

# Capítulo 4

## Temas Clássicos

### Introdução à teoria da estrutura fundamental

A teoria schenkeriana da tonalidade se reduz a considerar que toda obra tonal é, em última instância, apenas uma vasta prolongação do acorde de tônica. A estrutura mínima desta prolongação, que Schenker chama “estrutura fundamental”, é uma descida melódica, a “linha fundamental” que desce de uma primeira forma do acorde de tônica, com a terça, a quinta ou a oitava no soprano, até uma outra forma do mesmo acorde onde a nota superior é a própria tônica. A obra tonal é então um arco melódico indo de um acorde de tônica a um outro; o caráter descendente da linha melódica e sua terminação sobre a tônica marcam o resultado do objetivo tonal e o término da obra. Além disto, as notas de passagem que permitem este movimento descendente tornam possível outras harmonias além da tônica e são assim o ponto de partida de todo o desenvolvimento da obra. Em todo caso, a penúltima nota de passagem da linha, o segundo grau que precede a tônica, é harmonizado pelo acorde de dominante: é assim que se forma a cadência perfeita final. A estrutura harmônica mínima é então I–V–I, que Schenker chama “arpegiação do baixo”.

Schenker escreve os graus da linha fundamental com números arábicos com acentos circunflexos; ele mantém os números romanos para designar os graus da harmonia. Assim, em função da nota superior do primeiro acorde, a “nota de cabeça” da linha fundamental descendente – se esta nota for a terça, a quinta ou a oitava – as três formas de base da estrutura fundamental são as seguintes:

$$\begin{array}{ccc} \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ \text{I} & \text{V} & \text{I} \end{array} \qquad \begin{array}{ccccc} \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ \text{I} & & \text{V} & \text{I} & \end{array} \qquad \begin{array}{ccccccc} \hat{8} & \hat{7} & \hat{6} & \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ \text{I} & & & & & \text{V} & \text{I} & \end{array}$$

Diversas variantes são possíveis, como se verá abaixo. Este capítulo, entretanto, não descreve as estruturas fundamentais de obras completas, mas somente estruturas de alguns temas clássicos. Schenker indica que fragmentos de obras podem comportar a mesma estrutura que obras completas. Os temas retidos para serem analisados aqui começam e terminam sobre um acorde de tônica. A linha melódica se reduz essencialmente a uma descida por movimento conjunto. Esta descida se faz freqüentemente a partir da quinta do acorde de tônica ( $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ ). Esta situação não resulta de uma escolha arbitrária feita entre os temas clássicos consultados, mas do fato que as linhas melódicas descendentes de temas clássicos começam freqüentemente no quinto grau: este é um traço estilístico interessante.

Constata-se entretanto que nenhum desses temas clássicos se reduz a uma simples descida  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ . Todo o interesse da análise reside precisamente na descoberta das disposições particulares de cada uma das peças, na identificação dos múltiplos procedimentos de prolongação da estrutura fundamental, que fazem com que uma obra não seja jamais idêntica a nenhuma outra, mesmo se a estrutura fundamental é a mesma. É através da identificação destas particularidades que se revelam as significações resultantes de cada realização; veremos ainda que as significações individuais são sempre o resultado de procedimentos de prolongação.

### Estrutura fundamental simples

O primeiro exemplo é o tema da Sonata em *fá* maior, KV 280, de Mozart. Aqui, a dominante é atingida já no compasso 3, antes mesmo que a linha fundamental comece sua descida. A estrutura fundamental pode então se exprimir sob a seguinte forma:

$$\begin{array}{c} \hat{5} \text{ — } \hat{4} \ \hat{3} \ \hat{2} \ \hat{1} \\ \text{I} \ \text{V} \text{ — } \text{I} \end{array}$$

A passagem do I ao V é prolongada através de dois movimentos melódicos: por um lado, uma retomada superior que, trazida com uma transferência da fundamental do acorde de tônica à oitava superior (*fá*<sup>4</sup>), desce em direção da quinta através da linha *fá*<sup>4</sup>-*mi*<sup>4</sup>-*ré*<sup>4</sup>-*dó*<sup>4</sup> nos compassos 2-3; por outro lado, uma linha de retomada inferior que tem a sua origem no *fá*<sup>3</sup> implícito<sup>1</sup> do compasso 1 e sobe através do *sol*<sup>3</sup> (compassos 2-3) e do *lá*<sup>3</sup> até o *si*<sup>3</sup> (compassos 3-4).

**Adagio**

i      ii<sup>6</sup>      V      VI      (#IV) V

VI      (#IV) V      i

#### Exemplo 4.1: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *fá* maior, KV 280, 2º movimento, comp. 1-8

O encontro do *fá*<sup>4</sup> e do *ré*<sup>4</sup> da linha de retomada superior com o *sol*<sup>3</sup> da linha de retomada inferior cria a ocasião para um acorde de ii<sup>6</sup> no compasso 2, suportado pelo *si*<sup>3</sup> no baixo: este acorde, que provém essencialmente de movimentos melódicos das vozes superiores, constitui uma “pré-dominante”, quer dizer, uma preparação da dominante<sup>2</sup>. O *si*<sup>3</sup>, ponto de chegada da linha de retomada inferior e <sup>4</sup> grau da linha fundamental descendente, aparece primeiro como sétima do acorde do V<sup>o</sup> grau, no final do compasso 3 (ou 5), depois como retardo da quinta *lá*<sup>3</sup>, <sup>3</sup> grau da linha fundamental, sobre os acordes do VI<sup>o</sup> grau nos compassos 4 e 6. Cada um destes prepara a quarta e sexta de dominante, nos compassos 5 e 7. Esta se resolve definitivamente na sétima de dominante do final do compasso 7, trazendo ao mesmo tempo a cadência perfeita V–I e o final da descida melódica, <sup>2</sup>–<sup>1</sup>.

O exemplo 4.1a resume esta análise conforme às convenções gráficas de Schenker. A descida da linha fundamental, <sup>5</sup>–<sup>4</sup>–<sup>3</sup>–<sup>2</sup>–<sup>1</sup> (*dó*<sup>4</sup>-*si*<sup>3</sup>-*lá*<sup>3</sup>-*sol*<sup>3</sup>-*fá*<sup>3</sup>), é escrita em mínimas. Ela é suportada pelo movimento harmônico fundamental, I–V–I, do qual os graus do baixo são escritos também como mínimas. Estes graus, tanto na melodia quanto no baixo, são inscritos sob uma ligadura que indica que eles pertencem à estrutura fundamental. Os compassos 4-5 e 6-7, que são repetições uns dos outros, são representados somente uma vez. As notas de ornamento da melodia, inclusive aquelas que formam

<sup>1</sup> O acorde de *fá* menor do começo não contém o *fá*<sup>3</sup>, mas é evidente que ele está presente na ressonância de todo o acorde.

<sup>2</sup> Sobre o conceito de pré-dominante, ver a nota 8 do Capítulo 3, p. 33.

as linhas de retomada superior e inferior, aparecem como semínimas sem haste. Duas notas do baixo são escritas como semínimas, para mostrar a importância relativa dos acordes que elas representam: o *si*<sub>b</sub> do compasso 2, já assinalado acima como “pré-dominante”, e o *ré*<sub>b</sub> dos compassos 4 e 6, acorde de bordadura, preparação da quarta e sexta de dominante. A ligadura pontilhada ligando, no baixo, o *dó*<sub>3</sub> do compasso 3 ao do compasso 5 mostra que no final das contas o movimento V–VI–V que os separa (duas vezes, compassos 3-5 e 5-7) é apenas superficial. No total, a passagem aparece então como um movimento I–V–I, harmonizando uma descida melódica de notas de passagem de  $\hat{5}$  a  $\hat{1}$ .

**Exemplo 4.1a:** Redução do exemplo 4.1

### *Subida inicial e arpegiação inicial*

Freqüentemente, a primeira nota da linha fundamental, que Schenker chama “nota de cabeça”, não é atacada diretamente. Ela é atingida através de uma linha ascendente (“subida inicial”) ou de uma arpegiação ascendente (“arpegiação inicial”). O exemplo 4.2 mostra um tema, o do Scherzo em *fá* maior, Hob. XVI:9, de Haydn, no qual a nota de cabeça, *dó*<sub>5</sub> é atingida através de uma arpegiação. Em aparência, a linha fundamental opera seu movimento descendente em duas etapas, já que a arpegiação inicial é repetida duas vezes (compassos 1-2 e 5-6): uma primeira descida *dó*<sub>5</sub>-*si*<sub>b</sub>-*lá*<sub>4</sub> é feita do compasso 2 ao compasso 4, depois, uma nova descida a partir do *dó*<sub>5</sub> nos compassos 6-8. Mas, um exame mais atento mostra que a arpegiação dos compassos 5-6 é apenas uma reminiscência daquela dos compassos 1-2, enquanto que o acorde de *fá* já está solidamente estabelecido no compasso 4, com a terça como nota superior (o que não era o caso no compasso 1); a descida *si*<sub>b</sub>-*lá* dos compassos 3-4 não é repetida nos compassos que seguem. Na realidade, a condução melódica da linha fundamental se estabelece então do *lá* do compasso 4 ao *sol* do compasso 7, em direção do qual a descida do compasso 6 faz somente uma retomada superior, como se vê no exemplo 4.2a. Nota-se também neste exemplo a utilização da ligadura com uma curva dupla através da qual Schenker marca a presença de um encadeamento tônica — pré-dominante — dominante.

**Exemplo 4.2:** Joseph HAYDN, Sonata (Divertimento) em *fá* maior, Hob. XVI:9, 3º movimento, comp. 1-8

**Exemplo 4.2a:** Redução do exemplo 4.2

A redução mostra detalhadamente a construção das prolongações: vê-se que a arpejiação inicial e a descida em semi-colcheias do compasso 2, *dó-si-lá-sol-fá*, simplesmente desenvolve o acorde de *fá* maior conduzindo da quinta à fundamental (*dó5-fá4*), o que é indicado pela ligadura oblíqua entre estas duas notas, enquanto que no compasso 3 a figura em semi-colcheias (que não está representada completamente) desenvolve o acorde de sétima de dominante, conduzindo em particular da terça à sétima, *mi4-si4*, conforme indicado pela ligadura oblíqua. De uma certa maneira, trata-se então de uma melodia composta, associando a descida *fá4-mi4* de uma voz do contralto à descida *dó5-si4* da voz do soprano. Esta prolongação do acorde de *fá* se encontra integralmente nos compassos 5 e 6, mas com a diferença essencial em relação ao começo do tema, já assinalada, que enquanto que a primeira prolongação do acorde de tônica (compassos 1-3) tinha sua origem num arpejo inicial que efetua uma transferência de registro *dó4-dó5*, a segunda começa no compasso 4 onde a terça está fortemente instalada: a partir deste momento, a expectativa auditiva visa a resolução do *lá4* no *sol4* e a subida em direção ao *dó5* parece ser somente da ordem da arpejiação do acorde. Vê-se aqui a que ponto o contexto pode ser determinante para a interpretação de uma passagem e quanto as repetições aparentemente literais podem ser enganosas.

As partes interiores não foram representadas no exemplo 4.2a porque elas não adicionam nada de importante à estrutura fundamental. Nota-se entretanto que a parte superior da mão esquerda realiza duas vezes a descida *lá3-sol3-fá3*, primeiro em terças (ou, melhor, em décimas) sob a descida da linha fundamental *dó5-si4-lá4* (compassos 1-4), depois em oitavas sob o fim da linha fundamental (compassos 5-8).

Encontraremos outros casos de subida ou de arpejiação inicial nos exemplos 4.6 e 4.10 no final do capítulo.

### *Nota vizinha de primeira ordem*

Schenker mostra que, freqüentemente, a nota de cabeça da estrutura fundamental comporta uma nota vizinha importante, que ele chama de “nota vizinha de primeira ordem” – o que significa que a nota em questão pertence ao nível de análise mais elevado da peça. Ele sublinha ainda que esta nota vizinha de primeira ordem só pode ser superior à nota de cabeça da qual ela é a bordadura, porque uma nota vizinha inferior criaria uma confusão com o começo da linha fundamental descendente: a nota vizinha inferior jamais poderia pertencer à “primeira ordem” (quer dizer, à estrutura fundamental), ela criaria necessariamente relações com fenômenos de nível inferior. Se a nota de cabeça é o  $\hat{5}$ , a estrutura fundamental toma então uma forma deste tipo:

$$\begin{array}{cccccc} \hat{5} & \hat{6} & \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ I & \text{-----} & V & & & & I \end{array}$$

O exemplo 4.3 ilustra um primeiro caso; encontraremos vários outros (exemplos 4.6 a 4.10) nos exercícios do final do capítulo. A nota de cabeça, no exemplo 4.3, é o *si3*; a nota vizinha de primeira ordem é então *dó4*. Ela é atingida desde o compasso 17, como ponto de chegada da retomada superior *mi-ré-dó*; ela participa de uma quarta e sexta (acorde de bordadura) do acorde de tônica. A nota de cabeça é em seguida transferida para a oitava superior no final do compasso 18. Uma descida em acordes paralelos de terça e sexta desenvolve o acorde de *mi* maior nos compassos 19-20. A nota vizinha é repetida no compasso 21, sempre transferida à oitava superior, antes da descida da linha

fundamental. Esta descida é superficialmente similar àquela dos compassos 19-20; ela difere daquela entretanto porque se apóia em harmonias mais afirmadas, formando um encadeamento  $i-ii-V-i$ . Nota-se, no exemplo 4.3a, os números  $\hat{6}$ , que indicam que as notas vizinhas de primeira ordem – escritas como semínimas atadas à ligadura para indicar que elas pertencem à linha fundamental.

**Exemplo 4.3:** Joseph HAYDN, Sonata (Divertimento) em *mi* maior, Hob. XVI:13, 2º movimento (Menuet), comp. 15-24

**Exemplo 4.3a:** Redução do exemplo 4.3

*Interrupção*

Numerosos temas clássicos se subdividem em duas partes, antecedente e conseqüente, a primeira terminando com uma semi-cadência enquanto que a segunda conduz a uma cadência perfeita. Neste caso, a linha fundamental desce até o  $\hat{2}$ , sobre a dominante da semi-cadência; ela é retomada em seguida no seu início, para terminar normalmente sobre a tônica no final do conseqüente. Schenker sublinha que a passagem do final do antecedente ao começo do conseqüente não pode de forma alguma ser considerada como uma cadência  $V-I$ : não se trata de uma continuação mas sim de uma reprise. Isto se manifesta notadamente no fato que o  $\hat{2}$  da linha fundamental não se resolve normalmente em direção ao  $\hat{1}$ . A estrutura fundamental é então do seguinte tipo:

$$\hat{6} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \parallel \hat{6} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$$

$$I \text{ — } V \quad I \text{ — } V \quad I$$

Schenker chama a parada sobre a semi-cadência de *interrupção* que ele nota através de dois pequenos traços verticais. Encontraremos dois exemplos abaixo. O primeiro é o tema do Rondeau da sonata KV 281, de Mozart (exemplo 4.4).

**Rondeau**  
**Allegro**

**Exemplo 4.4:** Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *si* bemol maior, KV 281,  
3º movimento, comp. 1-8

Vários pontos devem ser sublinhados. Primeiro, é preciso perceber que o *fá* do primeiro tempo ocupa o lugar de um acorde de tônica subentendido, *si*<sub>3</sub> maior; desde então o *si*<sub>4</sub> do baixo pode ser considerado como uma nota de passagem cromática entre *si*<sub>3</sub> e *dó*. Em seguida, é preciso entender bem o papel das notas da melodia na primeira metade dos compassos 1 e 2 (bem como 5 e 6, que são as reprises). Trata-se a cada vez de uma breve prolongação, através de uma arpegiação preechida com uma nota de passagem levando da terça à fundamental, do acorde de *dó* menor (compassos 1 e 5), e em seguida de *si*<sub>3</sub> maior (compassos 2 e 6); as notas importantes são a cada vez a terça do acorde, que formam o grau  $\hat{4}$  e  $\hat{3}$  da linha fundamental. Nos compassos 3-4, uma linha de retomada superior, vinda da transferência do *si*<sub>3</sub> para a oitava superior e parcialmente dobrada em décimas paralelas no baixo, leva para a última nota ( $\hat{2}$ ) da linha fundamental interrompida. Nos compassos 6 e 7 em contrapartida, Mozart precisa ganhar um tempo para terminar a descida da linha fundamental: a linha de retomada superior é então substituída por um simples arpejo descendente. O exemplo 4.4a resume esta análise.

**Exemplo 4.4a:** Redução do exemplo 4.4

O segundo exemplo é o tema do terceiro movimento da Sonata KV 333 (exemplo 4.5). É uma melodia composta, comportando nos compassos 2-3 uma linha de retomada inferior que liga a voz inferior da mão direita (*lá*<sub>3</sub>) à voz superior (*ré*<sub>4</sub>). Aqui também, a necessidade de ganhar um tempo impede a reprodução desta retomada inferior no conseqüente (compassos 6-7). Nota-se além disso que o *sol*<sub>4</sub> do antecedente, no compasso 2, não pode ser analisado como nota vizinha de primeira ordem porque, ainda que ele se encontre no conseqüente do compasso 6, ele não se resolve no *fá*<sub>4</sub>: é preciso concluir que a cada vez o *sol*<sub>4</sub> é apenas a arpegiação do *mi*<sub>4</sub> que precede. Enfim, é preciso notar o final da linha fundamental, compassos 7-8: ainda que a melodia do soprano pareça fazer um movimento *dó-si-lá-si*, ( $\hat{2}-\hat{1}-\hat{7}-\hat{1}$ ), somente as notas *dó-si*<sub>3</sub> foram conservadas na linha fundamental. Schenker considera na verdade que o movimento que leva do 2º grau à nota sensível é somente uma

arpegiação do acorde de dominante – o que equivale a dizer que a nota sensível pertence a uma voz interior. Aqui, realmente, pode-se ler na segunda voz da mão direita um movimento melódico que começa no compasso 6: *lá-si<sub>b</sub>-sol-lá-si<sub>b</sub>*.

**Allegretto grazioso**

**Exemplo 4.5:** Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *si* bémol maior, KV 333, 3º movimento, comp. 1-8

**Exemplo 4.5a:** Redução do exemplo 4.5

### Exercícios

O primeiro exercício é realizado detalhadamente para ilustrar as etapas da análise. Trata-se do tema<sup>3</sup> do Minueto da Sonata em *ré* maior, Hob. XVI:14, de Haydn (exemplo 4.6).

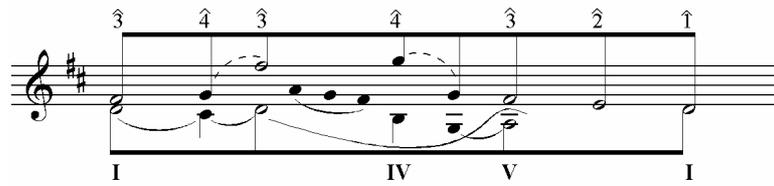
**Exemplo 4.6:** Joseph HAYDN, Sonata (Divertimento) em *ré* maior, Hob. XVI:14, 2º movimento (Menuet), comp. 15-22

A primeira etapa consiste em realizar uma redução “verticalizada” e uma cifragem harmônica, com no exemplo 4.6a. A leitura vertical coloca em evidência uma escrita a quatro vozes, com freqüentes saltos de registro. A nota de cabeça aparece desde o compasso 15: é o *fá*<sup>3</sup>,  $\hat{3}$  do acorde de tônica<sup>4</sup>. Ele é bordado no compasso 16 pelo *sol*,  $\hat{4}$ . Este movimento de nota vizinha de primeira ordem é transferido em seguida para a oitava, para voltar ao registro inicial no compasso 21. Ligaduras pontilhadas indicam as transferências de registro e as notas prolongadas. As ligaduras contínuas indicam a ligação da nota vizinha à nota de cabeça, *fá*<sup>3</sup>-*sol*<sup>3</sup>-*fá*<sup>4</sup> (em terças com a bordadura *ré-mi-ré* do baixo) nos compassos 15-17, depois *fá*<sup>4</sup>-*sol*<sup>4</sup>-*sol*<sup>3</sup>-*fá*<sup>3</sup> nos compassos 17-21, assim como a arpejiação do acorde do IVº grau, *sol-si*, no compasso 19 (o gráfico não detalha a reprise no compasso 20). A partir desta primeira análise é fácil estabelecer a segunda redução, que leva em conta a estrutura fundamental. Para tornar a leitura mais clara, a transferência de registro do *ré* na segunda voz da mão direita não foi representada. As duas primeiras harmonias de dominante, compassos 16 e 18, são apenas acordes de notas vizinhas que realizam a prolongação do acorde de *ré* maior durante quatro compassos. Os quatro últimos compassos formam uma cadência IV-V-I sob a descida  $\hat{4}$ - $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ .

**Exemplo 4.6a:** Primeira redução do exemplo 4.6

<sup>3</sup> Ou, mais precisamente, da sua reprise: a primeira exposição, nos compassos 1 a 8 se termina na dominante; é a versão que se termina na tônica que foi escolhida aqui.

<sup>4</sup> Seria possível se perguntar se não é o *lá*<sup>3</sup>,  $\hat{5}$ , no compasso 18. Duas razões se opõem a esta hipótese: a primeira, que a nota não pertence a um acorde de tônica e então não pode pertencer ao começo da estrutura fundamental; a segunda, que ele não reaparece como nota importante no final do tema e não dá lugar então a uma descida por movimento conjunto até a tônica *ré*.



**Exemplo 4.6b:** Segunda redução do exemplo 4.6

Analisaremos da mesma maneira os exemplos seguintes:

**Exemplo 4.7:** Wolfgang Amadeus MOZART, Klavierstück em fá maior, KV 33B, comp. 1-12

Exemplo simples de uma estrutura fundamental da qual a nota de cabeça comporta uma nota vizinha de primeira ordem.

**Allegro**

**Exemplo 4.8 :** Joseph Haydn, Sonata (Divertimento) em sol maior, Hob. XVI:8, 4º movimento, comp. 1-8

A dificuldade deste exercício consiste em identificar o registro principal, levando em conta a transferência inicial de ré4 a ré5, do compasso 1 ao compasso 2. Percebe-se rapidamente que o ré inicial só encontra uma verdadeira linha conjunta no nível do ré4: os movimentos ré5-dó5 (compassos 2-3) e lá5-sol5 (compassos 5-6) não têm nenhuma verdadeira continuação nesta altura. A linha fundamental se situa então em ré4-dó4-si3-lá3-sol3 e as outras notas são apenas dobraduras: é o que a redução proposta deverá tentar pôr em evidência.

**Allegro assai**

**Exemplo 4.9:** Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em fá maior, KV 280, 1<sup>o</sup> movimento, comp. 1-13

A nota vizinha de primeira ordem, *ré*<sup>4</sup>, é atingida a partir do segundo tempo do compasso 2. Uma linha descendente no final do compasso 2 desenvolve o acorde de *fá* maior. No compasso 3, uma linha de retomada superior cromática desce em direção da nota vizinha *ré*<sup>4</sup>, enquanto que duas vezes em terças paralelas na mão esquerda sobem em direção da quarta e sexta do acorde de tônica. Uma primeira descida *si*<sup>b</sup>-*lá*-*sol* se opera nos compassos 7-9, ela é retomada e completada até o *fá* nos compassos 10-13.