



## ***Wie bin ich froh!* op. 25 n°1 para Voz e Piano de Anton Webern, possíveis associações entre texto, estrutura e forma das séries empregadas – Janelas Hermeneuticas**

*MODALIDADE: Comunicação*

*Ernesto Hartmann (UFES-Vitória/ES)*  
ernesto.hartmann@ufes.br

*Ronal Xavier Silveira (UFRJ-Rio de Janeiro/RJ)*  
ronal.silveira@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo elucidar a relação presente entre a escolha das formas da série de doze sons (dodecafônica) e a forma-conteúdo da canção *Wie bin ich froh* op.25 n° 1 para voz e piano de Anton Webern (1883-1945) composta entre os anos de 1934 e 1935 sobre poemas de Hildegard Jone (1891-1963). A escolha desta obra em particular dá-se fundamentalmente pelo fato de ela sugerir, pelo seu texto, uma divisão ternária, fato observado quando analisamos a estrutura formal da peça e a distribuição das transposições, inversões e retrogradações das séries ilustrando-as em gráficos cuja visualização nos permite vislumbrar uma clara estrutura A-B-A'. A partir desta conclusão, buscamos um diálogo com o conceito de Janelas hermenêuticas de Lawrence Kramer interpretando os dados resultantes da análise da disposição das séries e suas relações com o poema de Hildegard Jone.

**Palavras-chave:** *Drei Lieder op.25* de Anton Webern, Hildegard Jone. Serialismo. Hermenêutica musical.

**Wie bin ich froh! op. 25 n° 1 for Voice and Piano of Anton Webern. Possible associations on text, structure and series-forms employed in the song – hermeneutical windows**

**Abstract:** This work has as its main purpose the elucidation of the relations found in the choice by Anton Webern of the twelve tone row series forms used in his song *Wie bin Ich Froh!* op.25 n° 1 for Voice and Piano written in the years 1934/1935 on texts by Hildegard Jone (1891-1963). This choice of a restricted number of forms (four among forty eight possible) strongly suggests a ternary structural division, a fact that may be confirmed by an analysis of the row material and its distribution among the structural framework of the piece. From this conclusion we try to establish a dialogue with Lawrence Kramer's concept of Hermeneutical Windows to understand the disposition of the series forms in the work.

**Keywords:** *Drei Lieder op.25* of Anton Webern, Hildegard Jone, Serialism, Musical Hermeneutics.

### **I – Introdução**

Dentre as diversas obras compostas por Anton Webern a partir de meados da década de 1920, obras estas caracterizadas pela sua utilização sistemática de procedimentos seriais-dodecafônicos, *as Três Canções sobre textos de Hildegard Jone op.25* (1934-35) destacam-se como obras emblemáticas em virtude do elevado grau artístico, mesmo para seus padrões, obtido pelo compositor. Dentre as três canções deste *opus*, *Wie bin ich Froh!*, *Der Herzens Purpur Vogel fliegt dur Nacht e Sterne*, *Ihr silberne bienen der Nacht*, a primeira, *Wie bin Ich Froh!* (como estou feliz), demonstra uma impressionante coerência entre o

material utilizado, os processos seriais empregados não só no parâmetro das alturas, mas também no ritmo e textura e na articulação entre as formas-série empregadas, além do texto. Neste breve trabalho selecionamos apenas um destes parâmetros, a articulação entre as formas da série empregadas pelo compositor e o texto – estrutura formal da peça, para analisarmos e, através de um diálogo com uma das principais ferramentas analíticas da hermenêutica musical – as Janelas Hermenêuticas de Lawrence Kramer, elucidar alguns procedimentos composicionais utilizados com o intuito de ilustrar o texto de Hildegard Jone.

Iniciaremos com uma breve explanação do conceito de Kramer, seguiremos com uma breve análise da peça focalizada nos parâmetros que nos interessam destacar e, por fim, proporemos a abertura das possíveis janelas hermenêuticas ofertadas pela peça.

## **II- O conceito de Janelas Hermenêuticas de Lawrence Kramer**

Na década de 1990 Lawrence Kramer desenvolveu um termo chamado “janelas hermenêuticas”. Através da abertura presente numa obra musical, o autor propõe uma hermenêutica para a música, viabilizando uma forma de compreensão dos significados musicais inerentes. A hermenêutica musical proposta por Lawrence Kramer – visto que funcionaliza a abertura das suas janelas através da ruptura e da descontinuidade – se fundamenta na premissa da expectativa, premissa essa que é indissociável do contexto cultural.

uma semelhança musical tem o ‘valor sonoro’ de uma metáfora, particularmente uma metáfora com uma substancial história intertextual. Uma vez incorporada na composição esta metáfora é capaz de influenciar o processo musical, o que por sua vez, é capaz de estender, complicar ou revisar a própria metáfora. Graças a esta pressão semiótica recíproca a representação musical permite atos significativos de interpretação que podem responder a questão da retórica formalista ‘o que pode ser dito’ com respostas reais (KRAMER, 1996, p. 97).

Kramer admite que não exista a possibilidade de se definir um significado absoluto e definitivo à música, pois como metáfora, este significado só é possível se dar ao conhecimento por sucessivas analogias. Entretanto, esta singularidade da metáfora é ao mesmo tempo um defeito e uma virtude, pois, analogamente, um texto literário também dispõe de uma dimensão de opacidade não-discursiva. A questão se formula a partir da compreensão de que, apesar da música não narrar uma história, ela faz uso de diversas estratégias narrativas, estratégias estas que não são exclusivas do discurso literário.

A premissa capital da narratologia é o reconhecimento de que a música não pode contar histórias. Este defeito (ou virtude) não é afetado pela capacidade da música de empregar estratégias narratográficas ou de realizar rituais narrativísticos, tanto as

estratégias como os rituais são migratórios, facilmente descoláveis do ato de se contar histórias (KRAMER 1996, p. 111).

Um texto não se dá ao entendimento propriamente dito. A construção deste entendimento é necessariamente erigida como uma rede de conceitos e imagens que viabilizam um sem número de possibilidades.

Nos viabilizamos a interpretação de um texto desconsiderando tudo aquilo que é visivelmente óbvio e considerando o texto como algo potencialmente obscuro, ou pelo menos, como uma provocação ao entendimento ao qual não sabemos responder. O texto em sua estrutura referencial não se dá ao entendimento, ele deve ser construído para possibilitar este conhecimento. Uma janela hermenêutica deve ser aberta por onde passará o discurso deste entendimento (KRAMER, 1996, p. 97).

Kramer ainda compara o tipo de significado musical com o literário afirmando que “significados não são mais transparentes nos textos do que nas sonatas, eles são apenas mais articulados” (KRAMER, 2007, p. 19) e “o simples fato de que nós não conseguimos localizar uma forma direta de significado léxico não nos impossibilita de compreender os profundos e inescapáveis significados culturais” (KRAMER, 2007, p. 19).

Abrir uma janela hermenêutica significa encontrar momentos ou situações por onde a interpretação poderia passar. Esta situação não é particular da música, podendo inclusive contemplar fatores extra-musicais e intertextuais. A definição de Kramer dos tipos de janelas hermenêuticas clarifica esta questão demonstrando quais os momentos mais prováveis de se encontrar alguma sugestão de significado que possa auxiliar no processo interpretativo.

**Inclusões textuais** – Este tipo inclui textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e eventualmente até mesmos sinais de expressão. Ao lidar com estes materiais é relevante lembrar – especialmente a respeito dos textos de obras vocais – que eles não estabelecem (autorizam ou fixam) um significado que de certa forma a música reitera, mas apenas convidam o interprete a encontrar significado na interação com os atos expressivos. A mesma observação se aplica aos outros dois tipos (KRAMER, 1996, p. 9).

**Inclusões Citacionais** – Este é um tipo menos explícito do que o primeiro sendo uma versão deste, pois parte deles se sobrepõem. Inclui títulos que associam uma obra musical com uma obra literária, imagem visual, lugar ou momento histórico, alusão à outros compositores, alusão à outros textos através de alguma citação na música a ele associada; alusão à estilos de outros compositores ou de períodos antigos e a inclusão (ou paródia) de outro estilo característico não predominante na obra em questão (KRAMER, 1996, p. 9).

**Tropos Estruturais** – estes são os mais implícitos e, a princípio, a mais poderosa forma de janela hermenêutica. Por Tropos Estruturais quero dizer um procedimento estrutural capaz de várias realizações práticas e que também operam com um típico ato expressivo dentro de um contexto histórico/cultural. A partir do momento em que eles não são estruturados em termos de sua força ilocutória, como módulos de fazer ao invés de dizer, Tropos Estruturais atravessam as distinções tradicionais

entre forma e conteúdo. Eles podem emergir a partir de qualquer aspecto da troca comunicativa: estilo, retórica, representação e assim por diante (KRAMER, 1996, p. 9).

Estas janelas hermenêuticas propostas por Kramer tendem a se posicionar em pontos de ruptura da obra tais como interrupções, ausências, conexões ausentes, padrões e sistemas recursivos e ou excedentes, repetições suplementares e conexões excessivas. Sem sombra de dúvida, elas propiciam a compreensão de possíveis metáforas, viabilizando um método para sua compreensão. É justamente isso que buscaremos a seguir na análise, localizar pontos por onde o significado, a metáfora possa emergir. Por fim, as janelas hermenêuticas.

### III – Breve análise

O poema de Hildegard Jone utilizado por Webern como texto para seu *op.25 n° 1* com sua livre tradução feita pelo autor deste trabalho é oferecido a seguir:

<p><i>Wie bin ich froh! Noch einmal wird mir alles grün und leuchtet so! Noch überblühn die Blumen mir die Welt! Noch einmal bin ich ganz ins Werden hingestellt und bin auf Erden</i></p>	<p>Como estou feliz! Novamente tudo é verde e luminoso! Ainda desabrocham as flores e o mundo para mim! Novamente eu, no portal da criação vivo minhas horas, porém ainda sou mortal.</p>
--	---

Não obstante, algumas relevantes observações sobre como Webern compõe e desenha com figuras musicais cada uma das palavras já permitem antever o alto grau de organização e detalhe presente na composição desta curta canção.

No que diz respeito ao uso das formas da série na canção *Wie bin ich froh! op. 25 n° 1* de Webern, podemos afirmar que o compositor mostra-se bastante econômico, pois apenas lança mão de quatro formas distintas: O<sub>7</sub>, R<sub>7</sub>, I<sub>7</sub> e RI<sub>7</sub>.

De acordo com STRAUSS (2000, p.139) a série na qual o op.25 de Webern foi composto pode ser expressa através da segmentação iniciada na linha do canto, ao invés da encontrada no piano. Assim, as formas empregadas pelo compositor quando nomeadas ficam mais evidentemente relacionadas,



The image shows a musical score for the voice and piano parts of 'Wie bin ich froh!'. The score includes tempo markings such as 'Langsam', 'rit.', and 'tempo'. A segment of the score, corresponding to the lyrics 'Wie bin ich froh! Noch einmal wird mir alles grün und leuchtet so!', is highlighted with an orange box. The piano part features various musical notations, including dynamics like 'p' and 'f', and articulation marks.

**Exemplo 01.** Webern *op.25 n°1*, c.1-5. Primeiras apresentações da série. Consideraremos, assim como Strauss (2000, p.139) a segmentação apresentada em laranja no exemplo como a série referencial.

No exemplo 01 observamos em laranja o nosso padrão de forma da série: O<sub>7</sub> (7,4,3,6,1,5,2,11,10,0,9,8). Observamos aqui que se a forma retrógrada (R) desta transposição específica fosse usada a nomearíamos como R<sub>7</sub>, em virtude não de sua primeira nota, mas sim pela sua origem (Retrógrada da O<sub>7</sub>). Apesar de ultrapassar o escopo deste trabalho, cujo foco central é a primeira canção, não poderíamos deixar de destacar que as duas canções seguintes do mesmo *opus*, utilizam, respectivamente, as formas O<sub>0</sub>, R<sub>0</sub>, I<sub>0</sub> e RI<sub>0</sub> e, as formas O<sub>7</sub>, R<sub>7</sub>, I<sub>7</sub> e RI<sub>7</sub> desta mesma série, o que indica que o Webern tinha em mente, ao menos para este grupo de obras, um claro conceito de unidade, organização e principalmente recapitulação.

A tabela seguinte (exemplo 02) apresenta a matriz 12x12 com todas as formas da série original, aqui representada por O<sub>7</sub> e que é extraída das doze primeiras alturas da voz em *Wie bin ich froh!*, conforme a segmentação proposta.

	I <sub>7</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>0</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>8</sub>	
P <sub>7</sub>	7	4	3	6	1	5	2	11	10	0	9	8	R <sub>7</sub>
P <sub>10</sub>	10	7	6	9	4	8	5	2	1	3	0	11	R <sub>10</sub>
P <sub>11</sub>	11	8	7	10	5	9	6	3	2	4	1	0	R <sub>11</sub>
P <sub>8</sub>	8	5	4	7	2	6	3	0	11	1	10	9	R <sub>8</sub>
P <sub>1</sub>	1	10	9	0	7	11	8	5	4	6	3	2	R <sub>1</sub>
P <sub>9</sub>	9	6	5	8	3	7	4	1	0	2	11	10	R <sub>9</sub>
P <sub>0</sub>	0	9	8	11	6	10	7	4	3	5	2	1	R <sub>0</sub>
P <sub>3</sub>	3	0	11	2	9	1	10	7	6	8	5	4	R <sub>3</sub>
P <sub>4</sub>	4	1	0	3	10	2	11	8	7	9	6	5	R <sub>4</sub>
P <sub>2</sub>	2	11	10	1	8	0	9	6	5	7	4	3	R <sub>2</sub>
P <sub>5</sub>	5	2	1	4	11	3	0	9	8	10	7	6	R <sub>5</sub>
P <sub>6</sub>	6	3	2	5	0	4	1	10	9	11	8	7	R <sub>6</sub>
	RI <sub>7</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>0</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>8</sub>	

**Exemplo 02** – Matriz 12x12 com as 48 formas da série do op.25 de Anton Webern (representada como P<sup>1</sup>).

De posse das quarenta e oito formas da série conforme apresentadas na tabela acima, prosseguimos nossa segmentação e análise que nos conduziu ao seguinte quadro (exemplo 03) de disposição em relação ao compasso e ao texto:

<sup>1</sup> P representa o mesmo que O, ou seja, *Prime* ou Original, que diz respeito à nomenclatura para qualquer uma das 12 transposições da série.

Compasso		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Canto			(G)	O <sub>7</sub>	(G)	O <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	O <sub>7</sub>	O <sub>7</sub>	(Bb,B)	I <sub>7</sub>
Piano		RI <sub>7</sub>	RI <sub>7</sub>	O <sub>7</sub>	RI <sub>7</sub>	O <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	R <sub>7</sub>	(G#)	R <sub>7</sub>	(F#,F,D,E,D#)	RI <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>

O <sub>7</sub>
R <sub>7</sub>
I <sub>7</sub>
RI <sub>7</sub>

**Exemplo 03** – Apresentação das formas da série em função dos compassos.

A disposição das cores da tabela nos permite concluir que:

- A linha do canto delimita em linhas gerais uma simples forma ABA', com Introdução e Coda, estas duas estruturas auxiliares da forma articuladas pelo piano com a utilização de formas das séries retrogradadas entre si: RI<sub>7</sub> (c.1 e 2) e I<sub>7</sub> (c.11 e 12). O canto apenas utiliza integralmente duas formas da série. O<sub>7</sub> para A e A' e I<sub>7</sub> para B. Em A, a nota Sol da forma RI<sub>7</sub> que está sendo articulada simultaneamente no piano (c.2) é articulada pelo canto e, similarmente, em c.11 (A') as notas Si e Si<sup>b</sup> da forma I<sub>7</sub> (piano) aparecem articuladas pelo canto.
- Cabe ao piano, utilizar todas as quatro formas da série, sem prejuízo de uma segmentação claramente delineada: O<sub>7</sub> é exclusivamente utilizada em A, ao passo que RI<sub>7</sub> é utilizada em A e A' e R<sub>7</sub> somente a partir de B. Ainda, em A' temos a reunião destas três formas da série sustentando a forma O<sub>7</sub> no canto, resultando que, nesta parte final, todas as quatro formas empregadas na canção estão presentes.

A partir destes dados podemos estabelecer uma comparação com a disposição do texto, e ao fazermos isto, percebemos que Webern, confirma com o texto a sua intenção de articular com as formas da série uma pequena estrutura ternária (exemplo 04):

Texto	Forma da série na voz	Compassos	Estrutura
<i>Wie bin ich froh! <u>Noch</u> einmal wird mir alles grün und leuchtet so!</i>	O <sub>7</sub>	c.2-5	A
<i><u>Noch</u> überblühn die Blumen mir die Welt!</i>	I <sub>7</sub>	c.6-8.2	B
<i><u>Noch</u> einmal bin ich ganz ins Werden hingestellt und bin auf Erden</i>	I <sub>7</sub> (apenas duas notas)- O <sub>7</sub>	c.8.2-11	A'

**Exemplo 04.** Articulações entre texto e formas da série – Webern op.25 n° 1..

Sublinhamos na tabela acima a palavra *noch* de forma a clarificar a sua relação com a forma como proposta por Webern, pois ela esta presente nas três seções da estrutura.

#### **IV – Janelas Hermeneuticas em *Wie bin Ich Froh!***

Conforme havíamos exposto, as janelas hermenêuticas propostas por Kramer tendem a se posicionar em pontos de ruptura da obra tais como interrupções, ausências, conexões ausentes, padrões e sistemas recursivos e ou excedentes, repetições suplementares e conexões excessivas.

Abrindo a primeira janela temos a presença da forma O nas partes externas da forma e a ausência na parte central. Metaforicamente, podemos associar a forma O à exposição da ideia “Quão feliz estou!”. Por outro lado, a forma I representa sua identidade espelhada, seu contraste, porém, não um contraste de confutação no sentido retórico e sim no sentido de ampliação da ideia inicial – “Ainda desabrocham as flores e o mundo para mim”!. Por fim, o retorno da forma O, rapidamente antecipada por duas alturas no compasso 8, claramente articula-se, a partir da palavra *noch*, deixando evidente a ideia de fechamento, e de recapitulação.

Fortalecendo a ideia desta janela, demonstramos que as outras duas formas, R e RI, são exclusivas do piano. Este, mais que mero acompanhador, apresenta motivos rítmicos de contorno melódico definidos, cuja análise, no momento supera o escopo deste trabalho, mas que não podemos nos abster de indicar como outra possibilidade de metáfora, de janela hermenêutica.

#### **V - Conclusões**

A articulação entre a estrutura formal da canção *Wie bin Ich Froh!* de Webern aponta para a interessante questão das formas da série empregadas pelo compositor em sua confecção. Se em outras obras, como, por exemplo, as *Variações para piano op.27*, a utilização de um maior número de formas da série (trinta e duas formas distintas, o que representa 66,7% de quarenta e oito possíveis) retrata um processo frequente na produção de Webern, aqui, a escolha reduzida (apenas quatro neste movimento e oito ao total no *opus*, o que representa apenas 16,7% das quarenta e oito formas possíveis) apresenta uma interessante possibilidade de janela hermenêutica. A abertura desta janela nos permite vislumbrar como o compositor estava preocupado com a perfeita articulação de uma forma ternária, de modo a estabelecer uma metáfora musical com o texto (fator mais proeminente ainda em virtude da ausência da tonalidade ou de centros tonais claros).



Ainda, a relação entre a forma O e a forma I encontra-se (nesta peça) bastante unificada em virtude de ambas iniciarem com a mesma nota, fator de referência para a delimitação da estrutura ternária que Webern quis realçar.

## REFERÊNCIAS

KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Post Modern Knowledge*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays* (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology) (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), 2007.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

WEBERN, Anton; JONE, Hildegard. *Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone op.25*. Wien: Universal, 1956.