

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Escola de Música da UFMG**

**Programa de Pós-graduação em Música**

**Mestrado em Música**

Marcus Vinícius Souza Monteiro

**MÚSICA, FILOSOFIA E LINGUAGEM: A Fenomenologia em Robert Sokolovski  
como ferramenta de análise e percepção musical**

BELO HORIZONTE

2021

Marcus Vinícius Souza Monteiro

**MÚSICA, FILOSOFIA E LINGUAGEM: A Fenomenologia em Robert Sokolovski  
como ferramenta de análise e percepção musical**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Hartmann

BELO HORIZONTE

2021

M775m Monteiro, Marcus Vinícius Souza.

Música, filosofia e linguagem [manuscrito]: a fenomenologia em Robert Sokolovski como ferramenta de análise e percepção musical / Marcus Vinícius Souza Monteiro. - 2021.  
87 f., enc.; il.

Orientador: Ernesto Hartmann.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Fenomenologia. 4. Composição (Música). 5. Música e linguagem. I. Hartmann, Ernesto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

### MÚSICA, FILOSOFIA E LINGUAGEM: A Fenomenologia em Robert Sokolovski como ferramenta de análise e percepção musical

Dissertação defendida pelo aluno **Marcus Vinicius Souza Monteiro**, em 18 de outubro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho  
Universidade Federal do Espírito Santo  
(orientador)

---

Prof. Dr. Antonio Celso Ribeiro  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Oíliam José Lanna  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Oíliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 18/10/2021, às 11:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Celso Ribeiro, Usuário Externo**, em 18/10/2021, às 14:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ernesto Hartmann, Usuário Externo**, em 18/10/2021, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1021547** e o código CRC **20DE5E8C**.

*Ao amigo Paulo Murilo.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, especialmente aos meus pais por sempre me apoiarem em todos os momentos da minha vida.

Ao meu orientador, Ernesto Hartmann, pela parceria para realização desta dissertação e suporte nos momentos mais complicados. Sua atenção, apoio, críticas e sugestões foram indispensáveis ao desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Oiliam Lanna e Antonio Celso Ribeiro por aceitarem o convite para participar como banca avaliadora desse trabalho e por suas contribuições, indispensáveis à realização do mesmo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, com os quais tive a oportunidade de estudar, pela contribuição que deram à minha formação.

Por fim, agradeço a todos os que contribuíram de alguma maneira para que eu pudesse cumprir mais essa etapa da minha vida.

## RESUMO

Neste trabalho buscamos investigar através dos conceitos de intencionalidade da consciência, partes e todo, identidade na multiplicidade e presença e ausência, bem como outros complementares aos anteriores, pertinentes à obra de Edmund Husserl e inerentes à fenomenologia, sob a ótica de Robert Sokolovski, nas obras *Wie bin ich fröh Op. 25, No. 1*, de Anton Webern; *Momentos Musicais Nos. 1 e 2* de Franz Schubert; e nas obras *Variações sobre o nome ABEGG Op. 1*, *Estudos Sinfônicos Op. 13* e *Humoreske Op. 20*, de autoria do compositor Robert Schumann, com o objetivo de elucidar se de fato tais conceitos possuem alguma relevância para o processo de criação musical. Inicialmente são apresentados comentários a respeito da fenomenologia e, posteriormente, observações sobre a obra *Introdução à Fenomenologia* de Robert Sokolovski, realizando um aprofundamento sobre os principais conceitos utilizados nesse trabalho para a produção das análises.

**Palavras-chave:** Fenomenologia. SOKOLOVSKI. WEBERN. SCHUBERT. SCHUMANN

## ABSTRACT

The present study investigates through the concepts of intentionality of consciousness, parts and whole, identity in multiplicity and presence and absence, as well as others complementary to the above, relevant to the work of Edmund Husserl and inherent to phenomenology, from the perspective of Robert Sokolovski, in the works *Wie bin ich fröh Op. 25, n°1*, by Anton Webern; *Musical Moments Nos. 1 and 2*, by Franz Schubert; and in the works *Variations on the name ABEGG Op. 1*, *Symphonic Studies Op. 13* and *Humoreske Op. 20*, written by the composer Robert Schumann; aiming to elucidate whether in fact such concepts have any relevance to the process of musical creation. Initially, comments on phenomenology are presented, and later, observations on the book *Introduction to Phenomenology* by Robert Sokolovski, going deeper into the main concepts used in performing the analyzes present in this study.

**Keywords:** Phenomenology. SOKOLOVSKI. WEBERN. SCHUBERT. SCHUMANN



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - SCHOENBERG, GAVOTA DA SUÍTE PARA PIANO OP.25	22
FIGURA 2 - J. S. BACH, FUGA NO. 16, LIVRO I, O CRAVO BEM TEMPERADO	30
FIGURA 3 - NOTA; ACORDE; RETARDO	34
FIGURA 4 - RETARDO	35
FIGURA 5 - MOTIVOS PRINCIPAIS OP. 25, NO. 1	39
FIGURA 6 - PROCESSO DE DESCONSTRUÇÃO DA FRASE PRINCIPAL	40
FIGURA 7 - REPETIÇÃO DA SÉRIE VARIADA	41
FIGURA 8 – COMPARAÇÃO ENTRE A PRIMEIRA E AS DEMAIS APARIÇÕES DE CADA DISPOSIÇÃO DA SÉRIE QUE SE REPETE EM WIE BIN ICH FRÖH	44
FIGURA 9 - SÉRIE ORIGINAL 0, OP. 25, NO 2	45
FIGURA 10 - SÉRIE RETRÓGRADA 7, OP. 25, NO 3	45
FIGURA 11 - SÉRIE O7 NA VOZ	46
FIGURA 12 - SÉRIE ORIGINAL 0; TABELA DE VETORES INTERVALARES	47
FIGURA 13 – VETORES INTERVALARES EM KIDERSTÜCK, IM TEMPO EINES MINUETTS E VARIAÇÕES OP. 27	47
FIGURA 14 - SÉRIE ORIGINAL ESTRUTURADA EM ACORDES	48
FIGURA 15 - ANÁLISE DE JOSEPH STRAUSS - MELODIA DA VOZ NOS COMPASSOS INICIAIS	49
FIGURA 16 - OCORRÊNCIAS DO MOTIVO DE TRÊS ATAQUES USANDO O MESMO CONJUNTO (014)	49
FIGURA 17 - COMPARAÇÃO – MELODIA DA VOZ EM A E A'	50
FIGURA 18 - CITAÇÃO DO NOME BACH NO TROMBONE 1 EM VARIAÇÕES PARA ORQUESTRA OP. 31 DE SCHOENBERG	51
FIGURA 19 - CONJUNTO (0145), ACORDE “BACH” ORIGINAL – CP. 9	51
FIGURA 20 - COMPARAÇÃO DO ACORDE BACH COM SUAS TRANSPOSIÇÕES	52
FIGURA 21 - ARTICULAÇÃO TEXTO/FORMA	53
FIGURA 22 - DIVISÃO DA FORMA E USO DA SÉRIE	56
FIGURA 23 - CP. 4 E 5, ECO EM DÓ MENOR	61
FIGURA 24 - FINAL DA SEÇÃO B PASSAGEM REPENTINA POR SOL MENOR ANTES DE RETORNAR PARA SOL MAIOR	62
FIGURA 25 - DERIVAÇÕES MOTÍVICAS, MOMENTOS MUSICAIS NO. 1	63
FIGURA 26 - POLIMETRIA NOS COMPASSOS INICIAIS DO MOMENTO MUSICAL NO.2	64

FIGURA 27 - CP. 1 - 9, MUDANÇA BRUSCA DE TONALIDADE	65
FIGURA 28 - 1. CP. 6 - 9 (A); 2. CP. 42 - 48 (A')	66
FIGURA 29 - COMPARAÇÃO DOS COMPASSOS INICIAIS DE B (EM CIMA) E B'	66
FIGURA 30 - COMPARAÇÃO DO FINAL DA SEÇÃO B (F#/G <sub>b</sub> MENOR] COM FINAL DA SEÇÃO B' (F#/G <sub>B</sub> MAIOR])	67
FIGURA 31 - CP. 16 - 18, D <sub>b</sub> COMO DOMINANTE DE F#/G <sub>b</sub> MENOR	67
FIGURA 32 - CP. 84 - 86, D <sub>b</sub> COMO SUBDOMINANTE DE AB MAIOR	68
FIGURA 33 – RELAÇÃO ENTRE AS TONALIDADES DOS MOMENTOS MUSICAIS INCLUINDO O ALLEGRETTO D915	70
FIGURA 34 - CIFRA EHE (CASAMENTO)	72
FIGURA 35 - TEMA ABEGG	72
FIGURA 36 - CP. 1, TEMA ABEGG EM FORMA DE ACORDES	73
FIGURA 37 - CP. 17, ABEGG RETRÓGRADO	74
FIGURA 38 - COMPASSOS INICIAIS DA SEGUNDA VARIAÇÃO	74
FIGURA 39 - CP. 74, DEGRADAÇÃO DO ACORDE ABEGG	75
FIGURA 40 - ARPEJO DE DÓ SUSTENIDO MENOR NO INÍCIO DO TEMA	76
FIGURA 41 - SUJEITO DO FUGATO COLOCADO COMO CONTRA-SUJEITO DO TEMA PRINCIPAL	76
FIGURA 42 - CP. 5, PRIMEIRA MENÇÃO DIRETA DO TEMA PRINCIPAL	77
FIGURA 43 - ESTUDOS SINFÔNICOS OP. 13, FINALE: ALLEGRO BRILLANTE, CP. 52	78
FIGURA 44 - INNERE STIMME (VOZ INTERIOR)	79
FIGURA 45 - COMPARAÇÃO DO INÍCIO DO ROMANCE EM SOL MENOR OP 11, NO. 2 DE CLARA SCHUMANN COM TRECHO SIMILAR EM HASTIG	80

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>CAPÍTULO 1 - CONCEITOS PRELIMINARES SOBRE FENOMENOLOGIA</b>	15
<b>CAPÍTULO 2 - ANÁLISE I - A INTENCIONALIDADE DA CONSCIÊNCIA EM <i>WIE BIN ICH FRÖH</i> DE ANTON WEBERN OP. 25, Nº1</b>	38
2.1 SÉRIE, ESTRUTURA MELÓDICA E HARMÔNICA	44
2.2 TEXTO	53
2.3 FORMA	54
2.4 DISCUSSÃO	57
<b>CAPÍTULO 3 - ANÁLISE II - PARTES E TODO, PEDAÇOS E MOMENTOS: FRANZ SCHUBERT E OS MOMENTOS MUSICAIS</b>	59
3.1 MOMENTO E MOMENTO MUSICAL	60
3.2 MOMENTO MUSICAL NO. 1	61
3.3 MOMENTO MUSICAL NO. 2	64
3.4 DISCUSSÃO	68
<b>CAPÍTULO 4 - ANÁLISE III - PRESENÇA E AUSÊNCIA EM OBRAS DE ROBERT SCHUMANN</b>	71
4.1 VARIAÇÕES SOBRE O NOME ABEGG OP. 1	71
4.2 ESTUDOS SINFÔNICOS OP. 13	75
4.3 HUMORESKE OP. 20	78
4.4 DISCUSSÃO	83
<b>CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	84
<b>REFERÊNCIAS</b>	86

## INTRODUÇÃO

Em meio à crise que a tonalidade atravessava desde a segunda metade do século XIX, Arnold Schoenberg, no seu Tratado de Harmonia, publicado em 1911 (segunda edição 1922), buscou uma reflexão sobre a matéria-prima da música, o som: “O material da música é o som, o qual atua diretamente sobre o ouvido. A percepção sensível provoca associações e relaciona o som, o ouvido e o mundo sensorial. Da ação conjunta destes três fatores depende tudo o que em música existe de arte”. (SCHOENBERG, 2001, p. 56)

O que se quer destacar na colocação do mestre vienense, é que em meio à crise que a música passava no início do século XX, têm-se um retorno ao seu fundamento, o som, e à sua percepção, através do ouvido, buscando uma reabertura e um recomeço por meio da renovação das potencialidades da linguagem musical.

Na filosofia, em meio à crise do pensamento em fins do século XIX e início do século XX, o surgimento da Fenomenologia busca um “retorno às coisas mesmas”, como escreve Robert Sokolovski em sua obra *Introdução à Fenomenologia* (SOKOLOVSKI, 2004, p. 10)

Na música, da crise apontada anteriormente se pode destacar a corrosão que o cromatismo vinha causando dentro da tonalidade, a emancipação da dissonância com o seu crescente desequilíbrio em relação à consonância e as modulações constantes e radicais que desafiavam cada vez mais a percepção. Na filosofia, a crise da modernidade se dava com o crescente problema da subjetividade, que avançava desde Descartes, e se intensificava cada vez mais com a introdução do psicologismo por meio do utilitarismo e pragmatismo, destruindo a relação entre pensamento e verdade.

Enquanto a música moderna, em meio à crise da linguagem do sistema tonal, buscava refletir acerca do som, da sua percepção e da interação entre ambos, como se mostra no início do livro Harmonia de Schoenberg, a Fenomenologia em seus primórdios buscava refletir sobre a relação entre consciência e o mundo, através da intencionalidade da consciência.

Buscando compreender essa relação entre consciência e objeto (no caso o som), e esse retorno ao material principal da música, encontramos na obra de

Robert Sokolovski, que tem fundamentação nos pensamentos de Edmund Husserl, de uma forma mais sintética, alguns conceitos que nos chamam atenção para compreender o caminho percorrido para se estabelecer essa relação, desde a apresentação do objeto, passando pela experiência da percepção, até a apreensão do significado, ou seja a intelecção.

O presente trabalho se faz necessário em virtude da insuficiência de grandes estudos que abordem alguns conceitos da fenomenologia diretamente ao repertório aqui trabalhado.

A escolha da obra de Sokolovski como referência, e não a abordagem direta dos escritos de Husserl sobre fenomenologia, se dá pelo fato de que Sokolovski introduz a fenomenologia de forma simplificada e objetiva, facilitando o entendimento de ideias bastante complexas sem que haja empobrecimento das mesmas, sendo suficiente para a compreensão das análises aqui apresentadas, que são o foco principal dessa pesquisa, não havendo uma necessidade de um grande aprofundamento em conceitos mais específicos da obra de Husserl.

A partir disso, podemos articular alguns desses conceitos apresentados por Sokolovski com algumas obras que chamam atenção não só por sua relação nominal, como é o caso dos *Momentos Musicais* de Franz Schubert e o conceito de momento, ou porque algum elemento presente na criação dessas obras nos instiga a uma investigação que utilize tais conceitos como base. Observaremos também a existência de algumas relações entre essas obras, tanto através da semelhança entre as técnicas composicionais empregadas, quanto pela estrutura interna das mesmas.

Portanto, destacam-se na realização deste trabalho os conceitos de **intencionalidade da consciência, partes e todo, identidade na multiplicidade e presença e ausência**; além deles, alguns outros que vão nos servir de suporte para a compreensão dos anteriores.

A metodologia empregada para a realização dessa investigação foi a produção de pequenos ensaios, onde são produzidas análises articulando os conceitos apresentados na obra de Sokolovski com o que é percebido nas obras, promovendo um diálogo entre ambos, com o objetivo de investigar como esses processos se manifestam no grupo de obras escolhido para análise, composições

que apresentam entre si, alguns elementos muito particulares e que podem elucidar como tais processos ocorrem no campo musical.

Foram escolhidas obras do período clássico, romântico e do expressionismo alemão do início do sec. XX, compreendendo diferentes momentos da história da música e como consequência, trazendo diferenças estéticas ao repertório trabalhado, buscando garantir uma maior abrangência dos apontamentos aqui apresentados dentro do contexto musical.

No capítulo 1 será traçado um panorama geral sobre a fenomenologia, apresentando a definição do termo e algumas observações, bem como alguns princípios da obra de Husserl e outras vertentes desse campo de conhecimento. Em seguida, os principais conceitos a serem trabalhados neste estudo, já mencionados anteriormente, serão melhor delineados, apresentados sob a ótica de Robert Sokolovski, e exemplificados através de aplicações diretas no contexto musical.

No capítulo 2, a primeira obra a ser analisada é a canção *Wie bin ich fröh* de Anton Webern, onde investigaremos como a intencionalidade da consciência atua por trás das escolhas do compositor e como podemos compreender a relação interna do material utilizado por Webern nessa obra a partir da intencionalidade.

No capítulo 3, serão analisados os *Momentos Musicais* Nos. 1 e 2 de Franz Schubert, onde serão apuradas as relações de partes e todo a partir da forma e da relação de derivação dos materiais musicais.

No capítulo 4, serão analisadas três obras de Robert Schumann, as *Variações ABEGG*, os *Estudos Sinfônicos* e a *Humoreske*, onde serão observadas a concepção de ideias e procedimentos a partir da relação de presença e ausência.

Por fim, no capítulo de encerramento, serão apresentadas as conclusões deduzidas a partir das análises realizadas.

## CAPÍTULO 1 - CONCEITOS PRELIMINARES SOBRE FENOMENOLOGIA

Para iniciarmos uma investigação acerca da fenomenologia e sua aplicabilidade no contexto da análise musical, precisamos nos perguntar primeiramente “o que é fenomenologia?”. Em diferentes disciplinas podemos ouvir esse termo sendo aplicado de diferentes maneiras (na física como manifestação de fenômenos físicos, na psicologia como fenômenos psicológicos). Independente de qual significado seja adotado, o ponto de intercessão se encontra na palavra “fenômeno”, que é de onde partiremos. Portanto o que é um fenômeno?

O termo fenomenologia é uma composição feita a partir de dois termos gregos, Phainómenon (φαινόμενον)<sup>1</sup> e Lógos (λόγος)<sup>2</sup>, significando assim o discurso sobre aquilo que se mostra.

Segundo o dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano “**Fenômeno** é o mesmo que *aparência* (v.). Nesse sentido o Fenômeno é a aparência sensível que se contrapõe à realidade, podendo ser considerado manifestação desta, ou que se contrapõe ao fato, do qual pode ser considerado idêntico (v. FATO)”. (ABBAGNANO, 2007, p. 436).

Desse modo, fenômeno se configura como uma experiência pessoal daquilo que se apresenta para si, independentemente do nível de compatibilidade com o que é de fato. No entanto, “na filosofia contemporânea, a partir das Investigações lógicas (1900-1901) de Husserl, fenômeno começou a indicar não só o que aparece ou se manifesta ao homem em condições particulares, mas aquilo que aparece ou se manifesta em si mesmo, como é em si, na sua essência”. (ABBAGNANO, 2007, p. 437).

Portanto, a partir de Husserl o fenômeno deixa de ser considerado de um ponto de vista unicamente subjetivo, e passa a ser o que aparece à consciência, o manifestar-se do mundo dos objetos. Sendo assim, Husserl é considerado o primeiro a tomar a fenomenologia como ciência, e a criar um método fenomenológico de investigação filosófica.

---

<sup>1</sup> “aquilo que se mostra”

<sup>2</sup> “discurso”

A fenomenologia surge como um movimento filosófico do séc. XX que busca descrever as experiências que temos diante dos fenômenos, e como eles são vivenciados pela nossa consciência em seus vários atos. Husserl buscava entender as estruturas essenciais que se relacionavam ao fenômeno, e como se dava o processo rumo a intelecção.

No decorrer da sua evolução podemos observar algumas vertentes da fenomenologia: a **Fenomenologia Descritiva**, que se inicia a partir de Husserl, e que dá origem ao movimento fenomenológico através do combate ao psicologismo, e que se ramifica em outros movimentos. Entre os principais estão a **Fenomenologia Realista**, que buscava por essências universais; a **Fenomenologia Constitutiva**, que relaciona a filosofia das ciências naturais à fenomenologia; a **Fenomenologia Existencial**, que tem origem com a obra *Sein und Zeit* (Ser e Tempo) de Martin Heidegger, que trata de temas como a morte, o desejo, a finitude, o conflito, etc; por fim, a **Fenomenologia Hermenêutica**, também derivada da obra do mesmo autor, mas com um enfoque maior dado ao método de interpretação.

Não poderíamos deixar de citar alguns métodos fenomenológicos mais modernos mais conhecidos como, O **Método de Van Kaam** (1959), o **Método de Colaizzi** (1978), o **Método de Sanders** (1982) e o **Método de Giorgi** (1985), todos de natureza descritiva, derivados do método fenomenológico como observado em Husserl, apresentando semelhanças no que diz respeito à coleta de dados e a apresentação dos resultados, mas com algumas particularidades em relação às suas respectivas terminologias e alguns aspectos fundamentais.

Temos agora uma ideia inicial do que é o objeto de interesse da fenomenologia, explorar a relação entre consciência e objeto através da experiência, como diz Robert Sokolovski na *Introdução à fenomenologia*:

A fenomenologia é o estudo da experiência humana e dos modos como as coisas se apresentam elas mesmas para nós em e por meio dessa experiência. Tenta restabelecer o sentido da filosofia encontrado em Platão. É, além disso, não só uma revivificação de antiquário, mas algo que confronta as questões levantadas pelo pensamento moderno. Vai além dos antigos e modernos, e se esforça por reativar a vida filosófica em nossas circunstâncias presentes. (Sokolovski, 2004, p.10).



Para mais, se coloca também em contraponto à psicologia (apontada por Husserl como uma ciência de fatos, por tratar de acontecimentos reais relacionados ao indivíduo), como uma ciência que busca conhecer a essência das coisas, sem uma ideia concebida *a priori*, ignorando a realidade do conteúdo de nossas experiências, e busca entender através dos fenômenos, tudo o que for possível ser *reduzido transcendentalmente* (entenderemos melhor quando introduzirmos o conceito de atitude fenomenológica).

(...) *a fenomenologia pura ou transcendental não será fundada como ciência de fatos, mas como ciência de essências (como ciência “eidética”); como uma ciência que pretende estabelecer exclusivamente “conhecimentos de essência” e de modo algum “fatos”. A redução aqui em questão, que leva do fenômeno psicológico à “essência” pura ou, no pensamento judicante, da universalidade fática (“empírica”) à universalidade de “essência”, é a redução eidética*. (HUSSERL, 2006, p. 28)

O modo como experimentamos o *mundo*, “conjunto completo dos objetos da experiência possível e do conhecimento possível da experiência, dos objetos passíveis de serem conhecidos com base em experiências atuais do pensamento teórico correto” (HUSSERL, 2006, p.34), depende de uma forma de consciência. Sempre que estamos conscientes estamos conscientes de algo.

Husserl propõe uma metodologia que supere uma concepção empirista e psicofísica do fenômeno, abandonando uma orientação natural para mundo em detrimento de uma orientação fenomenológica, se utilizando de um termo que vem dos cétricos que é a palavra *epoqué*<sup>3</sup>. O primeiro passo desse processo é entender que o fenômeno não é meramente um fato real exterior à consciência, mas um objeto com múltiplas significações em orientação natural.

Os atos cognitivos fundantes da experiência põem o real *individualmente*, eles põem como espaço-temporalmente existente, como algo que está *neste* momento no tempo, tem esta sua duração e um conteúdo de realidade que, por sua essência, poderia igualmente estar em qualquer outro momento do tempo; põem-no por outro lado, como algo que está neste lugar, com esta forma física (por exemplo, está dado juntamente com um corpo desta forma), embora este mesmo real, considerado segundo sua

---

<sup>3</sup> **EPOQUÉ ou EPOCHÉ:** Suspensão do juízo, que caracteriza a atitude dos cétricos antigos, particularmente de Pirro; consiste em não aceitar nem refutar, em não afirmar nem negar. O contrário dessa atitude é o *dogmatismo*, em que se dá assentimento a alguma coisa obscura, que constitui objeto de pesquisa científica (ABBAGNANO, 2007, p. 339)

essência, pudesse igualmente estar noutra forma qualquer, em qualquer outro lugar, assim como poderia modificar-se, quando faticamente imutável, ou poderia modificar-se de modo diferente daquele pelo qual faticamente se modifica. (HUSSERL, 2006, p.34)

Isso implica no fato de que para diferentes sujeitos o mesmo objeto pode apresentar significados distintos.

Diferente da *epoqué* clássica dos céticos, que fazia uma suspensão dos juízos com a finalidade de se colocar numa posição crítica diante ao que já está posto em relação ao fenômeno, a *epoqué* fenomenológica de Husserl não toma os juízos como fundamento para a reflexão, mas propõe uma suspensão desses juízos para que se alcance o domínio onde as considerações acerca do fenômeno possam ser realizadas. É diante dessa perspectiva que Husserl introduz dois tipos de redução: a **eidética** e a **transcendental**.

Um historiador, um físico ou um antropólogo faz suas considerações a partir dos fatos vividos, no sentido em que os objetos aparecem para eles. Um fenomenólogo, diferentemente dos sujeitos anteriores, observa o fenômeno na direção de seu *eidos*<sup>4</sup>, buscando a compreensão de sua essência, ou seja, ele se orienta para as essências percebidas a partir do fenômeno.

"Essência" designou, *antes de mais nada*, aquilo que se encontra no ser próprio de um indivíduo como *o que ele é*. Mas cada um desses "o quê" ele é, pode ser "*posto em ideia*". A intuição empírica ou individual pode ser convertida em *visão de essência (ideação)* – possibilidade que também não deve ser entendida como possibilidade empírica, mas como possibilidade de essência. O apreendido intuitivamente é então essência *pura* correspondente ou *eidos*, seja este a categoria suprema, seja uma particularização dela, daí descendo até a plena concreção. (HUSSERL, 2006, p.34-35)

Nossa consciência está sempre direcionada a algo, seja um objeto material ou imaginário. Se estamos conversando com alguém direcionamos nossa atenção a

---

<sup>4</sup> **EIDOS**. Este, que é um dos termos com que Platão indicava a ideia e Aristóteles a forma, é usado na filosofia contemporânea especialmente por Husserl para indicar a essência que se torna evidente mediante a redução fenomenológica (v. FENOMENOLOGIA). Para os significados clássicos dessa palavra, v. FORMA; IDÉIA; ESPÉCIE. (ABBAGNANO, 2007, p. 308).

essa pessoa e no momento em que ocorre algum tipo de distração, nossa atenção é imediatamente redirecionada a outro objeto, o tempo todo estamos “saltando” entre diferentes experiências, ao passo que não podemos apreender todas as coisas que se manifestam para nós ao mesmo tempo. Essa direcionalidade da consciência, é o ponto de partida em fenomenologia para a análise do fenômeno, e a ela dá-se o nome de **intencionalidade**.

Quando intencionamos algo, estamos nos direcionando ao fenômeno. Nas palavras de Sokolovski “

O termo mais proximamente associado com fenomenologia é “intencionalidade”. A doutrina nuclear em fenomenologia é o ensinamento de que cada ato de consciência que nós realizamos, cada experiência que nós temos, é intencional: é essencialmente “consciência de” ou uma “experiência de” algo ou de outrem. Toda nossa consciência está direcionada a objetos” (SOKOLOVSKI, 2004, p. 17).

Sempre que fazemos alguma observação sobre um fenômeno, o descrevemos em termos de intencionalidade, de uma certa direcionalidade. É importante frisar também que “intenção” aqui, não tem o mesmo sentido de “intenção” (propósito).

A ideia de que nossa consciência está sempre direcionada a algo, que sempre estamos intencionando, “põe em xeque” o pensamento filosófico tradicional cartesiano, lockiano e hobbesiano, que entende que tudo o que projetamos, apreendemos e nos é apresentado parte da nossa consciência para fora, que a partir de nossas impressões mentais é que alcançamos o mundo exterior, impossibilitando que as coisas se apresentem elas mesmas para nós, e como consequência nos afastando da verdade, e nos aprisionando em uma realidade própria, que não pode ser compartilhada.

Devemos também concluir que um certo corpo está mais intimamente unido à nossa mente do que qualquer outro, porque observamos claramente que a dor e outras sensações nos afetam sem que as previsamos; e estes, a mente consciente, não surgem por si só, nem pertencem a ela, na medida em que é uma coisa que pensa, mas apenas na medida em que está unida

a outra coisa extensa e móvel, que é chamada o corpo humano. Mas este não é o lugar para tratar em detalhes deste assunto.<sup>5</sup> (DESCARTES, 2021).

Por isso a intencionalidade exerce um papel importante dentro do raciocínio filosófico, ela permite uma “publicidade da mente”, manifestando - se publicamente e se relacionando com o mundo externo. O mundo é revelado para nós e nós, revelamos para nós mesmos e para os outros como as coisas são (SOKOLOVSKI, 2004, p. 21).

Num segundo momento ocorre uma suspensão do sujeito que reflete sobre o fenômeno, na perspectiva de que as essências sejam consideradas como um dado de uma consciência transcendental pura, não se limitando ao discurso de um sujeito determinado psicofisicamente, ele é universal a todo sujeito. Aqui temos a redução transcendental.

A isso se liga o *ideal prático da ciência eidética exata*, que a matemática moderna foi propriamente a primeira a ensinar a realizar: conferir a cada ciência eidética o mais alto nível de racionalidade pela redução de todos os passos mediados de pensamentos a meras subsunções aos axiomas do domínio eidético respectivo, coligidos de maneira sistemática e definitiva, aos quais vêm se juntar, se já não se trata de antemão da lógica “formal” ou “pura” (no sentido *mais amplo da mathesis universalis*), todos os axiomas desta última (...). Diante do exposto, fica claro que o *sentido* de ciência eidética exclui, por princípio, *toda e qualquer incorporação dos resultados cognitivos das ciências empíricas*. As teses de realidade que surgem nas constatações imediatas dessas ciências perpassam todas as suas constatações mediadas. De fatos sempre se seguem somente fatos. (HUSSERL, 2006, p. 43)

Desse modo a filosofia começa a pensar a partir da pureza dos objetos observados, concebendo-os na pura idealidade que eles possuem. É na consciência que é estruturado o ideal a que todo objeto remete através das diversas formas de intencionalidade, seja na memória, na percepção, na antecipação, entre outras.

---

<sup>5</sup> We ought also to conclude that a certain body is more closely united to our mind than any other, because we clearly observe that pain and other sensations affect us without our foreseeing them; and these, the mind is conscious, do not arise from itself alone, nor pertain to it, in so far as it is a thing which thinks, but only in so far as it is united to another thing extended and movable, which is called the human body. But this is not the place to treat in detail of this matter. (Tradução pessoal)

\* \* \*

Traçado um panorama inicial acerca do que é a fenomenologia, podemos nos preocupar agora com as estruturas que envolvem o seu processo de análise.

Quando estamos presentes a um determinado objeto (intuir; intuição), existe uma limitação que não permite que eu apreenda o **todo** de uma única vez (que está diretamente ligada a intencionalidade como visto anteriormente). Se ouço uma obra musical, não consigo apreendê-la em sua totalidade de imediato, sua compreensão acontece a partir da sucessão de suas várias **partes**. Assim como cada parte, uma seção da mesma obra por exemplo, pode ser considerada como um todo dentro de sua individualidade. Quando uma parte pode se separar do todo, como no exemplo anterior, a chamamos de **pedaços**. Se uma parte não pode existir independente do seu todo (o tom só pode existir a partir do som, como exemplificado por Sokolovski) damos o nome de **momentos**.

(...) um todo pode ser chamado um *concretum*, algo que pode existir, apresentar a si mesmo e ser experienciado como um indivíduo concreto. Um pedaço, uma parte independente, é uma parte que pode vir a ser um *concretum*. Momentos, contudo, não podem vir a ser um *concretum*. Sempre que eles existem e são experienciados, arrastam junto com eles seus outros momentos; eles existem somente misturados com suas partes complementares. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 33)

A análise filosófica se propõe justamente a identificar os vários momentos que constituem um todo, mas é necessário ater-se ao cuidado de não confundir pedaços e momentos, evitando problemas de análise que porventura, venham a resultar em falsas afirmações. Essa é uma abertura - que se apresenta como um valor um tanto quanto ambíguo - que nos é permitida pela linguagem, pois ao mesmo tempo que nos permite falar sobre formas abstratas não conectadas com sua fundação, também permite que sejamos induzidos ao erro analítico mencionado acima. “A possibilidade de falar de tais partes abstratas, a possibilidade de falar abstratamente, surge porque podemos usar a linguagem; é a linguagem que nos permite tratar com um momento separado de seu complemento necessário de outros momentos e de seu todo”. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 33)

Uma outra estrutura que encontramos na análise fenomenológica é a de **identidades dentro de suas multiplicidades**.

Um conjunto de classes de notas por exemplo, é um conjunto que tem como identidade o conjunto de notas não ordenadas e seus intervalos. A partir dela podemos criar inúmeras possibilidades de apresentação, sejam melodias, acordes ou motivos diversos. Assim, o conjunto expressa seu sentido em si, e que por sua vez, é expresso através de cada uma de suas formas variadas, pois carregam essa mesma identidade, ao mesmo tempo que se apresentam como uma das possíveis expressões da mesma. “O ponto é que o fato idêntico pode ser expresso numa multiplicidade de modos e o fato é outro para uma e todas as suas expressões. (...) O sentido é só a identidade que está dentro e ainda por trás de todas as suas expressões”. (SOKOLOVSKI, 2004 p.37)

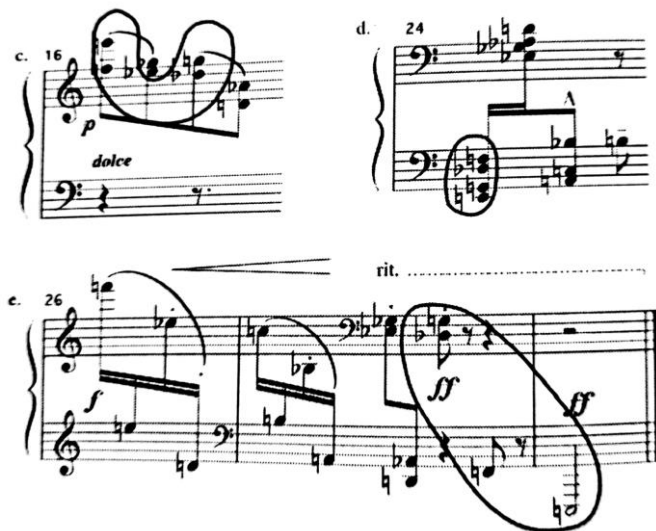


Figura 1 - Schoenberg, Gavota da suíte para piano Op.25

Na figura acima retirada do livro de Joseph Strauss<sup>6</sup>, temos um mesmo conjunto de classes de notas expresso de cinco maneiras diferentes para ilustrar o exposto anteriormente.

No entanto, não podemos nos enganar e admitir que a identidade se reduza apenas aos seus modos de expressão. Ela pertence a uma dimensão diferente da de suas expressões, sempre resguardando algo em si que nos é impalpável, e que permite que se apresente em novas configurações. Se voltarmos ao exemplo dado anteriormente, poderíamos ir além, associando a melodia de timbres às várias

<sup>6</sup> Joseph Strauss, *Introdução à Teoria Pós-Tonal* (2012, p. 36)

aparições desse mesmo conjunto dentro de uma obra musical, ampliando mais ainda suas formas de expressão, e nos revelando uma nova forma de experiência dessa mesma identidade. Essa mesma experiência pode ainda variar de um indivíduo para o outro, pois a forma que cada um abstrai a obra pode divergir por diversas razões como familiaridade com a obra do compositor, conhecimento teórico (ou não), entre outros fatores, caracterizando uma profundidade maior dessa identidade através de diferentes perspectivas. “O que tentamos fazer em nossa análise filosófica é assegurar a realidade de tais identidades, demonstrar o fato de que elas são diferentes de suas múltiplas manifestações e mostrar que a despeito de seu escorregadio *status* elas verdadeiramente são um componente do que nós experienciamos”. (SOKOLOVSKI, 2004, p.39)

Por fim temos a estrutura de **presenças** (intenções cheias) e **ausências** (intenções vazias). “Uma intenção vazia é uma intenção que tem como alvo algo que não está aí, algo ausente, algo não presente para quem o intenciona. Uma intenção cheia é a que tem como alvo algo que está aí, em sua presença física, ante quem o intenciona” (SOKOLOVSKI, 2004, p. 42). Vamos nos ater novamente ao contexto musical para compreender essa última estrutura.

A configuração de uma fuga sempre se inicia através da enunciação de seu sujeito. A partir desse sujeito serão derivados todos os seus outros elementos como contra-sujeitos, strettos, desenvolvimentos, reexposições, originando assim, as seções subsequentes à apresentação.

Durante a enunciação do sujeito ele se apresenta como uma intenção cheia, pois está presente, mas ao dar lugar aos seus materiais derivados, se coloca na posição de uma intenção vazia. Ao escutar o desenvolvimento, intencionamos o sujeito em sua identidade mesmo ele estando ausente, pois está (o desenvolvimento) diretamente relacionado à presença do sujeito. Essa relação concomitante entre presença e ausência está diretamente ligada ao ser da coisa, garantindo a identidade do objeto (e não através da diferença entre elas), e é aí que a fenomenologia exerce um papel fundamental, colocando essa relação em evidência.

Podemos encontrar uma correspondência do conceito de presenças e ausências da fenomenologia ao conceito bakhtiniano de **dialogismo constitutivo**, onde o funcionamento da linguagem sempre se dá de forma dialógica, ou seja, todo

enunciado se constitui a partir de outro enunciado, mesmo que esse não esteja presente no discurso, se apresentando como um eco ou uma lembrança a ser confirmada ou refutada por exemplo.

Quando se fala em dialogismo constitutivo, pensa-se em relações com enunciados já constituídos e, portanto, anteriores e passados. No entanto, um enunciado se constitui em relação aos enunciados que o precedem e que o sucedem na cadeia de comunicação. Com efeito, um enunciado solicita uma resposta, resposta que ainda não existe. Ele espera sempre uma compreensão responsiva ativa, constrói-se para uma resposta, seja ela uma concordância ou uma refutação. (FIORIN, 2011, p.27)

Podemos perceber então que nas mais diferentes formas de linguagem, o sentido é construído e apreendido a partir da articulação entre as suas intenções cheias e vazias.

Como um exemplo final sobre o tema das presenças e ausências poderíamos ter um sujeito de fuga baseado num canto gregoriano. O canto apesar de nunca se tornar presente de fato, ainda sim, é intencionado na sua ausência. “A presença e a ausência pertencem ao ser da coisa identificada nelas. As coisas são dadas numa mistura de presenças e ausências, da mesma forma como são dadas numa multiplicidade de manifestações”. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 44)

A identificação dessas estruturas potencializa o conceito de intencionalidade e conseqüentemente, a forma como experienciamos os objetos à nossa volta.

\* \* \*

Para darmos seguimento a um entendimento mais amplo sobre a fenomenologia, se faz necessário discutir dois modos de perspectivas distintos que perpassam o processo da análise fenomenológica.

Nosso modo de compreender o *mundo*, que foi colocado anteriormente, está diretamente ligado a uma correlação entre o mesmo e o *eu* (ou *ego*; *si mesmo*), que se coloca como algo que está presente no mundo. É esse *eu*, provido de uma crença inerente, irrefutável e possivelmente anterior a si mesmo no *mundo*, o responsável por intencionar as coisas que estão nele e que por sua vez, é quem doa tudo aquilo que é possível de ser percebido, experienciado, abstraído.



O mundo como um todo e o eu como o centro são as duas singularidades entre as quais todas as outras coisas podem ser colocadas. O mundo e o eu, são correlatos um com o outro de um modo diferente daquele no qual uma intencionalidade particular é correlata com as coisas que intenciona. O mundo e o ego proveem um duo fundamental, um contexto elíptico para tudo. (SOKOLOVSKI, 2004, p.53)

Assim temos a **atitude natural** como uma perspectiva que nos coloca num contexto em que estamos inseridos no mundo, e nos direcionamos tanto para ele quanto para nós mesmos. É a forma ordinária como intencionamos tudo aquilo que nos é dado.

Ao partirmos para a posição de analista do fenômeno adentramos a **atitude fenomenológica** (ou transcendental), que se dá por meio da *redução fenomenológica*, nos colocamos em uma nova perspectiva em que neutralizamos nossa atitude natural e a colocamos em suspensão, descrevendo todas as implicações daquilo que intencionamos, tanto subjetivas quanto objetivas, contemplamos suas múltiplas manifestações, fazendo a distinção correta entre a coisa e suas formas de expressão, preservando a realidade da coisa, colocando em evidência todas as manifestações pela qual um objeto surge como uma identidade, e não incorrendo no erro de “coisificar” um ou mais aspectos do objeto.

Existem dois termos que são importantes de serem considerados quando entramos na atitude fenomenológica: *noema* e *noesis*.

Noema está relacionado com tudo o que é intencionado na atitude natural, porem a partir da atitude fenomenológica. Pode ser qualquer tipo de entidade seja ela material ou imaterial, como um uma célula rítmica, um conjunto de intervalos, um acorde, o próprio som, entre outros, mas que estejam correlacionados objetivamente com nossas intencionalidades. Ou seja, é o objeto mesmo experienciado, mas posto em parênteses, observado do ponto de vista filosófico.

Já noesis, está relacionado ao ato da intencionalidade, são as nossas intenções cheias e vazias, percepções, juízos, memórias, antecipações, símbolos, palavras, imagens, etc, mas após a realização da atitude transcendental e colocados em suspensão.

Passar da atitude natural para a fenomenológica, nos aproxima da verdade, fazendo com que as coisas se revelem para nós como elas realmente são. E concomitantemente revela a verdade do ser através do si mesmo dativo, que por

meio da intencionalidade, permite que o mundo seja revelado, e portanto, se coloca como o lugar em que a verdade ocorre.

Aqui podemos fazer uma breve incursão sobre o pensamento de outro importante autor do campo fenomenológico, também influenciado pelo pensamento de Husserl, que é Maurice Merleau-Ponty. Dentre suas principais obras estão a *Fenomenologia da Percepção* e *A estrutura do comportamento*, que fazem críticas à psicologia positivista.

Merleau-Ponty apresenta uma visão um pouco diferente sobre a ideia de redução. Para ele uma redução transcendental seria algo idealista devido à impossibilidade de se realizar uma redução completa, já que não podemos olhar para nós mesmos sem levar o mundo e a influência que ele exerce sobre nós em consideração.

A lição mais importante que a redução nos ensina é a impossibilidade de uma redução completa. Por isso Husserl está constantemente reexaminando a possibilidade da redução. Se fôssemos uma mente absoluta, a redução não representaria nenhum problema. Mas visto que, ao contrário, estamos no mundo, visto que de fato nossas reflexões se realizam no fluxo temporal sobre o qual estamos tentando apreender (pois eles sich einströmen<sup>7</sup>, como diz Husserl), não há pensamento que abarque todos os nossos pensamentos.<sup>8</sup> (MERLEAU-PONTY, 2005, p. XV)

Para Merleau-Ponty o **corpo** era imprescindível para compreender a forma como experimentamos o mundo, sendo assim, também era algo essencial à consciência, tornando esses dois elementos inseparáveis. Não somos puramente corpo e nem consciência, vivemos numa relação de ambiguidade, oscilando entre atos psicológicos e fisiológicos dentro de uma perspectiva de “ser no mundo”. “O homem tomado como ser concreto não é um psiquismo unido a um organismo, mas o movimento de vaivém da existência que ora se deixa tomar forma corpórea e ora se move em direção a atos pessoais.”<sup>9</sup> (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 101)

---

<sup>7</sup> Fluem no (Tradução pessoal)

<sup>8</sup> The most important lesson which the reduction teaches us is the impossibility of a complete reduction. This is why Husserl is constantly re-examining the possibility of the reduction. If we were absolute mind, the reduction would present no problem. But since, on the contrary, we are in the world, since indeed our reflections are carried out in the temporal flux on the which we are trying to seize (since they sich einströmen, as Husserl says), there is no thought which embraces all our thought (Tradução pessoal)

<sup>9</sup> Man taken as a concrete being is not a psyche joined to an organism, but the movement to and fro of existence which at one time allows itself to take corporeal form and at others moves towards personal acts. (Tradução pessoal)

A função do corpo é entender o estímulo sensorial e não apenas recebê-lo de uma forma puramente mecânica, o que se aproxima muito mais do que realmente é a experiência humana, pois o corpo não é algo anterior ou que transcende o ser e sim, a forma como ele interage com o que está a sua volta e molda sua realidade.

Esse fenômeno, igualmente distorcido por explicações fisiológicas e psicológicas, é, porém, compreendido na perspectiva do ser-no-mundo (...) O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter corpo é, para uma criatura viva, estar envolvida em um ambiente definido, para se identificar com certos projetos e estar continuamente comprometida com eles. Na auto evidência deste mundo completo em que objetos manipuláveis ainda figuram, na força de seu movimento que ainda flui em sua direção, e em que ainda está presente o projeto de escrever ou tocar piano, o aleijado ainda encontra a garantia de sua integridade.<sup>10</sup> (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 94)

\* \* \*

Agora que entendermos melhor alguns conceitos da fenomenologia e como ela pode nos servir como um método de análise, vamos discutir um pouco sobre a percepção e algumas formas derivativas da intencionalidade.

A **recordação** é uma forma de percepção bastante peculiar e que exerce um papel fundamental no fazer musical. A efemeridade dos fenômenos sonoros no decorrer do tempo nos obriga a realizar uma serie de recordações sucessivas para que haja compreensão de uma obra. A música acontece entre o “já-soado” e o “ainda não soado”, e a recordação é o que nos conecta ao objeto passado ausente e dá sentido aquilo que lhe é correspondente no momento presente.

(...) quando recordamos de fato não evocamos imagens; antes, evocamos aquelas percepções antigas. Quando essas percepções são evocadas e restabelecidas, trazem com elas seus objetos, seus correlatos objetivos. O que acontece na recordação é que nós revivemos percepções antigas, e recordamos os objetos como foram dados naquele tempo. Capturamos a parte antiga de nossa vida intencional. Trazemo-la de volta à vida. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 77)

---

<sup>10</sup> This phenomenon, distorted equally by physiological and psychological explanations, is, however, understood in the perspective of being-in-the-world (...) The body is the vehicle of being in the world, and having a body is, for a living creature, to be intervolved in a definite environment, to identify oneself with certain projects and be continually committed to them. In the self-evidence of this complete world in which manipulatable objects still figure, in the force of their movement which still flows towards him, and in which is still present the project of writing or playing the piano, the cripple still finds the guarantee of his wholeness. (Tradução pessoal)

Sendo assim ouvir ou tocar um desenvolvimento, uma variação, uma reexposição, uma segunda interpretação de uma obra, é revivermos o objeto mesmo como manifestado num passado pouco ou muito distante, e também no agora. Ao mesmo tempo, num nível ainda mais subjetivo realizamos um deslocamento de nós mesmos, entre o si-mesmo do passado, sujeito que viveu todas as percepções antigas, e o si-mesmo, aqui e agora, que revive memórias do passado ao intencional objetos que trazem de volta percepções antigas. Essa relação entre o si-mesmo do passado e o si-mesmo do presente constrói uma identidade que se configura no verdadeiro si-mesmo.

Um intérprete que de tempos em tempos revisita a mesma obra está sempre reestabelecendo uma conexão com seus vários “eus” do passado executando aquela peça, ele experiencia a obra aqui e agora e lá e naquele tempo. Sua visão sobre determinados aspectos interpretativos se contrapõe, e nesse diálogo temporal do si- mesmo, nesse deslocamento entre percepções do passado (o noemático) e do presente (o noético), através da memória, ele dá um novo significado a sua identidade, ele se atualiza como ser humano na medida em que a percepção do mundo é mediada pela linguagem, e é ela que nos torna, enfim, humanos.

Esse mesmo deslocamento de si-mesmo ocorre em outra forma de intencionalidade que é a **imaginação**, porém como uma projeção para o futuro, realizando uma suspensão das nossas crenças, deslocando-se para um mundo imaginário enquanto vivemos aqui agora no mundo real, certo e verdadeiro.

Ainda sim nesse mundo imaginário temos a construção de uma identidade pois, objetos imaginários são passíveis de serem intencionados tanto quanto objetos reais, e do mesmo modo podem apresentar suas múltiplas manifestações dentro da imaginação. “Contudo, mesmo quando imaginamos, a síntese de identidade que é própria a toda intencionalidade permanece em vigor. Um objeto imaginário permanece um e o mesmo por meio de muitas imaginações dele. Há uma multiplicidade com uma identidade inalterável em sua essência, mesmo na imaginação. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 81)

Voltando à mesma situação do intérprete, este ao estudar uma peça tem uma concepção inicial daquilo que quer atingir antes do resultado final, ou seja ele tem uma experiência antecipada de si mesmo. Todo esse processo passa primeiro pela imaginação, então ele se encontra num diálogo do si-mesmo do presente, com o si-

mesmo do futuro, e mesmo que as suas projeções se alterem pelo caminho, essa síntese da identidade que permeia várias possibilidades ainda está presente, independente do futuro indefinido.

Dentro da composição podemos pensar que todo motivo ou ideia musical é um vir-a-ser a partir do momento em que é concebido. Existem vários caminhos possíveis a serem seguidos a partir dessa identidade, que se manifestam na imaginação do compositor na tentativa de desenvolver uma ideia. Beethoven por exemplo, nos deixou diversos rascunhos de possibilidades de desenvolvimentos de suas obras, diversas deliberações sobre verdadeiras manifestações de identidades, de projeções imaginativas que abrem uma dimensão para o que de fato poderiam vir a ser aquelas obras.

O mais curioso desses diálogos do si-mesmo é pensar que as escolhas que fazemos são determinadas pela intercessão desses vários egos, do passado presente e futuro. No caso de Beethoven ou qualquer outro compositor, o que possivelmente estabelece uma escolha por determinado caminho numa composição se dá através da conexão entre a defrontação com algo novo, as percepções antigas que vêm à tona e as projeções que são feitas diante do fato, algo que só é possível através desse deslocamento, que por sua vez só pode acontecer através da atitude fenomenológica, pois na atitude natural tendemos a nos enganar materializando nossas memórias através de imagens e objetos, matando a possibilidade de torná-los presentes na sua ausência, causando uma distorção filosófica da nossa presença do passado.

A presença (assim como a ausência) das coisas é tão sutil e frágil, tão próxima ao nada, que só a atitude fenomenológica, com o seu sentido da delicadeza da presença, pode encontrar o termo adequado e a gramática para expressá-la. A atitude natural, normalmente desajeitada nesses assuntos, sempre procura por uma coisa substituta para mediar entre nós como dativos e as coisas que estão presentes e ausentes para nós. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 85)

\* \* \*

Todas as formas de percepção apresentadas até agora têm a ver com a forma como as experiências se dão internamente. Mas também existem tipos de intencionalidade exteriores a nós que se estabelecem no domínio da razão.

Começemos pelas **intenções significativas** que podem ser melhor demonstradas usando a partitura como exemplo. Analisemos esse fragmento:



Figura 2 - J. S. Bach, Fuga no. 16, livro I, O Cravo bem temperado

Quando olhamos para a figura acima, percebemos um conjunto de sinais gráficos impressos numa folha de papel. Ao observar melhor constatamos que o que estamos observando na verdade é uma partitura e as notas começam a tomar significado<sup>11</sup>, começamos a associar as bolinhas, linhas e hastes, a nomes de notas, seus respectivos sons e suas figuras de duração correlatas. Numa camada mais profunda, depois de analisar cuidadosamente percebemos que estamos diante do sujeito da décima sexta fuga em Sol menor do primeiro livro do “Cravo bem Temperado” de Bach. A fuga foi escrita há séculos atrás e ainda sim, somos capazes de intencionar o ausente, através da escrita musical e ao tocar, podemos torná-la presente.

A experiência descrita acima relata a mudança de enfoque gradativa que nos leva numa jornada partindo da percepção, rumo à intelecção. Uma vez que conseguimos nomear e dar sentido aos objetos, entramos no campo da linguagem. Ela nos permite aceder ao mundo através do processo de nomeação. Encontramos aqui um paralelo com conceito de nomeação budista:

A natureza imaginária existe como meras criações conceituais. São os objetos aos quais nossos conceitos e ideias se referem. Por exemplo, desde o tigre real em um sonho não existe, é apenas uma invenção da imaginação. Em outras palavras, a natureza imaginária, que se refere ao conteúdo da ilusão, em vez da própria ilusão, existe apenas na imaginação

<sup>11</sup> Significado esse somente possível para um leitor alfabetizado em música.

como a referência de nomes e conceitos. Por exemplo, podemos falar sobre eventos passados. Esses eventos não existem mais. Eles são simplesmente nomes ou conceitos para se referir a coisas que estão sendo imaginados, mas que não existem. Objetos externos à mente e os sentidos são dessa natureza. Eles não existem e mesmo assim nomes e os conceitos são aplicados a eles.<sup>12</sup> (GYAMTSO, 2001, p. 83)

Portanto, as intenções significativas se configuram na entrada no mundo da razão em contraponto as intenções vazias que permanecem no campo sensorial. Elas se diferenciam no seguinte aspecto, a que está mais diretamente relacionada a percepção, acontece de forma gradativa e tende a escorregar para dentro da presença, a que está relacionada a inteligência é direta, identificamos o objeto como um todo no momento em que captamos o seu significado e ele permanece na sua ausência.

A partitura então se configura como principal meio de intenção significativa na música. A intenção é direcionada para as figuras musicais que trazem o sentido, e que se estabelece na configuração de uma obra musical. Através dela podemos alcançar o objeto real (no caso a própria música como um fenômeno sonoro) podemos concebê-lo, discutir sobre ele com outras pessoas, fazer análises e experiências.

Porque podemos nomear e articular algo em sua ausência, podemos também ir à coisa mesma e ver se podemos nomear e articular este algo em sua presença, em sua própria evidência, do mesmo modo que ouvimos falar dela em sua ausência (...) Podemos receber mensagens de outros sobre como as coisas são e então ir às coisas mesmas e comprovar por nós mesmos se elas são do modo que foi dito serem. É especialmente na interação entre presença e ausência linguística que uma forma salientada da identidade das coisas pode ser atingida. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 91)

Assim como podemos usar a linguagem para falar sobre determinados objetos, também podemos usar imagens para representá-los, nesse caso temos as **intenções pictóricas**. Nesse tipo de intenção, diferentemente da significativa onde somos conduzidos até o objeto, ele é trazido até nós por meio de uma

---

<sup>12</sup> The imaginary nature exists as mere conceptual creations. It is the objects that our concepts and ideas refer to. For example, since the real tiger in a dream is non-existent, it is merely a figment of the imagination. In other words, the imaginary nature, which refers to the contents of the delusion rather than the delusion itself, exists only in the imagination as the referent of names and concepts. For example we talk about past events. These events do not exist at all. They are simply names or concepts for referring to things that are being imagined, but which do not exist. Objects external to the mind and senses are of this nature. They do not exist and yet names and concepts are applied to them. (Tradução pessoal)

representação imagética, nós o intencionamos na sua ausência, mesmo o objeto real em si não estando ali concretamente, ele se presentifica para nós por meio de sua imagem.

Aqui nos deparamos com um problema em relação à música, pois não se pode ter uma imagem de um objeto sonoro do mesmo modo como podemos ver o retrato de uma pessoa e intencioná-la na sua ausência. O mais próximo que poderíamos pensar de uma “imagem” do fenômeno sonoro seria o espectrograma. Dificilmente alguém diria que aquela é a fuga dezesseis do “*Cravo Bem Temperado*” só olhando para o seu espectrograma. Mas através da interação entre intenções significativas e pictóricas podemos usar a linguagem para descrever ou até mesmo potencializar uma imagem, o que poderíamos observar na própria música espectral.

Se usarmos como exemplo a obra “*Partials*” de Gérard Grisey, temos uma composição orquestral onde o compositor reconstrói o espectro de um mi grave do trombone através da orquestração, baseado na análise de um espectrograma. Através da imagem temos a descrição do objeto por meio da linguagem (escrita musical), e a obra como uma manifestação da identidade inicial do mi grave do trombone.

Em complemento, pelas palavras do próprio Sokolovski, temos que a ideia de imagem não se justifica apenas pela semelhança, mas, mais do que isso, por tornar o objeto presente mesmo na sua ausência. “Uma imagem pode se assemelhar ao que ela representa, mas não é feita para ser uma imagem pela virtude da semelhança; uma irmã gêmea assemelha-se a outra, mas ela não é uma imagem da outra. Ser uma imagem não é apenas ser como algo outro, é ser a presentificação do que é pintado”. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 94)

Uma outra forma de intenção racional são as **indicações, símbolos ou sinais**. Eles são simplesmente representações diretas que ligam o objeto a mente, e por isso se diferenciam das intenções significativa e pictórica, não apresentando um caráter sintático.

Cabe aqui um breve diálogo com a semiótica de Pierce, e a questão da representação, onde o signo tem uma relação triádica com o objeto.



(...) uma relação de representação é uma relação triádica. Representação não se confunde com *representamen* ou signo, uma vez que este é apenas o primeiro correlato de uma relação que se arma em três termos ou correlatos. Desse modo, o termo "representação" deve ser reservado para a relação triádica em si mesma e jamais ser confundido apenas com o primeiro termo dessa relação. (SANTAELLA, 1995, p.29)

Em suma, o signo seria definido por um primeiro correlato (primeiridade), um ser abstrato incapaz de existir por si só, um devir; seguido de um segundo correlato (secundidade), a qual se relaciona com o primeiro, garantindo sua existência<sup>13</sup>; e por último o terceiro correlato (terceiridade), que se relaciona à ideias como generalização, continuidade, representação, etc, que são capazes de gerar novos signos, e dar continuidade a esse processo infinitamente.

O signo então, apresentaria três modos de funcionamento o **ícone**, o **índice** e o **símbolo**. A grosso modo, o ícone estaria relacionado a primeiridade, sendo identificado através de propriedades que garantem uma semelhança ou igualdade entre ele e seu correlato. O índice se relaciona com a secundidade, funcionando como aquilo que remete à um determinado objeto, dependendo sempre de uma interpretação que estabeleça essa relação. Por fim o símbolo está ligado a terceiridade, atuando como uma convenção, uma ideia geral proveniente da unidade entre experiências recorrentes.

Um bom exemplo seria a representação da nota musical.

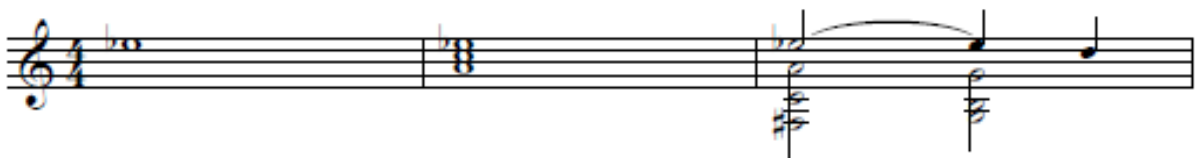


Figura 3 - Nota; acorde; retardo

Ao analisarmos a imagem anterior, no primeiro compasso temos simplesmente uma nota, um símbolo, uma representação gráfica que corresponde a um som determinado e que tem potencial para ser várias coisas, tanto quanto pode

<sup>13</sup> Não se limitando a uma existência física ou real.

ser apenas o que é nesse contexto. Para o interprete também é uma indicação, no violão seria a nota da décima primeira casa da primeira corda mais aguda (altura real), mas na realidade (já que é um instrumento transpositor), indicaria a possibilidade de pressionar a quarta casa da segunda corda, a oitava casa da terceira e a décima terceira casa da quarta corda, no piano o Ebemol da quinta oitava, e em outros instrumentos suas respectivas posições.

No segundo compasso, a nota já adquire um contexto onde é o intervalo que dá característica a um acorde, ele deixa de ser apenas a representação sonora, passa a ser a quinta diminuta de uma tríade diminuta, ele não simplesmente sinaliza o objeto, ele garante uma qualidade. Se torna um objeto sob um determinado aspecto, dotado de uma carga sintática.

O terceiro compasso apresenta o mesmo objeto agora sob um novo sentido, com uma nova carga sintática, como uma nota estranha ao acorde (retardo) num contexto harmônico, e como sétima diminuta do acorde dominante.

“A sintaxe, na linguagem, permite uma grande flexibilidade; podemos intencionalizar uma coisa de muitos modos diferentes porque podemos expressá-la através da gramática de nossa linguagem, mas os símbolos não nos deixam livres para configurar a presença das coisas desse modo. Eles meramente trazem a coisa à mente”. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 95)

Todas essas formas de intencionalidade, tanto as sensoriais quanto as racionais se relacionam entre si na nas suas diversas combinações colaborando na apreensão e potencialização das inúmeras manifestações que se apresentam para nós. No entanto elas são realizadas a partir da atitude natural. Toda reflexão e descrição que fazemos a partir dessas percepções é feita na atitude fenomenológica, onde as intencionalidades são colocadas entre parênteses e nos colocamos na posição de analista do fenômeno, que desvela as coisas presentes no mundo e se descobre como o ser inserido no mesmo ao testemunhar as diversas manifestações dos objetos.

\* \* \*

Entramos agora no tipo de intenção que se relaciona aos juízos que fazemos a partir daquilo que experimentamos que são as **intenções categoriais**. Esse tipo

de intenção é muito importante porque nos coloca no âmbito da linguagem, se relacionando objetivamente com as intenções significativas. Permite nossa humanização, nos separando dos outros animais como seres racionais, capazes de nomear e deliberar sobre os objetos que experienciamos, e nos orienta na busca pela verdade das coisas.

Se voltarmos ao exemplo anterior da nota mi bemol, temos a nota sozinha como um simples objeto, mas quando chamamos ela de retardo, ela muda de domínio, se torna um objeto mais complexo ao introduzirmos a sintaxe que a constitui como um **objeto categorial**.

Os objetos categoriais são um ótimo argumento para confrontar a ideia do predicamento egocêntrico, pois eles não são objetos intramentais, são fruto de enunciações das experiências que temos no mundo, das coisas como elas se apresentam para nós.

No seguinte exemplo podemos observar como ocorre essa mudança de domínio do objeto.

Voltando a cadência anterior, podemos experienciar as manifestações desses acordes através na percepção ouvindo como eles soam, com diferentes timbres, seja no piano, ou como coral, separadamente e/ou de forma encadeada.



Figura 4 - Retardo

A nota mi bemol logo se destaca por apresentar uma qualidade diferente das outras, ela forma uma relação intervalar forte e dissonante no primeiro acorde que não se resolve de imediato no segundo como as demais, mas que logo se completa na semínima seguinte. Nos voltando para o todo do encadeamento, percebemos ao fazer uma análise harmônica desse trecho (ou mesmo constatando auditivamente e nomeando com palavras) que a nota mi bemol é uma parte, que em relação ao todo se configura como um retardo. Nesse momento em que percebemos o mi bemol como retardo, nós trazemos sua verdade à luz, ele se configura como objeto

categorial pois se apresenta para nós e nós o compreendemos, e automaticamente acabamos de realizar uma intuição categorial, pois passamos da simples percepção para a intelecção.

É essa distinção da parte em relação ao todo e a enunciação daquela, que caracteriza as intenções categoriais. Temos aqui um dos princípios princípio que permeia o pensamento sobre a linguagem.

(...) a razão pela qual podemos usar a linguagem é que somos capazes do tipo de intenção que constitui objetos categoriais. A sintaxe que define a linguagem é fundada na enunciação de todos e partes que têm lugar na intenção categorial (...) Não é o caso de que podemos pensar porque temos a linguagem; ao contrário, temos a linguagem porque podemos pensar, porque temos a habilidade para efetivar intenções categoriais". (SOKOLOVSKI, 2004, p. 102)

Essa nova entrada no campo da linguagem coloca o fenômeno em uma outra dimensão, onde ele se reconfigura como objeto saindo da percepção e se colocando como uma nova experiência daquela identidade, e conseqüentemente novas camadas das suas respectivas multiplicidades. Agora podemos fazer outras afirmações sobre o fenômeno através da linguagem ao ouvir o exemplo anterior. Não é apenas um amontoado de notas que soam dissonantes ou consonantes tocadas ao piano ou por um coral. Temos intervalos de terça, quinta e sétima diminutas, retardo, resolução de dissonâncias, poderíamos dizer que a relação entre esses acordes é de dominante e tônica, ou que estamos diante de uma cadência na região de Sol Maior, podemos até dar nome a esses acordes. Os objetos são introduzidos no campo da razão, e assim percebemos que o que chamamos de identidade é essa síntese entre a percepção e o pensamento.

O mais interessante sobre as intenções categoriais é que o tempo todo falamos sobre o exemplo anterior sem estar sob sua presença, apenas por meio da linguagem, e muitas vezes falamos e escrevemos música na ausência do fenômeno, o que demonstra a extensão que a linguagem exerce em nossas vidas, trazendo para perto algo que está distante espacial e/ou temporalmente.

Uma questão que pode nos vir à mente depois de tudo isso é como sabemos que os significados e juízos que fazemos através do discurso sobre os objetos são verdadeiros. Essa é mais uma contribuição proporcionada pela fenomenologia para nós.

Ao tentarmos realizar um juízo sobre algum objeto nós o intencionamos, passamos por um estado reflexivo onde colocamos nossa crença em suspensão como algo meramente proposto por alguém as registrando como estado de coisas. Essa mudança de enfoque nos coloca dentro da **reflexão proposicional**, onde aceitamos que um juízo proposto por outrem é verdadeiro e confrontamos os argumentos propostos para justificar aquele estado de coisas proposto por ela.

A resposta a mudança de um ser estado de coisas para um juízo, acontece na **atitude proposicional** sendo confirmada ou não a proposição inicial.

Essa fenomenológica teoria da verdade, em vez de se mover entre entidades mentais ou *semânticas* e entidades reais, opera inteiramente no domínio da manifestação. Distingue as variedades nos tipos de manifestação (a simples, a categorial, a proposicional, a confirmatória) e fala sobre as identidades que são efetivadas dentro da nova multiplicidade que essas variedades introduzem". (SOKOLOVSKI, 2004, p. 112)

\* \* \*

Há ainda muito o que se dizer na fenomenologia em relação ao ego, a forma como o ser se manifesta para si mesmo, mas esses conceitos não nos serviram de base para dar seguimento ao presente trabalho.

O que foi apresentado até aqui se relaciona melhor ao campo da música como foi visto através dos exemplos. Todas as formas de intencionalidade a nível sensorial e racional, e a forma como o si mesmo interfere nessas relações serão exploradas nas análises e composições a seguir.

## CAPÍTULO 2 - ANÁLISE I - A INTENCIONALIDADE DA CONSCIÊNCIA EM *WIE BIN ICH FRÖH* DE ANTON WEBERN OP. 25, Nº1

A obra *Wie bie ich fröh*<sup>14</sup>, é a primeira de uma série de três canções composta por Anton Webern entre os anos de 1934 e 1935 a partir de poemas de Hildegard Jone<sup>15</sup>, onde ele utiliza procedimentos de composição com série de doze sons.

Interessa-nos, nesse momento, buscar compreender através do conceito de intencionalidade exposto como em Sokolovski, o que determina as escolhas do compositor, dentre elas, quais das quarenta e oito possibilidades possíveis uma série apresenta. Começemos analisando alguns aspectos dessa peça.

Pode - se notar que o material principal dela se encontra logo no primeiro compasso.

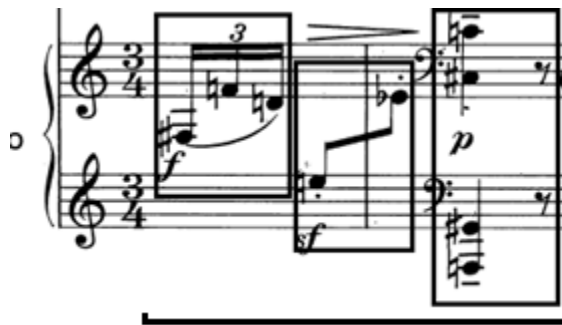


Figura 5 - Motivos principais Op. 25, no. 1

Temos uma frase inicial no piano composta por três motivos principais: uma tercina em semicolcheias (três ataques), uma colcheia descendente (dois ataques), um acorde de quatro sons em semínima (um ataque). Estes três motivos dão origem a todo o material apresentado na peça, não obstante apresentem apenas nove dos doze sons da série.

<sup>14</sup> *Como estou Feliz* (Tradução pessoal)

<sup>15</sup> Hildegard Jone era uma poetisa que mantinha uma estreita relação com Webern. (fonte: <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/f-j/hildegard-jone.html>)

Ao longo da primeira seção, observa-se que Webern trabalha esse material através de uma desconstrução gradativa dessa frase. Aos poucos, cada motivo que foi apresentado vai sendo subtraído a cada nova aparição, como podemos observar no esquema abaixo.

The image displays five musical examples illustrating the deconstruction of a principal phrase. Each example is labeled on the right:

- Frase principal:** A two-staff musical score in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. It contains a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass, marked with a piano (*p*) dynamic.
- cp. 2:** A two-staff score in 4/4 time. The treble staff shows the triplet motif starting on the second measure, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a half note on the first measure and rests thereafter.
- cp. 3:** A two-staff score in 3/4 time. The treble staff shows the triplet motif starting on the first measure, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a half note on the first measure and rests thereafter.
- cp. 4.1:** A two-staff score in 4/4 time. The treble staff shows the triplet motif starting on the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a half note on the first measure and rests thereafter.
- cp. 4.3:** A single-staff score in 4/4 time. It shows the triplet motif starting on the second measure, marked with a forte (*f*) dynamic.

Figura 6 - Processo de desconstrução da frase principal

Aqui podemos observar um aspecto interessante relacionado à intencionalidade, a cada nova aparição o compositor intenciona a frase principal revelando apenas alguns de seus aspectos. Só podemos perceber isso porque há uma enunciação do material principal no início da peça, suas respectivas variações acontecem através da relação entre intenções cheias e intenções vazias.

É como se a cada subtração, um dos motivos escorregasse para dentro de uma **ausência**, mas mesmo assim ainda identificamos a identidade inicial da frase

principal a partir de suas **presentações**. Por mais que esses objetos vão se tornando ausentes ao longo do tempo, o objeto continua a manifestar a si mesmo para nós.

Esse procedimento está bem estabelecido em uma forma de intencionalidade muito necessária para a música de forma geral (mas principalmente para fortalecer a ideia de unidade na música atonal) e que reside no campo da memória, reforçado aqui, pela repetição.

Cada reaparição dos motivos evoca uma percepção antiga. Já experimentamos esse material de alguma forma e por isso ele nos é familiar, criamos uma conexão entre um passado, embora pouco distante, e o presente.

Esse deslocamento temporal de si mesmo nos permite entender como um procedimento composicional ocorre (esse se pauta fortemente sobre tal aspecto), caso contrário, seria como se um novo objeto se apresentasse a cada nova aparição. Observamos assim a síntese dessa identidade através da memória, que se desenrola entre um eu do passado, que presenciou a manifestação de um determinado fenômeno, e o eu do presente, que tem recordações de percepções passadas através daquilo que se apresenta para ele naquele exato momento.

Em se tratando de uma música serial, podemos destacar também a possibilidade de uma **intencionalidade por meio da antecipação**. Aqui uma certa ideia de previsibilidade nas alturas se estabelece pelo fato de que tudo está articulado em função de uma série de doze sons.

Por mais que exista a possibilidade de usar as diferentes configurações da série dentro de diferentes disposições (horizontalmente, verticalmente, dividindo-a entre os instrumentos como no exemplo abaixo), Webern intenciona o que está por vir por conta do caráter não arbitrário desse procedimento composicional. Na melodia temos um exemplo dessa antecipação de forma bem clara abaixo, já que ele repete a série da mesma forma duas vezes seguidas na mesma seção.



The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is a vocal line in 2/4 time, starting with the lyrics "Wie bin ich froh!" and "leuch-tet so!". It features dynamic markings (f, p) and tempo changes (tempo, rit.). The bottom staff is a piano accompaniment with triplets and dynamic markings (f). The score is divided into measures, with some measures marked as "cp. 2" and "cp. 4 e 5".

Figura 7 - Repetição da série variada

A melodia começa a repetir os mesmos intervalos, porém Webern altera as figuras rítmicas e a oitava em que as alturas se encontram em relação a disposição anterior para gerar variabilidade, e por fim utiliza os intervalos restantes para finalizar a seção no piano.

Essa ideia de não arbitrariedade do dodecafonismo pode parecer algo limitador, mas na verdade não é. No caso da música serial, essa “liberdade restrita” antecipa uma visualização das possibilidades do uso do material pois, através da antecipação podemos pré-conceber os possíveis caminhos a serem tomados, Webern poderia muito bem ter continuado a repetição da série variando o ritmo e as oitavas no soprano no exemplo anterior, mas optou por terminar a série no piano, o que pareceu ser um caminho mais interessante nesse caso.

Podemos encontrar nos escritos de Igor Stravinsky e Cecília Salles algumas ilustrações da ideia mencionada anteriormente. “(...)minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força (...)”<sup>16</sup>. (STRAVINSKY, 1947, p. 65); “(...) a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência, não leva à ação. A existência de um propósito, mesmo que de caráter geral e vago, é o primeiro orientador dessa liberdade ilimitada”. (SALLES, 1998, p. 63)

<sup>16</sup> “(...) my freedom will be so much the greater and more meaningful the more narrowly I limit my field of action and the more I surround myself with obstacles. Whatever diminishes constraint, diminishes strength(..)”. (Tradução pessoal)

É necessário salientar que a nível teórico, essa antecipação pode até ser um fato, mas a nível perceptivo, é difícil afirmar que um ouvinte seja capaz de perceber a série com suas alterações de oitava e inversões, mudança de instrumentação, ou como uma repetição. Na melhor das hipóteses, o ouvinte perceberia algumas relações intervalares se repetindo na mesma oitava, mas com a inversão de vários intervalos e outras formas de manipulação da série isso se torna impraticável.

RI7 - 1ª aparição

Musical notation for RI7 - 1ª aparição. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). The melody in the treble clef consists of the following notes: G4 (sharp), A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369



Na figura anterior, as notas que mudam de oitava em relação a primeira aparição da respectiva disposição da série aparecem circuladas.

## 2.1 SÉRIE, ESTRUTURA MELÓDICA E HARMÔNICA

De acordo com a ideia de Husserl, exposta no livro de Sokolovski (publicidade da mente), que vai contra o pensamento cartesiano (predicamento egocêntrico) de que a consciência é uma coisa fechada e que nossas percepções ocorrem de dentro para fora, podemos constatar que o uso da série também não é algo meramente subjetivo, já que é uma técnica utilizada há décadas por diversos compositores que foram capazes de intencionar e potencializar os doze sons gerando diferentes identidades a partir dodecafonismo.

Inclusive diferentes compositores poderiam fazer uso da mesma série para intencionar materiais completamente diferentes, dando origem a composições diversas. Caso não fosse assim, os objetos, no caso as séries, não seriam dados por completo, pois não apareceriam para nós em suas diferentes formas de apresentação, seriam partes indistintas das quais teríamos que construir o todo de forma intramental e subjetiva. Seria dizer por exemplo, que o único capaz de conceber e compreender uma composição dodecafônica fosse Schönberg, por ser tido como o criador desse procedimento de composição serial, o que obviamente não é verdade.

O próprio Webern o faz nesse mesmo op. 25, afinal, as duas canções seguintes, são muito diferentes do ponto de vista auditivo, mas construídas com a mesma série.

Figura 9 - Série Original 0, Op. 25, no 2

Figura 10 - Série Retrógrada 7, Op. 25, no 3

Pensemos sobre a série dodecafônica. Sua estrutura formal, sua identidade, é formada por um conjunto de intervalos determinados entre as doze notas. A partir dela podemos atingir os seus quarenta e oito modos de **apresentação**. Sendo assim, temos o sentido expresso pela identidade da série em si, e que por sua vez, pode ser expresso através de cada uma de suas múltiplas versões pois, têm em si, essa mesma identidade, ao mesmo tempo que se apresentam como uma das possíveis expressões da mesma. “O ponto é que o fato idêntico pode ser expresso numa multiplicidade de modos e o fato é outro para uma e todas as suas expressões. (...) O sentido é só a identidade que está dentro e ainda por trás de todas as suas expressões”. (SOKOLOVSKI, 2004, p.37)

Nesse *Lied*, Webern opta por utilizar estritamente as formas O7, R7, I7, RI7. Segundo a análise de Strauss (2012, p. 26), a série original é exposta pela voz e não pelo piano.

Langsam ♩ = ca 60      rit.      tempo      rit.

Gesang  
Voice

Wie bin ich froh!

Piano

noch ein-mal wird mir al-les grün und

Figura 11 - Série O7 na voz

Por se tratar de um compositor que vem de uma tradição romântica e que se encontra numa fase de desenvolvimento da sua técnica de composição por doze sons, devemos levar em conta que toda sua concepção de composição musical parte dessa tradição, que lhe é muito forte.

Quando Webern olha para as possibilidades de escolha da série e formas de estruturar a obra, busca uma maneira de garantir relações de unidade entre os elementos. Ao fazer isso, tenta transportar para essa até então nova prática, relações que correspondem ao universo da música tonal, ou seja, ele intenciona essas relações<sup>17</sup>.

Podemos começar pensando na escolha das séries por exemplo. O fato de ser a mesma transposição (índice 7) nas suas formas original, retrogradada e suas respectivas inversões, é por si só uma evidência de uma busca por unidade que quase se assemelha a uma espécie de estabelecimento de um campo harmônico e

<sup>17</sup> Em "Caminhos Para a Música Nova", o próprio Anton Webern faz referências que demonstram conexões existente entre sua música e a tradição.

de uma tonalidade. São sempre as mesmas notas com as mesmas relações intervalares.

Ainda olhando para a série em si observamos que ela foi construída buscando esse senso de unidade tanto melódico quanto harmonicamente.



Vetor	Classe 1	Classe 2	Classe 3	Classe 4	Classe 5	Classe 6
No. de ocorrências	3	1	5	1	1	0

Figura 12 - Série Original 0; Tabela de vetores intervalares

Observa-se na tabela acima a predominância de determinadas classes intervalares na construção da série. Curiosamente essa série apresenta um número pequeno de intervalos dissonantes em comparação a outras séries usadas pelo compositor. Como demonstrado em HARTMANN (2015), nas *Variações op. 27*, nos minuetos e na *Kinderstück*, Webern utiliza series que possuem um maior número de vetores classe 1 (semitom), e de vetores classe 6 (trítomo):

Obra	Vetor (n. de ocorrências em cada classe)					
	Classe 1	Classe 2	Classe 3	Classe 4	Classe 5	Classe 6
<i>Kinderstück</i> (1924)	8	0	1	1	1	0
<i>Im Tempo eines Minuetts</i> (1925)	7	0	2	1	0	1
<i>Variações op. 27</i> (1936)	4	2	1	3	0	1

Figura 13 – Vetores intervalares em *Kinderstück*, *Im Tempo eines Minuetts* e *Variações op. 27*

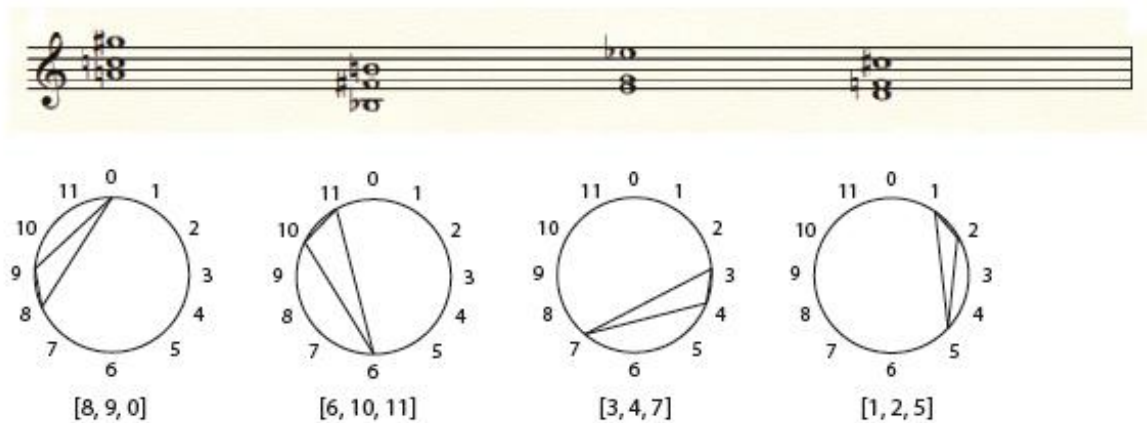


Figura 14 - Série original estruturada em acordes

Quando estruturamos as notas da série em tríades, observamos que o primeiro, o terceiro e o quarto acorde são transposições do mesmo conjunto (014), e possuem entre si uma relação de quartas trazendo a ideia de dominante/subdominante e tônica. Além disso, percebe-se uma forte relação de similaridade que o conjunto do segundo acorde (045) apresenta em relação aos outros acordes. Isso confirma a ideia de que há uma busca de unidade que se espelha na tradição tonal, aqui fica sugerida, ou mesmo implícita, a formação de uma espécie de campo harmônico.

Joseph Strauss (2013) mostra em sua análise como Webern usa esses acordes no fragmento acima sobre a melodia da voz, gerando unidade e equilíbrio na frase, criando uma estrutura de modelo e reprodução através do mesmo conjunto (014) no micro, e usando esse modelo de forma replicada no macro.



The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Micro', contains a sequence of notes with brackets and arrows indicating intervals of +5 and -5. The bottom staff, labeled 'Macro', shows the same sequence of notes with a dashed line connecting them, illustrating the overall structure.

Figura 15 - Análise de Joseph Strauss - Melodia da voz nos compassos iniciais

Strauss também aponta que o mesmo conjunto que observamos anteriormente é utilizado no piano, nas aparições do motivo de três ataques, de formas reordenadas gerando unidade com a melodia do canto. E além disso ele ainda aponta para a vasta ocorrência desse conteúdo intervalar quando observamos a união de notas do canto com as do piano em determinadas passagens da obra.

The image shows a musical staff with a sequence of notes, illustrating the occurrence of the three-attack motif using the same set of notes.

Figura 16 - Ocorrências do motivo de três ataques usando o mesmo conjunto (014)

Analogamente, poderíamos também pensar, dada a maneira como Webern apresenta esse material na voz, muito parecida com a de uma canção tradicional, o que seria uma nova forma de pensar o tema ou a melodia principal, mas em moldes não

tradicionais. Onde em A' ele faria uma reexposição temática de forma literal ou muito próxima do original, o que não é o caso, a ideia ainda permanece, usando a mesma série O7, o mesmo conteúdo intervalar, porém de forma reordenada e com uma rítmica totalmente redistribuída.

The image shows two musical staves for voice. The first staff, labeled '- Melodia em A', is in 2/4 time and contains the lyrics 'Wie bin ich froh!'. It features a tempo change from 'tempo' to 'rit.' and dynamic markings 'f' and 'p'. The second staff, labeled '- Melodia em A' ("reexposição")', is in 3/4 time and contains the lyrics 'noch ein-mal wird mir al-les grün'. It features a tempo change from 'tempo' to 'sehr langsam' and dynamic markings 'f' and 'pp'. The third staff, also in 3/4 time, contains the lyrics 'al- bin ich ganz ins Wer-den hin-ge-stellt und bin'. It features a tempo change from 'sehr langsam' to 'ca 32' and dynamic markings 'pp'.

Figura 17 - Comparação – melodia da voz em A e A'

Essas são mais formas de observarmos diferentes manifestações de uma mesma identidade. Temos o conjunto (014) intencionado em várias remodelagens e reordenações, de forma independente, na voz ou no piano, e como um todo.

O modo como os materiais se apresentam para Webern são diferentes do tradicional. Aqui não há funções harmônicas, acordes em tríades e escalas que estabelecem um campo harmônico definido, porém, os juízos feitos pelo compositor a partir do que é apresentado para ele, o conduzem a pensar e estruturar a obra segundo um pensamento atrelado à música tonal.

Todas essas constatações nos levam novamente a uma questão de **intenções cheias e vazias**. Webern, nessa obra, por um lado olha para seus materiais intencionando a música tonal na sua ausência, na busca da concretização de uma composição atonal serial dodecafônica que se torna presente, para garantir uma unidade de seus materiais. Em contrapartida também intenciona por antecipação, o início de um afastamento através da desconstrução de fundamentos do sistema tonal com a incorporação ostensiva de dissonâncias e de arquétipos, como o acorde de quatro sons que encontramos na peça por exemplo.

Curiosamente esse acorde é um conjunto usado em outras obras do compositor e da segunda escola de Viena, justamente por formar o nome Bach<sup>18</sup>. Podemos encontrar essa espécie de citação por exemplo, nas “*Variações para orquestra op. 31*” de Arnold Schoenberg.

The image shows a page of a musical score for 'Variations for Orchestra, Op. 31' by Arnold Schoenberg. The score is for Trombone 1 (Pos 1). It features a circled chord in measures 12 and 8, which is the 'BACH' chord (B-flat, A, C, B). The score includes parts for Bassoon 1 (Bs Kl), Flute 1 (Fg 1), Horn 1 (Hr), Trumpet 3 & 4 (3.4.), Trombone 1 (Pos 1), and Cello (Cel). The Trombone 1 part features a circled chord in measures 12 and 8, which is the 'BACH' chord (B-flat, A, C, B). The score includes parts for Bassoon 1 (Bs Kl), Flute 1 (Fg 1), Horn 1 (Hr), Trumpet 3 & 4 (3.4.), Trombone 1 (Pos 1), and Cello (Cel). The Trombone 1 part features a circled chord in measures 12 and 8, which is the 'BACH' chord (B-flat, A, C, B).

Figura 18 - citação do nome BACH no Trombone 1 em *Variações para orquestra op. 31* de Schoenberg

The image shows a page of a musical score for 'Conjunto (0145)' by Arnold Schoenberg. It features a circled chord in measure 9, which is the 'BACH' chord (B-flat, A, C, B). The score includes parts for Voice and Piano. The Voice part has the lyrics 'mal\_ bin ich ganz ins'. The Piano part features a circled chord in measure 9, which is the 'BACH' chord (B-flat, A, C, B).

Figura 19 - Conjunto (0145), acorde “BACH” original – cp. 9

<sup>18</sup> Conjunto das notas Si bemol, Lá, Dó e Si, formando a assinatura musical de Johann Sebastian Bach.

Não podemos deixar de notar que o conteúdo intervalar do acorde é muito próximo do analisado anteriormente, na verdade ele está inserido nesse acorde. O que pode dar uma sugestão de que essa série na verdade pode ter sido construída com esse acorde em mente, ou seja, uma intenção vazia baseada na assinatura musical de Bach, um compositor que viveu séculos antes e que também fez uso desse mesmo conjunto, se torna concreta na obra de Webern, talvez como o alicerce de toda a composição do Op. 25.

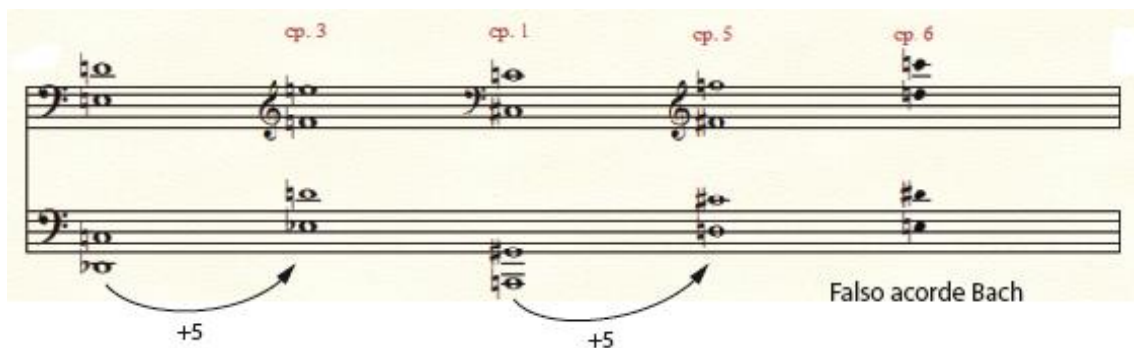


Figura 20 - Comparação do acorde BACH com suas transposições

Comparando os acordes, percebemos que novamente a presença da relação de 5 semitons entre as transposições do mesmo material, no caso o acorde.

Há ainda uma aparição de um falso acorde BACH, o que é muito interessante do ponto de vista da intencionalidade, pois poderíamos pensar que o engano, ou melhor dizendo nesse caso a camuflagem, é algo que só se manifesta dentro da nossa consciência, contrariando o pensamento husserliano de **publicidade da mente**. Como afirma Sokolovski (2004, p. 23), as coisas podem não ser como elas parecem, justamente porque elas podem se parecer com outras coisas, podemos pensar que estamos percebendo algo quando na verdade não estamos. Sendo assim, essas também são possibilidades do ser das coisas.

## 2.2 TEXTO

Ainda sobre o acorde BACH, enxergamos uma relação texto e música onde a frase *noch einmal* (mais uma vez) aparece relacionada as versões reais desse acorde (cp. 3 e cp. 9) porém, quando a palavra *noch* aparece sozinha no cp. 6, Webern utiliza sua versão “camuflada”, demonstrando uma influência do conteúdo textual no material musical.

Hartmann <sup>19</sup>, apresenta uma relação muito convincente sobre como texto, séries e a forma se articulam nessa obra.

Contrapondo a presença e ausência da forma original com sua forma inversa, temos que A e A' estão ligadas a ideia de “Como estou feliz” (*Wie bin Ich Froh!*). Em B, sua identidade espelhada nos traz a ideia de ampliação da ideia inicial, onde no texto temos “Ainda desabrocham as flores e o mundo para mim” (*Noch überblühn die Blumen mir die Welt!*<sup>20</sup>).

A escolha de uma forma ternária se adequa perfeitamente a disposição do poema de Hildegard Jone, o que evidencia mais uma influência do texto sobre as escolhas do compositor em relação a composição.

A	<i>Wie bin ich fröh! Noch einmal wird mir alles grün und leuchtet so!</i>
B	<i>Noch überblühn die Blumen mir die Welt!</i>
A'	<i>Noch einmal bin ich ganz ins Werden hingestellt und bin auf Erden</i>

Figura 21 - Articulação texto/forma

<sup>19</sup> *Kinderstück para piano: reflexões sobre uma obra antecipadora dos procedimentos composicionais do estilo maduro de Anton Webern*, Ernesto Hartmann (2015, p. 8).

<sup>20</sup> Tradução do autor.

Temos assim, mais algumas formas de pensar a intencionalidade presente na composição da peça, onde o texto do poema é intencionado nas escolhas feitas pelo compositor para estruturar sua obra.

### 2.3 FORMA

Como vimos, a forma escolhida pelo compositor nessa primeira peça é a tradicional ternária do *Lied* alemão, A B A'.

Temos uma introdução nos cp. 1-2, seção A cp. 3-5, seção B cp. 6-8, seção A' cp. 9-11 e coda cp. 12. A maneira como o canto é articulado se adequa perfeitamente a essa forma pois A e A' são associados a série O7 e a seção B a série I7. O piano se utiliza de todas as quatro disposições ao longo da peça.

Langsam  $\text{♩} \approx 60$  rit. - - - tempo rit.

Wie **07** hin ich froh!

**RI7**

INTRODUÇÃO

tempo rit.

noch ein-mal wird mir al - - - les grün und

**RI7**

SEÇÃO A

tempo

leuch-let sol

**17** noch ü - ber -

**SEÇÃO B**

17 *f* rit. - - - tempo

bühn- die Blu - men mir die Welt! noch ein -

R7

9 10 *f* rit. - - - tempo

mal bin ich ganz ins Wer - den hin - ge - stellt

R17

SEÇÃO A'

11 *pp* sehr langsam  $\text{♩} = ca. 42$  tempo I

und bin auf Er - den. 17

CODA

Figura 22 - Divisão da forma e uso da série



Se nos aprofundarmos e levarmos em conta todo o Op. 25, observaremos também uma relação de dominante e tônica entre a escolha das séries. Webern escolhe para a primeira canção todas as formas de índice 7 (O7, R7, I7 e RI7), as formas de índice 0 para a segunda (O0, R0, I0 e RI0) e retorna na terceira a utilizar as formas de índice 7. Temos um arco que apresenta uma lógica bastante semelhante à do sistema tonal, e que se fortalece mais ainda quando constatamos a relação de dominante e tônica presente nas séries de índice 0 e 7, como demonstrado por HARTMANN (2015), uma analogia de um opus composto de três canções Sol/Dó/Sol transportado para um contexto serial dodecafônico.

## 2.4 DISCUSSÃO

Após fazer todos esses apontamentos sobre a obra *Wie bin Ich Fröh!*, podemos constatar como a intencionalidade da consciência se relaciona na aparição dos fenômenos musicais presentes na obra e se articulam em sua concepção, e como o sujeito não parte simplesmente de pensamentos compactados em uma mente fechada e os projeta mundo. Os materiais e o procedimento de composição dodecafônica estão lá para Webern.

Webern introduz um diálogo com seus “si-mesmos” do passado, presente e futuro, buscando no aqui e agora, a base para um novo caminho, da emancipação da dissonância e da composição com doze sons, pautado na tradição, algo que pode ser ilustrado pelas palavras de Pierre Boulez:

Assim a evolução lógica da música se apresenta como uma série de reduções; os diversos domínios de base formam uma sequência decrescente onde cada um isoladamente é encaixado no anterior. Mas, dialeticamente, a dados mais “gerais” e mais “abstratos” portanto *reduzidos, limitados* em relação aos anteriores, corresponde de um sistema racional mais abrangente que de certo modo engloba o anterior (...) Do mesmo modo, pode - se dizer que – a partir de princípios mais “gerais” e mais “abstratos”, como o da permutação entre outros – o conceito de série contém todos os domínios que o precederam: tanto o modalismo quanto o tonalismo. Uma escala pode ser considerada uma série no sentido restrito, mas dotada de propriedades mais fortes, mais particularizadoras do que esta; e os diversos modos podem ser interpretados, na sua sequência, como um simples caso de permutação circular. Do ponto de vista histórico, a seguinte atitude é essencial: nunca se abandona um domínio intuitivo antes de ter descoberto um método para reproduzir o seu estudo no domínio recém-adotado. (BOULEZ, 2007, p. 108)

A partir do momento em que esses objetos são intencionados, percebemos que Webern, nesta obra, faz juízos e escolhas partindo de um horizonte particular, de conhecimentos a priori, como o uso de formas, relações intervalares e procedimentos conhecidos da tradição tonal, buscando criar uma forte relação de unidade entre os elementos que a compõem, e garantindo uma coesão equivalente à de obras de períodos anteriores da história da música, perante o desenvolvimento de uma nova linguagem musical.

### CAPÍTULO 3 - ANÁLISE II - PARTES E TODO, PEDAÇOS E MOMENTOS: FRANZ SCHUBERT E OS MOMENTOS MUSICAIS

Como objeto dessa análise, pode parecer contraditório a ideia de usar a obra de um compositor como Franz Schubert, que já foi criticado pela falta de unidade e coerência em suas composições - como podemos ver na crítica abaixo sobre uma coleção de canções do compositor:

A execução (...) procura compensar a falta de unidade interior, ordem e regularidade por excentricidades que dificilmente são, ou nem um pouco, justificáveis, e muitas vezes por acontecimentos um tanto selvagens. Mas sem essas qualidades, de fato, a obra de nenhum artista pode se tornar uma bela obra de arte, pois sua falta produz decididamente apenas coisas bizarras e grotescas(...). Se (...) as progressões (...) foram escritas intencionalmente como sendo verdadeiramente novas ou originais, embora suficientemente hediondas, ou se são erros de impressão, o revisor não se atreve a decidir, por mais que tenha alguma razão para acreditar na primeira.<sup>21</sup> (DEUTSCH, 1947, p. 353)

Contraditório pois como vimos anteriormente, a ideia de partes e todo está justamente ligada a ideia de unidade. Não apreendemos o todo de uma única vez, o compreendemos através da conexão que fazemos de maneira abstrata entre suas partes de forma sucessiva, e quando essas partes são indissociáveis do todo, são chamadas de momentos. Se uma obra não apresenta esses elementos que apresentam um determinado grau de derivação e que atijam nossa memória, perdemos a noção de sentido e conseqüentemente, a noção de um todo. Porém veremos através da análise que podemos perceber concepções de unidade em sua música.

Aqui investigaremos os *Moments Musicaux*<sup>22</sup> (Momentos Musicais) Op. 94 de Schubert, mais precisamente o primeiro e o segundo, que além de tudo ainda apresentam uma relação nominal com o assunto, a fim de compreender a relação de partes e todo. Schubert, artífice do lied alemão, escreveu seus seis momentos

<sup>21</sup> The execution ... seeks to make up for the want of inner unity, order and regularity by eccentricities which are hardly or not at all justified, and by often rather wild goings-on. But without these qualities, indeed, no artist's work can become a fine work of art, for their lack quite decidedly produces only bizarre and grotesque things ... . Whether ... the progressions ... were intentionally written as being truly new or original, although sufficiently hideous, or whether they are misprints, the reviewer dare not venture to decide, for all that he has some reason to believe the former. (Tradução pessoal)

<sup>22</sup> Em 1822 Schubert fez um acordo com uma editora para prover canções durante um período de dois anos em troca de um pagamento regular de 480 florins. Desse acordo surgiram os *Moments Musicaux*, que na verdade foram escritos entre os anos de 1823 a 1828, numa ordem diferente da que são apresentados.

musicais entre 1823 e 1828, ano esse em que foram publicados, alguns meses anteriores à morte do compositor.

### 3.1 MOMENTO E MOMENTO MUSICAL

A primeira relação que vem à mente quando nos deparamos com esse assunto, é a semelhança entre o título da obra e o conceito de momento. O fato é que aqui ele não se aplica, pois não há partes que são indissociáveis do todo. Poderíamos nos enganar pensando que qualquer material que derive de um motivo ou fragmento melódico por apresentar uma conexão direta com o objeto que dá origem a ele, não pode existir, ou ter uma carga de sentido sem pensarmos de onde ele veio, mas o fato é que ele pode sim existir de forma independente.

Mesmo assim, é interessante tentarmos entender a ideia de momento nessa obra. Em seu dicionário de filosofia Abbagnano define momento da seguinte maneira:

**MOMENTO** (in. Moment; fr. Moment; ai. Momento; it. Momento). 1. Conceito mecânico: ação instantânea de uma força sobre um corpo. É assim que Kant define o M. (*Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, Nota sobre a mecânica; *Crít. K. Pura*, Anal. dos princ, B, ao final). 2. Conceito temporal: parte mínima de tempo, desprovida de sucessão (cf. LOCKK, *Ensaio*, II, 14, 10). 3. Conceito dialético: fase ou determinação do devir dialético: p. ex., possibilidade e acidentalidade são "os M. da realidade" (HEGEL, *Ene*, § 145); a condição, a coisa e a atividade são "os três M. da necessidade" (HEGEL, *ibid.*, § 148); o ser e o nada são "os M. do devir" (HHGKL, *Wissenschaft der Logik*, I, I, seq. I, cap. I, C, nota 2; trad. it., vol. 1, pp. 87 ss.), etc. Esse conceito de M. como fase dialética é o mais comum na filosofia contemporânea. 4. Conceito lógico: fase ou estágio de uma demonstração ou de um raciocínio qualquer. (ABBAGNANO, 2007, p. 680)

As definições acima que parecem se encaixar melhor na obra são a segunda e a terceira, pois a música de Schubert possui essa ideia de sucessão de diferentes atmosferas, diferentes fases, ou seja, momentos, caracterizados pela mudança repentina de tonalidade e textura, e principalmente da dualidade modo maior/menor, como se o modo menor fosse o devir do maior, apresentando em certos momentos, simples "traduções" de materiais de um modo para o outro sem nenhuma alteração ou acréscimo.

Portanto a ideia de momentos aqui está mais associada a essa falta de continuidade, gerada pela sucessão de partes que parecem ser um fim em si

mesmas, o que provavelmente foi responsável por críticas como a observada acima sobre a falta de unidade e coerência na obra do compositor.

### 3.2 MOMENTO MUSICAL NO. 1

Se vamos falar em partes e todos, a primeira coisa que devemos observar é a forma em que as obras são apresentadas. Nos dois momentos observados aqui Schubert utiliza formas tradicionais de organização macroestrutural.

O primeiro momento musical em dó maior, apresenta a forma ternária A B A onde a parte B tem uma organização interna também ternária a b a'.

Logo no início temos uma introdução em que há uma evidência dessa mudança repentina maior/menor que sugere a ideia de momento comentada anteriormente. A peça começa em dó maior e, subitamente, promove uma mudança brusca para dó menor no compasso 5 que funciona como um eco do compasso 4. Em seguida, o trecho é concluído com um retorno para dó maior.



Figura 23 - Cp. 4 e 5, eco em dó menor

Já nesses compassos iniciais Schubert apresenta as ideias principais de onde deriva o que se segue (ver derivações motivicas abaixo). Basicamente ele utiliza três ideias principais: um motivo que contém um acorde arpejado em tercinas, um com ritmo de colcheia seguido de semicolcheia (que também poderia ser pensado como parte do primeiro motivo num outro ponto de vista) e um deslocamento de acento rítmico.

A partir do cp. 9, há duas manifestações dos motivos onde Schubert aproveita uma relação de terças entre as tonalidades. A primeira uma terça abaixo na região de lá menor apresentando principalmente o motivo em tercinas, em seguida no compasso 14, outra uma terça acima da tonalidade de dó maior, na região de mi

menor onde as três ideias principais são usadas. Por fim, no compasso 20 há novamente uma mudança brusca de tonalidade, retornando para dó e terminando a primeira seção.

Na seção B há uma maior regularidade harmônica e melódica. Schubert utiliza formas mais variadas dos motivos principais, como a alteração da ordem das notas no arpejo em tercinas por exemplo. O momento mais curioso é o retorno em a', onde ele passa rapidamente por Sol menor antes de retornar para Sol maior que é a tonalidade original da seção B nos remetendo a uma ideia parecida a do eco inicial exposto nos primeiros compassos da peça.



Figura 24 - Final da seção B passagem repentina por Sol menor antes de retornar para Sol maior

Como podemos perceber, a unidade na verdade fica bem clara na peça contrariando as críticas à Schubert, e já na parte A, a ideia de partes e todo encontra um sentido muito bem definido, sendo que a parte B reforça essa unidade usando essas mesmas ideias de forma variada.

Estas sucessões de momentos onde os motivos se apresentam em diferentes regiões tonais e com mudança repentina de tonalidade sem uma preparação bem elaborada, reforçam a ideia de momento como um dever, de algo que em algum momento virá a ser alguma outra coisa.

O esquema a seguir sintetiza algumas dessas ideias expostas aqui de forma mais clara.

## Derivações motivicas, Momentos Musicais no. 1

Moderato *colcheia/semicolcheia* *acentuação deslocada*

acorde arpejado em tercinas

**A** *Am → Em → C* **B** *Gm → G*

cp. 1 cp. 9 cp. 18 cp. 30 a cp. 38 b cp. 51 a'

cp. 9

cp. 14

cp. 18

cp. 27

cp. 30

cp. 34

variação do arpejo

cp. 42

cp. 51

cp. 59

retorno em a' em sol menor

(Continuação do esquema)

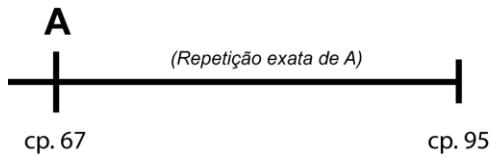


Figura 25 - Derivações motivicas, Momentos musicais no. 1

### 3.3 MOMENTO MUSICAL NO. 2

No *Momento Musical no. 2* temos uma outra forma tradicional, o rondó. A peça é dividida em A B A' B' A'', apresentando algumas pequenas variações entre as partes correspondentes que lidam um pouco com uma forma de intencionalidade da qual lidamos anteriormente que é a memória.

Aqui o material principal é a melodia da seção A que possui uma atmosfera solene e uma rítmica que pode gerar certa ambiguidade, se comportando como 6/8 em certos momentos. Ao observarmos a figura seguinte, nos primeiros dois compassos temos a sensação de um 9/8 como indicado na partitura, porém, ao chegarmos ao segundo compasso, temos a repetição idêntica dos acordes ocorridos no terço final do compasso anterior, que aconteceram em tempo fraco, isso pode ocasionar em um deslocamento da nossa percepção, fazendo com que o segundo terço do terceiro compasso seja percebido como tempo forte e que se conecta com um dos elementos principais do Momento Musical no.1 visto anteriormente que é o deslocamento da acentuação.

Andantino INO. 4 III A D IVIAJOF

9/8 | 6/8

Figura 26 - Polimetria nos compassos iniciais do Momento Musical no.2

Nessa peça também temos a mesma ideia maior/menor onde inicialmente a melodia é introduzida em lá bemol maior e repentinamente desloca-se para lá bemol menor.



Andantino No. 2 in A $\flat$  Major

Lá bemol maior → Lá bemol menor

Lá bemol maior →

Figura 27 - Cp. 1 - 9, mudança brusca de tonalidade

Como podemos observar, essa melodia é caracterizada por movimentos de grau conjunto, e a seção inteira é construída com uma textura em blocos de acordes (textura coral).

A seção vai caminhando até que nos encontramos na região de ré bemol maior, que funciona como dominante de sol bemol menor (enarmônico de fá sustenido menor).

Na seção B temos uma textura contrastante com a primeira, com acordes arpejados e uma métrica bem definida (textura de melodia e acompanhamento), o que acaba com a ambiguidade rítmica que observamos na seção A. A melodia da seção B é derivada da melodia da seção anterior, apresentando a mesma ideia de grau conjunto, porém com um maior espaçamento entre as notas, o que gera a unidade entre as seções principais, não obstante a sua maior carga dramática, devido ao modo empregado e à dinâmica.

Apresentadas essas duas partes, agora a memória é a responsável por garantir a unidade entre elas, pois ao seguirmos adiante com a peça, perceberemos que algo é semelhante, mas não exatamente igual ao que foi dado anteriormente. Essas percepções ocorrem na forma de uma quebra de expectativa, somos pegos de surpresa pois esperamos de forma premeditada que aquilo que ouvimos anteriormente se repita, mas inesperadamente a música segue um caminho alternativo.

No retorno a seção A por exemplo, percebe-se que além de pequenas alterações na melodia depois de passarmos por Lá bemol menor caminhamos em direção a região de Cb maior, e não para região de Eb menor e conseqüentemente, retornando para Ab maior como anteriormente.

The figure displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with dynamic markings *fp*, *p*, and *pp*. Below the staves, a horizontal arrow indicates a chord progression: **Lá bemol menor** → **Mi bemol menor** → **Lá bemol maior**. The second system also consists of two staves with dynamic markings *pp* and *cresc.*. Below it, another horizontal arrow indicates a chord progression: **Lá bemol menor** → **Dó bemol maior** → **Lá bemol maior**.

Figura 28 - 1.Cp. 6 - 9 (A); 2. cp. 42 - 48 (A')

Em B' somos surpreendidos instantaneamente com uma dinâmica em forte totalmente oposta ao pianíssimo melancólico de B e agora na mão direita, ao invés de notas sozinhas temos acordes.

The figure shows two systems of musical notation comparing sections B and B'. The top system, labeled B, features a treble clef with a melody of single notes and a bass clef with a piano accompaniment of eighth notes, marked with *pp*. The bottom system, labeled B', features a treble clef with chords and a bass clef with eighth notes, marked with *f*. Both systems are in the key of D major (two sharps).

Figura 29 - Comparação dos compassos iniciais de B (em cima) e B'

Aos poucos a energia desse ataque súbito vai se dissipando ao longo da seção que curiosamente caminha para fá sustenido maior (sol bemol maior), e não fá sustenido menor como anteriormente.

Figura 30 - Comparação do final da seção B (F#/Gb menor) com final da seção B' (F#/Gb maior)

A última seção A'' é mais simples em termos de variação, a diferença mais marcante em relação ao primeiro A é uma mudança de função no momento em que nos encontramos na região de Ré bemol maior. Ao invés de servir como dominante da tonalidade seguinte, ele atua como subdominante do próprio Lá bemol maior que agora segue em direção a finalização da peça com uma coda.

(IV                      V      I)  
 (Db maior)                      (F#/Gb menor)

Figura 31 - Cp. 16 - 18, Db como dominante de F#/Gb menor

(V I V I)  
IV V — I

(Db maior) → (Ab maior)

Figura 32 - Cp. 84 - 86, Db como subdominante de Ab maior

### 3.4 DISCUSSÃO

Como podemos observar, a relação entre partes e todo pode se dar de diferentes formas.

No *Momento Musical no. 1*, ela caminhou muito mais por parte da intelecção, através da identificação das relações de derivação dos motivos que geram uma unidade não só entre uma seção e outra como também internamente em cada seção de forma independente.

No *Momento Musical no. 2*, a ideia de partes e todo se sustenta muito mais fortemente pela percepção, por meio da memória, onde apesar da grande semelhança entre as partes (o que por si só já garante a unidade da obra), a cada nova retomada de uma seção somos surpreendidos por uma nova perspectiva das mesmas ideias que nos foram apresentadas anteriormente.

Diante disso, poderíamos também considerar a possibilidade de que a forma da peça seria ternária com um desenvolvimento episódico, já que o retorno em A é sempre uma reexposição com algum acréscimo que faz com que esta seja demasiadamente diferente das outras. Sendo assim, em termos de forma poderíamos dizer que a peça se insere numa zona ambígua entre um rondó, e uma espécie de forma ternária.

Ainda podemos pensar na unidade das obras como um grupo que pertence a um todo, que são os 6 momentos musicais de Schubert. Como vimos, elas são

caracterizadas por sucessões de momentos de caráter variado, de mudanças repentinas de modo e tonalidade, de motivos e ideias que se manifestam de diferentes formas e parecem estar num estado de devir constante, como se o modo menor fosse o devir do maior e vice-versa.

Outro fator interessante que pode trazer uma unidade a esse conjunto de peças é a relação intervalar entre as tonalidades. Podemos começar pensando essa relação entre os momentos I em Dó maior e VI em Láb maior (que termina de forma ambígua entre Láb menor e maior), que possuem um intervalo de terça entre si. Em seguida o *Momento Musical no. 4* em Dó# menor (que podemos entender como Réb menor através da enarmonia, e a relação de dominante com o Láb Maior anterior) e explora as relações com relativo Mi maior, tonalidade que é explorada em outros momentos como o segundo e o sexto, também construindo uma relação de terça com o primeiro. O terceiro e o quinto momentos musicais, ambos em Fá menor se conectam através da mesma relação com o segundo em Láb maior.

Uma outra obra que poderia fazer parte desse grupo, tanto por apresentar esse mesmo tipo de relação intervalar (tonalidades medianas) quanto por ter sido composto no mesmo período, é o *Allegretto D915*, como indicado em HARTMANN (2021), explorando também as tonalidades de Mib maior e Dó menor e fortalecendo ainda mais essa relação.

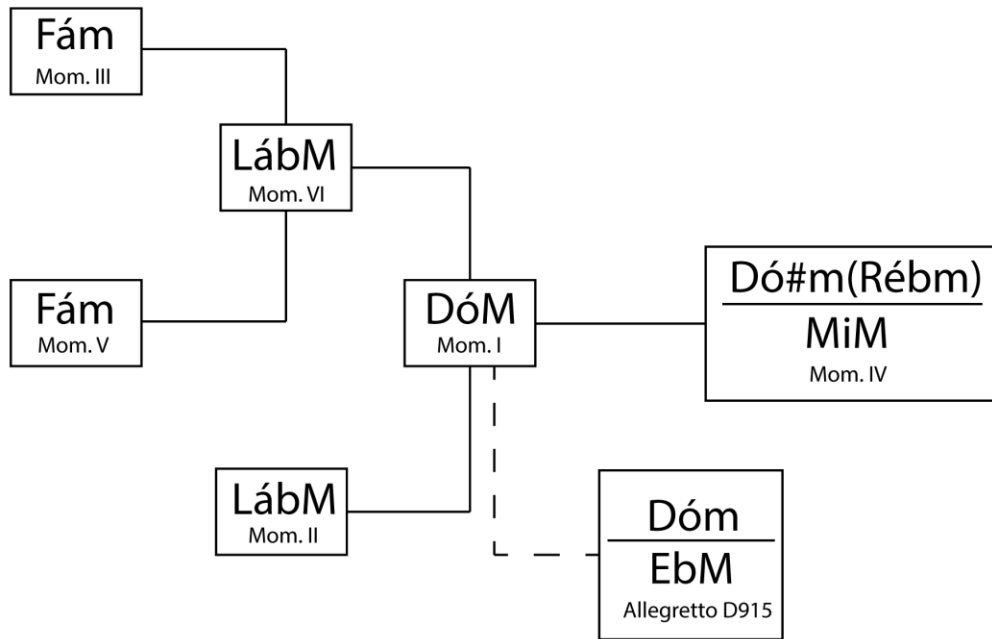


Figura 33 – Relação entre as tonalidades dos Momentos Musicais incluindo o Allegretto D915

## CAPÍTULO 4 - ANÁLISE III - PRESENÇA E AUSÊNCIA EM OBRAS DE ROBERT SCHUMANN

Robert Schumann é um dos compositores mais prolíficos em relação a forma “Variações sobre tema”<sup>23</sup>, forma essa onde apresenta pleno domínio e capacidade de incorporar sua própria personalidade.

Nesta análise, a ideia central é destacar alguns pontos específicos em algumas obras do compositor, pelo escopo do conceito de **presenças e ausências**, a saber, as *Variações sobre o nome ABEGG*, os *Estudos Sinfônicos Op. 13* e a *Humoreske Op. 20*<sup>24</sup>.

Como já foi apresentado, as nossas percepções e a nossa linguagem podem atuar tanto através de **intenções cheias quanto vazias**, ou presenças e ausências. Fazemos isso de diferentes maneiras, seja através da relação direta com os objetos que se apresentam para nós, fazendo uso da recordação e da imaginação, ou por meio de intenções categorias, sejam elas intenções significativas, pictóricas ou símbolos. As três obras aqui analisadas possuem processos composicionais que se articulam com esses conceitos de uma forma bastante interessante.

### 4.1 VARIAÇÕES SOBRE O NOME ABEGG OP. 1

As *Variações sobre o nome Abegg Op. 1*, publicadas em 1830, se apresentam como uma obra que contém certo virtuosismo pianístico, contrastado com passagens mais graciosas e divertidas, e elementos mais característicos do estilo da época aliados a poética musical do compositor.

Teoricamente o nome *Abegg* seria uma dedicatória a uma suposta Mademoiselle Pauline Comtesse d’Abegg, quando na verdade Schumann estaria fazendo referência a uma pianista que ele havia conhecido anteriormente. Há também indícios de que ele conhecia outras pessoas com o sobrenome Abegg (FISKE, 1964).

---

<sup>23</sup> Que inclusive é o tipo de estrutura que mais se identifica com a ideia de identidade na multiplicidade.

<sup>24</sup> Apesar de não ser um tema com variações, apresenta também um senso de unidade interna semelhante.

Aparentemente Schumann tinha o hábito de criar ideias musicais através de cifras como o próprio nome ABEGG.

Seu Op. 1 consiste em variações sobre um tema começando com as notas ABEGG sugeridas por ele ter dançado uma noite com uma garota chamada Meta Abegg. Mais tarde ele escreveria uma peça para piano sobre as notas GADE e seis fugas sobre o nome BACH. Em 13 de abril de 1838 ele escreveu a Clara: "Acabo de notar que casamento (Ehe) é uma palavra muito musical, e uma quinta também" (...) Como se sabe, a maior parte do *Carnaval* se baseia nas notas que em alemão podem ser derivadas de ASCH, (...)”<sup>25</sup> (FISKE, 1964, p. 574)



Figura 34 - Cifra EHE<sup>26</sup> (casamento)

A obra é estruturada inicialmente pela apresentação do tema, seguido de três variações, um interlúdio e um movimento final (*alla fantasia*).

O tema apresentado no início é constituído pelas notas A - Bb<sup>27</sup> - E - G - G

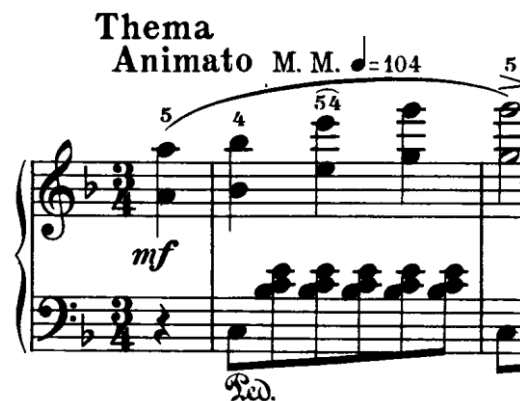


Figura 35 - Tema ABEGG

<sup>25</sup> His Op. 1 consists of variations on a theme beginning with the notes ABEGG prompted by his having danced one night with a girl called Meta Abegg. Later on he was to write a piano piece on the notes GADE and six fugues on BACH. On 13 April 1838 he wrote to Clara: "I have just noticed that marriage (Ehe) is a very musical word, and a fifth too" (...) As is well-known, most of carnival is based on the notes which in German can be derived from ASCH, (...) (Tradução Pessoal)

<sup>26</sup> Vale ressaltar que a palavra Ehe do alemão, vem do acrônimo latino: "Errare humanum est" (errar é próprio do homem)

<sup>27</sup> A letra "B" em "ABEGG" na criptografia musical alemã, equivale a nota si bemol, enquanto a letra "H" corresponde ao si bequadro. Para evitar confusões, optou-se pela nomenclatura latina.



O que é curioso nessas variações é justamente a forma como a ideia de intenção categorial nos ajuda a reconhecer manifestações do tema através da sua ausência.

Observando a primeira variação, se nos atermos apenas a nossa percepção auditiva, seremos levados a pensar que o tema só se manifesta nessa seção de uma forma literal, a partir do oitavo compasso, na mão esquerda através da sua versão original seguido de uma transposição. Mas se analisarmos bem, veremos que logo no primeiro compasso, Schumann evoca o tema organizando-o na forma de acorde. Em seguida, no compasso 17, também vemos o tema se manifestar de forma retrógrada. Seria muito difícil apenas através da percepção captar a presença do tema nesse acorde, a linguagem é o que nos permite atingir o objeto real, nos transportando em direção a identidade ABEGG inicial, sem uma manifestação literal do objeto e captamos o sentido.

Percebemos também que a forma é intencionada através da relação criada entre a forma do tema com a forma dessa variação. Ambas têm uma estrutura binária onde na exposição o tema na seção A é apresentado originalmente e na Seção B de forma retrógrada. Essa mesma ideia é evocada na variação I.

The image displays a musical score for Variation I of Schumann's Op. 1. The score is in 3/4 time, marked 'mf energico', and includes a tempo of M.M. ♩ = 104. The first part shows the original theme in the left hand, and the second part shows the theme in chord form in the right hand.

Figura 36 - Cp.1, tema ABEGG em forma de acordes

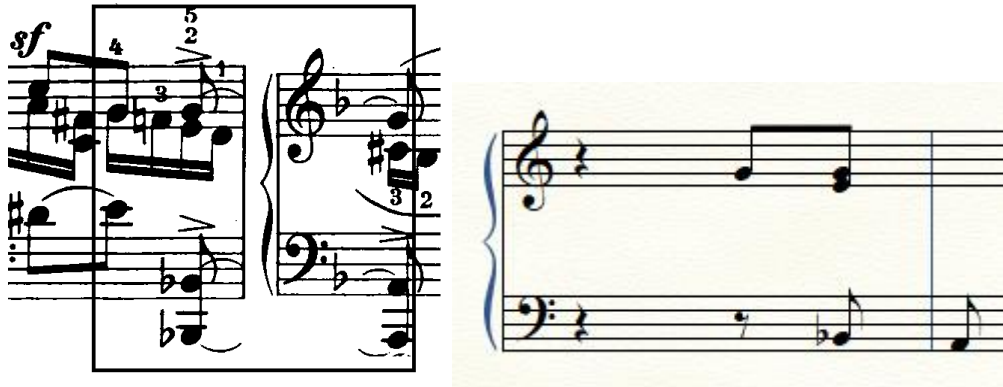


Figura 37 - Cp.17, ABEGG retrógrado

Passando agora para a segunda variação, temos uma demonstração ainda mais clara de presença a partir da ausência. Aqui Schumann faz uso apenas do intervalo de semitom entre as notas A e Bb. É como se ele nos mostrasse apenas um perfil do tema, atijando a nossa memória para fazer a conexão entre uma coisa e outra. A partir desse intervalo, o cromatismo se torna o elemento central que Schumann utiliza para desenvolver essa variação. Como podemos ver na figura abaixo, tanto a voz principal como as vozes secundárias caminham por semitons.

Podemos traçar aqui um paralelo com a análise anterior sobre o op. 25 de Webern. Como visto, o compositor austríaco foi decompondo o material até que restasse um único motivo. Assim como ele, Schumann também trabalha com o material através da fragmentação, levando-o até os limites da presencialidade através da ausência, fazendo com que sejamos capazes de perceber a identidade do material apreendendo o mínimo necessário.



Figura 38 - Compassos iniciais da segunda variação

Na variação 3 e no *Cantabile*, Schumann faz referências mais literais do tema, portanto não vamos nos ater a esses dois momentos e vamos direto para o *finale alla fantasia*. Aqui nesse final, há uma ocorrência interessante que se relaciona com a temática das presenças e ausências.

No compasso 74 temos o tema ABEGG em forma de acorde, onde Schumann realiza uma desconstrução, retirando uma nota a cada semínima. É como se aos poucos o acorde fosse sendo encoberto pelo vazio, e apenas ouvíssemos seu som ecoando em nossa memória. Traçando um paralelo com o **exemplo da análise de um cubo dado por Sokolovski**<sup>28</sup>, podemos dizer que é como dar um giro em torno do acorde, e a medida que caminhamos a sua volta, visualizamos um dos seus lados, enquanto os outros escapam a nossa visão, mas sabemos que os outros lados estão lá, pois podemos intenciona-los na sua ausência.

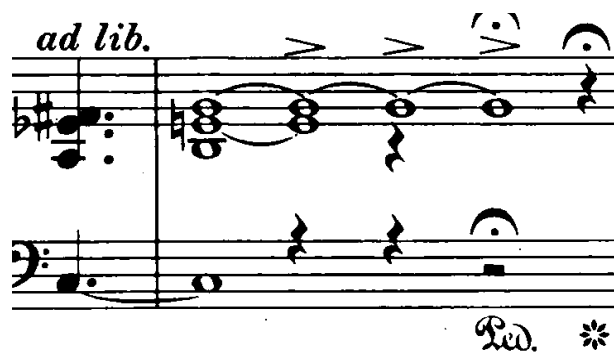


Figura 39 - Cp. 74, degradação do acorde ABEGG

## 4.2 ESTUDOS SINFÔNICOS OP. 13

Os *Estudos Sinfônicos* escritos por Schumann num período de aproximadamente 18 anos dos primeiros rascunhos até sua segunda publicação em 1852, configuram-se em um tema, escrito pelo pai de Ernestine von Fricken, com variações (estudos). Inicialmente eram seis variações e posteriormente foram adicionadas mais seis nas edições posteriores à primeira, o que abre uma discussão sobre a ordem de como essa obra pode ser organizada para a performance.

<sup>28</sup> SOKOLOVSKI, 2004, p.25

O tema bastante simples, é apresentado com uma harmonização. A parte mais característica da melodia é um arpejo descendente de Dó sustenido menor no início, apresentando poucos saltos e maior movimentação por grau conjunto em sequência.



Figura 40 - Arpejo de Dó sustenido menor no início do tema

O que chama atenção nessa obra e que serve de objeto de análise para esse trabalho é o estudo I, logo a seguir a exposição do tema.

Aqui Schumann escreve um fugato a 4 vozes onde o sujeito, apesar de não ter elementos diretamente relacionados com o tema principal da obra, funciona como possível contra-sujeito do mesmo. Schumann só faz menção direta ao tema alguns compassos depois, após a quarta entrada, e na segunda seção no compasso 13.

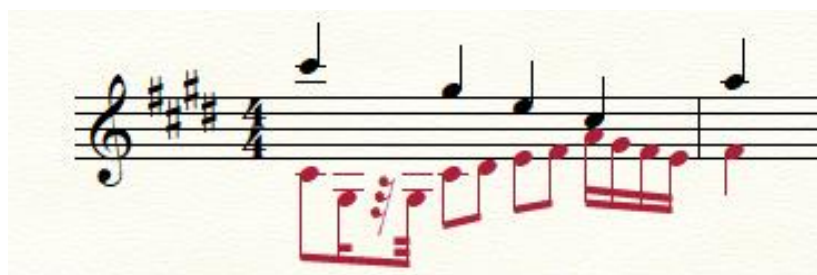


Figura 41 - Sujeito do fugato colocado como contra-sujeito do tema principal

Esse é um bom exemplo de presença a partir da ausência pois, quando somos apresentados inicialmente ao estudo, o tema principal está completamente encoberto por um outro elemento que é seu correlato, fruto de uma deliberação do

compositor a respeito do tema. Ele é parte da identidade do tema, e por isso tem capacidade de evocá-lo mesmo quando esse não está presente. É como se o sujeito do estudo fosse a palavra que dá nome a um objeto que não está aí, ou uma espécie de “intenção pictórica não propriamente dita”, já que não se trata de uma imagem, mas é uma forma interessante de se pensar paralelamente.

Schumann nos apresenta 4 entradas do sujeito até fazer o desvelamento de parte do tema. Sendo assim, num primeiro momento intencionamos a identidade do tema na sua ausência e em seguida, intencionamos sua identidade novamente na sua “presença”. O tema é um e ele mesmo em duas dimensões distintas:



Figura 42 - Cp. 5, primeira menção direta do tema principal

Presença entre aspas, porque outra coisa interessante de se notar é que quando o tema se torna presente faz isso em parte, pois não é dado por inteiro, o que temos é um membro da melodia que deixa subentendido a relação do estudo com o tema principal, assim como na variação II das Variações ABEGG. Temos um perfil da melodia, o arpejo descendente de Dó sustenido menor, portanto somos levados ao tema através de uma sucessão de etapas que ocorrem a partir da ausência.

Observamos até mesmo no fim da obra como Schumann trabalha o tema no último movimento, o *Allegro brillante*, a partir do compasso 52. Esse mesmo arpejo descendente é utilizado como elemento para desenvolver um episódio inteiro antes da reexposição da primeira seção.

Figura 43 - Estudos Sinfônicos op. 13, Finale: Allegro brillante, cp. 52

#### 4.3 HUMORESKE OP. 20

Na *Humoreske*, Schumann nos apresenta uma coleção de seis peças que, diferentemente das anteriores, não é um tema com variações, mas que de certo modo se assemelha a essa forma, pois possui uma unidade interna, não exatamente construída pelo material temático, mas pelo caráter dessas peças e as tonalidades escolhidas. Tais características garantem a essa obra uma forte semelhança com os *Momentos Musicais* de Schubert que analisamos anteriormente.

Aqui daremos atenção à seção inicial da segunda peça, marcada com a expressão *Hastig*. Nessa peça Schumann insere uma melodia na pauta do meio com a expressão *Innere stimme* “voz interior” em português, que não deve ser tocada, apenas imaginada. No livro “Schumann: the inner voices of a musical

genius”, Peter Ostwald apresenta uma relação entre essa melodia e uma peça escrita por Clara Schumann.

Em uma seção marcada "Precipitadamente" (Hastig), Schumann escreveu uma "voz interior" em uma terceira linha, um experimento sugerido por de Sire, mas essa voz é apenas para ser imaginada, como uma alucinação; não é para ser tocado. A “voz” é de Clara, cantando sua própria composição, um *Romance em Sol menor*. A fusão interna de Schumann com ela progrediu até o ponto em que ele ocasionalmente perdia de vista quem havia pensado primeiro em um tema musical, ele ou Clara.<sup>29</sup> (Ostwald, 1985, p. 146)



Figura 44 - Innere Stimme (voz interior)<sup>30</sup>

O mesmo autor apresenta referências que apontam uma conversa entre Schumann e Clara, onde ele relata ter escrito meses antes uma obra (*Humoreske*) com ideias similares às do romance escrito por ela.

O romance de Clara Schumann em questão seria seu Op. 11, no. 2, que também apresenta um motivo na região grave, que se inicia com o mesmo perfil descendente.

<sup>29</sup> In a section marked "Hastily" (Hastig), Schumann wrote an "inner voice" on a third line, an experiment suggested by de Sire. but this voice is only to be imagined, like a hallucination; it is not to be played. The "voice" is Clara's, singing her own composition, a Romance in G minor. Schumann's internal fusion with her had progressed to the point where he would occasionally lose sight of who had thought of a musical theme first, he or Clara. (Tradução pessoal)

<sup>30</sup> Schumann também usa esse procedimento em Carnaval op. 9 com as Sphinxes – com a indicação que deveriam ser apenas vistas, mas não tocadas. Mas mesmo assim, existem gravações onde o pianista toca essas notas.

Figura 45 - Comparação do Início do Romance em Sol menor Op 11, no. 2 de Clara Schumann com trecho similar em Hastig

Certamente não podemos ignorar o fato de que existe alguma intenção do compositor por trás dessa sugestão que deve impactar o intérprete de alguma forma, sendo assim o resultado sonoro tem em si a influência da ausência da melodia indicada, configurando uma forma de presença através da ausência.

Uma afirmação de Stravinsky sobre o fenômeno musical pode ser interessante para ilustrar essa relação:

“Pois o fenômeno da música nada mais é do que um fenômeno de especulação<sup>31</sup>. Não há nada nessa expressão que deva assustá-lo. Ela simplesmente pressupõe que a base da criação musical é um sentimento preliminar, uma vontade que se move primeiro em um reino abstrato com o objetivo de dar forma a algo concreto”. (Stravinsky, 1947, p. 27)

Essa é uma melodia também muito simples que tende a caminhar por graus conjuntos em movimento descendente. A escrita do piano se assemelha mais a uma escrita de acompanhamento, e as notas destacadas com a bandeirola para cima refletem o perfil da melodia. Com esses dados em mente podemos pensar na hipótese de que a ideia desse trecho, essa vontade que parte de um reino abstrato

<sup>31</sup> Curiosa a conotação que a palavra ‘especulação’ na fala de Stravinsky toma se levarmos em consideração sua etimologia latina, “*speculum* = *espelho*”, o “reino abstrato” do qual se refere o compositor russo, poderia ser interpretado como as vozes esquizoides na mente de Schumann, refletidas em suas composições



em Schumann da qual se refere Stravinsky, é que o intérprete se imagine na posição de corpetidor de um tenor ou uma contralto, uma forma de se comunicar com o intérprete que vai além das palavras e parte para o campo da percepção, e que talvez uma simples indicação não seria capaz de comunicar, e só a presença daquela melodia ausente em termos concretos, só através do ato de intencional essa melodia na sua ausência é que o intérprete seria capaz de trazer a luz, as reais intenções do compositor.

Mas não importa o quão escrupulosamente uma peça musical possa ser notada, não importa o quão cuidadosamente ela possa ser assegurada contra toda ambiguidade possível através das indicações de tempo, textura, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que desafiam a definição, porque a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A compreensão desses elementos é, portanto, uma questão de experiência e intuição, resumindo, do talento do intérprete.<sup>32</sup> (STRAVINSKY, 1947, p. 123)

Uma segunda hipótese tem relação com o próprio estado psicológico de Robert Schumann. Durante sua vida o compositor sofreu com transtornos psicológicos que foram responsáveis por episódios de delírio, alucinações, alterações de humor e comportamento, que certamente tiveram reflexo na obra do compositor. A própria *Humoreske* é um exemplo disso, pois é uma obra que apresenta diversas alterações de caráter e expressão que perpassam diversos estados de espírito, do meditativo, lírico e passional, ao jocoso e espirituoso, culminando em momentos enérgicos e virtuosos.

Há indícios de que Schumann sofria de esquizofrenia e sífilis, o que estaria diretamente relacionado a alguns episódios de delírio ao longo da vida do compositor.

Diagnósticos de saúde mental cabem claramente devido ao início precoce na adolescência, progressão irregular com períodos de remissão parcial,

---

<sup>32</sup> But no matter how scrupulously a piece of music may be notated, no matter how carefully it may be insured against every possible ambiguity through the indications of tempo, shading, phrasing, accentuation, and so on, it always contains hidden elements that defy definition, because verbal diletics is powerless to define musical dialectic in its totality, The realization of these elements is thus a matter of experience and intuition in a word of the talent of the person who is called upon to present the music. (Tradução pessoal)

sintomas de delírios, alucinações, mudanças de humor e distúrbios comportamentais. Os sintomas psicóticos de alucinações e delírios discutidos são mais prováveis de serem explicados por esquizofrenia do que bipolaridade se analisarmos os sintomas de Schumann usando a dicotomia de Kraepelin. A esquizofrenia não se encaixa sozinha, pois o ciclo de mudanças de humor em seus primeiros anos parece mais como o transtorno bipolar, que é principalmente um transtorno de humor. Um diagnóstico intermediário de transtorno esquizoafetivo, portanto, caberia bem a Schumann. Isso não necessariamente exclui sintomas concomitantes de doenças. Na verdade, foi sugerido que os estágios finais da doença, a partir da tentativa de suicídio, devem ter começado a partir de um estado de delírio, típico de psicose aguda, mas não transtorno esquizoafetivo. Este estado poderia ser explicado por neurosífilis.<sup>33</sup> (COOPER E AGIUS, 2018, p. 561)

Diante disso, e da escolha específica da expressão “voz interna”, o que insere uma carga de subjetividade muito maior do que se ele utilizasse “melodia interna” (no sentido em que ela estaria inserida na textura) ou algo parecido, podemos pensar nessa melodia como uma alucinação musical.

Como já vimos em Sokolovski, enganos e alucinações também são objetos passíveis de serem intencionados e só existem porque podemos fazê-lo. Sobre as alucinações ele fala especificamente:

Até alucinações têm um tanto de realidade nelas mesmas. O que ocorre quando acontecem é que nós pensamos que estamos percebendo, quando realmente estamos imaginando, e essa desordem pode tomar lugar apenas como parasita em percepções e imaginações reais. Para que possamos ser capazes de alucinar, devemos ter entrado no jogo de intencionar ou mirar coisas. Nós não poderíamos alucinar se não estivéssemos cientes da diferença entre percebermos e sonharmos. (SOKOLOVSKI, 2004, p. 24)

No livro “*A Geração Romântica*”, Charles Rosen faz um breve análise dessa melodia, compreendendo a parte do piano com o eco de uma melodia nunca executada:

---

<sup>33</sup> Mental health diagnoses clearly fit due to the adolescent onset, progression by fits and starts with periods of partial remission, symptoms of delusions, hallucinations, mood changes, and behavioural disorders. The psychotic symptoms of hallucinations and delusions discussed are more likely to be explained by schizophrenia than Bipolar if one were to analyse Schumann’s symptoms using Kraepelin’s dichotomy. Schizophrenia does not, however, fit alone, as the cycle of mood changes in his earlier years looks more like Bipolar disorder, which is primarily a mood disorder. An intermediate diagnosis of schizoaffective disorder thus could fit Schumann well. This does not necessarily exclude concomitant symptoms of physical diseases. In fact it has been suggested that the final illness, from the suicide attempt onwards, must have begun from a state of delirium, typical of acute psychosis but not schizoaffective disorder. This state could be explained by neurosyphilis.

Essa melodia, no entanto, é incorporada nas partes superior e inferior como uma espécie de ressonância posterior - fora de fase, delicada e sombria. O que se ouve é o eco de uma melodia não executada, o acompanhamento de uma canção. A parte central é marcada *innere Stimme*, e é tanto interior como para dentro, um duplo sentido calculado pelo compositor: uma voz entre soprano e baixo, é também uma voz interior que nunca se exterioriza. Ele tem seu ser dentro da mente e sua existência apenas por meio de seu eco.<sup>34</sup> (Rosen, 1995, p. 9)

Seja fruto de uma alucinação, uma forma mais clara de comunicação entre compositor e intérprete, ou uma simples experiência partindo da sugestão de um amigo, o fato é que essa melodia que existe apenas numa espécie de plano conceitual e fica paralisada na dimensão do vir-a-ser, se torna presente através da imaginação quando o intérprete a intenciona e incorpora seus efeitos no ato da performance.

#### 4.4 DISCUSSÃO

Após a análise de trechos específicos dessas três obras, podemos compreender como a fenomenologia pode abrir caminho para visões alternativas sobre os objetos através das **intenções cheias e vazias**. A partir disso, somos capazes de perceber como essas intenções caminham lado a lado aos processos composicionais, a execução das obras e até mesmo, pode nos levar a uma especulação sobre questões subjetivas que ligam o material a personalidade de quem escreveu a obra. Há mais por trás de uma simples melodia imaginária, um sujeito ou um acorde do que podemos perceber de imediato, pois talvez a maior presença através da ausência possível, evocada por qualquer obra musical, é o próprio compositor.

---

<sup>34</sup> This melody, however, is embodied in the upper and lower parts as a kind of after-resonance - out of phase, delicate, and shadowy. What one hears is the echo of an unperformed melody, the accompaniment of a song. The middle part is marked *innere Stimme*, and it is both interior and inward, a double sense calculated by the composer: a voice between soprano and bass, it is also an inner voice that is never exteriorized. It has its being within the mind and its existence only through its echo. (Tradução pessoal)

## CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão dos processos que envolvem a forma como percebemos o mundo e os objetos a nossa volta, sejam eles concretos ou abstratos, colaboram para uma melhor investigação sobre como se dão os processos criativos em sua concepção, e na maneira como o produto de tais composições são absorvidos por quem os recebe.

Nesse sentido, a fenomenologia se mostra como um campo de extrema importância, oferecendo uma metodologia capaz de isolar os fenômenos e descrevê-los a partir de sua essência, utilizando mecanismos que nos ajudam a definir os diferentes aspectos da percepção, e o entendimento da trajetória em direção à concepção de juízos sobre os objetos observados, buscando evitar interpretações equivocadas sobre tais fenômenos e nos aproximando do que poderia ser considerado como verdade, aperfeiçoando o conhecimento que temos sobre nós mesmos, na posição de sujeito que revela o mundo em que está inserido.

Os conceitos de *intencionalidade da consciência, presença e ausência, identidade na multiplicidade e partes e todo*, intermediados por demais conceitos como *memória, antecipação, imaginação, intenções significativas, pictóricas e categoriais*, entre outros expostos no presente trabalho, fundamentais à fenomenologia husserliana e aqui apresentados sob a ótica de Robert Sokolovski, se mostram como ferramentas capazes na realização de análises dado o devido processo de redução fenomenológica.

Diante disso, após a realização das análises das obras *Wie bin ich fröh*, *Momentos Musicais Nos. 1 e 2*, *Variações sobre o nome ABEGG*, *Estudos Sinfônicos* e *Humoreske*, criou-se um diálogo entre duas diferentes áreas de conhecimento que são a música e a filosofia

, e que se demonstrou frutífero ao apresentar discussões interessantes a respeito das próprias obras escolhidas, trazendo uma outra perspectiva para o repertório da música em geral, que não apresenta ainda um vasto conhecimento abordado pela ótica da fenomenologia.

A partir da articulação de tais conceitos, foi possível descrever processos estruturais e composicionais utilizados nas obras, assim como conjecturas a respeito das escolhas feitas pelos compositores, anteriores a própria concepção das obras, e que de alguma forma, tentam justificar o caminho definido por eles.

Cabe destacar que o presente trabalho apresenta limitações por se tratar de uma análise que lida com processos empíricos. Estudos que verifiquem as asserções aqui expostas segundo a percepção de diferentes sujeitos, seriam de grande valia para o aprofundamento da discussão sobre a contribuição da fenomenologia como método para a análise musical.

Por fim, espera-se que essa dissertação, voltada à análise musical, possa contribuir para a expansão do conhecimento em relação ao campo musical e filosófico, e principalmente, na conjugação de ambos.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. Dicionário de filosofia. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BACH, J. S. Das Wohltemperierte Klavier. Leipzig: C. F Peters, 1863. 1 partitura
- BOULEZ, P. A música hoje 2. São Paulo: Perspectiva 2007.
- COOPER, Y; AGIUS, M. Does schizoaffective disorder explain the mental illnesses of Robert Schumann and Vincent van Gogh? *Psychiatria Danubina*, Zagreb, Vol 30, n. 7, p. 559 – 562, 2018.
- DESCARTES, R. The Principles of Philosophy. Full text achives: free classic ebooks. Disponível em <<https://www.fulltextarchive.com/page/The-Principles-of-Philosophy2/>>. Acesso em 18 de abr. de 2021.
- DEUTSCH, O. E. The Schubert Reader: a Life of Franz Schubert in Letters and Documents. Tradução: Eric Blom. Nova York: W. W. Norton, 1947
- FIORIN, J. L. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática, 2011
- FISKE. R. A Schumann Mystery. *The musical times*. Londres: Vol. 105, n. 1458, p. 574 - 578, 1964.
- GYAMTSO, K. T. Progressives stages of meditation on emptiness. Trad. Shenpen Hookham. New Ed Edition, Zhyisil Chokyi Publications, England, 2001
- HARTMANN, E. Estratégias de manipulação temporal no “Allegretto em Dó Menor D915” de Franz Schubert. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-41, 2021.
- \_\_\_\_\_. Kinderstück para piano: reflexões sobre uma obra antecipadora dos procedimentos composicionais do estilo maduro de Anton Webern. *Opus*, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 119-152, jun. 2015.
- HUSSERL, E. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. 2. ed. São Paulo: Ideias e Letras, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. Phenomenology of perception. Tradução. Colin Smith. London and New York: Taylor and Francis, 2005
- MOREIRA, D. A. O método fenomenológico na pesquisa. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002
- OSTWALD, P. F. Schumann: the inner voice of a musical genius. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- ROSEN, C. The Romantic Generation. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

RUSSELL, P. Delphi Masterworks of Franz Schubert (Illustrated). Reino Unido: Delphi Classics, 2017

SALLES, C. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTAELLA, L. A teoria geral dos signos. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SCHOENBERG, A. Harmonia. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHUMANN, R. Etüden in form von variationen: symphonische etüden opus 13. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. 1 partitura.

SCHUBERT, F. Moments musicaux: opus 91. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. Humoresque: opus 20. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. Variationen über den namen abegg: opus 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. 1 partitura.

SCHUMANN, C. Trois romances: opus 11. Paris: S. Richault, 1862.

SOKOLOVSKI, R. Introdução a fenomenologia. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

STRAUSS, J. Introdução a teoria pós-tonal. Salvador, São Paulo: EDUFBA, Editora UNESP, 2013.

STRAVINSKY, I. Poetics of music in the form of six lessons. Trad. Arthur Knodel e Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

WEBER, A. Drei lieder: nach gedichten von Hildegart Jone opus 25. Viena: Universal Edition, 1956. 1 partitura.