

## Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas<sup>1</sup>

**Resumo:** Defendendo que a obra de arte se entende como uma espécie de criatura viva cujo crescimento se dá a partir de um único germe ou princípio subjacente, a arcaica noção de *unidade orgânica* fez história, modernizou-se e romantizou-se, chegando à contemporaneidade, onde fragmentada e dispersa no senso comum, repercute na teoria, na análise e na valoração da música. Relendo aforismas de personagens influentes como Schenker e Schoenberg, apresenta-se aqui um entrelaçado de referências para o estudo crítico desta temática.

**Palavras-chave:** organicismo; crítica musical; teoria schenkeriana; teoria schoenberguiana.

**Abstract:** Defending the idea that a work of art can be understood as a living thing that grows from a single germ, the notion of organic unity made history, becoming modernized and romanticized, only to be fragmented and scattered in common sense in a contemporary setting, which is reflected in the theory, analysis, and valuation of music. Rereading aphorisms of influential figures such as Schenker and Schoenberg, the interweaving of references for the critical study of this theme is discussed.

**Keywords:** organicism; musical criticism; schenkerian theory; schoenbergian theory.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis). Membro dos grupos de pesquisa “Processos Músico-Instrumentais” (UDESC) e “Música Popular: história, produção e linguagem” (UNICAMP). Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, com a tese “Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular” (2010). Atua nas áreas de teoria e análise musical, música popular e harmonia tonal. Email: c2sprf@udesc.br.

A composição obedece a leis de beleza formais, o seu decurso não se improvisa num divagar arbitrário e sem plano, mas desenvolve-se numa gradação organicamente conspícua, como abundantes flores a partir de um só botão.

Eduard Hanslick, *Do belo musical* (1994, p. 104)

Nossa experiência com obras-primas é uma experiência com a unidade orgânica.  
Roger Scruton, *The aesthetics of music* (1994, p. 425)

Lidando com música, cedo ou tarde, vamos aprendendo que, sendo uma espécie de *organismo*, a obra musical é um *sistema de elementos materiais e ideais organizados e inter-relacionados* como se suas componentes, por força de uma lei natural, interagissem *fisiologicamente* executando conjuntamente os diversos processos, causas e efeitos, necessários à consecução daquele “senso de unidade e integridade das grandes obras da música [européia e, em especial, austro-germânica] dos séculos XVIII e XIX” (ROSEN, 2004, p. 207). Assim, de uma maneira ou de outra, vamos apreendendo que a “unidade”, a *totalidade contínua*, a *conexão necessária*, a *coesão sistêmica*, a *inaceitabilidade da colcha de retalhos*,

é o mais antigo dogma crítico de que dispomos, e toda composição requer uma percepção de sua unidade no sentido absoluto de que isso é precisamente o que significa escutá-la. Isto é, a unidade não é um atributo da obra nem uma impressão subjetiva do ouvinte. É uma condição do entendimento: a obra revela sua importância para aqueles que escutam como se até suas descontinuidades se ajustassem para unificá-la (ROSEN, 2004, p. 208).

Segundo Osborne, “a metáfora que compara a unidade de uma obra de arte com a unidade funcional de um organismo vivo”, ou “menos rigorosamente”, o conceito de “unidade na variedade”, teria surgido casualmente em uma observação que Platão (c. 429-347 a.C.), no diálogo *Fedro*, põe na voz de Sócrates, em princípio, apenas para sublinhar que “um bom discurso” precisa ter *começo, meio e fim*, e que tais partes devem se *ajustar coerentemente*: “Todo discurso há de ser construído como uma criatura viva, com seu próprio corpo, por assim dizer; não lhe devem faltar nem cabeça nem pés; deve ter um meio e extremidades compostas por tal arte que se ajustem entre si e à obra toda” (PLATÃO apud OSBORNE, 1983, p. 256). Contudo, continua Osborne, “a noção moderna de unidade orgânica aplicada a obras de arte” se mostra “mais desenvolvida” em Aristóteles (384-322 a.C.). Na *Metafísica* encontra-se a célebre distinção aristotélica entre “agregado” (as coleções “em que a posição das partes em relação umas às outras não faz diferença”) e “todo” (“aquelas em que essa posição faz

diferença”). No capítulo VII da *Poética* (“Estrutura do mito trágico. O mito como ser vivente”) encontram-se prescrições como: “Todo é aquilo que tem princípio meio e fim”; é necessário “que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso”; “o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza [tamanho, extensão, comprimento] que não seja qualquer”. No capítulo VIII (“Unidade de ação: unidade histórica e unidade poética”) encontramos aquele que Osborne aponta como o enunciado clássico do princípio da unidade estética: “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, 2008, p. 114). Esta *antiga* tese de que toda “criação” deve expressar uma “necessária unidade orgânica” atravessou a história ocidental: em sua revisão, Osborne (1983, p. 256-265) reencontra-a na noção de “concinidade” de um Santo Agostinho (c. 354-430) e, mais adiante, na noção de “concruidade” de um Leon Battista Alberti (1404-1472). O princípio da “unidade na variedade” tornou-se “popularíssimo nos anos que se seguiram a Renascença” e, renovando-se, converteu-se em “um dos principais valores do romantismo” (ROWELL, 2005, p. 120). Um *organicismo contemporâneo* que, disseminado no senso comum, segue a defender que as obras de arte são análogas as coisas vivas, pois apresentam os mesmos processos e se desenvolvem conforme os mesmos princípios naturais.<sup>2</sup>

### **Do elogio à “forma orgânica” no ideário romântico**

A forma é algo em movimento, algo que advém, algo que está em transição. A doutrina da forma é doutrina da transformação. A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza.

Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Morphologie* (apud KESTLER, 2006, p. 48)

O “conceito central desta visão romântica da natureza”, na revisão de Meyer (2000, p. 290-313), se deixa perceber numa emblemática passagem na qual o poeta e crítico alemão August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), falando entusiasmadamente sobre a

---

<sup>2</sup> Cf. o comentário “A grande teoria da beleza: harmonia como ordem, proporção, número e medida objetiva” em Freitas (2010, p. 394-402).

“genialidade orgânica” de Shakespeare, nos anos de 1808 (cf. ABRAMS, 1971, p. 213), defende que “o gênio nunca é sem forma” e que deve-se distinguir entre “forma mecânica” e “forma orgânica”:

A forma é mecânica quando se faz predeterminada sobre algum material através de uma força externa, como um mero acréscimo acidental sem referência a seu caráter [...] Por outro lado, a forma orgânica é inata; se desenrola a partir de dentro e alcança sua determinação em simultâneo com o mais pleno desenvolvimento da semente [...] A forma é igual à vida. A natureza, o primeiro artista genial, inesgotável em suas diversas capacidades, é igualmente inesgotável em formas [...] nas belas artes, assim como nos domínios da natureza – o artista supremo – todas as formas genuínas são orgânicas (SCHLEGEL apud MEYER, 2000, p. 291).

Tal distinção (mecânico *versus* orgânico) possui variantes, entretons e complementos que foram enunciados por outros personagens igualmente célebres deste primeiro romantismo (cf. ABRAMS, 1971, p. 156-225; MOURA, 2007). Conforme Abrams e Meyer, a formulação de August Schlegel teria sido parafraseada pelo poeta, crítico e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) nos seguintes termos: “A forma é mecânica quando em um material dado imprimimos uma forma predeterminada [...] Em troca, a forma orgânica é inata; adquire forma ao desenvolver-se de dentro para fora, e a plenitude de seu desenvolvimento é uma e a mesma coisa que a perfeição de sua forma exterior” (COLERIDGE apud MEYER, 2000, p. 291). Historiando a temática da “ordem natural” na teoria musical, Clark e Rehding (2001, p. 9-10) apontam o ensaio “Sobre Laocoonte”, escrito por Goethe em 1798, como “um verdadeiro *compendium* do organicismo” sublinhando a influente sentença que abre este famoso ensaio: “Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito” (GOETHE, 2005, p. 117). Tais aforismos se somam e repercutem nos mundos da arte. Em 1810, comparando a música de Beethoven com a “trama orgânica” de Shakespeare, o escritor e compositor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) observa: frente “a bela confusão” dos caracteres musicais da Quinta Sinfonia tem-se, em uma primeira vista, a impressão de “uma completa carência de verdadeira unidade e de nexos internos”, no entanto, com um exame mais profundo, descobre-se “uma bela árvore, botões e folhas, flores e frutos crescendo todos de uma mesma semente” (HOFFMANN

apud DAHLHAUS , 1999, p. 14).<sup>3</sup> Amalgamados, os emblemas da “semente que germina” e a estetização da máxima de que “a semente e a flor são manifestações de um princípio único” (cf. MEYER, 2000, p. 294-296 e 460), a tese de que o “motivo é a configuração primária [*Urgestalt*] de tudo que é musical” (DUDEQUE, 2003, p. 43-44) e o santo nome de “Beethoven” (cf. LISARDO, 2009, p. 135-137), o argumento da “música absoluta” (cf. DAHLHAUS , 1999)<sup>4</sup>, o valor da “forma orgânica” (WIMSATT, 1972) e a analogia da “obra viva” (SOLIE, 1980), fundiram-se, conforme objetou Kerman (1987, p. 139 e 208), numa espécie de endemia musical: “a falácia orgânica”, o “credo organicista”, um “conhecido fardo dos analistas”:

Nenhuma das artes foi mais profundamente afetada pela ideologia do organicismo que a música; sua influência nociva ainda persiste (KERMAN, 1987, p.83). [O “modelo tradicional da música erudita ocidental”] uma criação característica do século XIX [...] cresceu como se proviesse de algum misterioso pool genético de origem alemã; historicismo, organicismo e nacionalismo foram todos amalgamados na ideologia musical da época; [...] quase até os dias de hoje, a contínua evolução orgânica do modelo da grande música permaneceu, para muitos músicos, um dogma inconsciente (KERMAN, 1987, p. 90).

Tal *dogma orgânico* converteu-se em tópico problemático a ser enfrentado pela *nova musicologia*, posto que esta noção totalizante permeia as linhas e entrelinhas dos mais diversos assuntos musicais.<sup>5</sup> Nas prescrições técnicas, teóricas, críticas e analíticas da *tonalidade harmônica*, faz-se mister reconhecê-la em colocações de dois de seus pensadores mais influentes: O pianista, professor, editor, periodista, crítico e teórico musical nascido na Galícia (hoje parte da Polônia), Heinrich Schenker (1868-1935). E o compositor, professor, poeta, pintor e teórico musical austro-judeu Arnold Schoenberg (1874-1951).

### **Aforismos organicistas nas falas schenkerianas**

Schenker, como se sabe, escreveu textos antológicos sobre a “estrutura orgânica da

---

<sup>3</sup> Cf. Dunsby (2006, p. 909); Iriarte (1987, p. 95); Kerman (1987, p. 84-85) e Videira (2010).

<sup>4</sup> Cf. o comentário “Da voga filosófica do termo ‘absoluto’ e da ‘ideia de música absoluta’: do formalismo e seu impacto sobre a chamada ‘harmonia funcional’” em Freitas (2010, p. 418-429).

<sup>5</sup> Este copioso debate tornou-se conhecido como a “ideologia do organicismo” e vem sendo tema de estudos diversos. Além dos trabalhos já referidos no texto, podemos conferir: Beard e Gloag (2006, 124-127), Duerksen (2005), Gigante (2009), Kliwer (1961), Neubauer (2009, p. 11-36) e Tarasti (2002, p. 91-116).

fuga” (cf. KERMAN, 2005, p, 12), sobre a “estrutura orgânica da forma sonata” (SCHENKER, 1968) e sobre “o biológico nas formas” musicais (SCHENKER, 1990, p. 55-56). Batendo na tecla de que “deve existir uma relação orgânica” (SCHENKER, 2001, p. 124), em seus “panfletos em testemunho das leis imutáveis da música”, datados entre 1923 e 1924, na análise do terceiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven, emprega exclamações como: “uma forma maravilhosamente orgânica”; “Agora me digam se estas não são as forças orgânicas que podem competir com as da natureza!” (SCHENKER, 2005, p. 9, 14). Em outros momentos, como na análise da Sonata em Fá menor, Op. 57, de Beethoven – lembrando que “Beethoven convencionalmente serve como paradigma teórico para o organicismo” (CLARK e REHDING, 2001, p. 144) –, e na análise do Momento musical em Fá menor, D. 780 (Op. 94), n. 3, de Schubert, encontramos parafrases que atualizam gnomas de personagens como Hanslick, E.T.A. Hoffmann, August Schlegel, Coleridge e Goethe:

[Beethoven, Op. 57] Síntese germânica – síntese pura e simples! [...] Unidos pela linhagem de um tom [...] Unidos pela *Urlinie* [linha fundamental] [...]. Unidos pela *Ursatz* [estrutura fundamental], prolongação, harmonia e diminuição [...]. A partir da raiz [...], surge uma árvore densamente ramificada cheia de flores e frutas, mas a raiz é tudo! [...] Unidos pelos registros, pelo grave e pelo agudo. O corpo tonal tem fronteiras definidas que brotam de dentro, da sua alma, que não são dadas a ele de fora. [...] É a síntese alemã, repito, o maior orgulho de síntese já criado pelo espírito humano em qualquer nação (SCHENKER, 2005, p. 54-55).<sup>6</sup>

[Schubert, D, 780, Op. 94] As belas flores estão contidas em todas as diminuições, como em um botão, e muito, por sua vez, nesta figura; ela fornece ímpeto para a *Urlinie* ( $\Rightarrow 3 \rightarrow 4 \rightarrow 3 \rightarrow 2 \rightarrow 1$ ), um verdadeiro segredo que só a fantasia organicamente criada de um gênio tem o poder de evocar (SCHENKER, 2005, p. 143).

---

<sup>6</sup> Nestas e noutras passagens do “*Tonwille*”, Schenker (2005) defende uma concepção de “*Organizismus*” que encampa toda uma “nação” ou “uma raça humana”. Ou seja, a concepção não se restringe ao âmbito musical já que, assumindo o “organismo” como uma “totalidade cujas partes não precedem o todo” e cultivando tanto “as especulações físicas do mundo como um ‘grande animal’ quanto as especulações políticas em que o Estado é concebido por analogia com o homem”, tal orientação filosófica percebe todo o “universo”, todo o “mundo, a natureza, ou a sociedade em analogia com o organismo” (ABBAGNANO, 1982, p. 732).

Em seu primeiro grande volume teórico, o “*Harmonielehre*” publicado em 1906 – mesmo levando em conta a advertência de que este *tratado de harmonia* deve ser considerado como uma espécie de “vislumbre inicial para um novo mundo oculto sob a superfície da música” (PASTILLE, 1984, p. 32) – a metáfora da *criatura viva* é notoriamente recorrente: “acostumemos a ver os sons como criaturas; acostumemos a considerá-los em seu impulso biológico, como se possuíssem vida interior” (SCHENKER, 1990, p. 42). “Nas unidades formais maiores [...] o momento biológico da vida sonora se faz presente de maneira assombrosa” (SCHENKER, 1990, p. 55). Schenker vê a quinta superior (nota sol) como “um componente orgânico real do sistema de dó-maior” (SCHENKER, 1990, p. 89). Defende que por “mútua influência [...] conteúdo musical e harmonia” se unificam “ao ponto de se tornarem um só membro [...] de um organismo total” (SCHENKER, 1990, p. 310). Destaca (num fragmento do Quarteto Op. 95 de Beethoven) a “conexão orgânica” que se observa entre as “seções subsidiárias e a seção cadencial” (SCHENKER, 1990, p. 353). Defende que, da “relação entre harmonia e forma” se pode obter uma “unidade superior”, uma “imagem da unidade orgânica [*Organische Einheit*] correspondente a essência de uma composição” (SCHENKER, 1990, p. 348 e 354). Defende que, nas chamadas formas cíclicas, um “encadeamento de ideias” eventualmente inadequado pode prejudicar a apreciação da obra como um “conjunto organicamente vivo” (SCHENKER, 1990, p. 413). Já destacada como “fundamental na análise schenkeriana” (FORTE e GILBERT, 1982, p. 142), a noção de “*Dehnung*” é uma metáfora teórica poderosa, sugestiva e influente.<sup>7</sup> O vocábulo “*Dehnung*” escolhido por Schenker aparece traduzido nas ciências físicas e matemáticas como “deformação” (o comportamento de um material que sofre modificação mecânica), literalmente pode ser traduzido como “esticamento” (ato de esticar, distender, expandir, alongar). Ou ainda, acentuado um pouco mais o tronco ou a raiz goethiana embutida na noção, “*Dehnung*” pode ser compreendido como “germinação” (o processo de desenvolvimento ou evolução de uma semente) ou “estirpe” (que, no sentido botânico, é aquela parte da planta que se alastra por debaixo da terra). Esta imagem poética da “estrutura orgânica [*Organischen*]” (SCHENKER, 1968, p. 165) está *subjacente* em vários termos do

---

<sup>7</sup> Em português “*Dehnung*” se traduz como “Prolongação” ou “Prolongamento” (FRAGA, 2006, p. 34-36). Em inglês encontra-se “*Prolongation*” (FORTE e GILBERT, 1982) ou “*Expansion*” (SCHENKER, 2001), termo este que também é empregado no francês.

vocabulário schenkeriano: *acorde prolongado, prolongação melódica, prolongação harmônica, método (meio ou processo) de prolongação, prolongamento de função, prolongação das progressões harmônicas, implantação, desdobramento ou elaboração composicional [Auskomponierung]*.<sup>8</sup> Para comentar a “prolongação” em seu livro “Audição estrutural: coerência tonal na música”, Felix Salzer (1904-1986), musicólogo e pedagogo austro-estadunidense e um dos mais célebres seguidores de Schenker, recorre ao vocabulário organicista em diversas passagens: “As raízes do acorde prolongado se acham no contraponto puro”; os “acordes contrapontísticos” (aqueles gerados pela *condução das vozes*) são “acordes de superfície” – são “uma ramificação orgânica de uma progressão harmônica de uma ordem estrutural superior” –, são acordes “subordinados” que, “circulando ao redor” ou “movendo-se dentro”, intensificam e possibilitam a *desenvolção (crescimento, prosseguimento, revelação gradual ou “pleno florescimento”)* da “tônica estrutural prolongada” (SALZER, 1990, p. 37-39; 123-124; 165-166).

A progressão determinante do tom, a de ordem superior, apresenta a tonalidade única da composição. As outras [áreas tonais] chamadas também tonalidades, e as “modulações” são acordes prolongados e progressões prolongadas, todas dentro da estrutura desta única tonalidade: são fases orgânicas de uma única tonalidade. [...] a forma orgânica instintivamente sentida sobre a unidade de estrutura e prolongação possibilitou [...] a construção de formas sumamente organizadas e muito convincentes. [...] Os gráficos [...] demonstram que todos os acordes de uma peça [...] sejam consonantes ou dissonantes, diatônicos ou cromáticos, pertencem a um único tom ou tonalidade, provando que são ramificações orgânicas da armação estrutural que expressa a tonalidade. [...] Creio firmemente que existe uma necessidade de uma teoria da música [...] cujo objetivo e justificativa devem ser a condução do ouvido e mente para a compreensão de todos os detalhes como ramificações orgânicas de um todo (SALZER, 1990, p. 239, 255, 263 e 291).

### **Aforismos organicistas nas falas schoenberguianas**

Posto que, respeitando as importantes diferenças e especificidades metodológicas destes célebres operadores, tanto as noções schenkerianas de “prolongação” e “tonicização” quanto as noções schoenberguianas de “região” e de “monotonalidade”,

---

<sup>8</sup> Nas últimas décadas, diversas questões envolvendo as palavras-chave “Schenker” e “Organicismo” chamaram a atenção nas esferas musicológicas. Para uma amostragem do volume e teor destes debates podemos recorrer a autores como: Ayotte (2004), Berry (2004, p. 365-367), Cook (2007, p. 37-40, 73-81), Duerksen (2005), Hubs (1991), Korsyn (1993), Pastille (1984), Saslaw (1998), Snarrenberg (1994), Solie (1980).

são instrumentos de “desvelamento de uma forma oculta e secreta subjacente à explícita” (ROSEN, 2004, p. 210)<sup>9</sup>, passemos a reler algumas passagens que ilustram como os discípulos schoenbergianos também estão bem munidos de referências organicistas.

[Sobre a concepção/consecução da arte] A obra de arte, como todas as coisas vivas, é concebida como um todo – exatamente como uma criança, cujos braços ou pernas não são concebidos separadamente. A inspiração não é o tema, mas a obra total. E não é inventivo aquele que escreve um bom tema, mas sim aquele para quem, de imediato, ocorre toda uma sinfonia (SCHOENBERG, 1984, p. 458).

[Sobre o conceito de forma] em um sentido estético, o termo forma significa que uma peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. [...] O tamanho e o número das partes não dependem, diretamente, das dimensões da peça [...] uma peça curta pode ter a mesma quantidade de partes de uma peça longa, do mesmo modo que um anão possui o mesmo número de membros e a mesma forma de um gigante [...] [Sobre o motivo e a sua variação progressiva] significa que na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo (SCHOENBERG, 1991, p. 27-28 e 36).

[Inversão das tríades] Qualquer mudança na estrutura de um organismo, mesmo pequena, traz consequências consideráveis. [...] se tal mudança não corresponde à essência do organismo no qual se insere, as consequências serão, em sua maioria, danosas [...]. E ao contrário, partindo-se do desejo de extrair de um organismo novos rendimentos fundamentados na sua essência, ocorrerá, sempre, estar-se satisfazendo uma necessidade do organismo, indo-se ao encontro do seu impulso de desenvolvimento (SCHOENBERG, 2001, p. 101).

[...] o haver uma cultura falhado, o ter-se tornado improdutivo, não se deve ao fato de supor-se gasta e daí ter que ser totalmente removida. Essa remoção teria que ser consumada no interior mesmo do organismo, sob a forma de uma revolução que extirpasse os órgãos mortos, mas que mantivesse o organismo subsistindo em seu conjunto. [...] O declínio dos modos eclesiásticos é esse necessário processo de decomposição donde brota a nova vida dos modos maior e menor. E se nossa tonalidade extinguir-se, nela própria já está contido o gérmen da próxima manifestação artística (SCHOENBERG, 2001, p. 155-156).

Agora, ao coral. [...] pode-se supor que a imagem gráfica da notação é um feliz símbolo, apto ao pensamento musical, e que, por conseguinte (visto que todo

---

<sup>9</sup> Cf. os comentários “Da noção de tonicização” e “Estruturas profundas: prolongação e região” em Freitas (2010, p. 381-386 e 403-405).

organismo bem construído encontra-se, em sua aparência externa, em concordância com a sua organização interna, e daí a aparência exterior, inata, não poder ser considerada um mero acaso) a forma e a articulação manifesta nas notas musicais correspondem à essência íntima do pensamento musical, e à sua movimentação, assim como abaulamentos e cavidades em nosso corpo correspondem à posição de órgãos internos. [...] [Sons “estranhos à harmonia”] é improvável que em um organismo bem proporcionado, como na obra de arte, algo aconteça sem que possua alguma influência sobre o conjunto (SCHOENBERG, 2001, p. 408, 437-438).

A supracitada distinção aristotélica entre “agregado” e “todo” repercute também na conhecida diferenciação que Schoenberg (referindo-se aos problemas de harmonia no âmbito da tonalidade) faz entre “sequência” e “progressão” de acordes:

Uma determinada ordem transforma tal sequência de acordes em uma progressão. Uma sequência não tem objetivo; uma progressão almeja um objetivo definido. Alcançar esse objetivo depende da continuação, que pode promovê-lo ou anulá-lo. A progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação dos acordes que formam uma progressão depende de seu objetivo, ou seja, se sua função é a de estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação. Uma sequência de acordes pode ser afuncional, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara. Tais sequências são frequentemente utilizadas na música descritiva (SCHOENBERG, 2004, p. 17).

Então, a “progressão” é uma combinação funcional *organizada* para um fim que se equipara a um “todo”. A “sequência” está para o “agregado”, é coisa sem objetivo e afuncional. Nas entrelinhas se lê a sugestão de valor: na “música descritiva” podemos ouvir sequências, mas na música absoluta vamos ouvir progressões. Sequência pode ser sintoma de música não autônoma (suscetível aos fatores extra-musicais), e isso implica regressão.<sup>10</sup>

### **Do “efeito Goethe” na teoria musical romântico-contemporânea**

Com esta mínima coletânea de aforismas schenkerianos e schoenberguianos, já é possível no curto espaço destas páginas, recobrar o consabido fato de que, na reflexão teórico-musical moderno-contemporânea européia (principalmente austro-germânica), ou *europizada*, o *organicismo* é uma tendência de pensamento, em boa medida, associada ao nome do escritor, poeta, romancista, dramaturgo e crítico alemão Johann

---

<sup>10</sup> Cf. os comentários “Progressões e sequências: um ranqueamento valorativo das sucessões de acordes” em Freitas (2010, p. 693-697).

Wolfgang von *Goethe* (1749-1832).<sup>11</sup> Em seus estudos científicos sobre a morfologia das plantas (*“Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären”* de 1790 e *“Zur Morphologie”* de 1795) Goethe chamou de *Urphänomene* (fenômenos originários) o desenvolvimento contínuo de eventos ou fases organicamente unificadas que se reproduzem com determinada naturalidade – “no *Urphänomene* o particular e o universal coincidem, ele é uma visão do todo, é ‘a origem do fenômeno aparecendo no fenômeno’” (BARROS, 2006, p. 512). Conforme Rowell, Goethe descreveu o crescimento de uma *Urpflanz* (planta *arquetípica* ou *primordial*) como um processo de transformações resultantes das leis necessárias para a formação da natureza viva: a semente, a intensificação, a polaridade, a metamorfose e o momento supremo do pleno florescimento. Para Goethe,

toda a matéria se acha em contínua transformação através de uma série de metamorfoses nas quais cada etapa sucessiva é ao mesmo tempo um resumo de sua história e a semente de seu futuro. A intensificação (calor, energia, emoção, experiência) proporciona o meio pelo qual se estimula os impulsos latentes à substância através de suas contínuas metamorfoses, alternativamente atraídas e repelidas por polaridades como a luz e a obscuridade, o calor e o frio, a tensão e a distensão, a razão e a emoção (ROWELL, 2005, p. 120).

Assim, goethianamente falando, tais *metamorfoses* decorrem das leis formativas presentes na própria planta primordial, ou seja, não são as “influências exteriores” que transformam o arquétipo. Condições exteriores apenas fazem com que as forças internas da semente germinem de um modo peculiar. E tal não-admissão das “influências exteriores” – ou o elogio dessa “força formadora que se propaga” no interior do “organismo” (KANT apud ABBAGNANO, 1982, p. 703) – é pormenor particularmente importante para aquelas correntes normativas, analíticas e interpretativas que acreditam que “a música tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais” (KERMAN, 1987, p. 97).

O defeito característico [...] dos analistas é a miopia. A concentração obstinada [...] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, no que diz respeito a qualquer visão razoavelmente completa da música. [...] Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o

---

<sup>11</sup> Sobre Schenker e o organicismo goethiano, ver bibliografia comentada em Berry (2004, p. 362-363). Sobre Schoenberg e o organicismo goethiano ver Dudeque (2003, p. 43; 2005, p. 160-161), Dunsby (2006), Lima (2000, p. 70-72), Neff (1993), Schuback (1999) e Taruskin (2004, p. 25-26).

analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta. Dificilmente parece possível, em nossos dias, ignorar essa sustentação (KERMAN, 1987, p. 93-94).<sup>12</sup>

Entrementes, os hoje considerados sérios “equivocos científico-botânicos de Goethe” não alteram o fato consabidamente significativo de que essa “má ciência” foi contributiva para a consolidação de uma “grande música” (MONTGOMERY, 1992). Grande música que, inspirada pelo cientificismo goethiano – hoje uma “reliquia” da história da ciência (NEFF, 1993, p. 410) –, elaborou para si um conjunto análogo de leis evolutivas que alcançou “grande” veracidade na concepção, na consecução e na defesa crítico-analítica de uma composição musical – de Bach a Beethoven, de Beethoven a Schoenberg (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 126-137) – *absoluta* e convincente. Em outros termos: tal paralelismo entre “as leis dos organismos vivos e as leis da música” não é cientificamente plausível, e sim uma notável alegoria retórica. Trata-se de uma espécie de *imagem ideal* – “a ciência de Goethe era uma espécie de ciência altamente platonizada, devotada à ‘descoberta’ (isto é, a afirmação) do arquétipo” (TARUSKIN, 2004, p. 24) – que incorpora e reflete valores de fundo da concepção goethiana holística da natureza como uma totalidade funcionalizada, orgânica e viva, em profunda conexão com o mundo espiritual, e não como um mecanismo frio e sem alma, constituído apenas por matéria em movimento.

Na teoria da tonalidade harmônica a confraternidade do schenkerianismo com o cientificismo orgânico de Goethe pode ser ilustrada pela sintomática ênfase na “importância transcendental do princípio de mistura [...] princípio preso ao organismo vivo da obra [...] com a força de um elemento da natureza” (SCHENKER, 1990, p. 175). “Princípio de mistura” que nos faz perceber, p.ex., a combinação de acordes de Dó-menor (a polaridade sombria) na tonalidade de Dó-maior (a polaridade luminosa) como uma combinação que, por intensificação, mutação e complementaridade de sonoridades contrastantes produz (naturaliza) belas, potentes e novas colorações harmônicas, e que consigo carrega traços das concepções goethianas, uma vez que

o princípio fundamental da harmonia para Goethe é a noção de polaridade e complementaridade dos opostos: ‘duas oposições originárias fundamentam o todo’: Amarelo [positivo] e azul [negativo] produzem as demais cores – o verde, por

---

<sup>12</sup> Cf. os comentários “Da síndrome da análise paramétrica” em Freitas (2010, p. 450-451).

combinação; o laranja e o violeta por intensificação; o vermelho ou 'púrpura' por combinação e intensificação (BARROS, 2006, p. 512).

O organicismo schoenberguiano conta com declarações enfáticas: “eu acredito que Goethe estaria totalmente satisfeito comigo” (SCHOENBERG apud NEFF, 1993, p. 409). Reiterando o entendimento de Neff – “de que a inspiração maior” para Schoenberg e sua escola “tenha sido o trabalho científico de Goethe” (LIMA, 2000, p. 72) –, Lima traduz um célebre trecho de uma carta em que o discípulo de Schoenberg, Anton Webern (1883-1945, escreve para seu mestre:

Um tema é apresentado. Ele é variado... todo o resto baseia-se nesta ideia particular; é a forma prima. As coisas mais surpreendentes acontecem, e mesmo assim é sempre a mesma coisa. Agora dá para perceber para onde estou caminhando – *Urplanze* [Planta arquetípica] de Goethe: a raiz é, de fato, nada mais nada menos que o caule, a folha, por sua vez, nada mais é que a flor; tudo variação de uma mesma ideia (NEFF apud LIMA, 2000, p. 72).

Neff traça correspondência entre vários termos e conceitos importantes em Schoenberg (monotonalidade, motivo básico, *grundgestalt*, problema tonal, força centrífuga, etc.) mostrando-os como adoções ou adaptações de conceitos de Goethe. Sobre a noção de “monotonalidade”, Neff argumenta que “assim como a *Urpflanz* de Goethe contém potencial funcional para todas as formas de planta possíveis, o conceito de monotonalidade apresenta potencial funcional para todas as peças tonais” (NEFF, 1993, p. 415). Vale notar que tal “correspondência” (Goethe e Schoenberg) se deve também a auto-imagem que Schoenberg faz de si mesmo – e ele também é visto dessa forma –, como um elo numa continuidade histórica “que ele [Schoenberg] clama para si, como o legítimo herdeiro da tradição musical austro-germânica, e para a legitimidade das suas música e teoria musical” (DUDEQUE, 2004, p.120).

### Do legado organicista: “tivemos culpa de seu indesecho?”<sup>13</sup>

O organicismo foi crucial para a história da música, pois forneceu as metáforas centrais da estética romântica. Sua influência foi tão profunda e penetrante que tem durado, com ocasionais e pouco importantes perdas de intensidade, ao longo do século XX não só em manifestações da alta cultura.

Leonard B. Meyer, *El estilo en la música* (2000, p. 292)

Posto tais destaques aos ideários schenkerianos e schoenberguianos, importa notar que o indelével “efeito Goethe” nas teses destas, e de outras, culturas da teoria musical contemporânea deve ser compreendido em um amplo cenário, uma vez que “durante mais de um século, para o bem ou para o mal, Goethe foi o paradigma de certa forma de cultura da sociedade burguesa alemã: a *Bildung*” (SEPPER, 2002, p. 109). Vocábulo que, nas palavras de Schoenberg (2001, p. 33), corresponde aquilo que “verdadeiramente, se poderia denominar formação [*Bildung*], ou seja: instrução [*Ausbildung*], preparação intelectual [*Durchbildung*]”. Como coloca Suarez, o conceito de “*Bildung*” pode ser “instrumental” para compreendermos determinadas direções da filosofia da arte e da cultura (e, aqui, também da teoria e arte da harmonia tonal) que se produziu desde a segunda metade do século XVIII em direção ao XX:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerada o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo (BERMAN apud SUAREZ, 2005, p. 193).

Em meio ao amontoado de concepções dezenovistas que chegaram aos nossos dias, é possível notar que a *Bildung* está pactuada com o *organicismo*, pois tal processo de “formação” tem por meta o *pleno desenvolvimento das forças de cada ser humano por meio da ênfase na autonomia da interioridade do sujeito*. Numa *Kultur* deste tipo, o

---

<sup>13</sup> A frase é de Guimarães Rosa (“Tivemos culpa de seu indesecho, os escolhidos para o representar?”). Entende-se “indesecho” como “não-desfecho [...] interrupção do drama que não se sabia como terminar” (MARTINS, 2001, p. 272).

resultado final será o desenvolvimento de muitas e diferentes pessoas individualizadas no mais alto grau em busca de uma sociedade mais humana. Ou seja, “saber e ser” devem “coincidir, devem constituir um todo orgânico, ser uma e a mesma visão indivisível” (SUZUKI, 1998, p. 86). Então, a elevação do indivíduo (emancipado, independente, criativo, autônomo, livre) está no coração do projeto:

Qual o verdadeiro sentido de uma “formação da humanidade”? Que outra coisa pode querer dizer senão despertar e fortalecer todas as inclinações e aptidões que estão em germe no homem? Em seu sentido mais preciso, *Bildung* seria então a descrição de um processo orgânico pelo qual um vegetal ou animal atinge a plenitude de sua constituição, agindo assim, de maneira secreta e involuntária, em benefício da revelação. Como não poderia deixar de ser, o homem é o organismo em que isso se dá de maneira mais perfeita, e o gênio, aquele em que melhor se exprimem as capacidades do homem. Ele requer, por isso, um cuidado especial em sua formação (SUZUKI, 1998, p. 63).

O gênio está adormecido no homem, como árvore no germe: ele é a medida individualmente determinada da intimidade e da expansão de todas as faculdades de conhecimento e sentimento *desse* homem [...] sua força vital e *índole* (HERDER apud SUZUKI, 1998, p. 63).<sup>14</sup>

Em suma, o *organicismo* é uma metáfora central, “crucial” (cf. MEYER, 2000, p. 290-331) em meio ao alabirintado e difuso ideário musical romântico-contemporâneo. Com tal metáfora, ou a partir dela, sustentam-se diferentes versões e desdobramentos da noção de *desenvolvimento em processo*: o “devenir” contínuo e não o “ser” estabelecido. O “orgânico” é natural e se associa com concepções de *gênio* e *inspiração*, *espontaneidade* e *liberdade*, *conhecimento inato* e *sentimento*, *beleza* e *verdade*. Tal “orgânico” se associa também aos construtos “acontextuais” (cf. MEYER, 2000, p. 259-281), uma vez que não é preciso conhecer o passado para gozar aquilo que é organicamente natural. A imagem primacial do organicismo, como vimos, é aquela da semente germinando e se desenvolvendo. Em música, unidades como o motivo são apreendidas e apreciadas como o germe do todo que há de se seguir. Na análise e na crítica, nas lições de teoria e de morfologia musical, na prescrição valorativa dos fundamentos da composição musical e, em certa medida, também no senso comum dos músicos apregoa-se que a criação da coerência e da apreensibilidade musical se dá através do controle artístico da similitude

---

<sup>14</sup> Cf. o comentário “A arte de manter, o propósito do concentrar e a paixão fundamental do egoísmo na teoria da harmonia austro-germânica nos primeiros anos do século XX” em Freitas (2010, p. 756-760).

motívica. E o papel das relações de similitude para garantir a unidade – normalmente através da derivação ou transformação a partir de uma única célula motívica germinal – foi sublinhado por diversos teóricos, compositores e artistas populares ao longo do século XIX e XX. Por fim, o organicismo está imbricado em nossas ideias de “originalidade”, assim como com a noção correlata de “criatividade” (MEYER, 2000, p. 59). Ser original – isto é, contribuir na atualização da mudança natural e necessária – é um tipo de obrigação estética e moral, é praticamente um imperativo social e histórico. É realizar-se, é ser criativo e diferenciar-se dos demais, é completar a sina da flor que, por completo, enfim desabrocha do botão.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press, 1971.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2008.
- AYOTTE, Benjamin McKay. *Heinrich Schenker: a guide to research*. New York: Routledge, 2004.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. O conceito de harmonia como fundamento da ética e da estética no trabalho e na obra musical de Ernst Mahle. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 16, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília, 2006. p. 512-519.
- BEARD, David e GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. London: Routledge, 2006.
- BERRY, David Carson. *A topical guide to schenkerian literature: an annotated bibliography with indices*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2004.
- BURWICK, Frederick. *Approaches to organic form: permutations in science and culture*. Boston: Springer Ed., 1987.
- CLARK, Suzannah e REHDING, Alexander (Org.). *Music theory and natural order: from the renaissance to the early twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- COOK, Nicholas. *The Schenker project: culture, race, and music theory in fin-de-siècle vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- DUDEQUE, Norton E. Sobre o Harmonia de Arnold Schoenberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, p. 114-123, 2004.
- DUDEQUE, Norton E. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto “A Dissonância”, K. 465, de Mozart. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8,

p. 41- 56, 2003.

DUERKSEN, Marva. *Organicism and music analysis: three case studies*. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 2005.

DUNSBY, Thomas J. Thematic and motivic analysis. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 907-926.

FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Introduction to schenkerian analysis*. New York: Norton, 1982.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: Edição do autor, 2006.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 859 f. Doutorado em Música. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

GIGANTE, Denise. *Life: Organic form and romanticism*. New Haven: Yale University Press, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. [1854]. Lisboa: Edições 70, 1994.

HUBS, Nadine. Schenker organicism. *Theory and Practice*, n. 16, p. 143-162, 1991.

IRIARTE, Rita (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KERMAN, Joseph. *The art of fugue: Bach fugues for keyboard, 1715-1750*. Berkeley: University of California Press, 2005.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 39-54, 2006.

KLIEWER, Vernon Lee. The concept of organic unity in music criticism and analysis. Ph.D., Indiana University, 1961.

KORSYN, Kevin. Schenker's organicism reexamined. *Intégral*, p. 82-118, v.7, 1993.

LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: As estratégias octatônicas*. ECA, Universidade de São Paulo, 2000. (Tese de Doutorado).

LISARDO, Roger Deivysen. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MONTGOMERY, David L. The myth of organicism: from bad science to great art. *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 1, p. 17-66, Spring 1992.

MOURA, Magali dos Santos. A estética orgânica de Goethe e o conceito de organismo.

- Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada- ABRALIC, 2007: Literatura, artes, saberes.* p. 1-10. São Paulo: USP, 2007.
- NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: organicism and analysis. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music theory and the exploration of the past.* Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 409-433.
- NEUBAUER, John. Organicism and music theory. In: NEUBAUER, John. CRISPIN Darla, e SNYERS, Kathleen (Ed.). *New paths: aspects of music theory and aesthetics in the age of romanticism.* Leuven: Leuven University Press, 2009.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte.* São Paulo: Cultrix, 1983.
- PASTILLE, William A. Heinrich Schenker, anti-organicist. *19th-Century Music*, v. 8, n. 1, p. 29-36, 1984.
- ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos.* Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música.* Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.
- SALZER, Felix. *Audición estructural: coherencia tonal en la música.* Barcelona: Ed. Labor, 1990.
- SASLAW, Janna. Life forces: conceptual structures in Schenker's Free Composition and Schoenberg's The Musical Idea. *Theory and Practice*, v. 22, n. 3, p. 17-34, 1998.
- SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music.* New York, Oxford University Press, 2005.
- SCHENKER, Heinrich. *Free composition (Der Freie Satz): of new musical theories and fantasies.* v. III. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001.
- SCHENKER, Heinrich. Organic structure in sonata form. *Journal of Music Theory*, v. 12, n. 2, p. 164-183, 1968.
- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia.* Madrid: Real Musical, 1990.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo: Edusp, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia.* São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea.* Berkeley: University of California Press, 1984.
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern.* Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1999.
- SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music.* Oxford University Press, 1999.
- SEPPER, Dennis. Las controversias de Goethe y la formación del carácter científico. In: MONTESINOS, J., ORDÓÑEZ, J.e TOLEDO, S. (Ed.). *Ciencia y Romanticismo.* Maspalomas, Gran Canaria: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2002. p. 109-132.
- SNARRENBURG, Robert. Competing myths: the american abandonment of schenker's organicism. *Theory, Analysis and Meaning in Music.* p. 29-56. 1994
- SOLIE, Ruth A. *The living work: organicism and musical analysis.* *19th-Century Music*, v. 4, n. 2, p. 147-156, 1980.
- SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). *Kriterion*, Belo

Horizonte, n. 112, p. 191-198, dez. 2005.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998

TARASTI, Eero. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

TARUSKIN, Richard. The poietic fallacy. *The Musical Times*, v. 145, n. 1886, p. 7-34, 2004.

VIDEIRA, Mário. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.8, p. 91-105, 2010.

WIMSATT, William Kurtz. Organic form: some questions about a metaphor. In: ROUSSEAU, George Sebastian (Ed.). *Organic form: the life of an idea*. London: Routledge, 1972.