

## HEINRICH SCHENKER: UMA CONSCIÊNCIA SEMIÓTICA SOBRE DER GEIST DER MUSIKALISCHEN TECHNIK (1895)

Por Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, tradução do original francês. HEINRICH SCHENKER- *Une conscience sémiotique a propos de Der Geist der musikalischen Technik* de Meeùs, NICOLAS. Universidade Sorbonne – IReMu, publicado na Acta Semiotica et Linguistica – Vol 28 – N° 1 – Ano 47 (2023).

**Sumário.** 1. Introdução; 2. A repetição; 3. A imaginação criativa; 4. Semiótica musical, semiótica linguística, semiótica geral.

**Resumo.** *Der Geist der musikalischen Technik* é o primeiro grande trabalho teórico de Schenker que mostra como as técnicas musicais moldam a consciência e a sensibilidade. É uma reflexão sobre a relação entre música e linguagem que alimentará todas as suas obras posteriores e que pressagia reflexões sobre a semiótica geral do século XX. O artigo a seguir examina os dois pontos principais. O primeiro se centra na importância, na música, da repetição de motivos, que Schenker chama de “palavras musicais” (Tonwörter) e que formam uma isotopia da expressão musical; no segundo, tem-se o papel da imaginação criadora (Phantasie), um guia melhor que a lógica porque a música não pode ser baseada em referências mundanas. O artigo termina com uma breve reflexão sobre a semiose introvertida, que poderia ser um modelo de semiótica geral melhor do que a linguagem verbal.

**Palavras-chave:** Heinrich Schenker, música absoluta, repetição de motivos, imaginação criativa, semiose introvertida.

### 1. Introdução

*Der Geist der musikalischen Technik* é a primeira grande obra teórica de Schenker. É um pequeno texto, publicado em 1895, de uma palestra proferida na Faculdade de Filosofia (Philosophische Gesellschaft) da Universidade de Viena, “parte de um projeto ainda mais importante em manuscrito”<sup>1</sup> — mas esse projeto não foi concluído e o manuscrito parece não existir nos documentos deixados por Schenker após sua morte, ocorrida em 1935. A tradução óbvia do título, “The Spirit of Musical Technique”, é provavelmente a única possível — e também a da tradução de William Pastille (2007), *The Spirit of Musical Technique* — que não é totalmente satisfatória. A palavra alemã *Geist* deve ser entendida a partir de uma perspectiva hegeliana e, de alguma forma, diz respeito a uma consciência, uma sensibilidade — daí o título do meu artigo, *Ein semiotischer Geist*, um espírito, uma consciência semiótica.

*Der Geist* faz poucas referências à técnica musical em si, apenas indica como o uso de técnicas específicas da música (harmonia, contraponto, polifonia) molda a consciência e a

1. A separação (1895) de *Der Geist* traz na primeira página a seguinte menção: Die nachfolgende Abhandlung ist ein Theil eines grösseren noch im Manuscript befindlichen Werkes und bildete den Gegenstand eines Vortrags in der Philosophischen Gesellschaft an der Universität Wien. separata.

sensibilidade. Schenker aí se engaja em uma reflexão sobre a relação entre música e linguagem que alimentará todas as suas obras posteriores e que, além disso, pressagia reflexões sobre a semiótica geral do século XX. A ideia de uma semiótica schenkeriana não é nova, já havia sido sugerida há quarenta anos por Jonathan Dunsby e John Stopford (1981), que a apresentaram como uma pesquisa a ser feita.

A comparação que Schenker faz entre linguagem verbal e música baseia-se, principalmente, em dois pontos que examinarei sucessivamente. O primeiro diz respeito à importância da repetição como mecanismo essencial do funcionamento musical, que Schenker associa, várias vezes, à ausência de um referente e mesmo de um nível conceptual. O segundo ponto centra-se no papel que Schenker atribui à imaginação criativa e à ausência de lógica interna na música que está parcialmente ligada ao primeiro, pois aqui, novamente, o teórico enfatiza que a linguagem verbal, ao contrário da musical, constrói sua lógica pela importância que dá a conceitos e seus referentes mundanos, enquanto a música só pode extrair sua lógica de si mesma. Passo, depois, a uma breve reflexão sobre a semiótica geral.

## 2. A Repetição

Schenker enfatiza a importância da repetição na música. As artes narrativas, ele escreve, não precisam repetir descrições de atos ou movimentos que só acontecem uma vez. Ele escreve:

A questão então é dizer de onde a música concebeu essa necessidade de repetir partes da melodia, ora breves, ora mais longas, enquanto o modelo da linguagem verbal desejaria o contrário, ou seja, um fluxo contínuo, não voltando para si mesmo? No início, quando a música é colocada a serviço das palavras, ela é colocada á escuta da entonação natural da linguagem. Somente mais tarde, ela criou coragem para colocar a barra das margens desde os rios das artes da linguagem para o mar aberto de intervalos musicais mais distantes.<sup>2</sup>

A metáfora marítima, neste texto, obviamente faz eco à de *Das Kunstwerk der Zukunft*, de Wagner, sobre a *Nona Sinfonia* de Beethoven. Wagner, ali falava, em particular, sobre “esta nova margem” onde Beethoven ancorou, acrescentando que “esta âncora era a palavra [...], a palavra necessária e todo-poderosa [...]”. Esta palavra era: – “Alegria”! [...] e esta palavra será a palavra da obra de arte do futuro”<sup>3</sup>. Tratava-se, bem entendido, da *Ode à Alegria*. Schenker ridiculariza isso em sua *Beethoven's neunte Symphonie* (1912), onde apresenta o que chama

2. *Woher nun, lautet die Frage, hat die Musik die Anregung dazu geschöpft, Theile der Melodie, bald kleinere, bald grössere, zur Wiederholung zu bringen, da das Vorbild des Wortes das Gegenheil, d. b. fortlaufenden, nicht mehr wiederkehrenden Fluss, davon doch wünschte? Nun, als die Musik in den Dienst des Wortes trat, horchte sie gewiss anfangs auf den natürlichen Tonfall des Wortes. Erst später fasste der Ton den Muth, von den Küsten des Wortes weg ins freie offene Meer der entfernteren musikalischen Intervalle hinauszusteuern.* SCHENKER (1895), p. 5.

3. „...und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war [...] das nothwendige, allmächtige[...]. Diese wort war: – Freude! [...] Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein.” WAGNER (1850), p. 93-94.

de “conteúdo musical” (das musikalische Inhalt) da obra, que considera independente do texto musical. Em *Der Geist*, Schenker continua:

Mas [a música] deve ter percebido então que um novo movimento melódico, uma sequência musical totalmente independente da linguagem verbal, tinha que se apresentar, várias vezes, ao ouvido e à sensação para fazer-se, de alguma forma, inteligível. Pois o motivo musical, ao contrário da palavra, não tem a sorte de representar objetos ou conceitos por si só. Se a palavra é apenas o signo de alguma coisa, de uma situação ou de um conceito que transforma as situações em si, o motivo musical, ao contrário, é apenas um signo de si mesmo ou, melhor dizendo, nem mais nem menos que ele mesmo.<sup>4</sup>

Se o motivo musical não é signo de outra coisa, sua repetição — exata ou variada — o torna um elemento importante da discursividade musical. A ideia do “signo de si” mesmo’ foi repetida muitas vezes e de várias formas, desde Hegel que fala de um conteúdo espiritual, percebido, indefinidamente, a partir dos próprios sons<sup>5</sup>, passando por Hanslick, para quem “a música consiste em séries de notas, de formas sonoras, que não têm outro conteúdo além de si mesmas”<sup>6</sup>, depois muitos outros, e até Roman Jakobson, citando Nicolas Ruwet<sup>7</sup>.

Schenker retorna a essa questão da repetição em quase todos os seus escritos posteriores. Em *Harmonielehre* em particular, ele escreve que o princípio da repetição “presta, à uma série inicial de notas, o mesmo serviço que as associações de ideias com a natureza dão às criações das outras artes”<sup>8</sup> e que, por meio dele, “a música pode, por seus próprios meios e sem ajuda explícita da natureza, elevar-se ao nível de uma arte, a uma altura em que possa competir com as outras artes que se baseiam em associações diretas com a natureza”<sup>9</sup>. A repetição, diz ele, torna-

4. ... jedoch musste sie[die Musik] dabei bemerken, dass ein neuer melodischer Schritt, eine ganz wortfremde musikalische Tonverbindung mehr als bloße ein Mal an das Ohr und die Empfindung herantreten muss, um sich irgend verständlich zu machen. Denn es besitzt das musikalische Motiv nicht wie das Wort den Segen, durch sich selbst die Gegenständlichkeit, den Begriff auszulösen. Ist das Wort eben nur ein Zeichen für Etwas, d. h. einen Gegenstand oder einen Begriff, der in sich die Gegenstände verarbeitet, so ist das musikalische Motiv nur ein Zeichen für sich selbst oder, besser gesagt, Nichts mehr und Nichts weniger, als es selbst. SCHENKER (1895), p. 5.

5. ... gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte, oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodische Beseelung müsse empfunden worden. HEGEL (1838), p. 143

6. Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst. HANSLICK (1854), p. 96.

7. Instead of aiming at some extrinsic object, music appears to be un language qui se signifie lui-même. JAKOBSON (1971), p. 704. The unreferenced phrase in French in the text appears to refer to RUWET(1959), p. 87.

8. ... eigentlich also ist es die Wiederholung, welche der ursprünglichen Reihe denselben Dienst leistet, wie die erwähnten Ideenassoziationen der Natur den Schöpfungen der anderen Künste. SCHENKER (1906), p. 5.

9. ... so sieht man doch auch dem kühnsten Treiben das Prinzip der Wiederholung zu Grunde liegen, wodurch die Musik aus eigenen Mitteln und ohne deutliche Hilfe der Natur sich zu einer Kunst emporgerungen hat, zu einer Höhe, wo sie mit den anderen an die Assoziationen der Natur sich direkt anlehnenden Künsten wetteifern kann. SCHENKER (1906), p. 15.

se “um princípio imanente e indissolúvel”<sup>10</sup> da música. Mais tarde, ele escreveu novamente: “na música que — única entre todas as artes — não se refere a um mundo externo, que, ao contrário, realiza em si mesma, a marca do motivo enquanto palavra musical (Tonwort), não é fácil de ler, de ouvir de obra em obra essas palavras musicais em constante mudança”<sup>11</sup>.

O que ele indica aqui é, antes de tudo, a dupla articulação da música, onde as notas, unidades de segunda articulação, unem-se para formar “palavras musicais”, unidades de primeira articulação; então as “palavras musicais” formam uma espécie de isotopia de expressão que, por sua vez, gera um significado isomórfico. Como a maioria dos autores alemães do século XIX que discutem essa questão, Schenker chama o significado não referencial da música de seu “conteúdo” (Inhalt)<sup>12</sup>.

### 3. Imaginação criativa.

No início de *Der Geist*, Schenker pondera sobre a origem do canto, que ele atribui às funções naturais da laringe e das cordas vocais. Acrescenta que o canto libertou-se, rapidamente, das causas que o haviam provocado, para se tornar um fim em si mesmo, “cantando para si, [...], paixão livre, absoluta”. Mais tarde, todavia, diz ele, um princípio da linguagem verbal se impôs à música, o de “provocar e estimular a imaginação musical (Fantasia) por simples representações mentais, por imagens de objetos e sentimentos: neste caso, a causa das emoções não é mais puramente musical, mas bem emprestada do mundo exterior”<sup>13</sup>.

Schenker enfatiza, com força, a importância da imaginação que guia, mais seguramente, a criação musical do que a lógica. Mais uma vez, ele vê nisso uma diferença em relação à linguagem verbal que, devido à sua relação com o mundo e sua função comunicativa, é necessariamente baseada em uma lógica conceitual imposta de fora — como Aristóteles já pensava e como ainda pensamos frequentemente hoje.

As técnicas do contraponto e da harmonia — constituem quase tudo o que ele fala sobre elas — encontram toda a sua potência, apenas quando o compositor se deixa levar pela imaginação: através da disciplina do contraponto, “a imaginação desenvolve a capacidade de escolher, entre a multiplicidade de transformações da ideia, aquela que melhor se adapte à disposição do artista

10. *Ein immanentes und unverbrüchliches Prinzip*. SCHENKER (1906), p. 21.

11. *Es ist schon an sich nicht leicht, in der Musik, die sich – unter allen Künsten die einzige – nicht auf die Außenwelt bezieht, vielmehr die Prägung des Motivs als gleichsam eines Tonwortes in sich selbst vollzieht, eben diese von Werk zu Werk wechselnden Tonworte zu lesen, zu hören*. SCHENKER (1925), p. 43

12. VOIRMEEÛS (2018a).

13. *Doch bald musste die Freude am Sang selbst schon zur Triebfeder werden, den Sang von unmittelbar erregenden Ursachen loszulösen und ihn auf einen geläuterten, absoluten Cultus zu stellen. Das war der Sang um des Sanges willen. Viel später endlich lernte man, auch durch blosse gedankliche Vorstellungen, durch Bilder von Gegenständen und Gefühlen die musikalische Phantasie gleichsam zu provozieren und anzuregen*. SCHENKER (1895), p. 3.

em dado momento”<sup>14</sup>. A harmonia “ajuda a música a se enganar e enganar o ouvinte sobre a falta de lógica e causalidade. A música se comporta como se carregasse em si a força da lógica<sup>15</sup>.

Schenker deu à série de seus principais escritos, o *Tratado sobre Harmonia*, os dois volumes de *Contraponto e Escrita Livre*, o título geral de *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, que, geralmente, é traduzido como “Novas teorias e fantasias musicais”, onde a “fantasia”, indubitavelmente, visa à imaginação. Em sua obra póstuma, *Der freie Satz*, ele escreveu “Alguém pode se sentir tentado a colocar a criação musical inteiramente sob o controle da inteligência e esperar resultados favoráveis dela, mas qualquer tentativa nessa direção está fadada ao fracasso”<sup>16</sup>. E aliás: “entendemos por que a música, [...] liberta de toda preocupação de ter que se prender (como as outras artes) ao mundo exterior, manifesta esse caráter que foi observado, mas incompreendido por filósofos e estetas, por que ela aparece tão separada do mundo [...]. A música não tem muito ou nada a ver com as”coisas”. Os sons são apenas eles mesmos, como os seres vivos com suas próprias leis sociais<sup>17</sup>.

#### 4. Semiótica musical, semiótica linguística, semiótica geral

A semiose musical é

“Principalmente introversiva”, escreve Jakobson, e esta, “uma mensagem auto significante, está indissolúvelmente ligada à função estética dos sistemas de signos. [...] Na poesia e na maioria das artes visuais figurativas, a semiose introversiva, sempre desempenhando um papel cardinal, no entanto coexiste e co-age com a semiose extroversiva, enquanto o componente referencial está ausente ou mínimo nas mensagens musicais, mesmo na chamada música de programa. (JAKOBSON (1971), p. 704-705).

A oposição entre “semiose introversiva” e “semiose extroversiva” tem sido uma constante na reflexão da semiótica musical desde meados do século XX, em diversas formulações: significações “absolutas” ou “referenciais”, “congenérica” ou “extra genérica”, “intrínseca” ou “extrínseca”, etc. No entanto, ainda reina a ideia de que toda significação deve poder ser expressa em linguagem verbal, o que implica que toda significação de um sistema não-verbal é necessariamente extrínseco.

14. *Die Phantasie[...]wird[...]befähigt,von den unendlich vielen Ausgestaltungen, die sie gesehen, schliesslich Jene zu wählen, die dem Charakter des Künstlers zu einer gewissen Zeit am besten zusagt.* SCHENKER (1895), p. 9.

15. *... sie hilft der Musik über den Mangel einer Logik und eines Causalnexus sich selbst und den Zuhörer täuschen. Auch die Harmonie gebärdet sieh so, als trüge sie in sich den Zwang der Logik.* SCHENKER (1895), p. 14.

16. *So könnte man sich denn versucht fühlen, das musikalische Schaffen ganz unter Aufsicht des Verstandes zu stellen und davon günstige Ergebnisse erwarten. Doch müßte jeder Versuch daran scheitern.* SCHENKER (1935), § 85, p. 64.

17. *Nur daß man es dann desto besser weiß, warum die Tonkunst, [...] aller Sorge enthoben, noch außerdem (gleich den übrigen Künsten) an die Außenwelt anknüpfen zu müssen, eben den von den Philosophen und Ästhetikern wohl beobachteten, aber schlecht verstandenen Charakter offenbart; warum sie von der Welt so losgelöst erscheint. [...] sie will mit den „Dingen“ überhaupt nicht viel oder gar nichts zu tun haben, die Töne sind sie selbst, gleichsam Lebenswesen mit eigenen Gesellschaftsgesetzen.u.s.w.* SCHENKER (1910),p. 24.

Por exemplo, parece estar no cerne do *Projeto Internacional de Significado Musical* fundado por Eero Tarasti em 1984, que desde então realizou quinze congressos internacionais<sup>18</sup> nos quais demonstrou uma tendência hegemônica: é malvisto nesses meios pensar em um significado musical intrínseco<sup>19</sup>.

Schenker não rejeita, completamente, a ideia de uma significação extrínseca, mas considera que ele só existe na música por meio de uma espécie de imitação forçada da linguagem verbal. Ele indica tanto pontos de convergência entre música e linguagem verbal, em particular a dupla articulação e os pontos de divergência. É assim, sem dúvida, que devemos construir hoje uma semiótica geral, em particular uma semiótica das linguagens artísticas, sem pretender a existência de uma delas como modelo das demais — em particular da linguagem verbal “ordinária”, “cotidiana” como modelo da literatura (que, para Greimas e Courtés, seria uma linguagem «artificial»), nem a linguística como modelo inteiramente semiótico.

Neste contexto, poder-se-ia questionar o subtítulo do nosso congresso<sup>20</sup>, “Da linguística à antropologia semiótica”, que parece indicar a linguística como ponto de partida para uma reflexão sobre a semiótica da cultura, ou nas sessões dos dois dias anteriores, que tratava, principalmente, da linguagem verbal: não poderíamos partir também da semiótica musical, ou de qualquer outra?

## 5. Referências

DUNSBY, Jonathan, et John STOPFORD (1981). “The Case for a Schenkerian Semiotic,” *Music Theory Spectrum* 3, pp. 49-53.

HANSLICK, Eduard (1854). *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, Rudolph Weigen.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*, Vol. 3. Berlin, Duncker und Humblot.

JAKOBSON, Roman (1971), “Language in Relation to Other Communication Systems,” *Selected Writings*, vol. 2, *Word and Language*, The Hague-Paris, Mouton

MEEÛS, Nicolas (2018a). “**Inhalt (‘Content’) as a Technical Term in Musical Semiotics**”, *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatskijezik I jezikoslovlje* 44/2, p. 539-549. En ligne : <https://hrcak.srce.hr/file/318296>.

18. O décimo quinto Congresso Internacional de Significado Musical (ICMS 15) ocorreu em Barcelona de 15 a 19 de junho de 2022: consulte [https://www.esmuc.cat/wp-content/uploads/2022/05/PROGRAMME\\_ICMS-Barcelona-junho-2022\\_v5.pdf](https://www.esmuc.cat/wp-content/uploads/2022/05/PROGRAMME_ICMS-Barcelona-junho-2022_v5.pdf)

19. Para mais informação ver, MEE’S (2018b).

20. O autor se refere ao Congresso internacional de Semiótica e Cultura- Semicult, no qual ele apresentou esse trabalho que acabamos de traduzir

——— (2018b). “**Musical Content, Musical Purport, Intrinsic and Extrinsic Meanings in Music**”, Communication au 14<sup>e</sup> Congrès international sur la Signification musicale (ICMS 14), Cluj-Napoca, 14 mai 2018. En ligne :

<http://nicolas.meeus.free.fr/MusicalContentMusicalPurport.pdf>

RUWET, Nicolas (1959). “Contradictions du langage sériel”, *Revue belge de musicologie*, vol. 15/1-4, p. 83-97.

SCHENKER, Heinrich (1895). *Der Geist der musikalischen Technik*, dans *Musikalisches Wochenblatt* 26, pp. 245-247, 257-259, 273-274, 285-286, 297-298, 309-310, 325-326 ;tiré-à-part, Leipzig, Fritzsche, 1895.

——— (2007). *The Spirit of Musical Technique*. Traduction anglaise par William Pastille, dans Nicholas COOK, *The Schenker Project*, Oxford University Press, 2007, Appendix, pp. 319-332.

——— (1906). *Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Fantasien I)*. Stuttgart, Berlin, Cotta.

——— (1910) *Kontrapunkt I, Cantus firmus und zweistimmige Satz (Neue musikalische Theorien und Fantasien II/1)*. Wien, Universal.

——— (1912). *Beethovens Neunte Symphonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortläufiger Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*. Wien, Universal.

——— (1925). *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch*, München, Wien, Berlin, Drei Masken, vol. I.

——— (1935). *Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Fantasien III)*. Wien, Universal.

WAGNER, Richard (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand.