmônico, vertical, e que pertence à Natureza. A dissonância pertence às *vozes condutoras* [*Stimmführung; voice-leading*], ao horizontal, e por consequência é Arte.

A consonância vive na tríade, a dissonância na *passagem* [*im Durchgang*].

Da tríade e da passagem brotam todo o fenômeno da vida da música: a tríade pode se tornar um *grau da escala* [*Stufe; harmonic degree*]; a *nota de passagem* [*Durchgang; passing tone*] pode ser modificada para se tornar uma *nota vizinha* [*Nebennote; neighbour note*], uma nota de passagem acentuada [*accented passing tone*], uma antecipação, uma síncope dissonante, ou a sétima de um acorde dominante.

Não existem outras leis senão a da consonância e a da dissonância, assim como não existem outras derivações fundamentais [delas]. A dissonância deve ser compreendida enquanto algo estritamente contingente com relação à consonância e, portanto somente a consonância da Natureza deve ser compreendida como o fundamento último de todas as possibilidades artísticas na música, e ao mesmo tempo, concebida como a derradeira meta de tudo aquilo que se esforça por passar.

A criação do mundo foi realizada a partir de poucas leis. Se a mente humana compreende com dificuldade até mesmo o mais ínfimo elemento de sua infinitude, ela ao menos pressente que todo o fenômeno da criação se sustenta claramente sobre transformações regidas por algumas poucas forças elementares. No pequeno mundo das notas as coisas não são diferentes. O artista revela a consonância e a dissonância em formas sempre novas, esboçando sempre novos efeitos a partir da tríade, grau da escala, nota de passagem, e suas derivações.

É proibido ao homem igualar-se à Natureza e, em um ato de criação autônomo, gerar uma coisa completamente nova e de mesmo valor por oposição à sua lei da consonância; o próprio homem, afinal, é uma transformação misteriosa de uma das leis fundamentais da Natureza. Mas, se o artista se contenta em inventar, de uma maneira nova, meras transformações, ele conquista a recompensa de permanecer, de uma maneira nova, para sempre são e salvo junto a elas. Assim, inovação sobre inovação, ao longo de uma cadeia sem

fim de artistas, a lei fundamental da consonância e as suas derivações nunca se exaurem.  
(excerto de *Freier Satz*)

## ANEXO C – HISTÓRIA DA ARTE DA MÚSICA

SCHENKER, Heinrich. *History of the Art of Music* [*Geschichte der Tonkunst, Der Tonwille 2*, pp. 3-4]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin, traduzido para o inglês por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 52. Traduzido para o português a partir da versão inglesa por Ivan Nabuco.

Uma história da arte da música está ainda por ser escrita. Ela teria de responder às seguintes questões:

Quando e como a lei da consonância (com a oitava, a quinta e a terça) primeiramente forjou o seu caminho e preencheu a si mesma com sucessões de notas (consideradas horizontalmente), para que, por expressarem a tríade, essas sucessões de notas pudessem ser experimentadas como uma unidade? Isso ocorreu antes das primeiras tentativas de polifonia, ou depois? E o que era da *linha fundamental* [*Urlinie*] no momento em que a consonância fecundou secretamente pela primeira vez a dimensão horizontal? E, secundariamente, em que medida as expressões musicais dos povos primitivos dos dias atuais se assemelha àquelas primeiras sucessões de notas?

Depois que a lei da consonância encontrou sua plenitude na dimensão vertical na época da polifonia, quais artistas foram os primeiros a produzir um acordo entre a tríade vertical e a horizontal e, desse modo, {4} a forjar um caminho para a *elaboração composicional* [*Auskomponierung; elaboration*] horizontal (melódica) que concordasse simultaneamente com a dimensão vertical? Como as elaborações composicionais das tríades se conectavam umas às outras? Existia uma linha fundamental que as amarrasse?

Quando foi que as tríades, enquanto reguladoras da elaboração composicional, atingiram sua própria ordem particular e se tornaram os *graus da escala* [*Stufen; harmonic degrees*] de um sistema? Quando foi que a *diminuição* [*diminution*], na forma de motivos e ornamentos, desenvolveu as suas leis? Como foi que os motivos foram conectados em um primeiro momento uns aos outros? E agora, nos dias de hoje, qual é a situação da linha fundamental, a qual teve de unir com passos de segunda um mundo tão completamente desenvolvido, para que a diminuição dos motivos e dos ornamentos não vagasse sem rumo?

Finalmente, como foi que todas essas forças propiciaram o surgimento das formas, no sentido daquelas limitações que são indispensáveis para qualquer tipo de atividade humana criativa? E agora: quais são os nomes dos artistas que nos deixaram como herança infinitos parafusos e porcas de valor inestimável com o intuito de prender e de libertar as vozes do contraponto a serviço da forma, da variedade e de uma arte narrativa intensamente pessoal?

Todas essas questões teriam de ser respondidas caso quiséssemos encontrar um fundamento adequado para escolher artistas e para representar o trabalho de suas vidas, na verdade, o destino mesmo de suas vidas.

Será que algum dia será possível lançar tamanha luz sobre o passado para que, com ela, o futuro também se ilumine? (excerto de "Freier Satz".)

## ANEXO D – UMA PALAVRA MAIS ACERCA DA LINHA FUNDAMENTAL

SCHENKER, Heinrich. Yet another word on the Urlinie [*Noch ein Wort zur Urlinie*, *Der Tonwille* 2, pp. 4-6]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 53-54. Traduzido para o português a partir da versão inglesa por Ivan Nabuco.

A *linha fundamental* [*Urlinie*] oferece o *desdobramento* [*unfurling*] de uma tríade básica, ela percorre a tonalidade por caminhos horizontais. O sistema tonal também perfaz o mesmo caminho, um sistema concebido para trazer uma obstinada ordem para o mundo dos acordes por meio da sua seleção pelos *graus da escala* [*Stufen; harmonic degrees*]. O mediador entre a formulação horizontal da tonalidade, representada pela linha fundamental, e a formulação vertical, representada pelos graus da escala, são as *vozes condutoras* [*Stimmführung; voice-leading*].

Assim como os graus da escala recusam os acordes que contradizem a tendência de sua disposição ao longo da tonalidade, assim, desta mesma maneira, a linha fundamental recusa as *diminuições* [*diminutions*] (motivos e ornamentos) cujas notas culminantes ou principais não concordam com essa sucessão originária de notas. Assim, se vê que onde a linha fundamental exerce sua influência, as diminuições são formadas de tal modo que outras diminuições com outros cumes não podem ser colocadas em seu lugar.

A *elaboração composicional* [*Auskomponierung; elaboration*] traz à fruição uma linha de baixo que, em detrimento ao fato das tônicas dos graus da escala agirem nas profundezas da mente, é, tanto quanto o soprano, uma voz superior no que diz respeito ao comportamento da linha, ao seu jogo oscilante, às suas consonâncias e suas passagens [dissonâncias]. Portanto, a disposição das *vozes externas* [*Außensatz; outer voices*] deve ser entendida como um contraponto entre duas vozes superiores, acima dos graus da escala, um contraponto a duas vozes cuja qualidade determina o valor da composição. A linha fundamental, então, conduz a uma seleção dos intervalos desse contraponto (e somente nessa seleção repousa a garantia da mais alta qualidade da composição e a mais completa síntese), intervalos que ainda carregam consigo a lei do contraponto estrito. Somente por meio de tal seleção podemos compreender os prolongamentos dessa lei na composição livre [*free composition*], os quais não a anulam, mas, antes, com novidade e com liberdade, dão validade a ela. Se, por exemplo, os intervalos selecionados se desviam em tantas passagens daqueles manifestados pelas diminuições, então acontece que muitas vezes, por conta dos intervalos selecionados, as quintas e oitavas consecutivas apresentadas pelo contraponto da diminuição não são realmente consecutivas. Assim, nossos mestres, na medida em que observaram a linha fundamental, o

grau da escala e a seleção dos intervalos, puderam cultivar a liberdade das vozes condutoras, cuja imensidão {5} era até então inconcebível, porque a lei do contraponto estrito não havia nem sido pressentida em tais prolongações, nem alcançada em sua profundidade. E, desse modo, aconteceu que nossos jovens, tão diferentes dos de outrora, parecendo simplesmente viver entre nós, foram capazes de, com toda a inútil ostentação democrática própria de um pigmeu gigante, aceitar a idéia de destituir as vozes condutoras de sua liberdade, como se elas já não tivessem possuído, durante o mais longo tempo, a mais alta liberdade, uma liberdade ainda completamente incompreendida por eles; e eles, na verdade, tiveram sucesso na destruição de uma liberdade de tão longa data porque, em sua ignorância, eles consideraram a si mesmos superiores à lei. No entanto, o que é a liberdade senão a irradiação da fundamentação de uma lei?

O fato do grau da escala e da seleção dos intervalos surgirem da linha fundamental e retornarem para ela constitui o milagre da circularidade.

A diminuição se relaciona com a linha fundamental assim como a carne de um homem na flor da idade se relaciona com o seu esqueleto. De fato, embora a forma e o conteúdo da carne nos impressionem diretamente, é o segredo do esqueleto que mantém o todo unido. Goethe expressou isso da seguinte forma<sup>229</sup>:

*Typus*

*Es ist nicht in der Haut  
Was nicht im Knochen ist.  
Vor schlechtem Gebilde jedem graut,  
Das ein Augenschmerz ihm ist.*

*Was freut denn jeden? Blühen zu sehn  
Das von innen schon gut gestaltet;  
Außen mag's in Glätte, mag in Farben gehn,  
Es ist ihm schon voran gewaltet.*

---

<sup>229</sup> Este poema apareceu em uma seleção intitulada “Kunst” no Goethe’s *Sammlung von 1827*. A tradução é minha. A ortografia e a pontuação foram corrigidas de acordo com *Johann Wolfgang Goethe: Gedichte, 1800-1832*, parte 1, vol. 2, p. 515, ed. Karl Eibl (Frankfurt: Deutsche Klassiker Verlag, 1988). [N. do T. inglês] Não conseguimos encontrar uma tradução para o português desse poema de Goethe. A versão em inglês oferecida por Snarrenberg diz:

*There is naught in the skin  
That is not in the bone.  
Every man shudders at a wretched creature,  
That causes his eyes to suffer.*

*What, then, pleases every man? To see flowering  
That is already well formed from within;  
Though its outside may turn glossy or colored,  
It already holds him in its sway.*

Basta que se saiba da história apenas que a diminuição esteve presente durante séculos na ornamentação de simples sucessões de notas, para se espantar com a trivialidade da imaginação comum, que agora, ao contrário, não encontra, a partir das diminuições de nossos mestres, o caminho de volta para uma simples sucessão de notas. Caccini, que por volta de 1600 se opôs aos excessos da prática ornamental e argumentou em favor da assim chamada monodia da seguinte maneira: “Tenho, portanto, por um lado, me esforçado para expressar o significado verbal do texto e, por outro lado, para ocultar os artifícios contrapontísticos.”<sup>230</sup>. Porém isso demonstra apenas que ele compreendeu mal a sua própria criação. Pois, em primeiro lugar, a monodia era também a diminuição de uma simples sucessão de notas, mesmo se formada de um modo distinto daquele do ornamento; e, em segundo lugar, os artifícios contrapontísticos, de fato, desapareceram, mas o contraponto não, o qual, necessariamente, surge imediatamente a todo momento em que duas vozes entram em relação uma com a outra. Por fim, é precisamente o contraponto que testemunha decisivamente tanto a respeito do alcance intervalar da linha fundamental quanto a respeito da diminuição.

A linha fundamental conduz diretamente para a síntese do todo. Ela é essa síntese. Uma vez que ela oferece fundamentos para uma decisão em casos duvidosos a respeito do grau da escala e da forma, ela, acima de tudo, torna possível que se tenha uma visão adequada da síntese.

Somente tal síntese gerada a partir de uma linha fundamental possui o perfume de uma verdadeira melodia. Ela é a melodia do todo, a única “melodia infinita”. Na síntese, a melodia é constituída de um modo bastante distinto do das melodias que alguém leva para casa das óperas no bolso do colete, por assim dizer, ou daquelas que os compositores guardam em suas valises e escrivaninhas para usar em um movimento de sinfonia, quarteto, ou coisa que o

---

<sup>230</sup> Schenker está aqui parafraseando, mais do que citando diretamente, uma passagem do famoso *Prefácio para Le nuove musiche* de 1602 escrito pelo cantor e compositor Giulio Caccini (1551-1618):

*Ne madrigali come nelle arie ho sempre procurata l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più, e meno affectuose, secondo i sentimenti di esse, e che particolarmenti havessero grazia, havendo ascosto in esse quanto piu ho potuto l'arte del contrappunto.*

*In madrigals as in arias I have always achieved the imitation of the ideas of the words, seeking out those notes that are more or less expressive, according to the sentiments of the words. So that they would have especial grace, I concealed as much of the art of counterpoint as I could.*

*Nos madrigais assim como nas árias sempre busquei a imitação do conceito das palavras, buscando um acorde que fosse mais ou menos afetuoso, de acordo com o seu sentimento, e que particularmente possuísse beleza, tendo ocultado nele o quanto eu pudesse a arte do contraponto.*

A tradução inglesa, de Margaret Murata, foi retirada de *Source Readings in Music History*, ed. Oliver Strunk, revisado por Leo Treitler (New York: Norton, 1998), p. 609. Um fac símile de *Le nuove musiche* foi publicada por Broude Brothers (New York, 1973). [N. do T. inglês]

valha, tão logo surja a oportunidade; ela é constituída de um modo bastante distinto do das melodias que os músicos programáticos são obrigados a apresentar tão logo eles temam {6} tornar-se um fardo para o ouvinte e os seus impulsos incultos; e ela é ainda constituída de um modo bastante distinto do dos leitmotifs dos dramas musicais ou das imagens poéticas das representações musicais, de cujas bocas, como muitas vezes se vê nos retratos dos primitivos, parecem jorrar numerosos ditos: eu sou assim e assim, eu sou isso e aquilo. . .

A invenção da síntese a partir da linha fundamental e da melodia do todo [*aus Urlinie und Gesamtmelodie*] é alemã, alemã no seu âmago – considerada historicamente, uma vitória sobre as fracas fibras da melodia italiana incapaz de intuítos amplamente dimensionados – e surge da amplitude e da profundidade do espírito alemão. A plenitude de seus mistérios e de sua fisionomia original é tão grande que ninguém é capaz de revelá-la em sua totalidade. Por esta razão, aqueles que desejariam que os mistérios mais profundos da música fossem protegidos, para que eles continuem a existir para uma humanidade que ama mais o enigma do que a solução, esses não precisam ter medo algum.

A síntese de nossos mestres pertence à aristocracia do gênio, ela é agragadora e torna aquilo que parece ser pequeno, genuinamente grande. E uma vez que o espírito alemão recebeu a benção de tal milagre de seus grandes mestres, é correto e apropriado designar como não alemã uma composição organizada de tal modo que momentos puramente individuais são exagerados e insuflados como aforismos e leitmotifs. A efusão em um momento provoca flacidez no momento seguinte, cujo conteúdo (um papel de parede ou uma moldura tonal, por assim dizer) contrasta mais quanto mais bela e extática for a efusão precedente. Tal procedimento é democrático, quanto mais grandiloquente for a parte, mais impotente será o todo, despropositadamente fragmentado, desagradador, ele torna genuinamente pequeno o que, aparentemente, é grande. Quanto maior for a pretensão da obra, mais ela se assemelhará a uma hidra cujas cabeças crescem ao serem cortadas, ou a uma sentença com vários predicados que contradizem uns aos outros.

Mas, claro, quão difícil é ser alemão perante nossos grandes mestres alemães! O músico nem sequer vislumbrou o caminho para o contraponto deles, para a forma ou para a melodia deles, porque alcançou a síntese usando apenas conceitos triviais da melodia. E qualquer um que mantenha o seu olhar voltado para a metafísica e a busque no ritmo, na melodia, e Deus sabe onde mais, passará despercebido pela linha fundamental; e, no entanto, a linha fundamental é a quintessência de toda a metafísica. E há ainda o filisteu! Se você disser a ele, "Gerações e mais gerações passam, mas a linha tonal continua a viver assim como no primeiro dia", ele não compreenderá. E se você se aproximar dele e disser, "O

capital age por si mesmo, do mesmo modo como a linha tonal", ele não entenderá. Ele reconhece apenas uma única pergunta: "Onde se encontra isso tudo?" – Está lá, nas cabeças das notas, não nas suas cabeças!



## ANEXO E – A ARTE DE ESCUTAR

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Listening* [*Die Kunst zu hören, Der Tonwille 3, pp. 22-25*]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 118-20. Traduzido para o português a partir da versão inglesa por Ivan Nabuco.

Perguntei, em certa ocasião, a um compositor extremamente talentoso acerca do sentido dos primeiros compassos do *Prelúdio em Fá# Maior*, do primeiro livro do *Cravo Bem-Temperado* de Bach:

Fig. 1.



No 1º compasso ele entende o *I grau da escala* [*Stufe; harmonic degree*], no 2º compasso ele entende o *IV* por conta do 7-6 no tempo forte, e no 3º compasso ele entende o *V*. Opus-me a essa interpretação, ele então procurou ouvir o *I* nos 1º e 2º compassos e o *V* no 3º compasso, e por fim até mesmo se arriscou a ouvir o *I* em todos os três compassos. Mas rejeitei também essas duas interpretações, e, com a intenção de abreviar a questão, observei: você ficaria surpreso se eu compreendesse essa passagem da seguinte forma?<sup>231</sup>

Fig. 2.

Fis dur I<sup>5</sup> — VI<sup>7</sup> — II<sup>7</sup> — V<sup>7</sup> — I<sup>3</sup> — I — VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

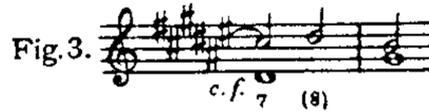
a b

Os olhos do outro homem se arregalaram. . .

Afirmei então que a nota *dó#2* no 2º compasso se trata da sétima do *VI*, querendo dizer que ela marca a passagem de um acorde para o outro, de um grau da escala o para outro, do *VI* para o *II*, e que, portanto, não se trata de uma suspensão, a qual teria de se referir ao acorde <sup>6</sup> do *IV*; trata-se de uma distinção de aparência e de efeito que possui a maior importância para

<sup>231</sup> Em uma cópia do *Tonwille 3* pertencente à Coleção Oster (Books and Pamphlets, Nº 10), Schenker adicionou um *ré#* no tenor no fim do primeiro compasso da Fig. 2a, conjuntamente à cifra <sup>6</sup><sub>5</sub>, e também <sup>6</sup><sub>5</sub> sobre as duas primeiras notas do baixo na Fig. 2b; essas marcações sugerem que ele tenha considerado, por fim, interpretar a mudança da harmonia (*I-VI*) como o efeito de uma mudança 5-6 dentro de um mesmo grau harmônico (*I*). [N. do T. inglês]

o contraponto, como demonstro em *Kontrapunkt II*, pp. 100ff/pp. 101–3 e 209ff/pp. 214–17 e em “Freier Satz”. Conseqüentemente, expliquei o movimento do soprano no 2º compasso como uma ornamentação sobre a sétima, a qual ultrapassa somente um pouco a mais aquilo que já é permitido no contraponto estrito:



prossigui e aponteí a *progressão linear* [*Zug; progression*] de quinta no baixo descendo a partir da tônica do *VI* para a tônica do *II*, e como a ornamentação [sobre a linha superior] encaixa nela como uma voz interior, com intervalos apropriados que são, em si mesmos, consoanantes (*Kontrapunkt II*, pp. 171ff /pp. 175–77). Durante a progressão linear de quinta, no tempo fraco<sup>232</sup>, o acorde de *sol#* [*G#m*] surge a partir da coincidência da vacância mútua de vozes em movimento de passagem, mas sem querer, já nesse momento, atingir o *II* grau de escala. Debruçando-me ainda sobre o 2º compasso, expliquei a segunda semicolcheia, *lá#* (Fig. 1), como a quinta que preenche a sonoridade até a sétima (<sup>7</sup>*5*) e a terceira semicolcheia *si'*, {23} que inicia a sucessão de sextas, como uma *nota vizinha* [*Nebennote; neighbor note*] entre os dois *dó#*<sup>2</sup>. E, finalmente, chegando ao terceiro compasso, afirmei ainda que o *fé#* na voz interna é a sétima (do *II*), como apresentado na Fig. 4a [como nota de passagem], e não como na Fig. 4b [como suspensão]:



e que, por causa do comportamento alterado da voz interna e, portanto, em contraste com o movimento descendente no 2º compasso, o movimento descendente do baixo abaixo da tônica do *II* já traz uma mudança do grau da escala (*V*) no tempo fraco, na simultaneidade do *dó#* com o *mi#*.

<sup>232</sup> “tempo fraco” se refere aqui à segunda metade do compasso em questão. Porque ele considera a *composição livre* [*free composition*] como uma prolongação do contraponto estrito, Schenker concebe cada compasso como tendo apenas duas partes métricas: tempo forte e tempo fraco. A conexão entre o contraponto estrito e a composição livre [*strict and free composition*] é explicada mais a fundo pelo uso do formato rítmico do contraponto por espécie (por exemplo, as semibreves e mínimas nas Figs. 2b e 3) [N. do T. inglês]

Esforçando-me para fundamentar minha exposição, apontei ainda que teria sido um pouco despropositado demorar-se apenas em um ou dois graus da escala, considerando que Bach modula para *Dó<sup>#</sup> Maior* a partir do 4º compasso; [se fosse assim] ele teria, então, modulado para longe mal tendo expressado um ou dois graus de escala, uma suposição que deve ser excluída na medida em que haja a possibilidade de uma interpretação mais rigorosa.

"Mas o que importa", contestou o outro homem, "se é entendido desta ou daquela forma, contanto que o significado melódico principal não seja ameaçado?"

Respondi: sei muito bem que hoje em dia não ocorre a ninguém levar a sério tais discriminações, ainda assim, devo incansavelmente apontar que a percepção e a execução [*performance*] não perderiam nada de seu valor intrínseco se a sucessão das notas fosse compreendida corretamente, da maneira como o mestre desejou, não mais do que aquilo que o próprio mestre furtou de seu sentimento pessoal quando fez a sucessão de notas vir-a-ser da forma como compreendo. De novo e de novo deve-se enfatizar, continuei, que é hora de conduzir o ouvido para uma escuta melhor. Assim como um campo necessita de adubo, da mesma maneira o ouvido de hoje, um ouvido que se tornou completamente estéril, deve ser adubado, por assim dizer, a fim de melhorar sua capacidade produtiva. E o que poderia ser mais adequado para esse fim do que conduzir o ouvido por aqueles caminhos por meio dos quais nossos grandes mestres criaram variações e prologamentos tão inventivos e singulares das leis fundamentais?

Enquanto eu assim falava – e com que freqüência não havia eu também tido outras ocasiões para reclamar para esse mesmo músico sobre a necessidade de um ouvido musical nos dias de hoje! – ele pareceu ficar perdido em pensamentos. De repente, exclamou:

"Sim! Mas, ao escrever, Bach possuía uma tarefa mais fácil do que a minha, que quero decifrar a coisa acabada. Pois se ele dispunha somente da tônica *ré<sup>#</sup>* no 2º compasso, coisa da qual eu não duvido, quão fácil foi para ele produzir a ornamentação da sétima ligada, a *voz condutora* [*voice-leading*] no baixo, a voz interior, e tudo mais . . ."

Certo, então, interpelei, você vê por si mesmo que o compositor, sem dúvida alguma, unicamente por pura intuição, inventou e conduziu vozes com grande facilidade e, é exatamente isso o que eu quis dizer. O que o compositor de hoje perdeu foi a capacidade de reconhecer com precisão, de ouvido, a tríade dentro da qual ele põe suas próprias linhas contrapontísticas em movimento. O fato de Bach estar acostumado a deduzir o mundo de suas vozes a partir de números do baixo cifrado certamente deve ter dado a seu ouvido um fundamento mais firme. Pois quem poderia negar, senão por má vontade, que, no nosso caso, Bach tenha ouvido o *ré<sup>#</sup>* como a fundamental, e não como o baixo de um acorde na primeira

inversão? Por outro lado, certamente permanece {24} uma questão secundária se ele atribuiu ou não a noção de grau da escala ao baixo *ré*<sup>#</sup>. Se os músicos, ao menos uma vez, compreendessem o quão melhor e mais facilmente poderiam compor, tocar e realizar trabalhos teóricos e editoriais se eles ao menos compartilhassem da serenidade e da precisão da percepção auditiva do mestre! Enquanto não for esse o caso, eles irão tropeçar pelo caminho desses vãos do espírito humano. Lê-se, por exemplo, no *Katechismus der Fugen-Komposition* de Riemann: “Podemos renunciar a uma análise harmônica detalhada dessa peça, ela não oferece dificuldades.”<sup>233</sup>. Uma peça que transborda com a mais profunda arte das vozes condutoras, e nos coloca, compasso por compasso, diante dos mais intrincados quebra-cabeças, é simplesmente descartada por esse obscurescedor do ouvido!

Ou tome-se o seguinte exemplo do campo da prática editorial<sup>234</sup>:

D. Scarlatti, Br. & H. V. A. Sonate Nr. 34.

Fig. 5.

u. s. w.  
Bülow.

D moll I II ——— V, II ——— V VI, II V D

D moll I II V ———

Como se vê, Bülow não tem ouvido para os múltiplos processos de *elaboração composicional* [elaboration] nos casos em que as vozes se movimentam abaixo da tônica do acorde – irei ilustrar isso em *Freier Satz* – e desse modo, não compreende que quando o baixo progride do II para o V grau da escala num tom menor:

<sup>233</sup> Hugo Riemann, *Katechismus der Fugen-Komposition: Analyse von J. S. Bachs “Wohltemperiertem Klavier“ und “Kunst der Fuge“* (Leipzig: Hesse, 1890-94). [N. do T. inglês]

<sup>234</sup> Este trecho, de um Allegriſsimo em Sol menor, do 9º ao 13º compassos, foi tirado de uma edição de sessenta sonatas de Scarlatti publicadas por Breitkopf & Härtel na série “Volks-Ausgabe”, edição nº 434. A peça é numerada 338 na edição de Alessandro Longo, e 450 na de *Ralph Kirkpatrick’s catalogue*, das sonatas de Scarlatti. [N. do T. inglês]



a nota no meio movimento ( $dó^\sharp$ ) raramente identifica o  $V$ , embora, notadamente, tal nota normalmente identifique o  $\#VII=V$  em tonalidades menores, como no 2º compasso do nosso *Prelúdio* de Bach, por exemplo, onde o meio da progressão linear de quinta já identifica o  $II$ . Quão surpreso Bülow ficaria ao aprender, por exemplo, que no primeiro asterisco da Fig. 5 o  $sol'$  da voz interna não é a sétima do  $V$  grau da escala, mas sim a terça do  $III$ ! E veja como é prejudicial quando Bülow, em sua reelaboração dessa passagem, concebe a duração do  $II$  demasiadamente breve a cada vez, e quando, ao antecipar o  $si^{b2}$  (no segundo asterisco), ele exclui a voz superior no seu arranjo da elaboração composicional do espaço de terça, um arranjo que foi tão claramente trabalhado e certamente intencionado por Scarlatti!

Observe-se ainda o exemplo de outro editor:

Fig. 7. Chopin, Polonaise B dur Op. 71, Nr. 2.

$B$  dur VI II ————— v)

Klindworth.

Klindworth.

Ossia:

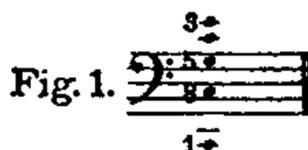
{25} Klindworth obviamente rejeita a oitava  $si^{b1}$  (no asterisco), se ele, não por acaso, acredita que deva eliminar oitavas consecutivas (ver "Ossia"), e tudo simplesmente porque ele não compreende o espírito genuíno das vozes condutoras (mostrada na Fig. 7b), que não sabe nada de uma oitava. E que arrogância ele demonstra em relação a Chopin! Vilezas semelhantes destruíram todas as nossas obras-primas pelos últimos duzentos anos, poderia se dizer, quase que compasso por compasso! Relutantemente, interrompi. . .



## ANEXO F – ESCLARECIMENTOS

SCHENKER, Heinrich. *Elucidations [Erläuterungen, Tonwille 8-9, pp. 203-5]*. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)*. Editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent. New York: Oxford University Press, 2005, p. 117-18. Traduzido para o português a partir da versão inglesa por Ivan Nabuco.

O acorde fundamental na natureza [*Der Klang in der Natur*] é uma tríade:



Por conta da abrangência inerentemente curta da voz humana, a arte – uma atividade humana – pode se valer apenas da forma abreviada do acorde da natureza, que, ao soar sucessivamente, define o *espaço tonal* [*tonal space*]:



A *linha fundamental* [*Urlinie*] dimensiona os *espaços tonais* [*tonal spaces*] dentro do acorde, e, desse modo, articula o acorde pela primeira vez, trazendo-o à vida.



A linha fundamental é o *movimento de passagem primordial* [*erster Durchgang; first passing-tone progression*]. Enquanto tal, ela constitui a primeira melodia e, ao mesmo tempo, proporciona o conteúdo diatônico [*Diatonie*].

Não existem outros espaços tonais senão aqueles entre 1–3, 3–5, e 5–8. Não existe nenhuma outra origem para as *progressões lineares por nota de passagem* [*passing-tone progressions*], ou para a melodia.

O movimento de passagem primordial que a linha fundamental abrange gera a dissonância (segunda, quarta, sétima). A dissonância é transformada em uma consonância porque apenas a consonância, com seus espaços tonais (conforme mencionado anteriormente), pode, em contraste com a dissonância, propiciar novas progressões lineares por nota de passagem e melodias que florescem com frescor. Isso se dá por meio de prolongamentos em

camadas [*Schichten; layers*] de vozes condutoras [*Stimmführung; voice-leading*] que constantemente se renovam, por meio de *diminuição* [*diminution*], por meio do motivo, por meio da melodia no sentido estrito; porém, isso tudo remete ao espaço tonal inicial, e ao movimento de passagem primordial da linha fundamental. Como o resultado de todas essas transformações e *desdobramentos* [*Ausfaltung; unfoldings*], surgem então os *graus da escala* [*Stufen; harmonic degrees*]:

Fig. 4.

a) *für:* 5 4 3 *so:* 5 4 3  
*C dur. I* ————— *C dur. I (VI<sup>#3</sup> II V) I*  
 (Quart) (Terz)

b) *für:* 4 3 2 *so:* 4 3 2  
*A moll. IV* ————— *A moll. IV-(Dg)-V*  
 (Sept) (Terz)

c) *für:* 4 3 2 *oder:* 4 3 2 *so:* 4 3 2 *oder:* 4 3 2 *oder:* 4 3 2  
 (5 5) (5) (Terz) (Terz) (Terz)  
*C dur. IV* ————— *V,* *IV* ————— *V,* *IV* ————— *(Dg) — V,* *IV* ————— *(Dg) — V* *IV* ————— *(Dg) — V*

{50} Apesar das notas soarem sucessivamente, o *arpejamento* [*arpeggiation*] de um acorde permanece um fenômeno harmônico:

Fig. 5.

*für:* (Höherlegung) *so:* 1 1  
 1 1  
 (=IV III<sup>#3</sup> VI V I)  
*C dur. I* ————— *C dur. I*

A progressão linear por nota de passagem, ao contrário, é um fenômeno melódico. Ela gera para sempre a dissonância, mesmo que, por meio de transformação, ela também possa ser articulada na forma de consonância. O mesmo vale para a *nota vizinha* [*Nebennote; neighbor note*], que é uma derivação da progressão linear por nota de passagem:

Fig. 6.

(D<sub>4</sub>) (Nbn) für: so: (Verwandlung von dissonanten Durchgängen in konsonante.) oder: (durch Übergreifen von Stimmen)

(=V) (Oberquintteiler) (=IV) (Unterquintteiler)

(2) (4) (7)

3 3 3 3 3 6 6

3 (Tieferlegung) 3 1 (Steigen durch fallende Durchgänge) 2 8 (Fallen durch Höherlegung u. Übergreifen) 7 u. s. w.

5-6 5-6 5-6 (mi mit 5-8-Durwechslung)

Movimento por nota vizinha a partir da terça e suas derivações:

Fig 7.

3 4 3 5 6 7 8 3 4 4 3 3 4 4 3

Outros tipos de desdobramento incluem a conversão do passo cromático em uma progressão linear diatônica (Fig. 8a), ou a transformação de uma situação vertical em horizontal (Fig. 8b)<sup>235</sup>:

Fig. 8.

a) für: so: b) für: so: für: so: für: so: für: so: oder: für: so:

(zwei (eine (zwei (eine (zwei (eine (zwei (eine  
Stimmen) Stimme) Stimmen) Stimme) St.) Stimme) St.) Stimme) (zwei (eine  
St.) Stimme) u. s. w.

Apenas o gênio é imbuído com um senso do espaço tonal. Constitui a sua consciência inata, assim como são inatos os conceitos de espaço físico (como a extensão do corpo humano) e de tempo (enquanto o crescimento e o desenvolvimento do corpo), inerentes a todo ser humano enquanto parte da percepção de seu próprio corpo.

Apenas o gênio cria a partir do *nível fundamental* [*Hintergrund; background*] do espaço tonal, a partir dos movimentos de passagem primordiais que a linha fundamental abrange. Enquanto os não gênios, tanto quando trabalham criativamente, quanto quando

<sup>235</sup> Em uma de suas cópias pessoais do *Tonwille 10* (OC, Livros e Panfletos, N°16), Schenker acrescentou uma ilustração que mostra como *si<sup>1</sup> fá* para *dó<sup>2</sup> mi* pode ser desdobrado, a saber, na sucessão *si<sup>1</sup>-fá<sup>1</sup>* mais *mi<sup>1</sup>-dó<sup>2</sup>*. [N. do T. inglês]

trabalham apenas para o próprio prazer, encaixam invariavelmente na sucessão de eventos da superfície musical, o gênio subordina a liberdade dos eventos sucessivos do *nível frontal* [*Vordergrund; foreground*] ao ímpeto das progressões lineares por nota de passagem no nível fundamental.

Compor criativamente a partir deste nível fundamental é abrir para si mesmo um mundo ilimitado no nível frontal e na melodia, pronto para ser articulado pelo mundo ilimitado do gênio. Para toda essa infinitude do gênio e da melodia existe apenas um limite. É o limite imposto pela própria Natureza com seu acorde originário, e pelo homem com seu espaço tonal e sua linha fundamental. O gênio é grato por esse limite, pois ele oferece uma proteção e um controle necessários para a liberdade.

Deficiência na música é deficiência naquele senso do espaço tonal no próprio indivíduo; pode ser aplicada à totalidade da sociedade através da soma de seus indivíduos.

Nas obras de seus grandes compositores, a música alemã comanda os mais amplos espaços de tensão, as mais poderosas transformações em suas camadas de vozes condutoras, os mais irrestritos processos de disseminação e desdobramento [*Auflockerungen und Ausfaltungen*] em seus graus da escala e em suas progressões lineares por movimento de passagem. Esses são explorados, numa busca compulsiva por unidade, enquanto a articulação de um espaço tonal repleto de progressões lineares por notas de passagem no nível fundamental: o que significa dizer, a sua síntese, governada pela necessidade, mas, ao mesmo tempo, livre. A melodia alemã, a verdadeira melodia da música, detém o monopólio da melodia da síntese. As outras nações, com pouquíssimas exceções, carecem da resistência e do poder musical através dos quais se engendram semelhantes relações e tensões de longo prazo. A melodia delas é um fim em si mesmo, boa apenas momentaneamente; não importando quão doce possa ser o momento, a melodia é imatura, estéril para a síntese.

Os músicos podem ser divididos entre aqueles que criam a partir do nível fundamental, portanto, a partir do espaço tonal e da linha fundamental – os gênios; e aqueles que agem apenas no nível frontal – os não gênios, que precisam, portanto, compor inteiramente nos termos da sucessão dos eventos frontais, exatamente assim como eles escutam e lêem nos termos da sucessividade dos eventos. Entre os dois grupos repousa um abismo intransponível.

Aquilo que diz respeito à arte, refere-se apenas aos gênios, pois eles trazem consigo a maior economia de sentimento e de atividade criativa. É muito mais simples gerar os mais amplos e impetuosos níveis frontais a partir de um nexos único, tal como  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ , do que despejar níveis frontais sem tal nexos, níveis frontais que estão para sempre destinados ao caos.

A arte dos gênios é tão simples quanto a mais simples progressão linear por nota de passagem; mas precisamente por essa razão, ela será para sempre inimitável e inatingível para os não gênios. Os últimos carecem da ligação, que para eles é infalivelmente derivada de Deus, que conecta de volta à simplicidade última; conseqüentemente eles seguem em mil direções diferentes, sempre ansiosos porque não possuem nenhum senso de origem.



## ANEXO G – MAIORES CONSIDERAÇÕES ACERCA DA LINHA FUNDAMENTAL:

### I

SCHENKER, Heinrich. *Further considerations of the Urlinie: I* [Fortsetzung der Urlinie – Betrachtungen {187-200}]. In: *The Masterwork in Music A Yearbook Volume I (1925)*. Editado por William Drabkin, traduzido por John Rothgeb. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1994, p. 104-111. Traduzido a partir da versão em língua inglesa por Ivan Nabuco.

*Abundância, não escassez*<sup>236</sup>

A *linha fundamental* [Urlinie]<sup>237</sup> é, enquanto movimento e enquanto sucessão, um evento horizontal; ela retira o seu ímpeto a partir da ideia do acorde da Natureza enquanto um evento vertical.

O *desdobramento* [unfurling] da tríade é música – é a substância e a totalidade da música. Porém, desdobramento significa abundância, não escassez. Assim como a espécie humana chega a todos os cantos da terra, as notas se espalham pelos *espaços tonais* [tonal spaces] da tríade. Poderia a humanidade algum dia almejar migrar para uma outra estrela?

Hoje em dia, no entanto, as pessoas estão ávidas por tomar atalhos ao invés dos caminhos longos: os seus cérebros não aprenderam nem sequer a acompanhar o ritmo de seus pés, que se afastam de seus arredores; elas nem chegaram ainda a um acordo com as mil e uma províncias que compõe seus arredores, e já acreditam que voando sobre montanhas e mares conquistarão terras distantes e simplesmente as transformarão em “arredores” distantes. Distância e proximidade, no entanto, permanecem conceitos que definem um ao outro mutuamente, como noite e dia, luz e escuridão.

O trabalho do cérebro é, do mesmo modo, resumido: ele não precisa se incomodar, como outrora, com associações, nem tecer misteriosamente os seus fios desde o conceito até a palavra, desde o mundo dos sonhos até o da vigília, desde o ontem até o hoje, desde o hoje até o amanhã; o cinema fornece ao homem um atalho para este caminho também: ele pensa e sintetiza por ele, ele sonha e cria alegorias por ele.

A ânsia pela abreviação invade completamente a linguagem, onde ela promove as mais bizarras expressões na fala cotidiana, no comércio (por exemplo, Ravag, Miag, Zegam

<sup>236</sup> *Füllung, nicht Kürzung*. A discussão que se segue é permeada por esses termos e seus derivados em variados usos semânticos e gramaticais. Nenhum par de palavras inglesas abrange perfeitamente o âmbito completo de seus significados. *Kürzung*, em particular, foi traduzida como ‘abreviação’ ou ‘atalho’; outras palavras que expressam precisamente alguns de seus significados são ‘contração’, ‘falta’, ‘simplificação’, ‘redução’ e ‘pobreza’. *Füllung* pode ser compreendida também como ‘expansão’, ‘enriquecimento’, ‘completude’, ‘plenitude’, ‘copiosidade’, ‘alcance’ e ‘aumento’, para nomear apenas algumas possibilidades. [N. do T. inglês].

<sup>237</sup> Acerca do conceito de Linha Fundamental remeto o leitor para *Tonwille I*, pp. 22ff; 2, pp. 3-6; 3, pp. 22-5; 5, pp. 45-6; assim como às obras anteriores lá citadas; e finalmente às *Elucidações* no presente ‘Anuário’. [N. do E.]

etc...)<sup>238</sup>, na literatura. Onde os antepassados, começando com uma raiz, reuniram palavras, complementando-as e conformando-as, os descendentes arrancaram os componentes da palavra, da proposição, abreviando sem propósito, sem reflexão.

Uma vez libertada, a ânsia pela abreviação segue irrestrita e conduz o cérebro do ser humano atual para fora de seu corpo. A máquina do atalho o desmoraliza exatamente como a máquina industrial rouba do trabalhador a sua fibra moral.

De onde vem tão repentinamente uma tal ânsia? Ela surge da incapacidade para a síntese, que cresce diariamente de forma cada vez mais severa. A música, no entanto, anda completamente na contramão de tal estado de espírito da humanidade. Não surpreende que a música tenha nos abandonado – a música, a qual não é nada senão plenitude, e, a qual insiste na plenitude.

#### *A linha fundamental e o soprano*

{188} A atividade do compositor é a *elaboração composicional* [*Auskomponierung; composing-out*] de um acorde; essa tarefa o conduz desde o *nível profundo* [*Hintergrund; background*] da *estrutura fundamental* [*Ursatz; fundamental structure*] por meio de prolongamentos e diminuições até a disposição do *nível frontal* [*Vordergrund; foreground*] (Exemplos suficientes desse processo foram oferecidos nas *questões* do *Der Tonwille* e em muitas outras obras, assim como agora neste *Anuário*). Cabe ao estudioso ou ao instrumentista, de maneira oposta, refazer o caminho desde o nível frontal até o nível fundamental. Os meios mais confiáveis para a realização dessa tarefa são a descoberta e o reconhecimento do contraponto das *vozes externas* [*outer-voice*].

A configuração das vozes externas no contraponto estrito é um contraponto a duas vozes formado por um soprano e por um baixo [*Oberstimme* e *Unterstimme*] (ver *Kontrapunkt II*, p.xiv/p.xviii e pp. 1-16/pp. 1-14). No contraponto livre [*free counterpoint*] trata-se ainda de um contraponto a duas vozes formado pelo soprado e pelo baixo, porém, em uma forma prolongada, na verdade, como o contraponto entre uma voz aguda e uma voz interna sobre uma voz conceitual mais grave, a qual contém as fundamentais, ou as notas dos *graus da escala* [*die Grund- oder Stufentöne*] (cf. *Tonwille 2*, p. 4). Assim, no contraponto livre o soprano e o baixo, em contraste com a terceira voz conceitual mais grave, apresentam o mesmo procedimento de elaboração composicional por *progressões lineares* [*Züge; linear progressions*]; e, portanto, o baixo se movimenta como se fosse uma voz mais aguda. O

<sup>238</sup> Trata-se de abreviações para os nomes de companhias e organizações (cf. *Kripo* para *Kriminalpolizei*). A terminação ‘-ag’ sem dúvida representa *Aktien-Gesellschaft*, ‘corporação’. [N. do T. inglês].

soprano, naturalmente, passa, entre outras, pelas notas da linha fundamental, e o baixo, pelas notas da sucessão conceitual dos graus da escala; porém, o soprano e o baixo devem sempre ser considerados como conceitualmente distintos da linha fundamental e da sucessão dos graus da escala.

Por um lado, se o soprano, na exploração de suas elaborações composicionais [*Auskomponierungsstreifzüge*], chega a passar por notas que pertencem à linha fundamental, tais notas certamente são partes constituintes das progressões lineares das vozes condutoras [*Stimmführung; voice-leading*]; e se o caminho tomado pelo baixo passa por notas que coincidem com as fundamentais conceituais, essas notas, do mesmo modo, são também partes constituintes das progressões lineares das vozes condutoras.

Mas, por outro lado, assim como a tríade subjacente à elaboração composicional permanece, ao mesmo tempo, uma ideia pura – única na Natureza e primeira na Arte – as notas da linha fundamental e as notas dos graus da escala, do mesmo modo, permanecem, ao mesmo tempo, uma ideia pura, mesmo que elas estejam presentes no percurso do soprano e do baixo.

A experiência prática mostra que, ao reconduzir as linhas desde o contraponto do nível frontal até a estrutura fundamental, a discriminação entre elaboração composicional e notas fundamentais no baixo impõe menos dificuldades que a discriminação entre elaboração composicional e linha fundamental no soprano. As notas mais agudas do soprano chamam a atenção, despertam a curiosidade; e porque elas *são* as mais agudas, elas são exatamente aquelas que sempre são [erroneamente] consideradas como notas da linha fundamental.

Mostraremos agora através de alguns exemplos como se deve lidar com essa dificuldade particular; aqui, no entanto, as camadas de vozes condutoras são considerados deliberadamente a partir da perspectiva do observador, não da {189} do compositor – isto é, eles são, excepcionalmente, apresentados partindo-se do nível frontal para o nível fundamental.

O primeiro exemplo [Mozart, Sonata em Lá Maior, K. 331, tema do primeiro movimento] começa por ilustrar a relação do contraponto das vozes externas com a linha fundamental e com o grau da escala em geral:

Fig. 1

The figure consists of three systems of musical notation. The first system is a piano introduction in C major, marked 'c)' and 'Allegretto', with a 6/8 time signature. It features a soprano line with a melodic line of thirds and a bass line with a similar line. The second system is a vocal line marked 'v)' with a melodic line of thirds. The third system is a 'Ursatz' section marked 'u)' in 3/4 time, also in C major, with a melodic line of thirds. Below the Ursatz system, a harmonic progression is shown: 'A dur: I ————— II ————— V' with 'IV' written below the II-V line.

Tanto o soprano quanto o baixo apresentam, do 1º ao 4º compassos, progressões lineares de terça. No soprano o  $mi^2$  no 1º compasso é, ao mesmo tempo, o início da progressão linear de terça e também o  $\hat{5}$ ; no baixo, o  $lá$  no 4º compasso é a nota final da progressão linear de terça e, ao mesmo tempo, a nota do grau da escala. (ver Fig. 1a). Por consequência, a elaboração composicional acima e abaixo permanece [sendo] uma elaboração composicional; no entanto, os conceitos de linha fundamental e grau da escala continuam, na mesma medida, a habitar suas esferas próprias. Neste exemplo o soprano não emerge acima do registro da linha fundamental.

Vejamos alguns exemplos onde a interpretação do soprano impõem dificuldades. No primeiro sujeito da Sonata Op. 10, nº 1 de Beethoven:

Fig. 2

Ursatz

C moll: I ————— I. II V I

{190} a dificuldade reside no fato do ouvido ser, a princípio, incapaz de equilibrar a disputa entre a diminuição-motivo do 1º ao 4º compasso e do 5º ao 8º compasso (ver o colchete na redução do nível frontal, Fig. 2d) e as notas que representam o ápice dos arpejos,  $mi^{b3}$  e  $fá^3$  no 3º e no 7º compasso respectivamente, enquanto as notas mais agudas do soprano. Qual trilha deve ser seguida? Se voltarmos para a estrutura fundamental, isto é, partindo da Fig. 2c e 2b em direção à 2a, chegaremos a uma compreensão, e também a uma decisão incontestável acerca da ingenuidade particular destas vozes condutoras:  $mi^{b3}$  e  $fá^3$  conduzem ao  $sol^3$  (aqui representado pelo  $sol^2$  como  $\hat{5}$ ), e os arpejos  $dó^2-mi^{b3}$  do 1º ao 3º compasso e  $si^1-fá^3$  do 5º ao 7º compasso (ver a ligadura na Fig. 2d) significam somente o desdobramento inicial das formas verticais (ver o colchete na Fig. 2c). A primeira diminuição-motivo, que pode muitas vezes levar ao erro, pertence, portanto, à voz interior, e, a despeito da aparência contrária, a linha fundamental segue o caminho das notas mais agudas. Nesse exemplo, da mesma maneira, a linha fundamental não é suplantada pela diminuição do soprano. A *transferência de registro descendente* [*Tieferlegung; descending register transfer*] no 9º compasso ( $sol^2$  ao invés de  $sol^3$ ) torna possível a progressão linear de quinta  $sol^2-dó^2$ , a qual – e que lógica! – afeta a conexão entre o soprano e o motivo na voz interna: a progressão linear de quinta se

torna agora uma nova diminuição-motivo. A formação na Fig. 2c mostra progressões lineares de terça ascendentes e descendentes no soprano e no baixo; a estrutura fundamental (ver fig. 2a), é claro, sustenta somente uma única nota grave [até a chegada do *II* no 18º compasso].

Outro exemplo, da Sonata para piano em Fá Maior de Mozart, K. 332:

Fig. 3

Fig. 3 shows three systems of musical notation for the Sonata for piano in F major, K. 332 by Mozart. The first system, labeled 'T.', shows a treble clef, 4/4 time signature, and a series of notes with figured bass notation (5, 4, 3, 2, 1) and harmonic analysis (VI)-II-V-I. The second system, labeled 'Ursatz', shows a treble clef, 4/4 time signature, and a series of notes with figured bass notation (5, 4, 3, 2, 1) and harmonic analysis (Quintzug) I II V I. The third system, labeled 'Ursatz', shows a treble clef, 4/4 time signature, and a series of notes with figured bass notation (5, 4, 3, 2, 1) and harmonic analysis (Unterquintteiler) (VI)-II-V-I. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

{191} o ouvido deve seguir as notas agudas do 3º ao 5º compasso? Prolongamento e estrutura fundamental afirmam o contrário (ver Figs. 3b e 3a). Mas neste caso, por que a supressão da linha fundamental do 3º ao 5º compasso? O motivo é o seguinte: ela não só contribui para um tipo de voz condutora mais flutuante do 5º ao 8º compassos (ver Fig. 3c), mas também, sobretudo, justifica o registro agudo, que se tornará o verdadeiro registro da linha fundamental na segunda progressão linear  $\hat{5}-\hat{1}$ <sup>239</sup>.

Nenhuma indução ao erro maior é apresentada por uma supressão da linha fundamental do que, por exemplo, a da *Chacona Partita* em Ré menor para violino solo de Bach (Fig. 4).

Aqui, também, a supressão da linha fundamental no 1º e no 2º compassos justifica a transferência de registro ascendente posterior da  $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  no 7º e 8º compassos (ver Fig. 4c).

<sup>239</sup> Este gráfico não pode ser defendido completamente. Em particular, o 9º e o 10º compassos dificilmente podem ser compreendidos de outro modo se não como um movimento ascendente a partir do *lá'* para o *dó'*, com o *si<sup>b</sup>* como nota de passagem. [N. do T. Inglês]

O salto  $ré^2-si^b2$  entre o 6º e 7º compassos demonstra de modo bastante convincente que o  $dó^2$  de passagem na última colcheia do 2º compasso funciona apenas como um elemento interno [Füllung] da progressão linear de terça  $ré^2-si^b1$ ; assim as notas dessa progressão linear de terça também não devem ser consideradas como notas da linha fundamental.

Fig. 4.

Fig. 4. Musical notation showing three parts: (a) a complex melodic line with figured bass and Roman numerals (I, I, (Quintzug), IV, V, I); (b) a simplified version of the same line; (c) 'Ursatz a)' showing the underlying harmonic structure in D minor (Dmoll: I, IV, V, I).

#### Elaborações composicionais por progressões lineares

{192} A tradução entre o vertical e o horizontal é efetuada por meio de progressões lineares: na sucessão da dimensão horizontal, elas preenchem os espaços tonais dados de uma terça e de uma quinta com progressões lineares de terça e de quinta, além disso, elas adicionam, no sentido das inversões, progressões lineares de sexta e de quarta, sem mencionar as progressões lineares de oitava e de sétima, as quais significam apenas uma *transferência de registro ascendente* [Höherlegung; ascending register transfer] ou descendente da mesma nota ou de uma nota adjacente.

Qualquer um que não tenha ouvido música enquanto progressões lineares deste tipo não ouviu música alguma!

O acesso à progressão linear de terça é dado já nos estágios iniciais da segunda espécie de contraponto a duas ou três vozes (cf. *Kontrapunkt* I, p.242/p.178 e II, p.59/p.56); Lá, uma única nota do *cantus firmus* sozinha garante a unidade conceitual da progressão linear de

terça. Mas mesmo no contraponto livre, a unidade da progressão linear de terça não é meramente anulada pelo fato do prolongamento transformar ocasionalmente a nota do meio da progressão linear de terça – a nota de passagem dissonante – em uma consonância (ver *Esclarecimento*). E assim também com a unidade conceitual da progressão linear de quarta, quinta e sexta: na medida em que elas surgem a partir da horizontalização de um acorde originalmente vertical, elas carregam consigo, em razão disso, a garantia da unidade, que, assim, permeia então todas as transformações das vozes condutoras.

As camadas de vozes condutoras não são, então, apenas uma representação do crescimento da diminuição, mas também a verificação da unidade das progressões lineares que servem à elaboração composicional da estrutura fundamental.

Para destacar algumas notas profundamente dispersas do soprano – nada é realizado apenas por isso; as notas devem também resistir ao teste do contraponto! A única conclusão válida é aquela que puder ser verificada através das transformações das vozes condutoras.

A questão acerca do motivo pelo qual minha representação dos níveis de vozes condutoras parte sempre do nível fundamental (linha fundamental e estrutura fundamental) em direção ao nível frontal, e não vice-versa – a menos que uma proposta especial torne necessário uma exceção, como nos exemplos deste mesmo ensaio – pode ser respondida da seguinte forma: na verdade, não faz diferença. Todavia, uma apresentação na direção oposta [isto é, do nível frontal para o fundamental] dá uma importância maior às necessidades do professor e do estudante, mas não representa de forma tão precisa o processo verdadeiro. Porém, estou menos preocupado em atestar a capacidade demonstrativa de minha abordagem<sup>240</sup> do que em iluminar o caminho seguido pela imaginação em seu movimento através das transformações. Finalmente, o estudante devotado é livre para reordenar as ilustrações, e até mesmo para adicionar outra linguagem descritiva se ele o desejar, contanto apenas que ele compreenda corretamente o assunto em questão.

{193} Muitos exemplos podem ser oferecidos aqui também para uma apreensão direta. Na Sonata em Fá Maior de Mozart (citada anteriormente), [compassos 207-12]:

---

<sup>240</sup> Sócrates disse: ‘porém, você que me segue: preocupa-te menos com Sócrates, e mais com a Verdade’. [N. do E.]

Fig. 5

Ursatz  
(a)

*F* dur: I — IV — V — I

(Nbn) (Terzzug) (Terzzug)

(Nbn) (Quintzug) 8 5

(Nbn) (Quintzug) 5 - -6

as progressões lineares podem ser interpretadas de maneira precisa apenas se evita-se perder-se na intrincada progressão linear do grau da escala  $IV-I-V-VI-II-V-I$ . As vozes condutoras subjacentes na Fig. 5b revelam (1) uma progressão linear [descendente] de quinta<sup>241</sup> no baixo  $I-IV$ ; e (2) duas progressões lineares de terça no soprano, das quais a primeira possui ainda longas apojeturas [ver Fig. 5b]. Essas mesmas apojeturas são tornadas consonantes na Fig. 5c, com o propósito adicional, incidentalmente, de evitar quintas consecutivas (ver Fig. 5b)<sup>242</sup>.

Uma voz condutora mais difícil é encontrada no exemplo seguinte no Concerto para Violino em Mi Maior de Bach (cf. o *Generalbaßlehre* de C.P.E. Bach [isto é, parte II do

<sup>241</sup> O termo 'progressão de quinta' [*Quintzug*] é usado bastante livremente aqui e também mais à frente na discussão da Fig. 6, na medida em que os intervalos em questão completamente preenchidos por notas de passagem. [N. do T. Inglês]

<sup>242</sup> Na verdade, apenas a primeira apojetura é tornada uma consonância. [N. do T. inglês]

Versuch] 13[2], §4, exemplo k, e 20, §7, exemplo f<sup>243</sup>; e acima na Fig. 3, 10° e 11° compassos)<sup>244</sup>:

Fig. 6

c)

(Stimm-tausch)

u. s. w.

(Quintzug)

V I (6) V I 13

b)

(Stimm-tausch)

Ursatz a)

(Quintzug)

V I (6) V I

{194} Essas vozes condutoras podem ser compreendidas apenas se se está ciente da progressão linear de quinta *mi-lá*<sup>6</sup> (*I-II*<sup>6</sup>) no baixo (ver Fig. 6a). Ela é dividida pela terça, *do*<sup>#</sup>, que, no entanto, sobe para um registro mais alto; no processo, a progressão linear ascendente de sexta, que não representa nada mais que o salto de terça original, é incorporada a partir de um salto de terça e de uma progressão linear de quarta.

<sup>243</sup> Na tradução de Mitchell os exemplos são identificados como 'j' (p. 281) e 'f' (p. 309), respectivamente. [N. do T. Inglês]

<sup>244</sup> A relevância dessa última citação é mais do que óbvia. Ela meramente indica que no 10° e 11° compassos o baixo cadencial se move uma quinta para baixo a partir do (pré-estabelecido) *fá* por meio *ré* para o *si*<sup>b</sup>, enquanto a voz aguda cai do 3 para o 2. Os baixos citados de C.P.E. Bach (especialmente o segundo) admite uma interpretação similar se se introduz conceitualmente uma tônica para cada. Na Fig. 6 a rubrica *Stimm-tausch* ('mudança de voz') se refere às terças paralelas no primeiro compasso que se tornam, por meio de inversão, sextas paralelas no final do segundo compasso. [N. do T. Inglês]

Um caso semelhante é o da progressão linear de quinta no baixo do exemplo seguinte, da Sonata para piano em *Dó Maior* de Haydn, Peters edition Nº 21 [Hob. XVI:48], último movimento:

Fig. 7

The image shows three systems of musical notation. The first system, labeled 'c)', consists of two staves (treble and bass) with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex melodic line in the treble and a bass line with a 'Quintzug' (quint interval progression) indicated by a dotted line and arrows. Roman numerals I, II, III, IV, V are placed below the bass line. The second system, labeled 'b)', also has two staves with a treble clef and one flat key signature. It shows a similar 'Quintzug' progression. The third system, labeled 'Ursatz a)', has a single treble staff with a treble clef and one flat key signature. It shows a simpler melodic line with a 'Quintzug' progression. Below this system, it is labeled 'C moll: I' and 'II - V'. Various numbers in circles (3, 2, 8, 7) and other symbols are scattered throughout the score.

Que toda progressão linear seja passível de ser reconduzida de volta para a linha fundamental prova que o óbvio *nos mutamus in nobis* [recte: *mutamur*] – ‘nós mudamos a nós mesmos’ – necessita ser complementado, no sentido de que todas as transformações pressupõem uma essência última, imutável: no ser humano é o caráter, em uma composição é a linha fundamental. {195} Assim como existe apenas uma linha, existe, do mesmo modo, apenas uma perfeição. A linha fundamental, para utilizar um conceito de Leibniz, é a harmonia pré-estabelecida da composição.

Seguir as progressões lineares das vozes condutoras de uma composição – quer dizer, escutar o nível frontal e o fundamental em sua unidade – é uma tarefa que os não iniciados nunca poderão cumprir. A contradição é mais extraordinária ainda quando se considera que é precisamente o público que, hoje em dia, caracteriza as obras dos mestres – aquelas obras cujo valor e expressão fundamentam-se antes de tudo nas grandiosamente concebidas e grandiosamente executadas transformações das vozes condutoras – embora tão simples, tão fáceis, mesmo assim, aquele público não escutou absolutamente nenhuma dessas

características. Coisas que hoje em dia ainda impõem dificuldade para o músico – e certamente uma escuta correta não poderia, por fim, iludi-lo, apenas se ele enfrentasse com seriedade a questão das transformações das vozes condutoras – não parecem mais ser relevantes para o público. Assim, o mundo atualmente se deixa levar por qualquer cacofonia que, quanto mais caótica ela soe, mais difícil (do seu próprio ponto de vista) e, portanto, mais nova e mais avançada ela será. Essa situação, em geral, traz à mente os acontecimentos em um parquinho infantil: as crianças brincam e gritam, e os adultos se exaltam com o agito como um sinal de uma nova e mais otimista vida. Porém, o ruído não é o suficiente: aqueles que hoje em dia gritam como crianças irão mais tarde, como adultos, escutar a um novo clamor das crianças, e assim sucessivamente de uma geração para outra. . .

*Linha fundamental, diminuição e dinâmica*

Assim como as transformações, as diminuições também se originam a partir dos níveis, sempre com suas dinâmicas específicas. Todo motivo, assim como toda dinâmica é, neste sentido, completamente verificável e comprovável!

E ainda assim as pessoas reclamam, no que diz respeito à força vital que urge com tamanha intensidade da geração motívica, que a música, ao invés de proclamar a vida, lhes oferece apenas uma trama inerte e abstrata de sons. Eles buscam na música não a música e a sua força vital única: eles querem encontrar um reflexo literal de suas próprias vidas, seus pertences, seus amores, seus gestos físicos e verbais; tudo aquilo que não faz parte da vida cotidiana eles, então, acreditam que simplesmente não faça parte da vida. Não, nem mesmo o ABC da música é acessível ao público em geral! Mas então a arte não é o domínio de um público em geral, o qual apenas exige, mas dos poucos valiosos que também doam.

*Linha fundamental e performance*

Para o instrumentista, a linha fundamental é, acima de tudo, um meio de orientação, um pouco como um mapa para um escalador; assim como o mapa poupa o escalador da necessidade de decidir sobre cada caminho, cada pedra e cada atoleiro, a linha fundamental dispensa o instrumentista de percorrer cada diminuição do nível frontal. {196} Portanto, não é admissível que em uma performance se siga a linha fundamental servilmente, arrancando-a da diminuição apenas para comunica-la ao ouvinte. A diminuição deve significar para o instrumentista o mesmo que ela significa para o compositor: tão grande quanto são as

vantagens que o compositor retira das transformações da linha fundamental, elas devem ter para o instrumentista exatamente o mesmo valor, se ele estiver atento a ela.

Palavras não podem expressar a qualidade completamente extraordinária da performance que cria as diminuições e as progressões lineares a partir da linha fundamental! Mas onde tal performance pode ser escutada? Ela pode ainda ser esperada nos dias de hoje, quando o ouvido falha até mesmo com Variações, para não mencionar aquelas diminuições profundas as quais, nas obras de nossos mestres, extravasam o domínio da Variação na direção dos movimentos de uma sonata ou de um rondó ou de algo que o valha? Ela pode ser esperada em um tempo onde a diminuição é, no melhor dos casos, concebida como a cópia desastrada nas, assim chamadas, paráfrases, transcrições, normalmente sustentada por uma melodia bastante familiar e facilmente assimilável?

A arte da performance provavelmente nunca naufragou tão fundo em tempos passados como tem naufragado atualmente. Terei de dizer mais sobre isso em outra ocasião. Aqui existe espaço apenas para algumas sugestões.

Suponha que um diretor de palco esteja debruçado sobre a ideia de aplicar ao drama o principio do elenco múltiplo – por exemplo, em um espaço cinco vezes maior que o normal, tendo cinco Hamlets e cinco Ofélias representando ao mesmo tempo, ao invés de somente um, todos com os mesmos movimentos e cadências. Não há dúvidas de que a audiência perceberia rapidamente a contradição entre a multiplicidade, que o diretor acreditou ser necessária por conta da amplificação do espaço, e o conteúdo da peça; e rejeitariam essa escolha da performance. A situação é muito semelhante no caso das obras primas sinfônicas. O conteúdo musical designado para os principais grupos de músicos é normalmente construído de tal modo que se admite o reforço apenas até certo grau – nomeadamente, apenas na medida em que ele preserve a aparência de uma performance que se mantenha pessoal; para além desse ponto, todo reforço irá entrar em conflito com o conteúdo. Mesmo se o regente soubesse anteriormente como, por exemplo, o segundo sujeito do primeiro movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven deveria ser executada, ele ainda teria a maior dificuldade para encontrar essa execução para cada um dos doze violinos; e mesmo que ele o fizesse, a performance ainda soaria forçada, multiplicada artificialmente, como se cantada por doze violinos mas não por doze almas...

Penso na dificuldade da articulação da arcada nas Variações do Adagio daquela Sinfonia, especialmente na Segunda Variação. Da estante de poucos músicos essas arcadas, quando bem executadas, soam de maneira convincente; na da maioria, no entanto, soa insuportavelmente mal. Não existe a possibilidade de treinar um grande número de violinistas

para executar tais arcadas. Apenas um conteúdo {197} que seja menos artístico e pessoal, e que tenha nascido diretamente por concessão às massas, é simples e compreensível a todos – apenas tal conteúdo é compatível com as massas, o qual então, por estar de acordo com as leis próprias a elas, irá produzir seu efeito peculiar...

Onde o conhecimento do conteúdo em termos de diminuição e da linha fundamental é ausente, o músico deve recorrer a meios que se opõe ao conteúdo, meramente para produzir um efeito de *algum* tipo. O recurso mais frequentemente mal utilizado é o *ritardando* de encerramento; ele é deliberadamente exagerado com o objetivo de anunciar a chegada da cadência, e para conquistar aplausos. Não é a composição que retarda, mas o regente que, ao menos de algum modo, gostaria de trazer a composição mal compreendida a uma conclusão efetiva...

O regente quer abreviar um movimento longo; mas com a sua ignorância a respeito do conteúdo, o faz com tamanha incompetência que priva a composição precisamente de seu ponto mais alto, omitindo notas decisivas da linha fundamental; ele, então, cola a cadência final na peça que ele já havia resumido, sem se dar conta de que a cadência pode apenas ser compreendida à luz do cumprimento de certos pré-requisitos correspondentes àqueles pontos altos.

### *Linha fundamental e liberdade*

A linha fundamental significa liberdade ou coerção? Essa pergunta pode ser respondida com as palavras que se seguem: A linha fundamental significa liberdade na medida em que ela surge como um presente livre dos céus e não pode ser adquirida por meio de nenhum ato de fé. Mas, ao mesmo tempo, ela traz consigo tanta coerção quanto o homem necessita para escapar de uma liberdade selvagem que ele não pode dominar por meio algum. Anteriormente tal pergunta nem mesmo seria levantada. Ao criar sob a irresistível coerção da linha fundamental, os grandes mestres, de qualquer modo, sentiram-se completamente livres. Nos dias de hoje, reconhecidamente, as coisas são diferentes. Para aqueles que pretendem apenas tomar ciência da linha fundamental, ela significa apenas coerção. E, além disso, o homem de hoje em dia – tendo sido vítima de uma compreensão de liberdade falseada, que despedaça a alma humana em mil pedaços ao invés de curá-la – percebe até mesmo a necessidade mais benéfica como coerção supérflua.

Porque a linha fundamental significa liberdade, ela traz ainda ao artista uma desconhecida tranquilidade para aqueles que não são livres. Toda a tempestade e turbulência, todo alvoroço em alturas e profundidades, o qual parece para o bem da obra como um

fenômeno elementar – a linha fundamental domina tudo isso com uma tranquilidade tal que apenas a natureza com seus terremotos, enchentes, marés altas, tempestades mostra. Aquele que se afasta da linha fundamental, por outro lado, é inquieto e instável, mesmo que ele queira expressar paz, devoção, profundidade e quietude; pois ao invés de permitir todos os atos da vontade da linha fundamental, é sempre ele quem quer!

{198} A linha fundamental permite o milagre de o grande artista tratar o assunto mais próximo e o mais distante com o mesmo cuidado. Embora ele pareça estar preocupado com o simples momento, seu espírito paira sobre as coisas mais distantes. Para esse amor à unidade, que floresce da linha fundamental, todos os detalhes da obra são igualmente acessíveis.

### *A linha fundamental e a sua fertilidade*

Se a linha fundamental deixou a sua marca em tais criações magistrais como as possuímos, é cabível ainda perguntar se a linha fundamental também é fértil. De qualquer modo, tal questão normalmente é feita por pessoas para quem ela nunca pode ser fértil, e que, portanto, dizem apenas isso: se não significa nada para nós, o que significa?

Longe de mim banir o músico que não conhece a benção da linha fundamental; ele pode tratar de seus negócios, assim como ele sempre tratou, mesmo sem ela. Para ele parece ser unilateral quando proclamo acima de tudo o inaudito, incompreensível milagre das vozes condutoras das obras dos gênios, mas eu deveria deixar-me distrair por tal opinião? Se eu ao menos tivesse a sua opinião – isto é, ‘o seu lado’ – estou certo de que ele não me chamaria de unilateral!

Músicos, portanto, podem cuidar de seus negócios da maneira como lhes aprouver; mas sem a linha fundamental eles permanecem alienígenas aurais, pobres imitadores.

Infelizmente! A catástrofe da imitação! Para fazer das coisas o mais fácil possível para o homem, a Natureza, em sua bondade, limitou a imitação exclusivamente para um impacto físico direto; portanto o gênio é imitado apenas tão logo ele ande fisicamente sobre a terra. (Faz-se referência a essa lei da Natureza de um modo demasiadamente conveniente e falso enquanto *Zeitgeist*, *escola*, e assim por diante). Depois de quase vinte e cinco anos, o impacto físico direto enquanto uma regra chega a um fim, e as gerações seguintes novamente procuram por um modelo vivo. Ai deles se o impulso imitativo carecer de um protótipo vivo: neste caso eles voltam-se para o vácuo, a erudição; ou – ainda pior – aqueles que estão condenados a apenas imitar voltam-se em desespero para si mesmos.

Em certos momentos tenho de apontar aspectos mal sucedidos em composições submetidas a mim para crítica; e se, com o objetivo de iluminar o erro, eu invoco uma

conquista artística pertinente de Mozart, Beethoven ou Bach, o compositor em questão normalmente toma-o com se significasse que quero fazer dele um Bach, um Beethoven ou um Mozart. Nada poderia estar mais longe da verdade; pois mesmo a Natureza não poderia fazê-lo uma segunda vez. Este compositor demora a compreender que a Arte está acima até mesmo dos gênios; que talvez seja possível, para além de todas as épocas e independentemente da personalidade, retirar benefícios a partir dos experimentos já realizados por eles. Isso seria de fato outra coisa, {199} e diferente de um tipo de imitação fundada apenas no impacto físico; penso que seria possível se o compositor, por questão de aptidão, não se protegesse tão zelosamente contra Mozart, Beethoven, e Bach!

O impacto físico direto de nossos gênios está hoje acabado; cortamos todos os laços com eles. Qualquer um que tenha escutado apresentações de obras primas vinte anos atrás mal pode acreditar como a performance poderia se tornar pior do que ela já é hoje. “É uma nova interpretação”, eles dizem; porém, eu digo: apenas a parte ruim dela é nova, e eu ainda posso provar tal acusação nota por nota.

#### *Linha fundamental e História*

A linha fundamental significa não apenas a unidade da obra individual, mas também a unidade da arte como um todo. Ela, portanto, também fornece informação competente acerca da história da música. Permita que aquilo que se segue sirva meramente como uma pequena demonstração de um procedimento dedutivo aplicado a uma questão de estilo musical.

Em uma discussão acerca da relação com a letra em Wagner, August Halm citou uma passagem da canção *Am Meere* de Schubert [de *Schwanengesang*] em *Von Grenzen und Ländern der Musik* [Munich: Georg Müller, 1916, p. 35], como um contra-exemplo:

Fig. 8

Das Meer er-glänz-te weit hin-aus im letz-tem A-bend-schei-ne;

Ursatz

C dur: I ————— V

Ele considera um erro Schubert ter colocado as palavras *weit hinaus* em uma cadência. A linha fundamental e a estrutura fundamental (ver Figs. 8a e 8b), entretanto, mostram que não se pode falar de uma cadência ainda neste ponto. {200} O 1º e o 2º compassos do exemplo, mostra uma progressão linear de terça, cuja nota culminante  $mi^2$  influencia a duração da progressão linear; a pequena progressão linear de terça descendente na segunda metade do 1º compasso obedece apenas à nota  $mi^2$ , e à nota  $ré^2$ , a terça descendente interrompida na primeira metade do 2º compasso. As [duas] pequenas progressões lineares de terça pertencem, assim, apenas a uma diminuição de uma classificação mais baixa, e não anulam o efeito daquela progressão linear de terça maior. A nota  $ré^2$  é acrescentada pela quinta divisória mais aguda no baixo, apenas com o propósito de torná-la consonante (ver *Esclarecimentos*, Fig. 6), e precisamente por esse motivo – por esse processo ainda não possuir um significado cadencial – Schubert foi capaz, no 3º e no 4º compassos da Fig. 8, de assegurar a nota vizinha  $fa^2$  (4) e trazer à tona a cadência imperfeita com  $\hat{3}-\hat{2}$ . Se ele não anuncia expressamente o  $ré^2$  no 4º compasso como o  $\hat{2}$ , é apenas por estar atento à cadência perfeita [por vir], que finalmente também irá anunciar o  $ré^2$ . Consequentemente Schubert não cometeu nenhum erro de declamação no 2º compasso; de qualquer modo, se o autor do ensaio

em questão reconhece uma diferença entre a declamação de Wagner e a de Schubert, ele terá de se referir a ela de alguma outra forma que não como um erro de escrita de Schubert.