

A noção de *vida da música (Tonleben)* em Heinrich Schenker

Ivan Gonçalves Nabuco¹

UDESC / PPGMUS

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Linguagem e Estruturação*

ivannabuco@gmail.com

Resumo: O artigo realiza uma exposição acerca da noção de *vida da música (Tonleben)*, aspecto central, porém menos comentado da teoria musical de Heinrich Schenker. Nesta exposição se discute a relação entre *vida da música* e o conceito de *liberdade*. O texto é dividido em duas partes: na primeira a noção de *vida da música* é apresentada em sua relação com a ideia de gênio, mas, principalmente, em relação ao conceito de linha fundamental (*Urlinie*); na segunda se discute o significado do conceito de *organismo*, a sua implicação em alguns problemas fundamentais da filosofia – com certa ênfase na filosofia de Kant – e a sua relação com o conceito de *liberdade*.

Palavras-chave: Teoria musical; Schenker; organismo; vida da música; liberdade da composição.

The notion of tonal life (*Tonleben*) in Heinrich Schenker

Abstract: The article presents the notion of *tonal life (Tonleben)*; a central but less discussed aspect of Heinrich Schenker's musical theory. This presentation discusses the relationship between *tonal life* and the concept of *freedom*. The text is divided into two parts: in the first, the notion of *tonal life* is presented in relation to the idea of genius, but, mainly, in relation to the concept of fundamental line (*Urlinie*); in the second, the meaning of the concept of *organism* is discussed, the implication of this concept in some fundamental problems of philosophy – with a certain emphasis on Kant's philosophy – and its relation to the concept of *freedom*.

Keywords: Musical Theory; Schenker; organism; tonal life; freedom of the composition.

1 A Linha fundamental e a *vida da música*

O termo *Urlinie*, comumente traduzido para a língua portuguesa pela expressão *linha fundamental*, aparece publicado pela primeira vez em 1921 na análise da Sonata em Lá Maior Op. 101 de Beethoven. Ele é caracterizado, no *Prólogo* da análise da Sonata de Beethoven, a

¹ Este artigo, espécie de excerto, procura expor uma questão discutida pela dissertação *Um estudo sobre a dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Schenker* defendida em julho de 2019 enquanto resultado de um trabalho de pesquisa realizado através do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) sob a orientação do Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros; tendo recebido apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

partir de sua relação com duas outras concepções fundamentais do pensamento de Schenker: as noções de *gênio* e de *vida da música*. O primeiro, o conceito de gênio, é exposto por Schenker através da citação de trechos de obras de Goethe, Kant e Lessing. Entre essas citações, uma delas, retirada da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, se apresenta mais propriamente como uma definição. Nela aparece escrito:

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. (KANT apud SCHENKER, [1921] 2015, p. 11) (KANT, [1790] 2016, p. 163)

Chamamos a atenção para o caráter passivo que, assim, é atribuído ao gênio. Segundo a definição de Kant é a natureza que, através do gênio, institui as regras da arte. Existe, portanto, uma passividade no gênio que é, na verdade, um modo de manifestação da própria natureza. É, portanto, a natureza que, através do gênio, realiza a sua vontade. Na medida em que Schenker concorda com a concepção kantiana, para ele, a passividade do gênio musical implica em uma atividade da própria música. Esta atividade da música é denominada também por meio das expressões *vida da música* (*Tonleben*), *vontade da música* (*Tonwille*), ou, ainda, conforme pretendemos mostrar, através da atribuição de *liberdade* à música. A concepção segundo a qual a música possui uma vontade própria constitui um aspecto importante da teoria schenkeriana na medida em que ela possui relação com conceitos fundamentais do pensamento de Schenker, entre eles, o de linha fundamental. No ensaio *A linha fundamental: uma observação preliminar*, publicado na primeira *questão* do *Der Tonwille*, em 1921, Schenker procura formular mais propriamente uma definição para o conceito de linha fundamental. Esta definição é, justamente, acompanhada por uma descrição do fenômeno da vida da música. Schenker afirma²:

Conforme o termo já sugere, a linha fundamental representa uma instância fundamental, uma sucessão fundamental de notas. 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

² “As the term already indicates, the *Urlinie* is an archetypal situation [*Ein Urzustand*], an archetypal succession of tones [*eine Urfolge von Tönen*]. The *Urlinie* bears in itself the seeds of all the forces that shape tonal life. With the cooperation of the harmonic degrees, the *Urlinie* indicates the paths to all elaboration and so also to the composition of the outer voices, in whose intervals the marriage of strict and free composition is so wonderfully and mysteriously consummated. It is the *Urlinie* that also gives life to the motive and to melody; only one who has grasped the essence of the *Urlinie* will find the way to the derivative nature of melody and comprehend that, owing to its origin in the *Urlinie*, melody is more than what it is usually taken to be”. Na tradução inglesa, alguns termos de difícil tradução foram mantidos em alemão ao lado da palavra em inglês. É o caso dos termos *Urzustand* e *Urfolge* que, embora tenham sido traduzidos, respectivamente, por *archetypal situation* e por *archetypal succession*, em nossa tradução para o português optamos por manter a correspondência de tais termos com a terminologia de Schenker mantendo a tradução da partícula *Ur-* pela palavra *fundamental*, e não por *arquetípica*, como faz Snarrenberg.

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. (SCHENKER, [1921] 2004, p. 21)

A linha fundamental é caracterizada neste trecho, assim como ao longo de todo o ensaio, como origem da música. Definida enquanto uma *instância fundamental*, a linha fundamental representa uma instância ideal da música. Por meio de tal definição enuncia-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 superficial, aparente. Esta instância ideal, enquanto origem do fenômeno musical, representa a condição de possibilidade para a compreensão da melodia. Nas palavras de Schenker: “[...] *apenas 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 da melodia, e, assim, da própria música.

Ao definir a linha fundamental enquanto causa da música Schenker fala também sobre a noção de *vida da música*. Para exprimir o significado dessa relação – entre o conceito de linha fundamental e a noção de vida da música – ele se utiliza de uma imagem: da linha fundamental enquanto uma semente. Schenker afirma: “*A linha fundamental carrega em si as sementes de todas as forças que dão forma à vida da música.*”. A escolha desta imagem sugere o significado da expressão *vida da música*: que a música é, de alguma forma, viva. No *Prólogo* da análise da Sonata Op. 101 de Beethoven, Schenker já havia categoricamente afirmado³:

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]. 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

³ “**A musical work comes into being** as an interweaving of *Urfinie*, scale degree, and voice-leading. All of these fundamental fluids and forces – motif and melody spring from the *Urfinie* – 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 *Urfinie* too in particular, even though it may cooperate inseparably with others in the interplay of forces within the work of art.” A mesma passagem – citada pelo próprio Schenker em um ensaio do *Der Tonwille* – foi traduzida por Robert Snarrenberg de uma maneira diferente: “**A piece of music comes into the world alive**, woven out of *Urfinie*, degree [Stufe], and voice-leading. The method of observation in which one must initially become aware of each factor in isolation should not obscure the fact that all these sources and forces of energy (from the *Urfinie* 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 *Urfinie* in isolation, however inseparably it cooperates with other forces in the artwork’s play of forces.” [grifo nosso]

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. (SCHENKER, [1921] 2015, p. 9) (SCHENKER, [1921] 2004, p. 22) [grifo nosso]

A concepção defendida por Schenker segundo a qual a música é viva está, portanto, claramente expressa pelo trecho acima. Além disso, nele, mais uma vez, a noção de vida da música é posta em relação ao conceito de linha fundamental. A linha fundamental é apresentada, ao lado do grau da escala e das vozes condutoras⁴, 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, pela sua vida. Portanto, não o compositor, mas a música exerce a sua vontade própria – e, como veremos, a sua liberdade – através do compositor. Em seguida Schenker se vale de uma analogia que, mais uma vez, sugere a vida da música ao comparar a linha fundamental com a vida humana⁵:

Em certo sentido, a linha fundamental é como o âmagô da alma humana. Na medida em que este âmagô 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. (SCHENKER, [1921] 2015, p. 9) (SCHENKER, [1921] 2004, p. 22)

A importância, o significado de cada trecho, de cada detalhe de uma peça musical – assim como da vida de uma pessoa – pode ser compreendido adequadamente apenas a partir de sua relação com o todo, e não a partir da sua relação com algum outro evento particular. Portanto, a analogia da linha fundamental com a vida do homem atribui a noção de totalidade,

⁴ Utilizamos aqui a expressão *vozes condutoras* como tradução para o termo alemão *Stimmführung*. Este termo é composto pela associação de dois substantivos: *Führung* que pode ser traduzido por *condução*, e *Stimme* que significa *voz*. O substantivo principal desta expressão é *Führung*, o qual é apenas qualificado ou determinado pelo outro substantivo, *Stimme*. Portanto, tal expressão significaria, ao pé da letra, não *vozes condutoras*, mas *condução de vozes*. Os tradutores de língua inglesa mantêm a ênfase sobre a palavra *leading* ao utilizar a expressão *voice-leading* (e não *leading voices*) para traduzi-la. A tradução aceita e utilizada em nosso artigo, proposta pelas Professoras Ilza Nogueira e Cristina Gerling, ao inverter a ordem dos termos dessa expressão, procura chamar a atenção justamente para a noção schenkeriana de vida da música. O caráter ativo da própria música é, assim, trazido à tona na medida em que a palavra *voz* assume uma posição ativa dentro da expressão, não sendo conduzida, mas, ao contrário, sendo ela quem conduz. Esta tradução busca, portanto, tornar patente a diferença entre o significado do termo *condução de vozes*, comumente utilizado pelos livros de contraponto e de teoria musical, e o significado da concepção defendida por Schenker.

⁵ “*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*”. Na tradução de John 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.*”

de síntese do todo, de unidade última como o significado do conceito de linha fundamental. Ainda no *Prólogo* da análise da Sonata de Beethoven, Schenker faz o seguinte comentário⁶:

[...] não se deve, então, considerar apenas como 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. (SCHENKER, [1921] 2015, p. 9-10)

Nesta passagem Schenker declara não se tratar apenas de uma metáfora quando afirma a existência de uma vontade própria da música. A pesquisadora Ruth Solie, ao fazer menção a esse aspecto da teoria schenkeriana formula uma frase que guarda alguma semelhança com a de Schenker: “*Schenker, por exemplo, via a obra musical literalmente como um organismo com vida própria, fazendo suas próprias exigências de acordo com suas próprias necessidades internas.*”⁷ (SOLIE, 1980, p. 52-53). Solie, desse modo, reconhece se tratar de uma afirmação literal, e não de uma utilização metafórica do conceito de organismo. Este, o conceito de organismo, ou de unidade orgânica – ou ainda, conforme a tradução do *Der freie Satz* realizada por Ernst Oster, *organic coherence*, quer dizer, *coerência orgânica* – possui uma história extensa cujas origens remetem a Platão e a Aristóteles⁸. No entanto, de acordo com tal tradição, o conceito de organismo, utilizado no contexto de uma reflexão sobre a obra de arte, possui essencialmente um sentido metafórico. Portanto, perguntamos: se não do conceito de organismo, de onde a noção de vida da música retira o seu fundamento?

O ensaio de Ruth Solie oferece algumas indicações a este respeito. Nele se atribui esta utilização do conceito de organismo em um sentido amplo feita por Schenker a uma influência ou a uma relação existente entre o pensamento de Schenker e algo que denomina *idealismo filosófico inglês e alemão*⁹. Mais especificamente com relação à noção schenkeriana de vida da música, Solie faz referência a uma noção presente no pensamento de Hegel que admite a existência concreta e objetiva dos conceitos – e não apenas a sua existência enquanto fenômenos mentais ou psíquicos¹⁰. No entanto, esta relação entre as noções de *vida lógica* e de *automovimento do conceito* em Hegel com a noção de *vida da*

⁶ “[...] 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.”

⁷ “Schenker, for example, saw the musical work quite literally as an organism with a life of its own, making its own demands in accordance with its own inner needs.”

⁸ Segundo o próprio ensaio de Solie: “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, 1980, p. 147).

⁹ SOLIE, 1980, p. 149.

¹⁰ Idem, p. 154.

música em Schenker não recebe maiores desenvolvimentos no ensaio de Solie. Tampouco para nós é possível dar conta de um tal problema. No entanto, a necessidade de examinar mais demoradamente o conceito de organismo, para que assim seja possível compreender e mensurar melhor o seu alcance, permanece.

2 O conceito de organismo

Na segunda parte do diálogo *Fedro*, na qual se discute acerca da retórica enquanto a arte da oratória, Platão apresenta a concepção segundo a qual:

[...] todo discurso deve ser formado como um ser vivo, ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhes falem 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. (PLATÃO, 2000, p. 98, 264c)

Portanto, para Platão, o bom discurso é aquele que é “*formado como um ser vivo*”. O conceito de organismo se refere neste contexto a uma noção de 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 e, 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, em seguida, irá distinguir uma unidade orgânica de uma artificial. A artificialidade da unidade, que 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*” (PLATÃO, 2000, p. 99, 264e). 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 dado por 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 conteúdo. Na unidade orgânica existe uma relação de necessidade entre forma e conteúdo, de tal modo que qualquer mudança que atinge a forma implica 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 sétimo¹¹ e no oitavo capítulos¹². No capítulo VIII Aristóteles afirma¹³:

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.* (ARISTÓTELES, 1992, p. 53, 1451a 35) [grifo nosso]

Não mais em referência ao discurso em geral, como era o caso de Platão, mas em referência a um tipo específico de discurso, 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 uma necessidade da existência das partes, bem como da necessidade da disposição 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 [...]*” (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 733). Abbagnano, desse modo, aponta dois aspectos centrais que caracterizam o conceito de organismo no contexto do pensamento de Aristóteles: a subordinação das partes em relação ao todo; e a determinação do todo do organismo, ou seja, de sua unidade, a partir da noção de finalidade. Portanto, se em Platão o conceito de organismo era discutido com relação à necessidade das partes para a formação do todo, Aristóteles parece subordinar esta 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: “*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*” (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 733). E, em seguida, complementa:

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. (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 773)

¹¹ ARISTÓTELES, 1992, p. 45, 1450b 20.

¹² Idem, p. 51, 1451a 15.

¹³ Idem, p. 53, 1451a, 35. [grifo nosso]

A partir dessas considerações e, desse modo, acompanhando o salto histórico dado por Abbagnano, de Aristóteles para Descartes, nosso interesse se volta para a discussão do conceito de organismo na Idade Moderna. Essa discussão é renovada no contexto do pensamento moderno a partir da relação entre organismo e mecanismo. Assim, segundo Abbagnano, o desenvolvimento realizado por Descartes caminha na direção de mostrar que, se pensado a partir da noção de finalidade, o organismo não se diferencia em nada de uma máquina. Abbagnano escreve:

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. (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 773)

Se, por um lado, para Descartes, a noção de finalidade serve para aproximar o conceito de organismo ao de mecanismo; por outro lado, Kant buscou o objetivo oposto¹⁴. Para Kant, portanto, o organismo se distingue do mecanismo na medida em que as partes ou órgãos de um organismo são, ao mesmo tempo, causa e efeito uns dos outros. No §66 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, intitulado *Do princípio do ajuizamento da conformidade a fins interna em seres organizados*, Kant afirma: “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.” (KANT, [1790] 2016, p. 242). A *conformidade a fins interna* caracteriza o organismo enquanto detentor da capacidade de organizar a si mesmo; nele cada parte é, ao mesmo tempo, causa e efeito das outras partes¹⁵. Para esclarecer tal noção Kant usa como exemplo uma árvore:

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

¹⁴ Nas palavras de Abbagnano: “Só em Kant a finalidade de um autômato ou de uma máquina foi distinguida da finalidade do organismo.” (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 773).

¹⁵ Nas palavras de Kant: “[...] 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 [...]” (KANT, [1790] 2016, p. 238).

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. (KANT, [1790] 2016, p. 236-237)

Kant, portanto, se utiliza do conceito de causa para especificar a distinção entre os conceitos de organismo e de mecanismo. Como se sabe, o problema da causalidade não constitui um problema filosófico qualquer, trata-se, ao contrário, de um problema fundamental da filosofia e, especialmente, da filosofia de Kant. Acerca da relação entre a noção de causalidade e o conceito de organismo no pensamento de Kant, Heidegger irá afirmar: “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.” (HEIDEGGER, [1930] 2012, p. 173). Portanto, conforme a afirmação de Heidegger, o problema da causalidade constitui o cerne da questão acerca da diferença entre o ser vivo – o organismo – e o ser inanimado. Expressando abertamente a diferença entre organismo e mecanismo, Kant afirma:

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 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). (KANT, [1790], 2016, p. 240)

Posicionando-se contrariamente a uma tese cartesiana, Kant buscou 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 a ele – caracterizada como força motora. Com isto, a questão que se refere à distinção entre organismo e mecanismo toca em outro problema fundamental da filosofia: o problema da liberdade. Assim como o conceito de organismo, o conceito de liberdade será posto por Kant em relação à causalidade. A existência de uma relação entre os conceitos de organismo e liberdade abre certa possibilidade de interpretação que conecta a noção de vida da música ao conceito de liberdade. Por isto, é necessário ainda algumas considerações a mais a respeito do significado do conceito de liberdade.

Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano, o conceito de liberdade possui 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. Nosso interesse recai essencialmente sobre o primeiro sentido. Abbagnano afirma: “*Para a primeira concepção, de liberdade absoluta, incondicional e, portanto, sem limitações nem graus, é livre aquilo que é causa de si mesmo.*” (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 606). 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*” (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 606), entretanto, não significa possuir em si mesmo a *primeira causa* de si. Este último aspecto é mencionado no *Dicionário de Filosofia* conforme o tratamento dado por Tomás de Aquino. Segundo Abbagnano:

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). (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 606)

A partir desse 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:

[...] 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.* (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 606) [grifo nosso]

A implicação mútua 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 ele que a conformidade a fins interna ao organismo é, enquanto força formadora, concebida como uma força que “*se propaga a si própria*” (KANT, [1790] 2016, p. 240). O que também significa dizer: a partir de si própria. Ser um ser vivo significa, portanto, possuir em si mesmo a causa do seu próprio movimento, e não por qualquer meio externo. Liberdade é, nesse sentido, pensada como fundamento para o conceito de organismo.

Considerações finais

Liberdade, assim como organismo, é um conceito fundamental do pensamento de Schenker. Ele aparece no título de uma de suas obras mais importantes: *Der freie Satz, Free*

Composition, Composição Livre. A utilização por parte de Schenker deste termo, no entanto, é anterior. No ensaio *Uma palavra mais sobre a linha fundamental*, ele escreve¹⁶:

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? (SCHENKER, [1922] 2004, p. 53)

Chamamos a atenção para a utilização de Schenker da palavra *liberdade*. A liberdade à qual, desse modo, ele faz referência é a liberdade da própria composição que, assim, é denominada *livre*. O caráter ativo da música se torna explícito quando Schenker afirma: “Assim, nossos mestres, na medida em que observaram a linha fundamental, [...] puderam cultivar a liberdade das vozes condutoras [...]”. 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, atribuir a elas mesmas a causa e o princípio de seu próprio movimento; o que, em última instância, significa atribuir vida à música. Compreendemos, portanto, como equivalentes as expressões *vida da música* e *composição livre [free composition]*, a qual, segundo esta interpretação, pode ser pensada como *composição viva*. A liberdade das vozes condutoras – que, 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 mestres da música em suas obras. A ausência de tal cultivo implica em uma restrição à sua liberdade, em uma destituição de uma liberdade que lhes é própria. Isto acontece, segundo Schenker, quando os compositores colocam a si mesmos, enquanto indivíduos, acima da vontade, da liberdade das vozes condutoras e, desse modo, acima da vontade da música.

¹⁶ “Thus our masters could, while observing *Umlinie*, 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?”

A relação entre os conceitos de organismo e de liberdade no pensamento de Kant oferece, portanto, o fundamento para uma identidade entre as noções de *vida da música e liberdade da composição* no pensamento de Schenker. Na medida, porém, em que Kant encontra meios efetivos para distinguir organismo de mecanismo, suas considerações parecem reforçar o caráter metafórico da utilização do conceito de organismo no campo da arte. Portanto, embora a questão acerca do fundamento da noção de vida da música – sobre o ponto de inflexão entre o sentido metafórico e o literal do conceito de organismo – tenha permanecido sem uma resposta apropriada, as considerações acerca do conceito de organismo servem, ao menos, para indicar um caminho possível para uma resposta. Ela se encontra possivelmente não no pensamento de Kant, mas na relação da teoria schenkeriana com uma filosofia que dele é dependente: a filosofia do idealismo e do romantismo alemão.

Referências:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5.ed. São Paulo: Mestre Jou, 2007
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*. Tradução Marco Antônio Casanova. 1.ed. Rio de Janeiro: Via Verita, [1930] 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.
- SCHENKER, Heinrich. *Beethoven's Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*. Traduzido, editado e comentado por John Rothgeb. Nova York: Oxford University Press, [1921] 2015.
- _____. *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...[etc]. 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...[etc]. Nova York: Oxford University Press, 2005.
- SOLIE, Ruth. *The Living Work: Organism and Musical Analysis*. In: *19th Century Music*. Vol. 4, nº 2, University of California Press, 1980, p. 147-156.