

ANÁLISE SHENKERIANA DO SEGUNDO MOVIMENTO DA SÉTIMA SINFONIA DE BEETHOVEN (TEMA A)

Ricardo De Alcantara Stuani

rstuani@hotmail.com

UNESP/Instituto de Artes

Resumo: Este trabalho tem como objetivo realizar uma breve análise do Tema A do Segundo Movimento da Sétima Sinfonia de Beethoven. Esta análise terá como método as idéias do teórico Heinrich Shenker, que acreditava que os movimentos de uma obra tonal podem ser compreendidos partindo da composição à redução de sua estrutura fundamental, utilizando gráficos que representam os planos frontais, intermediários e o plano fundamental da partitura (Bortz, 2013).

Palavras-chave: análise musical, análise shenkeriana, Beethoven, Sétima sinfonia.

INTRODUÇÃO

A Sétima sinfonia de Beethoven foi escrita entre 1811 e 1812 e teve a sua estréia em um concerto de caridade aos soldados feridos na batalha de Hanau, Viena, durante as guerras Napoleônicas, sob a regência do próprio compositor. Escrita para orquestra clássica, o segundo dos quatro movimentos é o mais conhecido, na tonalidade de lá menor. Embora seja o movimento lento da sinfonia, Beethoven marca o andamento como *allegretto*, caracterizado por um ostinato rítmico quase de uma marcha (Trigg, 2009). Para esta análise utilizaremos a redução para piano de Litz, do conjunto total das reduções das nove sinfonias de Beethoven:

Liszt - Symphony No. 7 in A Major, Op. 92

The image displays a musical score for the second movement of Liszt's Symphony No. 7 in A Major, Op. 92. The score is written for piano and includes a brass section (Bratschen, Violoncelle u. Kontrabässe). The tempo is marked 'Allegretto' with a tempo of 76. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'pp'. The score is in 3/4 time and features a piano reduction with a brass section and a piano part.

2. Viol. Br u. Bässe
ten.
p
pp
20
free-scores.com
Liszt - Symphony No. 7 in A Major, Op. 92

Figura1: Compassos 1 a 50 da redução para piano de Lizt, 1838.

O trecho a ser analisado será, portanto, do início da partitura até o compasso número cinquenta, primeiro e segundo tema do que entendemos como parte A da composição. Esta parte A pode ser classificada como um *tema com variações*.¹ Depois de uma acorde de La menor na primeira inversão que abre este movimento, o tema de dezesseis compassos (com repetição dos últimos oito) é

¹ Técnica de composição que consiste em alterar o mesmo material a cada repetição. É uma forma musical na qual a idéia musical fundamental ou tema é repetida de forma alterada ou acompanhada de maneira diferente. (CUETO, 2011)

apresentado. Este material é em seguida re-exposto quatro vezes com a mesma estrutura harmônica e algumas variantes: timbrísticas e texturais (começando em pianíssimo pelos violoncelos e contrabaixos, aumentando o volume e a densidade orquestral a cada exposição ao acrescentar os naipes de viola e violino, madeiras e por fim metais e tímpanos em diferentes registros). Depois do clímax (página 3 da grade orquestral) temos a parte B, em La maior contrastante, outras variações subseqüentes, a coda e a conclusão, que não serão os objetos deste presente trabalho. Este processo de construção encontrado nas obras de Beethoven é comentado por Menezes: “[...] no legado beethoveniano podem ser ouvidos processos eminentemente direcionais envolvendo ouros parâmetros de composição, como o *registro* das alturas – um pensamento que antecipa em mais de um século o serialismo integral.” (2013, p. 75)

Observando a estrutura harmônica aparentemente simples desta parte A, lembramos do que sugere Adorno sobre as sinfonias de Beethoven:

[...]são mais simples que a música de câmara e justamente isso permitiu aos numerosos ouvintes se encontrarem no interior de seu edifício formal. [...] objetivamente, as sinfonias de Beethoven constituíam discursos populares proferidos à humanidade, sendo que, ao exibir a esta última a lei da sua vida, tencionavam conduzi-la à consciência inconsciente daquela unidade que, de outro modo, continua velada a aos indivíduos em sua existência difusa. (2009, p.201)

Willy Corrêa de Oliveira em seu livro *Beethoven Proprietário de um Cérebro* comenta algumas regras da sintaxe do discurso beethoveniano como sendo “inter relações das essências da linguagem, combinatórias dos parâmetros do som: a intensidade e o timbre, ambos com força a movimentar o discurso tonal, a instaurar uma nova realidade musical” (1979, p.143).

O que lhe importava era sintagmatizar o sistema tonal veiculando – conjuntamente – outras classes de parâmetros acústicos: combinatórias dos parâmetros de som; inter-relações (orgânicas) de estruturas motivicas, gradações a níveis diversos de densidades, variações sobre o vetor tonal. (ibidem, p.15)

ANÁLISE HARMÔNICA E TEMÁTICA

Uma primeira redução da partitura a uma *redução em acordes*² nos permite fazer uma análise dos caminhos harmônicos (Figura 2, p.5). O primeiro tema apresentado a partir do terceiro compasso pode ser visto na Figura 3 (p. 6).

² Tradução livre de *chordal reduction*: essencialmente a partitura com as notas fora da harmonia fundamental retiradas. (NEUMEYER, 1992, p.3)

O segundo tema pode ser interpretado como sendo uma variação do primeiro, construído a partir de contrapontos e caminhos cromáticos:

The figure displays four systems of musical notation, each representing a four-measure phrase. The notation is in 2/4 time and uses a grand staff (treble and bass clefs). Below each staff, Roman numerals indicate the chord structure for each measure.

- System 1 (Measures 27-30):**
 - Measure 27: *i*
 - Measure 28: V_6
 - Measure 29: V_7
 - Measure 30: *i*
- System 2 (Measures 31-34):**
 - Measure 31: *i*
 - Measure 32: $V \frac{6}{4}$
 - Measure 33: V_7 (III)
 - Measure 34: *I* (III)
- System 3 (Measures 35-38):**
 - Measure 35: *I* (III)
 - Measure 36: V (V)
 - Measure 37: *ii*
 - Measure 38: V_7
 - Measure 39: *i*
- System 4 (Measures 39-42):**
 - Measure 39: *i*
 - Measure 40: V_6
 - Measure 41: *i*
 - Measure 42: V_7
 - Measure 43: *i*

Figura 2: redução em acordes dos compassos 27 a 42 da partitura.

Esta construção harmônica é a base estrutural desta parte A, a partir do compasso 27. A relativa maior (C) é alcançada no compasso 34 a partir de um acorde de G7, como observado na figura 2. Na região da dominante, compasso 36, B dominante de E (dominante da dominante), descendo a voz do contralto cromaticamente para a terça menor de Bm e realizar a cadência II- V- *i*, que é

então reiterada na repetição i- V- i. A simetria dos *pequenos motivos melódicos*³ se faz de quatro em quatro compassos.



Figura 3: primeiro tema apresentado no início da peça (exposição). Notar a simetria dos 24 compassos em pequenas frases de 4.

O que entendemos como *segundo tema* será o material de construção das outras variações (sendo ele próprio uma variação do primeiro tema), um contraponto ornamentado por caminhos cromáticos formando uma estrutura motívica que será reinvocada em diferentes contextos no decorrer desta parte A.

³ De acordo com a terminologia de Shoenberg (2008).



Figura 4: segundo tema.

GRÁFICOS SHENKERIANOS

O primeiro gráfico a ser analisado será o da linha do baixo⁴, sendo que é o primeiro passo para que as funções harmônicas sejam interpretadas e a base para os outros gráficos aqui apresentados:

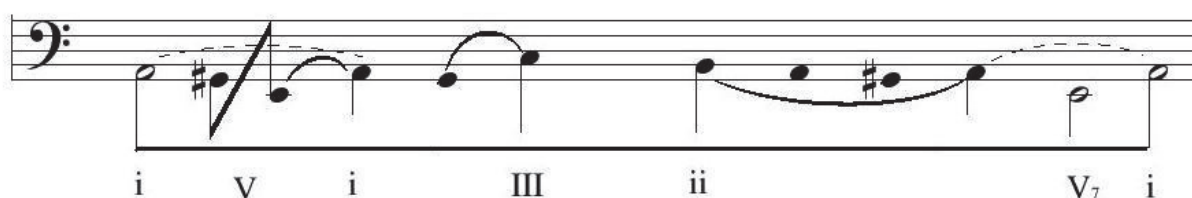


Figura 4: redução da linha do baixo.

As notas brancas são estruturais, as pretas são de menor importância e as sem haste são subordinadas. O segundo grau aqui é representado como subordinado ao primeiro grau, como sendo um caminho para a cadência final V7 - i. Como Shenker se ocupou apenas da análise da música tonal, é importante deixar os gráficos visualmente claros de modo que “a dependência da fundamental (a tônica) possa ser percebida sem dificuldades.” (SCHOENBERG, 1999, p.69). As repetições dos últimos 8 compassos são omitidas.

O segundo gráfico seria o plano frontal, o *foreground*. O primeiro plano frontal aqui exemplificado será o da exposição do tema, na redução para piano em clave de *fá*, no gráfico com a melodia e o contralto transpostos para clave de *sol*.

⁴ Tradução livre de *bass line sketches* (NEUMEYER, 1992, p.6)



Figura 5: plano frontal, ou *foreground*, da exposição do tema, compassos 3 a 24 da partitura.

O terceiro gráfico será o plano frontal do segundo tema, já mais ornamentado:

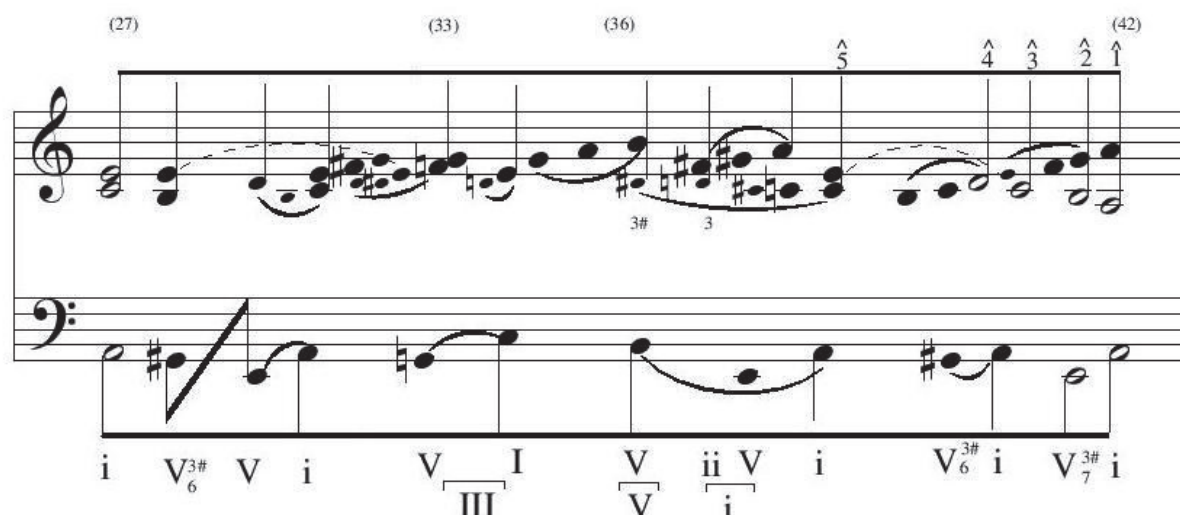


Figura 6: plano frontal ou *foreground* do segundo tema.

Aqui vemos as notas estruturais da melodia, os graus descendentes 5-4-3-2-1, assim como a sensível do acorde de dominante para a tônica. Também o movimento cromático de *ré#* a *dó* natural a partir do acorde de dominante da dominante (B), no compasso 36. É possível visualmente perceber a direcionalidade melódica ascendente e descendente. O terceiro gráfico é o plano intermediário, ou *middleground*.

Figura 6: plano intermediário ou *middleground*.

Neste gráfico já existem menos notas estruturais no baixo e menos densidade melódica, o que nos leva finalmente ao terceiro gráfico, o plano estrutural, ou *background* da partitura:

Figura 7: plano estrutural, ou *background*.

CONCLUSÕES

Notamos que o tema na sua primeira exposição e sua primeira variação aqui analisada contém pequenas diferenças harmônicas que merecem ser discutidas. Na apresentação inicial do tema, Beethoven evita sistematicamente o *fé* natural, entidade básica da afirmação do *lá* menor (II meio diminuto). Usando o *fa*# como subida melódica e usando o *si* sempre com a quinta justa ele reforça o

caráter marcial da peça, flertando com o *lá* maior (*ré* maior e *si* menor com quinta justa) ao evitar o cromatismo da descida da menor harmônica (*fá* natural - *m*), que soaria pouco viril ou pouco marcial. O baixo do compasso 7 é um *lá* quinta do acorde de *ré*. O *fá* é Sustenido. Um IV- III se pensarmos em *lá* menor e um arquetípico II- I 6/4 se pensarmos em *dó*, para onde ele quer ir. Por isso o *dó* soa repouso mesmo sem o sol com sétima (V de *dó*). Já na primeira variação ele usa o *sol* com sétima porque a sétima seria o *fá* natural que aqui ele já não evita neste caminho ao *dó* maior. Como em Beethoven tudo tem uma origem e um fim, o I 6/4, acorde de início do movimento (*lá* com quinta no baixo) tem embutido um movimento I 6/4 - V - I, sua simples menção praticamente já soa uma cadência perfeita e por isso ela não precisa estar explícita. Para Shenker provavelmente este acorde seria apenas prolongamento do *La* menor inicial e por isso não entra nos gráficos.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, W. T. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo, Editora Unesp, 2009.
- Bortz, G. *Decodificando níveis estruturais no solfejo melódico tonal*. Anais do VI Simpósio de Cognição e Artes Musicais – Simcam 9, 2013.
- CUETO, Amancio Jr. *Tema com variações*. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/temacom-variacoes>> acesso em: 12 jul. 2013.
- FORTE, A. & Gilbert, S.E. *Introduction to schenkerian analysis*. New York: Norton, 1982.
- MENEZES, F. *Matemática dos Afetos*. São Paulo, Edusp, 2013.
- NEUMEYER, D. & Tepping, S. *A guide to schenkerian analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SALZER, F. *Structural hearing: Tonal coherence in music*. New York: Dover, 1952.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- TRIGG, R. *Set Works Analyses*. GCSE Music specification, 2009, disponível em: <www.scribd.com/.../140422312/Gcse-Mus-Revised-Support> acesso em: 24 jun. 2013.
- VIDAL, I. *Os sons visitantes*. Revista ArteUnesp, v. 15, 2002.

Partituras

BEETHOVEN, L.V. Symphony N°7, Op. 92, Orquestra. Viena, 1812, domínio público, disponível em: < [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7,_Op.92_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7,_Op.92_(Beethoven,_Ludwig_van))>
_____. Sinfonia N°7, Op. 92, Arranjo para piano de Franz Litz, 1838, domínio público, disponível em: < [http://pt.cantorion.org/music/591/Sinfonia-n.%C2%BA-7-\(Symphony-No.-7\)-Piano-reduction](http://pt.cantorion.org/music/591/Sinfonia-n.%C2%BA-7-(Symphony-No.-7)-Piano-reduction)>