

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM REGÊNCIA**

EDICÉLIO MOURÃO VULCÃO

**SINFONIA N° 35 DE MOZART (K 385):
ASPECTOS INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE**

**MANAUS
2021**

EDICÉLIO MOURÃO VULCÃO

**SINFONIA N° 35 DE MOZART (K 385): ASPECTOS
INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE**

Monografia apresentada ao Programa de graduação em
Bacharelado em Regência da Universidade do Estado
do Amazonas, como requisito para obtenção do título de
Graduado em Bacharel em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Adroaldo Cauduro

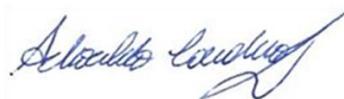
**MANAUS
2021**

TERMO DE APROVAÇÃO

EDICÉLIO MOURÃO VULCÃO

SINFONIA Nº 35 DE MOZART (K.385): ASPECTOS INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito final para obtenção do título de Bacharel pelo Curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Adroaldo Cauduro
Orientador (UEA)



Prof. MS. Vadzim Ivanou
Membro da banca (UEA)



Profa. Esp. Irina Kazak
Membro da Banca (UEA)

Manaus, 16 de julho de 2021

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado à minha família, amigos, profissionais da música e a todas as pessoas que nos tem incentivado durante a na nossa caminhada musical.

AGRADECIMENTO

Agradeço,

Ao Criador, pela vida e pelo dom da música.

À D. Helena, minha mãe, pela existência e amor incondicional.

Ao Prof. Dr. Adroaldo Cauduro, pelos ensinamentos, disposição, cuidado e paciência.

À Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, pela parceria.

À Irina Kazak, pelo companheirismo, apoio, dedicação, e por acreditar na realização deste projeto.

RESUMO

O presente trabalho buscou a partir da experiência acadêmica e artística em reger a Sinfonia Nº 35 de Mozart (K.385), organizar orientações e referenciais interpretativos que possam auxiliar à comunidade discente de regência e profissionais já atuantes desta área na construção de suas performances desta sinfonia. Desta forma, foi realizado um estudo contemplando aspectos históricos, bem como um estudo musical em profundidade sob o ponto de vista do regente da obra.

Palavras-chave: Sinfonia Nº 35; Mozart, Wolfgang Amadeus; Sinfonia “Haffner”; Regente (música); Viena; Performance Musical.

ABSTRACT

The present work sought, from the academic and artistic experience in conducting Mozart's Symphony n. 35 "Haffner" (K.385) to organize guidelines and interpretative references that may help in particular, the student community in conducting and professionals already active in this area in the construction of their performances of this symphony. Thus, a study was carried out observing its historical aspects through the already written bibliography on the subject (national and foreign), as well as an in-depth musical study from the conductor's point of view.

Keywords: Symphony n. 35; Mozart, Wolfgang Amadeus; Symphony "Haffner"; Conductor (music); Vienna; musical performance.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - 1º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO	28
Figura 2 - ANTECEDENTE (c. 1-5).....	29
Figura 3 - CONSEQUENTE (c. 6-12).....	30
Figura 4 - VARIAÇÃO 1 – TEXTURA IMITATIVA: FLAUTAS E OBOÉS ENTRAM COM A MELODIA DEFASADOS DE DOIS COMPASSOS EM RELAÇÃO AOS DEMAIS NAIPES DA ORQUESTRA (c. 15)	31
Figura 5 - ELISÃO: O FINAL DA VARIAÇÃO 1 E O INÍCIO DA VARIAÇÃO 2 NO c. 35;	33
Figura 6 - INÍCIO DA VARIAÇÃO 3 (c. 41) COM O MATERIAL MELÓDICO DO ANTECEDENTE APRESENTADO PELO NAIPE DAS VIOLAS, VIOLONCELLOS, CONTRABAIXOS E FAGOTES	34
Figura 7 - VARIAÇÃO 4 – CONTRATEMA NOS VIOLINOS I E II (c. 48-57)	35
Figura 8 - INÍCIO DA TRANSIÇÃO 1, c.59	37
Figura 9 - ELISÃO NO COMPASSO 66 (LETRA B) ONDE OCORRE O FINAL DA TRANSIÇÃO 1 E, SIMULTANEAMENTE, O COMEÇO DO 2º TEMA.	38
Figura 10 - INÍCIO DO DESENVOLVIMENTO – c. 95-103	40
Figura 11 - PARTE 2 DO DESENVOLVIMENTO – c. 105 – 112.....	41
Figura 12 - INÍCIO DA PARTE 3 DO DESENVOLVIMENTO – c. 117-121	42
Figura 13 - ENTRADA COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA AOS NAIPES DAS FLAUTAS E DOS OBOES NO COMPASSO 15.....	44
Figura 14 - INÍCIO DA VARIAÇÃO 4 COM INDICAÇÕES DAS ENTRADAS DOS VIOLINOS E CLARINETES.	47
Figura 15 - ENTRADAS COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA PARA OS VIOLINOS I E II (c.117-119); OBOÉS (c.118) E FAGOTES (c.120)	50
Figura 16 - 2º MOVIMENTO - ESQUEMA ANALÍTICO.....	52
Figura 17 - MATERIAL MELÓDICO DOS COMPASSOS 22-24.....	55
Figura 18 - FIGURA 18 – MATERIAL MELÓDICO NOS COMPASSOS 22-24 EXPANDIDA DOS COMPASSOS 26-32.....	56
Figura 19 - MOVIMENTAÇÃO MELÓDICA EM UMA FIGURAÇÃO EM FUSAS NO VIOLINO II, VALORIZANDO, DESTACANDO O MOTIVO MELÓDICO ORNAMENTADO EXECUTADO PELOS VIOLINOS I	58
Figura 20 - LEVARE PREPARANDO AS MUDANÇAS DE DINÂMICAS NOS COMPASSOS 3 E 5: P (PIANO) E F (FORTE), RESPECTIVAMENTE.....	60
Figura 21 - ENTRADAS COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA AOS OBOÉS E FAGOTES (c.9-10); E AOS VIOLINOS NA SEGUNDA METADE DO PRIMEIRO TEMPO DO c.12 (INÍCIO DA CODETTA).....	61
Figura 22 - INDICAÇÃO ÀS ENTRADAS DOS CLARINETES, FLAUTAS E OBOÉS NOS COMPASSOS 31-32 COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA.....	62
Figura 23 - PEQUENO RALENTANDO NA PRIMEIRA SEMICOLCHEIA DO TERCEIRO TEMPO E EM SEGUIDA LEVARE A TEMPO NO ULTIMO TEMPO (SUBDIVIDIR O ULTIMO TEMPO).....	64
Figura 24 - ESQUEMA ANALÍTICO: 3º MOVIMENTO.....	65
Figura 25 - FRASE DO ANTECEDENTE DO TEMA “a” EM DINÂMICA f (forte) (c.1-4)	66
Figura 26 - FRASE CONSEQUENTE (CONTRASTANTE) DO TEMA “a” EM DINÂMICA p (piano) (c.5-8)	66

Figura 27 - FRASE ANTECEDENTE DO TEMA b EM DINÂMICA f (forte) c. 9-12.....	66
Figura 28 - FRASE CONSEQUENTE DO TEMA “b” EM DINÂMICA p, c. 13-16.....	67
Figura 29 - INDICAÇÃO DA ENTRADA DAS VIOLAS COM AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA	71
Figura 30 - ENTRADAS PARA COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA OS PRIMEIROS VIOLINOS (c. 13); FAGOTES (c. 14) E BAIXOS (c. 17)	72
Figura 31 - PEQUENA FERMATA NA NOTA SI # NO COMPASSO 44; LEVARE a tempo PARA A REPETIÇÃO DO TEMA “c” NO COMPASSO SEGUINTE.	73
Figura 32 - 4º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO	74
Figura 33 - FRASE ANTECEDENTE DO 1º TEMA (c.1-4).....	76
Figura 34 - FRASE CONSEQUENTE DO 1º TEMA (c.5-8).....	76
Figura 35 - PERÍODO DE FRASE ANTECEDENTE SIMILAR AO PERÍODO DOS COMPASSOS 1 – 4.	81
Figura 36 - PERÍODO DA FRASE ANTECEDENTE c. 1-4.....	81
Figura 37 - PERÍODO DA FRASE CONSEQUENTE (c.5-8).....	81
Figura 38 - PERÍODO DA FRASE CONSEQUENTE EXPANDIDO. c.236 – 243	81
Figura 39 - COMBINAÇÃO DO MATERIAL MOTIVICO DA CODA COM O MATERIAL MELÓDICO DOS COMPASSOS 20-27	82
Figura 40 - MATERIAL MELÓDICO BASEADO NA FRASE CONSEQUENTE DO PRIMEIRO TEMA, COMPASSO 5 – 8. COM ACOMPANHAMENTO DO MATERIAL MOTIVICO DA CODA.	82

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1 - ANÁLISE COMPARATIVA DAS INDICAÇÕES METRONÔMICAS DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA Nº 35 (K385)DE MOZART.....	89
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

M.M = Metrônomo de Mälzel

KV= *Köchel Verzeichnis* – Catálogo Köchel

c. compasso

f = (*forte*),

p = (*piano*),

sf = (*sforzando*)

sfp = (*sforzandopiano*).

pp. = (*pianíssimo*).

c. 1-13 = do compasso 1 ao 13.

= é equivalente a

(3 + 2) = período de cinco compassos dividido em 3 e 2.

I M = primeiro grau maior.

V7 = quinto grau dominante.

III_m = terceiro grau menor (mediante).

8^{as} = oitavas.

(6) = tríade em primeira inversão

I/V = primeiro grau maior com o baixo na quinta (tríade do primeiro grau maior em segunda inversão).

Im/V = primeiro grau menor com o baixo na quinta (tríade do primeiro menor em segunda inversão).

IV = quarto grau maior (subdominante).

 = 125 = semínima igual a 125 batidas por minuto.

Cres. Crescendo

 = colcheia.

 = mínima.

 = indicação das entradas e levares.

 = elisão

SUMÁRIO

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1. PERSPECTIVA HISTÓRICA	14
1.1 VIENA NA DÉCADA DE 1780	14
1.2 A ORQUESTRA CLÁSSICA	15
1.3 AS SINFONIAS	17
1.4 ATUAÇÃO DE MOZART EM VIENA A PARTIR DE 1781	21
2. SINFONIA N° 35 “HAFFNER” (K.385)	24
2.1 1° MOVIMENTO:	28
2.2 2° MOVIMENTO	52
2.3 3° MOVIMENTO:	65
2.4 4° MOVIMENTO:	74
3.0 ANÁLISE COMPARATIVA DAS INDICAÇÕES METRONÔMICAS DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA N° 35 (K385) DE MOZART	88
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
BIBLIOGRAFIA	94

INTRODUÇÃO

Wolfgang Amadeus Mozart é considerado um dos mais prolíficos e influentes compositores de todos os tempos, com mais de 600 composições compreendendo a música sinfônica, de concerto, ópera, piano e coral.

No recital de formatura do Curso de Música na Universidade do Estado do Amazonas-Bacharelado em Regência tivemos a oportunidade de reger uma de suas mais conhecidas sinfonias: a Sinfonia N° 35, K 385 (Haffner), que foi composta em 1782 a pedido de Sigmund Haffner Filho, amigo particular de Mozart.

A Sinfonia n° 35 fez parte do repertório do recital de formatura. Assim, durante os estudos da partitura, ensaios e concertos, aplicou-se os conhecimentos acumulados durante o curso à obtenção de uma performance coerente.

Visando auxiliar discentes e profissionais da regência, o presente trabalho de conclusão de curso traz à cena aspectos interpretativos da performance da Sinfonia N° 35 sob a óptica do regente.

Este trabalho inicialmente apresenta uma perspectiva histórica a qual apresenta aspectos importantes do ambiente cultural da cidade de Viena no início da década de 1780, destacando seus principais centros de atividade musical e grupos musicais. Em seguida, visando situar a Sinfonia n° 35 no âmbito da produção artística de Mozart, a perspectiva histórica apresenta de forma cronológica toda a produção sinfônica do compositor entre os anos de 1764 a 1788, apontando importantes aspectos no tocante ao processo de composição utilizados por Mozart durante este período. A abordagem histórica mostra em seguida a nova viagem de Mozart à cidade de Viena no ano de 1781, destacando os fatores que levaram o

compositor à decisão de se instalar definitivamente naquela cidade, bem como os fatos e circunstâncias que contribuíram à composição da Sinfonia nº 35 no ano seguinte.

Em seguida o trabalho traz à cena uma análise musical da Sinfonia nº 35 (K.385) apresentada através de figuras contendo esquemas analíticos, mostrando aspectos formais, harmônicos das diferentes seções dos 4 (quatro) movimentos da sinfonia. Além disso, comentários referentes às questões interpretativas sob o ponto de vista da regência, aparecem articulados ao longo das análises musicais dos quatro movimentos da sinfonia.

Na sequência foi elaborado um quadro apresentando uma análise comparativa dos andamentos da Sinfonia nº 35 na performance de renomados regentes. Este quadro teve como finalidade o estabelecimento de um referencial das indicações metronômicas desta sinfonia, as quais serviram de base para a escolhas adotadas durante os ensaios e apresentações com a Orquestra Sinfônica da UEA na ocasião do nosso recital de formatura.

Nas considerações finais o esboço interpretativo da Sinfonia nº 35 é apresentado de maneira resumida, salientando características musicais próprias de cada movimento. Ademais, são indicadas algumas temáticas que poderão se tornar objetos de futuras pesquisas.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1 VIENA NA DÉCADA DE 1780

A cidade de Viena, sede do Sacro Império Romano e da Monarquia Austro-Húngara e local de residência de Mozart durante seus últimos dez anos de vida, era cosmopolita em sua essência e residência de nobres famílias. Suas línguas maternas incluíam: francês, tcheco, húngaro, italiano e alemão, refletindo assim o caráter multinacional da monarquia (RICE, 2013, p. 107). Apresentava uma população com cerca de 250.000 habitantes. (KEEFE, 2017, p. 30).

De acordo com KEEFE (2017), a música era a forma de arte apreciada por toda a sociedade de Viena, cidade que era apontada como um dos maiores centros musicais do mundo, oferecendo assim, um ambiente atraente para os artistas. Cotidianamente, eram realizados concertos públicos e privados de duos, trios, música para teclado e apresentações operísticas com artistas da mais alta qualidade.

Os teatros Burgtheater e Kärntnertor, eram os principais centros de atividade musical em Viena, sendo que ambos eram supervisionados por oficiais da corte.

O Teatro Burgtheater, também conhecido como Teatro Castelo, foi construído em 1741 pela rainha Maria Theresa, e teve como arquiteto o francês Nicolas Jadot. O Burgtheater foi construído em uma área nas dependências do palácio imperial em que anteriormente se situava uma quadra de tênis. (RICE, 2013, p.109). De acordo com KEEFE (2017, p. 4) o Teatro Burgtheater tinha capacidade de acomodar cerca de 1.350 espectadores, e era frequentado pela aristocracia e alta burguesia (barões, baronesas etc.)

O Teatro Kärntnertor foi construído em 1709 pelo imperador Carlos VI em Kärntnertor¹ e apresentava uma ampla variedade de espetáculos teatrais, incluindo a comédia (geralmente em idioma alemão) sendo que posteriormente, se tornou a principal casa de ópera de Viena. (RICE, 2013, p.108). De acordo com KEEFE (2017), o Kärntnertor podia acomodar cerca de 1.800 pessoas.

Além dos teatros já mencionados, Viena ainda dispunha de espaços menores reservados a apresentações musicais, alocados em prédios residenciais, restaurantes, ou na própria residência dos aristocratas. A nascente indústria da publicação musical na capital austríaca (incluindo a distribuição de cópias manuscritas), bem como aulas particulares a alunos ricos, também representavam fontes de renda para os artistas. (KEEFE 2017, p.4).

O Consórcio de Cavalheiros Associados (*Gesellschaft der Associierten Cavaliere*), grupo formado por 24 patronos da música em Viena, era responsável por custear vários concertos e oratórios naquela cidade, os quais contavam com integrantes da orquestra da corte e coral. INGRAO (1994, p. 232). O fundador deste consórcio, o Barão Gottfried von Switten, tinha um grande interesse pela música, particularmente no renascimento da música de grandes compositores do passado como Johan Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel. Os primeiros concertos desta organização foram primeiramente ambientados em castelos que pertenciam aos seus associados, no grande salão da Biblioteca Imperial e no Teatro Burgtheater².

1.2 A ORQUESTRA CLÁSSICA

De acordo com BENNETT (1990, p. 49) a palavra orquestra significa “uma quantidade considerável de instrumentos que tocam em conjunto, embora a espécie e o número exato possam variar bastante de uma obra para outra.”

¹ Ducado próximo à cidade de Viena.

² Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Gesellschaft_der_Associierten>

Conforme SPITZER, ZASLAW (2004, p. 327), o tipo de orquestra encontrada na segunda metade do século XVIII e início do século XIX era chamada de “orquestra clássica”: clássica no sentido de que ela “representava a primeira configuração orquestral que era estável normativa.”

Sobre a formação da orquestra clássica, BENNETT (1990, p.57) assinala:

Já no fim do século XVIII, os quatro principais tipos de instrumentos das madeiras, (flauta, oboé, fagote e o recém-inventado clarinete), passaram a ser combinados aos pares dando independência ao naipe. O cravo, como contínuo, caiu em desuso e no seu lugar passou-se a usar duas trompas que faziam a ligação da tessitura. Quase sempre estavam incluídos um par de trompetes e outro de tímpanos. Por algum tempo, esta foi a formação da orquestra padrão, frequentemente denominada de “orquestra clássica”.

O equilíbrio sonoro entre os instrumentos variava muito pouco, embora o tamanho da orquestra clássica variasse muito de um lugar para o outro. No entanto, quer fosse uma orquestra grande ou pequena, os violinos representavam de 50 a 70% da seção das cordas; as violas de 10 a 15%; violoncelos e contrabaixos de 20 a 30%. Já os sopros sofriam uma considerável variação em termos de proporção: 20% em uma orquestra grande e acima de 50% em uma orquestra pequena. (SPITZER, ZASLAW, 2004, p. 328-9).

No tocante ao tamanho das orquestras clássicas SPITZER, ZASLAW (2004, p. 337), afirmam que estas “vinham em todos os tamanhos”, sendo que as menores eram constituídas de apenas 10 músicos, enquanto as maiores com mais de 100. Dexter Edge, em seu artigo “*Mozart’s Viennese Orchestras*” também destaca:

A prática orquestral variou regionalmente no século XVIII, e o que é sabido sobre orquestras em Paris, Mannheim, Berlim ou Nápoles, não pode ser aplicado de forma direta às orquestras em Viena. Nem havia um tamanho padrão de orquestra no século XVIII. As orquestras variavam em tamanho de acordo com o local, a ocasião da apresentação e o gênero do trabalho apresentado. (EDGE, 1992, p. 4).

Segundo EDGE (1992, p.8) o Teatro Burgtheater manteve uma única orquestra desde ano de 1776 até final da temporada de 1785. Esta orquestra, com músicos devidamente assalariados, inicialmente era composta por: 6 primeiros violinos; 6 segundos violinos; 4 violas; 3 violoncelos; 3 contrabaixos; 2 oboés; 2 fagotes; 2 trompas e um montador. A

orquestra do Teatro Burgtheater só se expandiu com a admissão gradual dos músicos de sopro e percussão em cargos assalariados, como por exemplo: trompetistas, clarinetistas, trompistas, flautistas e timpanistas, só foram inseridos na folha de pagamento deste teatro no início da década de 1780, sendo que anteriormente, os mesmos só eram contratados apenas para apresentações individuais conforme fosse necessário.

O Teatro Kärntnertor mantinha uma orquestra separada do Teatro Burgtheater, sendo que até o presente momento, não existe relato preciso da quantidade de integrantes da mesma por conta da escassa divulgação de documentos da época.

Porém, EDGE (1992, p. 6), através da ilustração do registro da folha de pagamento da orquestra do Teatro Kärntnertor, referente à apresentação da peça “*Thamos, O Rei do Egito*”, ocorrida nos dias 4, 5, 6 e 28 de abril de 1774, nos dá uma construção hipotética da formação desta orquestra, a qual segundo o documento, era constituída de: 13 violinos², 2 violas, 3 violoncelos, 4 contrabaixos, 2 oboés, 2 trompas, 1 clarinete, 1 tímpano, fagotes³ e um montador. O mesmo documento também registrou a participação de um coral com 24 vozes, que foi dividido em 12 vozes masculinas e 12 femininas.

1.3 AS SINFONIAS

Mozart compôs um total de 41 sinfonias catalogadas, que teve início com a Sinfonia em nº 1 em Mí bemol maior (K. 16) de 1764- 65, e terminou com a Sinfonia nº 41 em Dó maior “Júpiter” (K. 551) de 1788, sendo um dos maiores expoentes do gênero. (EISEN, KEEFE, 2006).

² Quantidade de primeiros e segundos violinos não especificada.

³ Quantidade não especificada.

A respeito da produção sinfônica de Mozart SAINT-FOIX (1949, p. 4) destaca:

Pesquisar sobre as diferentes fases da evolução ‘sinfônica’ de Mozart, seria o mesmo que sondar toda sua carreira artística. Entre os seus oito e trinta e dois anos de idade, podemos distinguir facilmente pelo menos uma dúzia de períodos de atividade ‘sinfônica’ sucedendo-se um após o outro com apenas duas interrupções. O estudo destas atividades revelam o grau de grandeza e intensidade alcançado por ele nas suas composições instrumentais. Além disso, seus contemporâneos o consideravam antes de mais nada, um mestre da música instrumental [tradução nossa].

As primeiras obras sinfônicas de Mozart, n.º 1 em Mi bemol maior, K16 (1764–5), n.º 4 em Ré maior, K19(1765), K19a em Fá maior (1765), n.º 5 em Síb maior, K22 (1765) e K45a em Sol maior(1766), datam da sua grande turnê de três anos e meio à Alemanha, França, Inglaterra, Holanda, Bélgica e Suíça com seu pai, mãe e irmã. Todas foram compostas em três movimentos – rápido-lento-rápido – apresentando o primeiro movimento como *Allegro*, o segundo como *Andante* e o terceiro como *Presto*, identicamente escritos para dois oboés, duastrompas e cordas. Mozart, provavelmente seguiu os modelos sinfônicos de Johan Christian Bach e Carl Friedrich Abel, pois ele teve acesso a obra dos dois compositores quando esteve em turnê pela Europa, tornando-se inclusive amigo pessoal do filho de Bach em Londres. (EISEN, KEEFE, 2006, p. 498). Os primeiros movimentos, geralmente, apresentam forma binária expandida com fórmula de compasso 4/4; os segundos movimentos também têm forma binária e fórmula de compasso 2/4; os terceiros movimentos geralmente são rondós com fórmula de compasso 3-8. (EISEN in LANDON, 1990, p.256).

O grupo de sinfonias seguinte foi composto durante sua viagem à Viena nos anos de 1767-68: a n.º 6 em Fá maior, K43 (1767), n.º 7 em Ré maior, K45 (1768) e n.º 8 em Ré maior, K48 (1768). Os minuetos e trios refletem a influência da música contemporânea vienense, assim como na escrita orquestral, que agora conta com a presença de dois trompetes e do tímpano (K. 45 e 48).

Segundo EISEN, KEEFE (2006, p. 498), as sinfonias K. 43 e 45, indicam o início de uma forte associação musical entre as suas primeiras óperas e sinfonias; para o Andante da

Sinfonia n.º 6 em Fá maior (K. 43⁴) por exemplo, foi usado o dueto da ópera “Apollo et Hyacinthus” (K. 38, de 1767), e a sinfonia K. 45 foi adaptada para a abertura da sua primeira ópera *Buffa* “La Finta Semplice” (K. 51, de 1769). As sinfonias K. 215, 217, 218 e 73, bem como outras formas de música orquestral como divertimentos e serenatas, estão geralmente associadas a este período. (EISEN in LANDON, 1990, p. 256).

As viagens à Itália em 1769 e 1771 representaram para Mozart um novo período de atividade na composição de sinfonias. Segundo SAINT-FOIX (1949), ao chegar naquele país, sua primeira impressão da arte sinfônica veio principalmente das aberturas das óperas, cujos compositores vinham tanto da escola antiga, escrevendo *opera seria*, quanto da *opera Buffa*, que se caracterizava por aberturas mais curtas e compactas, geralmente escritas em um movimento.

Embora em uma de suas correspondências da Itália, Mozart tenha declarado que havia composto 4 novas sinfonias (n.º 44 - K. 81, n.º 11 - K.84, n.º 45 - K.95 e n.º 47 K.97, todas na tonalidade de Ré maior), a autenticidade das fontes, como partituras autografadas e cópias autenticadas, impede que esta informação seja confirmada. Porém, não há dúvidas quanto às sinfonias: n.º 10 em Sol maior, (K. 74, 1770); n.º 12 em Sol maior (K.110, 1771); n.º 13 em Fá maior, (K. 112, 1771); n.º 48 em Ré maior (K. 120, 1771). (EISEN, KEEFE, 2006, p. 498).

Até então, Mozart havia desenvolvido sua carreira sinfônica praticamente fora de Salzburgo. No entanto, entre 1771 e 1774, compôs 17 sinfonias em sua cidade natal: de n.º 14 a n.º 28. Em comparação às suas primeiras sinfonias, estas novas apresentavam seções de sopros relativamente grandes e papéis de destaque para os seus membros constituintes: a sinfonia n.º 18 em Fá maior (K. 130) por exemplo, apresentava 2 flautas e 4 trompas; a sinfonia n.º 19 em Mi bemol maior (K. 132), 2 oboés e 4 trompas; a sinfonia n.º 20 em Ré maior (K. 133) uma flauta, 2 oboés, 4 trompas e 2

⁴ EISEN, KEEFE (2006, p. 498) afirmam que esta sinfonia pode ter sido parcialmente composta em Salzburgo no início do verão de 1767.

trompetes. A sinfonia n.º 25 K. (183), escrita para 4 trompas, 2 oboés, 2 fagotes e cordas, representa um marco na obra sinfônica de Mozart por ser a primeira de suas sinfonias a ser composta em tonalidade menor: Sol menor. (EISEN, KEEFE, 2006, p. 499-500).

Segundo EISEN, KEEFE (2006), a produção sinfônica de Mozart entre o final de 1774 até 78 não foi independente, isto é, foi derivada de material musical de outras obras de sua autoria. De acordo com CLIFF EISEN (in LANDON, 1990, p.256-57), é provável que a maior parte desta produção em Salzburgo (da K.200 à K.318), esteja baseada nas ideias musicais de suas composições anteriores, como por exemplo: as aberturas de óperas como *La Finta Giardiniera* em Ré maior - K. 196 e *Il Re Pastore* em Dó maior - K. 208, que foram transformadas em sinfonias com o acréscimo de *finales*. Outras foram derivadas de serenatas orquestrais, das quais Mozart removia os movimentos concertantes e um ou dois dos minuetos. Documentos autênticos confrimam esta prática nas serenatas n.º 5 em Ré maior (K 204 -213a) e n.º 7 “Haffner” também em Ré maior (K 250). A versão sinfônica desta última por exemplo, apresenta várias diferenças da serenata original como: a adição dos tímpanos, e ao final do primeiro movimento, uma fanfarra para oboé, trompa e trompete; em um dos trios a figura do acompanhamento dos segundos violinos foi mudada, além da adição de partes para oboés e fagotes.

Em sua estadia em Paris em 1778, Mozart compôs a sinfonia n.º 31 em Ré maior (K. 297, 300a), que ele próprio intitulou de “Sinfonia Paris”, obra que foi documentada em correspondências a seu pai em Salzburgo e onde pode ser observado dentre vários aspectos importantes, a grande sensibilidade de Mozart quanto as preferências musicais do público parisiense, como por exemplo o uso do *premiere coup d’archet*⁵ no início da sua sinfonia. (EISEN, CLIFF, 2006). Outro aspecto importante encontrado na sinfonia n.º 31, é a presença do clarinete,

⁵ acordes tutti ou uníssonos tocados no início de uma peça com a arcada das cordas para baixo. (EISEN, CLIFF, 2006, p. 500)

instrumento que por sua vez não era normalmente disponível para Mozart em Salzburgo. (EISEN in LANDON, 1990, p. 257).

De volta à Salzburgo em 1779, o compositor retomou seu serviço na corte. As sinfonias n.º 32 em Sol maior, K. 318 (1779), n.º 33 em Sí bemol maior, K319 (1779) e n.º 34 em Dó maior, K338 (1780), representam as últimas sinfonias compostas em sua terra natal. Embora a edição da serenata “Posthorn” de 1779 seja considerada uma sinfonia desta época, suas fontes não validam esta afirmação. (EISEN, KEEFE, 2006, p. 501).

Em 1781, Mozart mudou-se para Viena, porém só começou a compor sinfonias no ano seguinte. Fazem parte do compêndio das sinfonias vienenses a n.º 35 em Ré maior, K385 (‘Haffner’, 1782); n.º 36 em Dó maior, K425 (‘Linz’, 1783); n.º 38 em Ré maior, K504 (‘Praga’, 1786); n.º 39 em Mib maior, K543 (1788); n.º 40 em sol menor, K550 (1788) e n.º 41 em Dó maior, K551 (‘Jupiter’, 1788).

1.4 ATUAÇÃO DE MOZART EM VIENA A PARTIR DE 1781

Mozart já era conhecido em Viena antes de 1781. Esteve lá anteriormente em 1762, quando tocou duas vezes para a Imperatriz Maria Theresa; em 1767-68, quando compôs sua primeira ópera *Buffa* “La Finta Semplice”, sua primeira *singspiel* “Bastien und Bastienne”, além de uma missa, um ofertório e um concerto para trompete (em que os dois últimos citados foram perdidos); e em 1773, quando compôs os quartetos de cordas n.º 8 em Fá maior (K. 168), n.º 13 em Ré menor (K.173) e a serenata n.º 3 em Ré maior (K.185). (KEEFE, 2017, p.33).

Em 12 de Março, Mozart parte de Munique para Viena a mando do arcebispo Colloredo, que havia viajado para lá com parte de sua comitiva para visitar seu pai que se encontrava enfermo, e que também queria mostrar as habilidades dos seus músicos para a nobreza vienense. (SOLOMON, 2007, p. 266).

Quando chegou à Viena em 16 de março de 1781, de imediato começou a explorar oportunidades como músico-compositor (KEEFE, 2017, p. 25). Já nesta data, participou de um concerto diante de uma plateia que era composta por vinte membros da mais alta nobreza. No dia seguinte se apresentou ao embaixador da Rússia, o Príncipe Dmitri Galitzin. Antes do término de um mês já havia feito pelo menos mais duas apresentações: uma na casa do Conselheiro Real Johann Gottlie von Braun e outra na residência do pai do arcebispo, o Príncipe Rudolf Colloredo. No concerto do dia 8 de abril, apresentou três novas composições suas: O Rondó em Dó Maior para violino e orquestra (K. 373); o recitativo e ária para soprano masculino “*A questo seno deh vieni*” ou “*Che il chielo*” (K. 374, interpretado por Ceccarelli) e a Sonata n.º 27 pra Violino em Sol maior (K. 379/373a). (SOLOMON, 2007, p. 268).

De acordo com SOLOMON (2007, p. 268), “desde o momento em que chegou à Viena, Mozart encontrava-se em estado de agitação, preparando-se para mais uma ação decisiva e irreversível”, pois talvez já estivesse decidido a deixar o cargo que lhe fora conferido pelo arcebispo Colloredo, já que o considerava um patrão injusto e estaria naquele momento disposto a emancipar-se do seu senhorio em defesa da sua honra e interesses pessoais.

As constantes restrições do arcebispo a Mozart no tocante às suas apresentações particulares à nobreza vienense, impossibilitando remunerações extras e novas oportunidades de trabalho, o indignavam cada vez mais e a tensão entre ambos só aumentava, até eclodir na ruptura do compositor com o governante de Salzburgo no dia 9 de maio daquele ano. Contudo, Mozart só foi oficialmente deposto do seu cargo no dia 8 de junho por Karl Joseph Felix von Arco, comissário do arcebispo Colloredo em Viena. (EISEN in KEEFE, 2003 p.17).

Mozart então com 24 anos de idade , livre do jugo do arcebispo de Colloredo e com uma excelente recepção em Viena, decidiu permanecer naquela cidade. Escrevendo ao seu pai no dia 4 de abril de 1781, destacou: “posso lhe assegurar que aqui é um lugar magnífico[...] e para o meu *métier* o melhor lugar no mundo.” (EISEN in KEEFE, 2003, p. 42).

De acordo com ABERT (2007, p. 997) “seu entusiasmo era completamente justificável”, pois Viena, tendo suas gloriosas tradições musicais conservadas pela sua alta nobreza, que por sua vez eram seguidas pela classe-média e com uma admirável e organizada variedade musical, oferecia aos seus jovens artistas as melhores e mais promissoras perspectivas de trabalho.

Daquele momento em diante, Mozart tornou-se músico independente em Viena, cidade em que viveu pelos últimos dez anos da sua vida e onde alcançou o auge da sua fama como pianista, professor e compositor.

2. SINFONIA Nº 35 “HAFFNER” (K.385)

Conforme citado anteriormente, desde sua chegada à Viena em março de 1781, Mozart passou a viver como músico independente, aceitando encomendas de trabalhos instrumentais, óperas, ministrando aulas particulares, apresentando-se em concertos públicos, privados, matinês semanais e publicando as partituras de suas obras.

De acordo com Dorothea Link (in KEEFE, 2003, p.22) com a corte era o melhor empregador em Viena em 1781, sendo que dentre os seus distintos empregados estavam nomes como: Giuseppe Bonno (mestre de capela), Christoph Willibald Gluck (compositor), Pietro Metastasio (poeta), Maria Theresia Reutter (soprano), os altos Pietro Ragazzoni e Pietro Galli, Antônio Salieri (compositor) e os violinistas Franz Kreibich e Karl von Ordonez.

Mozart, embora vivendo sob a condição de músico autônomo na capital austríaca, encontrou-se completamente atarefado no ano de 1782: a crescente quantidade de alunos, os constantes convites para apresentações em concertos, nos quais geralmente lhe eram encomendadas novas composições, e os preparativos para a estreia da sua ópera “*Die Entführung aus dem Serail*” (“O Rapto do Serralho), representou para o compositor um período de intensa atividade. (JAHN, in TOWSEND, 1882).

A ópera “*Die Entführung*” estreou no dia 16 de julho daquele ano com grande êxito. Neste mesmo mês, Mozart estava trabalhando na transcrição de um arranjo para a secção de sopros desta ópera, quando recebeu através da correspondência de seu pai em Salzburgo, o pedido da família Haffner para compor uma nova serenata⁶.

⁶ A serenata, (às vezes chamada de divertimento ou cassação) era um gênero musical frequentemente usado para homenagear uma figura cívica de destaque ou membro da aristocracia, e era geralmente executada ao ar livre em horário noturno. Embora originalmente associada à uma canção dedicada à uma pessoa amada, a serenata na época de Mozart tornou-se exclusivamente instrumental, cumprindo um papel tradicionalmente cívico em Salzburgo. (Disponível em:

Sigmund Haffner Filho era amigo de infância Mozart e já havia encomendado ao compositor em 1776 uma serenata para a cerimônia de casamento de sua irmã. Esta serenata ficou conhecida como “Serenata Haffner.” (n.º 7-K. 250).

Apesar de muito atarefado e com um prazo de apenas duas semanas para a entrega da serenata, Mozart não recusou a encomenda e prometeu a seu pai que iria entregar a obra no prazo previsto trabalhando o melhor e o mais rápido que pudesse.

Embora a conclusão da obra tivesse demorado um pouco mais do que o previsto, a nova serenata com oito (8) movimentos chegou a Leopold Mozart em Salzburgo no final de agosto de 1782 e teve sua aprovação. No entanto, não se tem registro da data da sua estreia e se ela coincidiu de fato com a festa de enobrecimento de Sigmund Haffner Filho. (KEEFE, 2017, p. 152)

Em dezembro de 1782, Mozart escreveu a seu pai pedindo para que o mesmo lhe enviasse de volta uma cópia da sua “sinfonia”⁷ Haffner juntamente com outras obras de sua autoria, pois esta estava no programa do seu concerto que estava marcado para o dia 23 de março do ano seguinte no Teatro Burgtheater em Viena. (ANDERSON, 1997, p.832).

Após recebê-la ainda no começo do mês de fevereiro de 1783, Mozart escreveu a seu pai dizendo: “minha nova sinfonia ‘Haffner’ me surpreendeu muito, pois não lembrava mais de nenhuma nota dela, e deve ser muito eficaz.” (JAHN in TOWNSEND, 1882, p. 211).

O programa do concerto de Mozart do dia 23 de março de 1783 no Burgtheater em Viena compreendia algumas de suas composições como: a serenata n.º 9 (K.320); o concerto para piano n.º 5 (K.175) (com um *finale* recém composto, K.382) e o n.º 13 (K.415); uma

<<https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.550333&catNum=550333&filetype=About%20this%20Recording&language=English>>

⁷ Mozart usa a palavra “sinfonia” para se referir à nova serenata que compôs para a família Haffner. (ANDERSON, 1997, p. 832).

improvisação sobre temas de Paisiello e Gluck (K.398 e 455), uma fuga e a versão revisada da sinfonia n.º 35 em Ré maior, “Haffner” (K.385). (EISEN, 2006, p. 476).

A versão revisada da sinfonia n.º 35 em Ré maior, “Haffner” (K.385) que Mozart apresentou no Burgtheater em 23 de março de 1783 em Viena, consistia de 4 movimentos⁸: *Allegro con spirito*; *Andante*; *Menueto* e *Presto*, sendo que para esta ocasião o compositor eliminou a marcha inicial e o segundo menueto, pois como já exposto anteriormente, esta sinfonia era originalmente uma serenata com oito (8) movimentos encomendada para a cerimônia de enobrecimento de Sigmund Haffner Filho em Salzburgo.

De acordo com KEEFE (2017, p. 153), “uma vez que Mozart começou a planejar o concerto do dia 23 de março de 1783, os papéis dos instrumentos de sopros e suas eficácias vieram à tona”, sendo que o compositor adicionou 2 clarinetes e 2 flautas à grade orquestral desta sinfonia.

A sinfonia n.º 35 em Ré maior “Haffner”, K.385 em sua versão revisada para a apresentação em Viena, bem como a sinfonia n.º 31 em Ré maior “Paris” K.297, destacam-se pelo seu poder sonoro no repertório sinfônico de Mozart, por se beneficiarem de uma grande massa orquestral, já que as duas sinfonias são as únicas sinfonias do compositor escritas para a já mencionada orquestra clássica, que era constituída de: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas e 2 trompetes, mais tímpanos e cordas. (KEEFE, 2017, p. 153).

De acordo com John Spitzer (in EISEN, CLIFF, 2006, p. 377), as maiores orquestras de Mozart foram as de provavelmente oitenta (80) ou mais instrumentistas, que por sua vez executaram suas sinfonias, concertos e uma cantata no Tonkünstler-Sozietät⁹ em Viena, sendo

⁸ Versão preservada até à atualidade.

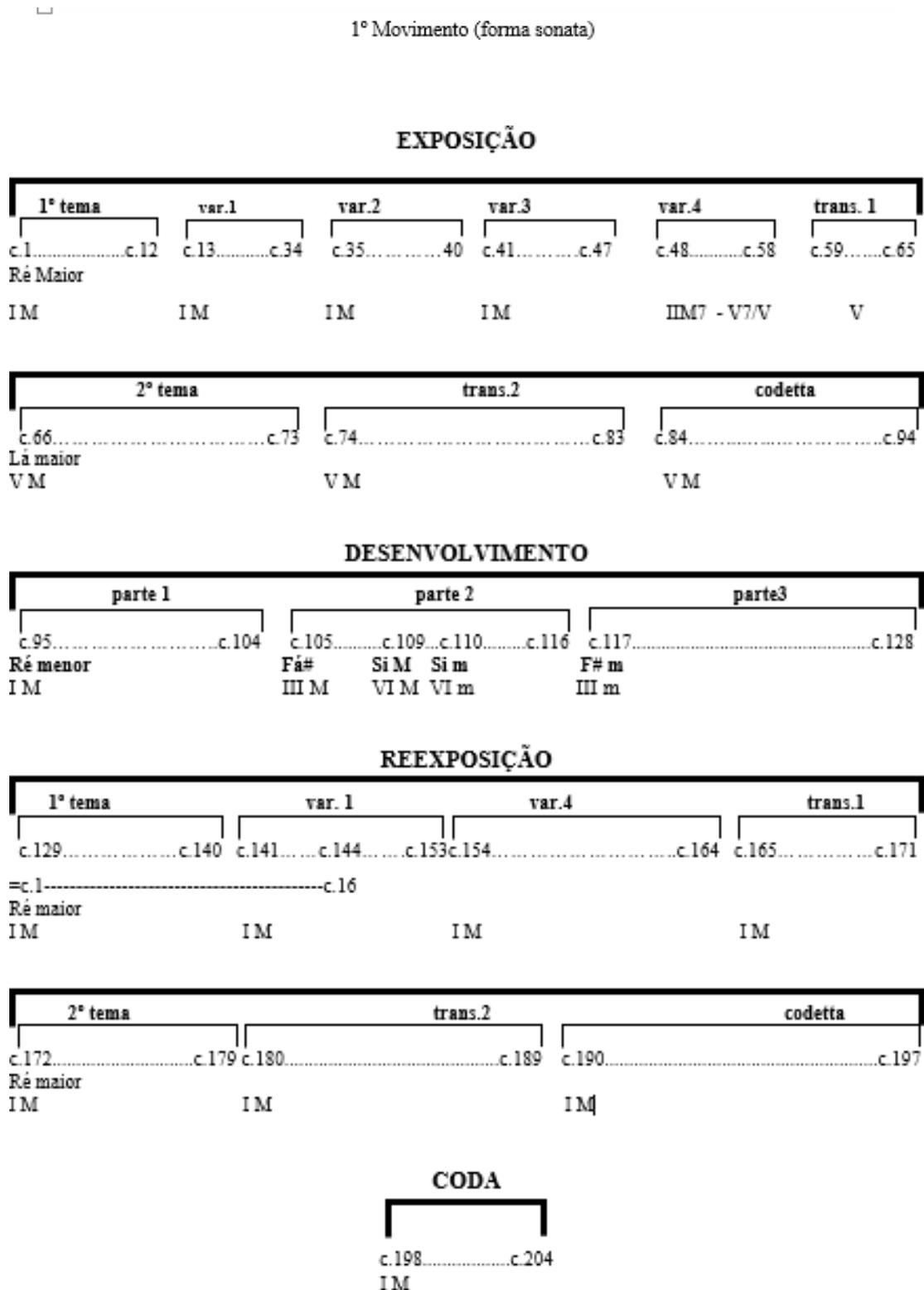
⁹ “Sociedade dos Músicos” de Viena, foi estabelecida em 1771, com o objetivo de cultivar um fundo de pensão para as viúvas e órfãos dos membros falecidos. Foi fundada pelo mestre de capela de Habsburgo Florian

impossível de se saber quais foram as menores. Talvez, essas orquestras reduzidas fossem de algumas igrejas pelos arredores de Salzburgo nas quais se encontravam apenas alguns violinos, um contrabaixo, um órgão e instrumentos de sopro adicionados apenas para ocasiões festivas.

Mozart abriu o concerto do dia 23 de março de 1783 no Burghtheater em Viena com a sinfonia n.º 35 “Haffner” (K.385) com os três primeiros movimentos (*Allegro con spirito*, *Andante* e *Menueto e Trio*) da sinfonia e o encerrou o concerto com o último movimento (*Presto*). Em correspondência a seu pai em Salzburgo datada de 29 de março de 1783, o compositor enfatizou o sucesso alcançado pelo seu concerto inclusive, contou com a ilustre presença e entusiasmo do Imperador José II que segundo Mozart, ficou encantado e o aplaudiu muito, e ainda o recompensou com certa quantia em dinheiro. (ANDERSON, 1997, p.843).

2.1 1º MOVIMENTO:

Figura 1 - 1º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO



O primeiro movimento apresenta-se na forma sonata, contando com a seguinte instrumentação: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas em Ré, 2 trompetes em Ré, 2 tímpanos e seção de cordas.

O 1º tema aparece de imediato nos compassos 1-12, sendo constituído por duas frases: antecedente - c. 1-5 (3+2) + consequente - c. 6-12 (2+2+3).

A primeira frase (antecedente – c. 1-5) do 1º tema abre a sinfonia valendo-se de um *tutti* orquestral em uníssono e na dinâmica *f* (forte) apresentando uma melodia viril, imponente a qual demonstra uma atitude sonora de poder e soberania, refletindo assim o caráter nobre e ilustre da figura de Sigmund Haffner Filho. A atmosfera imponente do *tutti* uníssono em dinâmica *f* é interrompida pelo rarefeito acompanhamento instrumental em dinâmica *p* no compasso 6, no qual se dá o início da frase consequente aos primeiros 5 compassos. Os primeiros violinos protagonizam a melodia principal, sendo apoiados pelos fagotes e restante da secção de cordas nos compassos 7 e 9 executando o acompanhamento em textura cordal, e segue até o compasso 12 com cadência perfeita.

De acordo com BATT (1988, p.184) a única afirmação essencialmente temática neste movimento é advinda do 1º tema. Na verdade, o motivo rítmico destes dois períodos se fará presente por toda a seção de exposição na forma das já referidas quatro variações e uma transição, sendo apresentado pelas diferentes seções instrumentais. (VER FIGURAS 2 e 3).

Figura 2 - ANTECEDENTE (c. 1-5)



Figura 3 - CONSEQUENTE (c. 6-12)



A partir do compasso 13 até o compasso 51 o discurso musical apresenta uma série de 4 variações baseadas no material temático do antecedente do 1º tema (Ver FIGURA 1). A variação 1 trás de volta o tutti orquestral com a ideia musical do antecedente do 1º tema, porém apresentando como novidade a textura imitativa onde as flautas e oboes entram com a melodia defasados de dois compassos em relação aos demais naipes da orquestra (c. 15) (Ver FIGURA 4).

Figura 4 - VARIAÇÃO 1 – TEXTURA IMITATIVA: FLAUTAS E OBOÉS ENTRAM COM A MELODIA DEFASADOS DE DOIS COMPASSOS EM RELAÇÃO AOS DEMAIS NAIPES DA ORQUESTRA (c. 15)

The image shows a musical score for Variation 1, specifically focusing on the textural imitation. The score is for Flutes (FLAUTAS) and Oboes (OBOÉS), starting at measure 13. The Flutes and Oboes enter with a melody that is two measures out of phase with the rest of the orchestra. The score includes staves for Flutes, Oboes, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The Flutes and Oboes parts are highlighted in yellow.

Mozart se valia da técnica de elisão para interligar ideias musicais em suas composições. Por exemplo, a frase em uníssono iniciada pelos violinos no compasso 33 é imitada pelo restante da seção de cordas, flautas e fagotes no compasso seguinte, finalizando-se na nota lá no início do compasso 35. A mesma nota, é o ponto de partida para o início da variação 2 apresentada pelos primeiros violinos sobre a progressão harmônica V – VI^m/I – V – IM/III – V7 e segue até o compasso 40 em dinâmica *p*. Neste trecho a instrumentação é menos densa, a qual conta com o acompanhamento dos fagotes e baixos delineando uma

contra-melodia configurada ritmicamente em colcheias e os pedais harmônicos em semibreves dos segundos violinos, violas, oboés e flautas, as quais abrem vozes de maneira gradativa entre si em uníssono, 2^a s, 3^a s, 4^as, 5^a s (Ver FIGURA 5).

A variação 2 apresenta uma instrumentação rarefeita em uma dinâmica *p* (piano) advinda de um *fp* (forte piano) logo no primeiro tempo compasso 35. O material melódico principal ocorre nos violinos I. Os violoncelos, contrabaixos e fagotes realizam um contratema apresentando um movimento escalar em uma figuração em colcheias, enquanto que os violinos II, violas e flautas executam notas longas (pedais harmônicos) que sustentam harmônicamente toda a variação 2 (VER FIGURA 5).

Figura 5 - ELISÃO: O FINAL DA VARIAÇÃO 1 E O INÍCIO DA VARIAÇÃO 2 NO c. 35;

The image displays a musical score for Liszt's 'Elisão' at measure 35. The score is in 2/4 time and features a piano (*p*) dynamic. A red bracket highlights a 'CONTRA-TEMA' in the bass line of Variation 1. A yellow highlight marks the beginning of 'VARIAÇÃO 2' in the violin I part, which starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A second red bracket highlights another 'CONTRA-TEMA' in the bass line of Variation 2.

A variação 3 inicia no c. 41 em Ré Maior e retoma a dinâmica *f*(forte) e o *tutti* orquestral. O material melódico do antecedente passa agora a ocorrer nos naipes das violas, violoncellos, contrabaixos e fagotes. Os violino I e II apresentam um tremulo mensurado (semicolcheias) nos c. 41-42 (Ver FIGURA 6). De acordo com BATT (1988, p.185) embora

esta retomada do motivo de abertura na tonalidade principal seja proeminente, ela “tem vida curta”, pois uma sequência deste motivo conduz o tema ao grau IIM7, o qual se configura como o grau dominante da dominante (V7/V7), que por sua vez dá início à nova variação do tema.

Figura 6 - INÍCIO DA DA VARIAÇÃO 3 (c. 41) COM O MATERIAL MELÓDICO DO ANTECEDENTE APRESENTADO PELO NAIPE DAS VIOLAS, VIOLONCELLOS, CONTRABAIXOS E FAGOTES.

The image shows a musical score for Variation 3, starting at measure 41. The score is in G major and 3/4 time. It features a double bass line and a double cello/bass line, both highlighted in yellow. The double bass line plays a melodic motif starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The double cello/bass line plays a similar motif, starting on G3, moving to A3, B3, and C4. The score includes various other instruments like violas and fagotes, but they are not highlighted.

A variação 4 inicia no c. 48 e segue até o c. 58 na tonalidade de Lá maior, sendo construída sobre a progressão harmônica IIM7 – V/V em dinâmica *p* (piano). O material melódico do antecedente do 1º tema ocorre nas violas, as quais são acompanhadas pelos baixos pontuando os primeiros pulsos dos compassos na nota Mi com figuração rítmica em semínimas e em articulação em staccato. Os violinos I e II desenvolvem um contratema ao longo da variação, o qual consiste em um delicado e harmonioso diálogo imitativo do tipo “pergunta e resposta” com configurações rítmicas em colcheias e mínimas ligadas e articulação *legato*. O acompanhamento conta ainda com os pedais harmônicos em semibreves das trompas, fagotes e clarinetes (ver FIGURA 7).

Figura 7 - VARIAÇÃO 4 – CONTRATEMA NOS VIOLINOS I E II (c. 48-57)

The image displays a musical score for Variation 4, measures 44 through 57. The score is written for a full orchestra, including Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, Trompa, Fagote, Clarinete, and Piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 44 and ends at measure 57. The second system starts at measure 50 and ends at measure 57. The Violin I and II parts are highlighted in yellow and labeled 'CONTRA-TEMA'. The Viola part is highlighted in blue. The score shows a delicate and harmonious imitative dialogue between the violins, characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment includes woodwinds and strings playing sustained notes and harmonic pedals.

O discurso musical ameno e delicado é subitamente rompido pela radiante e vigorosa execução da escala de Lá maior no compasso 58, a qual é executada em movimento ascendente com articulação *staccato* pelos primeiros violinos, clarinetes e flautas, acenando à mudança para a tonalidade do V grau. No entanto, o final desta escala culmina no acorde de Ré maior no primeiro pulso do compasso 59 em um vigoroso *tutti* em dinâmica *f* (forte), dando início à primeira transição.

De acordo com BATT (1988, p. 186) embora o acorde ouvido seja o I grau da tonalidade principal, o mesmo soa como IV/V e não como I/I, configurando-se assim como parte de uma progressão plagal da tonalidade dominante. Para este autor, esta recente modulação para a dominante é enfraquecida por iniciar no seu IV grau (Ré Maior). Além disso, o desenvolvimento do discurso musical dos 8 (oito) compassos que compõem a transição são baseados nos motivos melódicos do 1º tema (ver FIGURA 8).

Figura 8 - INÍCIO DA TRANSIÇÃO 1, c.59

The image displays a musical score for the beginning of a transition. It consists of ten staves. The first five staves are grouped by a bracket on the left labeled "Lá maior". The first five staves are shaded in light blue. The last five staves are shaded in light yellow. A bracket at the bottom right of the yellow section is labeled "Acorde de ré maior como IV/V". The number "58" is written above the first staff. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time.

O clima alegre e festivo da transição 1(um) é interrompido pela abrupta mudança dinâmica para *p* (piano) e a execução do acorde de Lá maior no compasso 66 através de uma nova elisão, dando início ao 2º tema (ver FIGURA 9). Este tema possui uma extensão relativamente curta, apresentando dois períodos: o primeiro é formado pela frase antecedente (2+2+1) e o segundo pela frase consequente (2+1). Contrastando com o 1º tema, o 2º tema

adquire um caráter melancólico ao inserir o acorde subdominante menor (Ré menor) em textura cordal nos compassos 67-69, o qual é enfatizado por uma densa instrumentação. O 2º tema modula para o tom homônimo menor (Lá menor) nos compassos 71-73. A melodia principal do 2º tema é protagonizada essencialmente pelos oboés.

Figura 9 - ELISÃO NO COMPASSO 66 (LETRA B) ONDE OCORRE O FINAL DA TRANSIÇÃO 1 E, SIMULTANEAMENTE, O COMEÇO DO 2º TEMA.

The image shows a musical score for measures 64, 65, and 66. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 64 is marked with a 'B' in a box. Red crescent marks highlight the final notes of the first transition and the beginning of the second theme in measures 64, 65, and 66. The score includes staves for strings, woodwinds, and piano.

De maneira surpreendente, o discurso musical retoma a tonalidade de Lá maior no compasso 74, dando início à transição 2 do primeiro movimento. Esta transição apresenta em

seus primeiros 6 (seis) compassos a escala de Lá maior em movimento ascendente em um imponente *tutti* orquestral com textura homofônica, uníssona e com uma dinâmica *f* (forte) sendo seguida pela cadência e afirmação da tônica de Lá maior no compasso 80 e *codetta* no compasso 84. A transição 2 ganha uma aura alegre nos compassos 80-95, com sua melodia principal sendo executada em uníssono pelos baixos, violas, trompetes e fagotes, intercalada pelos violinos, os quais fazem rápidas passagens com configurações rítmicas em colcheias, semicolcheias, fusas e articulação em *staccato*. O acompanhamento cordal é feito basicamente pelas flautas, trompas, oboés e clarinetes em mínimas, semínimas pontuadas e colcheias.

O desenvolvimento ocorre em 34 compassos (c. 95-128) subdividido em 3 partes baseadas nas ideias das frases antecedente e consequente dos compassos 1-13 da exposição. A primeira parte inicia no compasso 95 na tonalidade de Ré menor em dinâmica *p* (piano). Os primeiros violinos e violas executam a melodia principal, contando com o acompanhamento feito pelos baixos, trompas e fagotes com pedais harmônicos configurados ritmicamente em semibreves. A nota Lá como pedal nos contrabaixos, fagotes e trompas e a movimentação das vozes das violas e violinos nos remete ao caráter *misterioso* devido à tensão criada pelo acorde de Lá maior, o qual é percebido logo em seguida como um acorde com a função Dominante (ver FIGURA 10).

Figura 10 - INÍCIO DO DESENVOLVIMENTO – c. 95-103

A parte 2 do desenvolvimento inicia no compasso 105, tem como protagonistas da melodia principal os primeiros violinos e os baixos (violoncellos + contrabaixos) em uma textura imitativa, contando com um denso acompanhamento orquestral em dinâmica *f* (forte) executado pela seção dos sopros em pedais harmônicos com figuração rítmica em semibreves e mínimas, e pelos segundos violinos e violas em trêmulos. Esta parte 2 do desenvolvimento nos remete à sensação de afastamento tonal, a qual é proporcionada pela inusitada execução do acorde de F# Maior como Dominante (c. 105) em um impactante *tutti*, o qual é seguido por intensa movimentação harmônica que surpreendentemente culminará na cadência para o tom homônimo menor (F# menor) dando início à parte 3 do desenvolvimento. (ver FIGURA 11).

Figura 11 - PARTE 2 DO DESENVOLVIMENTO – c. 105 – 112

Já a parte 3 do desenvolvimento começa no compasso 117, sendo a melodia principal executada pelos primeiros e segundos violinos, apresentando um interessante diálogo imitativo em dinâmica *p* (piano). Observa-se similar interlocução instrumental entre os naipes dos oboés e fagotes, os quais delineiam uma delicada melodia com apojeturas em dinâmica *fp* (forte piano) e figuração rítmica em semínimas. O acompanhamento conta com os pedais harmônicos figurados ritmicamente em semibreves das violas e com os baixos pontuando harmonicamente nos primeiros e terceiros tempos dos compassos (ver FIGURA 12). O caráter calmo da parte 3 desenvolvimento segue até o final do desenvolvimento no compasso 128. No compasso seguinte (c. 129) ocorre uma subta mudança para a dinâmica *f* (forte) dando início à reexposição.

Figura 12 - INÍCIO DA PARTE 3 DO DESENVOLVIMENTO – c. 117-121

The image displays a musical score for measures 117-121. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate grand staff for the piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score is divided into two main sections: a piano (p) section in the lower staves and a forte (fp) section in the upper staves. The upper staves are labeled 'CONTRA-TEMA' and the lower staves are labeled 'MOTIVO DOS COMPASSOS 1 - 9'. The piano section begins with a piano (p) dynamic marking. The forte section begins with a forte (fp) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

No tocante às questões da regência, o maestro precisa estar atento às especificações musicais descritas na partitura, o qual deverá segui-las com rigor e precisão. Como por exemplo, o estabelecimento do andamento.

Acerca desta questão, o regente precisa conhecer o potencial artístico do grupo com o qual irá realizar a performance da obra. As indicações metronômicas a serem adotadas pelo regente deve levar em consideração a tradição das indicações metronômicas de performances

registradas por importantes regentes dirigindo grupos artísticos renomados, bem como as limitações técnicas dos integrantes da orquestra que propoe-se a executar a sinfonia, favorecendo assim a obtenção de uma performance exitosa.

No caso do nosso recital de formatura, o corpo artístico em questão era a Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), a qual se configura como um projeto de extensão, sendo composta por alunos do Curso de Música desta universidade. Visando respeitar a indicação metronômica estabelecida pela tradição da prática performática desta obra, bem como a realidade técnica dos componentes da referida orquestra universitária, adotamos a marcação $M.M \text{ } \downarrow = 72$. O primeiro movimento apresenta a fórmula de compasso 2/2, o qual sugere a regência binária em estilo *staccato*.

Para estabelecermos o pulsação à orquestra, buscando também reforçar a textura em uníssono do início do movimento, recomendamos o uso de um preciso e firme *levare* de um tempo para o compasso 1, valendo-se da técnica de regência espelhada, na qual as duas mãos fazem os movimentos da condução métrica nas mesmas direções. É recomendado também o emprego do plano de regência baixo, o qual é posicionado à frente do abdômen e indicado para a dinâmica *f* (forte).

Salientamos também a importância do uso da mão esquerda, que segundo CAUDURO (2021, p.77) “além de reiterar a marcação da pulsação em passagens que exigem precisão rítmica, deve auxiliar no estabelecimento de um melhor fraseado musical, enfatizando as mudanças de dinâmicas e estilo de articulações, valorizando cadências e nuances tímbricos.”

A utilização do gestual da mão esquerda faz-se necessário, também, na indicação de entradas instrumentais como por exemplo, a das flautas e oboés no compasso 15, os quais

imitam o motivo rítmico e melódico dos clarinetes, fagotes, trompas, trompetes e baixos do compasso 13 (ver FIGURA 13); dos clarinetes no compasso 56, dentre outras.

Figura 13 - ENTRADA COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA AOS NAIPES DAS FLAUTAS E DOS OBOES NO COMPASSO 15.

The image shows a page of a musical score, numbered 11 in the top left corner. The tempo is marked 'Allegro con spirito.' and the measure number 13 is indicated above the first staff. The score consists of multiple staves for different instruments: woodwinds (flutes and oboes), strings, and piano. Two blue arrows point to the flutes and oboes in measure 15, highlighting their entry with the left hand. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs).

O regente precisa estar atento às rápidas passagens em textura uníssono presentes no primeiro movimento, as quais requerem extrema precisão rítmica e de articulação. Por exemplo, a frase dos violinos no compasso 19 e o início da transição 1 no compasso 58. Para

que a precisão da articulação e sincronicidade do texto seja garantida, o regente deve deixar claro o primeiro e segundo tempos do compasso através de um gestual preciso e firme, valendo-se também do contato visual com as seções em questão.

O trecho compreendido entre os compassos 35-40, requer atenção especial do regente com o material melódico apresentado pelos fagotes e baixos em dinâmica *p* (piano). Neste trecho, o acompanhamento orquestral é rarefeito, sendo fundamental que o maestro mantenha o pulso de maneira constante e firme. Recomendamos o uso de um gestual curto e preciso no plano superior (à frente do rosto do regente), enfatizando de maneira clara e precisa os pulsos do compasso, bem como o contato visual com os instrumentos em destaque.

Não menos importante, é a atenção e habilidade do regente no tocante à questão das preparações aos diferentes contrastes de dinâmica presentes no discurso musical de toda a sinfonia N° 35. Para isso, é muito importante que o regente antecipe de maneira clara, precisa à orquestra a transição para a nova dinâmica no compasso seguinte. Por exemplo, a mudança dinâmica *p* (piano) – *f* (forte) respectivamente nos c. 40-41, no qual inicia-se a variação 3 da seção **A** em *tutti* com dinâmica *f* (forte). Faz-se necessário que no final do segundo tempo do compasso 40, o regente use um gestual mais vigoroso, antecipando a dinâmica *f* que ocorrerá a partir do compasso 41.

Outro bom exemplo de mudanças dinâmicas entre as seções temáticas do primeiro movimento exigindo atenção especial do maestro encontra-se entre os compassos 47-48, na qual é encontrada a súbita mudança *f* (*forte*) para *p* (*piano*) através de uma elisão, dando início à variação 4. Para a indicação desta transferência dinâmica, sugerimos ao regente que mantenha na mão direita o pulso métrico, sendo que na mão esquerda deverá efetuar um

movimento suave ascendente até alcançar o plano de regência superior no compasso 48, sinalizando assim a mudança dinâmica.

O regente precisa estar muito atento ao contratema dos violinos nos compassos 48-58, os quais apresentam um intenso e delicado diálogo, apresentando em suas texturas, grupos de figurações rítmicas em colcheias e mínimas ligadas em articulação *legato* que se alternam entre si. Além do pulso constante e sólido marcado pela mão direita, recomenda-se que o regente faça a indicação das entradas anacrústicas dos violinos com um leve e preciso sinal de entrada (ictus) da mão esquerda, mantendo de forma constante a comunicação visual com as duas seções dos instrumentos. Destacamos também a importância de indicar a entrada para os clarinetes no compasso 56, pois estes aguardam 7 compassos de pausa a partir do início da seção (ver FIGURA 14).

Figura 14 - INÍCIO DA VARIAÇÃO 4 COM INDICAÇÕES DAS ENTRADAS DOS VIOLINOS E CLARINETES.

The image displays a musical score for Variation 4, starting at measure 44. The score is divided into two systems. The first system (measures 44-49) shows the beginning of the variation with various instruments. The second system (measures 50-58) shows the continuation of the music. Blue arrows point to specific entries in measures 50, 51, 52, 53, 54, 55, and 58, indicating the entrances of violins and clarinets.

Faz-se necessário que o regente novamente esteja atento ao final do compasso 58 que antecede a transição 2. Recomenda-se que no segundo tempo do compasso 58, seja usado

como *levare* para o compasso seguinte já com um gestual vigoroso, estabelecendo assim a transição para a nova seção temática em dinâmica *f*.

Chama atenção a abrupta mudança de dinâmica e nova a elisão no compasso 66, que marca, simultâneamente, o término da transição 2 e início do 2º tema. A frase advinda do compasso 65 em dinâmica *f*, alcança o seu final no primeiro tempo do compasso seguinte, coincidindo com a primeira nota do 2º tema já em dinâmica *p* (piano). Neste caso, sugere-se que o regente possa utilizar a mão esquerda para efetuar o corte ao final da transição 1 e logo em seguida a conduza ao plano de regência superior juntamente com a mão direita para indicar a dinâmica *p* (piano) do começo do 2º tema. No delicado diálogo entre os violinos e sopros nos compassos 67-70, recomendamos que a mão direita faça um gestual leve e curto, sempre mantendo o pulso de maneira sólida e precisa, enquanto a mão esquerda delinea um gesto acompanhando as ligaduras da melodia. Faz-se necessário que o maestro esteja atento aos anacruses nas melodias em dueto dos fagotes e oboés nos compassos 71-73, sendo sugerido que o mesmo efetue suas indicações com o auxílio da mão esquerda.

Igual atenção é merecida nos compassos 73-74 onde inicia a transição 2 em dinâmica *f* através de uma nova elisão. Como já sugerido em mudanças dinâmicas anteriores, o regente deverá empregar no último tempo do compasso anterior (c.73) um enérgico *levare* antecipando a mudança dinâmica *f* para o compasso seguinte (c.74) no qual se inicia a nova seção, resultando em uma mudança precisa. O regente precisa estar atento ao denso diálogo orquestral no trecho compreendido entre os compassos 80-94, o qual apresenta um complexo acompanhamento instrumental efetuado com diferentes motivos rítmicos entre as seções de instrumentos, sendo fundamental que o regente mantenha o pulso de maneira firme e precisa, observando os contrastes das dinâmicas *f* (forte) e *sf* (*sforzando*) nos instrumentos que executam a melodia principal bem como as entradas dos tímpanos.

Em relação ao desenvolvimento, o regente deve estar atento as diferenças, os contrastes em relação as dinâmicas, as movimentações harmônicas e aos caracteres musicais das 3 partes que o constituem. Por exemplo, para a parte 1 que inicia no compasso 95 e apresenta um caráter *misterioso e* dinâmica *p* (piano), recomenda-se o uso de um plano de regência superior com um gestual leve, preciso, de tal forma que se estabeleça um discurso musical equilibrado. Por exemplo, nos compassos 95-101 o volume sonoro do pedal na nota Lá executado pelas trompas e fagotes na dinâmica *p* (piano) deve permitir o protagonismo no discurso musical do diálogo imitativo que acontece nos naipes das cordas. Neste trecho, é fundamental que a mão esquerda auxilie no fraseado do discurso musical através, por exemplo, da indicação leve e sutil das entradas dos diferentes instrumentos.

Com um preciso *levare* ao final do compasso 104, o maestro preparará a próxima mudança de dinâmica para *f* (forte) no compasso seguinte no qual inicia a parte 2 do desenvolvimento. Esta subseção possui o caráter sonoro imponente, apresentando uma densa textura cordal protagonizada pela seção de sopros e cordas, sendo recomendado ao maestro o uso da técnica de regência espelhada no plano médio, valendo-se de um gestual curto, preciso e enérgico, proporcionando assim regularidade métrica e ênfase ao caráter sonoro da mesma.

Igual atenção e habilidade é requerida na transição à parte 3 do desenvolvimento que ocorre no compasso 115, na qual o acorde de Dó sustenido é executado em textura cordal em dinâmica *p* (piano) e segue fazendo cadência com a frase em dueto dos oboés e dos fagotes em movimento descendente no compasso 116 até o início da parte 3 do desenvolvimento no compasso 117. Nesta subseção, além da mudança dinâmica para *p* (piano), valendo-se de um plano de regência superior, o qual é pertinente este tipo de dinâmica. O regente deverá observar atentamente aos diálogos instrumentais imitativos que acontecem entre os violinos I e II, bem como entre os oboés e os fagotes. Visando auxiliar estas seções instrumentais em

especificidades musicais como articulações, fraseados bem como suas devidas entradas, recomendamos o auxílio da mão esquerda, a qual deverá fazê-lo de maneira pontual e leve, valendo-se também da comunicação visual com as seções de instrumentos em destaque. (Ver FIGURA 15).

Figura 15 - ENTRADAS COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA PARA OS VIOLINOS I E II (c.117-119); OBOÉS (c.118) E FAGOTES (c.120).

The image displays a musical score for Violins I and II, Oboes, and Bassoons. The score is in G major and 2/4 time. It features three systems of staves. The first system (measures 117-119) shows Violin I and II parts with blue arrows pointing to left-hand notes and dynamic markings 'sp'. The second system (measures 118-120) shows Oboe and Bassoon parts with blue arrows pointing to left-hand notes and dynamic markings 'p' and 'fp'. The third system (measures 120-122) shows Bassoon and Bass parts with dynamic markings 'p'. The score is annotated with blue arrows pointing to specific left-hand notes in measures 117, 118, and 120, indicating the use of the left hand for articulation and entry. The word 'Ativar' is visible in the bottom right corner of the score image.

No compasso 129 ocorre o início da reexposição. Assim, faz-se necessário que o maestro esteja atento e conduza a orquestra à transição do final do desenvolvimento (c. 128) para o retorno do 1º tema do movimento em *f* (forte) no início da reexposição (c. 129).

A CODA conserva o *tutti* orquestral em dinâmica *f* advindo da transição 2, sendo importante que o gestual do maestro reflita esta especificidade musical. Sugerimos que o diálogo imitativo entre os violinos e as madeiras nos compassos 198-199 seja indicado com o auxílio da mão esquerda, sinalizando respectivamente suas entradas.

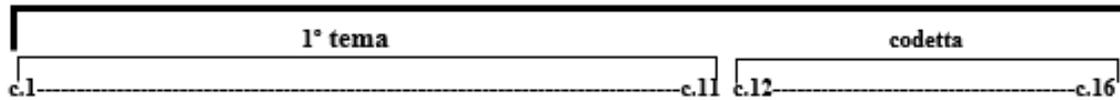
2.2 2º MOVIMENTO

Figura 16 - 2º MOVIMENTO - ESQUEMA ANALÍTICO

2º Movimento (forma sonata)

□

EXPOSIÇÃO



Sol Maior

IM

V7 - IV



Ré Maior

V

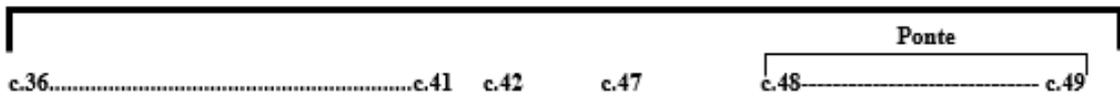
V7 - IM

V

-

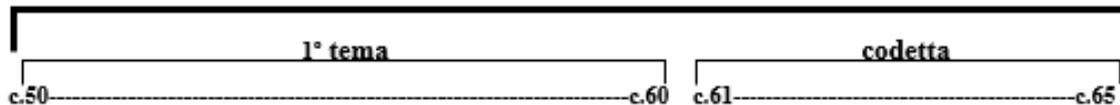
II7

DESENVOLVIMENTO



V-II7-V-I-V/V, +Vdim7-IIIIm, VIm-V/V-V7 pedal no V (Ré)

REEXPOSIÇÃO



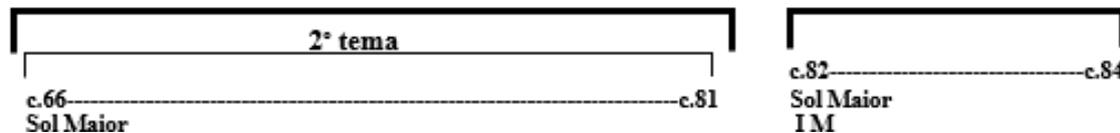
=c.1.....c.11 =c.12.....c.15

Sol Maior

IM

V7 - IM/V|

CODA



O segundo movimento também foi escrito na forma sonata. contando com a seguinte instrumentação: 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas em Sol e secção de cordas. Estão ausentes neste movimento as flautas, clarinetes e tímpanos. Sua textura é predominantemente homofônica com contrastes dinâmicos *p* (*piano*), *f* (*forte*), *sfp* (*sforzandopiano*) e *fp* (*fortepiano*).

A exposição é composta por duas seções: A (c. 1-16) e B (c. 17-35). O 1º tema apresenta a forma estendida de 11 compassos, sendo seguido por uma *codetta* de 5. O 2º tema apresenta também sua forma estendida compreendendo 19 compassos seguidos por uma *codetta* de 3 e repetição.

O desenvolvimento é relativamente curto (12 compassos) ambientado no V grau, sendo seguida por uma ponte de 2 compassos para a reexposição.

De maneira geral o segundo movimento apresenta o caráter leve e delicado em suas melodias, as quais são graciosamente dialogadas pela seção dos sopros e das cordas, proporcionando um bem-vindo contraste ao caráter frenético e imponente do movimento anterior, remetendo-nos à uma experiência sonora de tranquilidade, leveza e relaxamento.

O movimento inicia-se com um *tutti* em dinâmica *p* (*piano*), sendo que os primeiros violinos executam o 1º tema acompanhados pelos sopros e o restante da secção de cordas. Os sopros executam o acompanhamento com textura cordal; já os segundos violinos acompanham fazendo arpejos da harmonia em semicolcheias com articulação *staccato*. Contrabaixos e violoncelos pontuam harmonicamente, revezando seus acompanhamentos hora apoiando tocando a nota fundamental dos acordes nos primeiros tempos dos compassos, hora arpejando a harmonia.

Chama atenção o esquema de contrastes dinâmicos: *p* (*piano*)-*sf* (*sforzando*), *sf* (*sforzando*)-*p* (*piano*)-. Em alguns trechos estes contrastes se apresentam juntos em um só compasso, como por exemplo nos compassos 2, 5, 7, 8 e 9 onde o primeiro tempo de cada um destes é assinalada a dinâmica *sf* (*sforzando*) e já no 2º tempo de cada compasso aparece a indicação de dinâmica *p* (*piano*). Nos compassos 9-10, observamos o diálogo sutil entre os oboés e fagotes, os quais executam as 9ªs menores dos acordes em *fp* (*fortepiano*) e articulação *legato*. O emprego de ornamentos é muito presente nos compassos 5-8, nos quais Mozart utilizou apogiaturas e trinados à melodia principal, proporcionando a sensação de graça e leveza ao tema. No compasso 11 encontramos o movimento harmônico da tônica ao acorde de Dó sustenido diminuto, o qual faz cadência para o grau dominante (V7), acenando assim uma preparação para a *codetta* da seção **A** da exposição.

A *codetta* da seção **A** inicia-se no compasso 12 no V7 e segue até o compasso 16 com a melodia principal sendo executada pelos primeiros violinos uma oitava acima dos segundos em dinâmica *p* (*piano*). Os Oboés e as trompas executam um acompanhamento harmônico em uma textura cordal enquanto os fagotes acompanham arpejando os acordes. Os violoncelos, violas e contrabaixos apoiam o primeiro e segundo tempos dos compassos em uma figuração de colcheias, sempre com pedal na nota Ré, sendo portanto, todo o trecho construído sobre a progressão harmônica V7 I/V.

A seção **B** tem início no compasso 17 com a apresentação do 2º tema que começa com um ostinato nos primeiros violinos no V grau da nova tonalidade (Ré maior) em dinâmica *p* (*piano*). No compasso seguinte, um dueto entre os segundos violinos e as violas apresentam a melodia do 2º tema de forma harpejada em estacato em uma figuração de fusas, sendo acompanhados pelos violoncelos e contrabaixos pontuando harmonicamente, enquanto os primeiros violinos continuam executando um ostinato na nota lá até o compasso 21. Todo

esse trecho é construído sobre a progressão harmônica V7 - I. A mudança para dinâmica *f* (forte) ocorre no compasso 22, no qual a melodia principal é executada pelos primeiros violinos, contando com o acompanhamento dos oboés e das trompas executando pedais harmônicos figurados ritmicamente em mínimas e semínimas ligadas e baixo ostinato do restante da seção de cordas em textura cordal no I grau como dominante (Ré dominante) cadenciando para o IV grau (Sol maior). A mesma ideia musical dos compassos 22-24 é basicamente repetida nos compassos 26-28, porém, desta vez, a mesma aparece estendida por 7 (sete) compassos. Esta extensão se dá porque Mozart a partir do compasso 28 desenvolveu a melodia em um padrão de 2 compassos por acorde e segue até o compasso 32 (ver FIGURAS 17 e 18). Do compasso seguinte até o 35 a *codetta* a codetta da seção **B**, a qual é construída sobre a progressão I - V7 sendo seguida pela repetição *Da Capo*.

Figura 17 - MATERIAL MELÓDICO DOS COMPASSOS 22-24

The image shows a musical score for measures 22-24. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The first violin part is highlighted in yellow. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first violin part begins in measure 22 with a forte (*f*) dynamic and a melodic line that is repeated in measures 23 and 24. The rest of the orchestra provides harmonic support with rhythmic patterns and sustained chords.

Figura 18 - FIGURA 18 – MATERIAL MELÓDICO NOS COMPASSOS 22-24 EXPANDIDA DOS COMPASSOS 26-32

The image shows a musical score for measures 26-32. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabaixo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure is marked with a box containing the number '26'. The melodic line in the upper staves (Violin I and II) is highlighted in yellow. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Como já mencionado anteriormente, o segundo movimento apresenta uma seção de desenvolvimento relativamente curta, a qual se inicia no compasso 36 na tonalidade de Ré maior com um *tutti* em dinâmica *p* (*piano*). Nesta seção, do compasso 36-41, a melodia principal do tema é protagonizada pelos sopros, os quais a apresentam distribuindo as vozes entre si de maneira semelhante a um coral e com ritmo ameno. Em contraste com os sopros, violinos e violas fazem o acompanhamento em ritmo sincopado, proporcionando mais movimento e variedade rítmica ao tema. Em contraste com os sopros, os violinos e violas fazem o acompanhamento em ritmo sincopado, proporcionando mais movimento e variedade rítmica ao tema. Os violoncelos e contrabaixos executam um acompanhamento harmônico arpejando os acordes em movimentação ascendente e descendente em uma figuração rítmica em colcheias. Os papéis se invertem no compasso 42, no qual a melodia do tema principal é agora executada pelos primeiros violinos, contando com o acompanhamento dos sopros em pedais harmônicos em uma configuração rítmica em mínimas e semínimas ligadas; as violas e segundos violinos fazem o preenchimento harmônico ritmicamente em semicolcheias. Os violoncelos e contrabaixos executam um baixo ostinato, configurando a progressão harmônica

I – V7 – V7 – I7,IV – I7,IV – I com pedal em Ré. A ornamentação também se faz presente com a aplicação de trinados à melodia principal nos compassos 42-47.

Chama atenção o esquema de contrastes dinâmicos *f (forte) – p (piano) - f (forte)* nos compassos 43, 44, e 45 os quais se alternam entre si respectivamente, proporcionando uma interessante variedade em termos de dinâmica à seção. Nos compassos 46-47 os violinos II executam uma interessante movimentação melódica em uma figuração em fusas gerando maior movimentação interna ao discurso musical do trecho, e, conseqüentemente, possibilitando uma maior expressividade, valorizando, destacando o motivo melódico ornamentado executado pelos violinos I sobre a progressão I7 - IV/V. Neste trecho, as violas imitam o ostinato dos baixos enquanto os sopros fazem acompanhamento em textura cordal (VER FIGURA 19).

Figura 19 - MOVIMENTAÇÃO MELÓDICA EM UMA FIGURAÇÃO EM FUSAS NO VIOLINO II, VALORIZANDO, DESTACANDO O MOTIVO MELÓDICO ORNAMENTADO EXECUTADO PELOS VIOLINOS I

The image shows a musical score for Violino II, measures 46-49. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a bridge section with a descending arpeggiated chord of D major. The first violin part is highlighted in yellow and labeled 'MELODIA'. The second violin part is highlighted in blue and labeled 'CONTRA-TEMA'. A text box at the bottom of the score reads 'MOVIMENTAÇÃO MELÓDICA EM FUSAS DO VIOLINO II'. A box with the letter 'C' and the number '46' is in the top left corner.

Nos compassos 48-49 uma ponte que conduz o discurso melódico para a reexposição. Nesta ponte, é observado o acorde de Ré dominante sendo arpejado em movimento descendente, estendendo-se pelo compasso 49, até alcançar a nota sol no compasso seguinte, dando início à seção da reexposição. A seção A' ocorre nos compassos 50-65, sendo que 1º tema é reexposto nos compassos 50-60 e sua codetta nos compassos 61-65; A seção B' ocorre nos compassos 66-82 seguindo até o 81. A CODA acontece nos compassos 82-84 repetindo, exceto no violin II, as ideias musicais da codetta da seção B, porém na tonalidade de Sol Maior.

O segundo movimento *Andante* representa um andamento moderado. Visando respeitar tanto a indicação metronômica estabelecida pela tradição da prática performática da

obra como a realidade técnica do grupo em questão, no caso a Orquestra Sinfônica da UEA,

adotamos a unidade M.M  =72.

A despeito deste movimento ser configurado com fórmula de compasso 2/4, a qual sugere a regência binária, recomendamos que a mesma seja feita em regência quaternária, ou seja, a regência a 4. A regência a 4 favorece a correta execução das diferentes subdivisões rítmicas da textura musical, as quais são basicamente configuradas em colcheias, semicolcheias e fusas. Assim como no primeiro movimento, o andamento do discurso musical deverá ser conduzido de maneira constante, com a execução de pequenos ralentandos por parte do regente nos finais das seções, preparando o surgimento da próxima seção como, por exemplo no compasso 49 em que o quarto tempo deve ser subdividido para valorizar o final solo executado pelo violino I no compasso 49, bem como o começo da reexposição no compasso 50.

Faz-se necessário que o regente sinalize de forma clara, precisa as súbitas trocas de dinâmicas ou mesmo de articulações. Por exemplo, nos compassos 1 2 e 3, ocorre o esquema de contrastes dinâmicos *p* – *sf* – *p* respectivamente, sendo que o anacruse da frase dos primeiros violinos, acontece no último tempo do compasso 2 para o 3 já em dinâmica *p*. Para o compasso 1, é recomendado o plano de regência superior com um gestual curto e leve, com a mão esquerda acompanhando de maneira similar a condução métrica da mão direita, sendo que no último tempo deste compasso, deve-se preparar a dinâmica *sf* (*sforzando*) do compasso 2 com um *levare* mais enérgico. Para sinalizar a dinâmica *sf* (*sforzando*) para a orquestra no primeiro tempo do compasso 2, utiliza-se a mão esquerda fazendo um acentuado gesto que se inicia de dentro para fora do plano de regência, com a mão aberta, e logo em seguida fazendo o movimento inverso com ela se fechando, trazendo-a para o plano superior juntamente com a

mão direita já no segundo tempo, sinalizando assim, a mudança do caráter dinâmico *sf* (*sforzando*) para *p* (piano) no mesmo compasso. Este mesmo procedimento pode ser utilizado nos compassos 5 e 7 (ver FIGURA 20).

Figura 20 - LEVARE PREPARANDO AS MUDANÇAS DE DINÂMICAS NOS COMPASSOS 3 E 5: P (PIANO) E F (FORTE), RESPECTIVAMENTE.

The image displays a musical score for a string quartet and woodwinds, starting with the tempo marking 'Andante.' in 4/4 time. The instruments listed are Oboi, Fagotti, Corni in G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The score shows dynamic markings such as *p*, *sf*, and *f*. Two blue arrows point to specific measures: one in measure 3 pointing to a dynamic change from *sf* to *p*, and another in measure 5 pointing to a dynamic change from *p* to *f*. The text 'Levare em dinâmica p' and 'Levare em dinâmica f' is written above the arrows. The score includes various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.

O uso de maneira independente da mão esquerda é recomendado em entradas específicas de alguns instrumentos. Como por exemplo, nos compassos 9 e 10, em que os oboés e fagotes entram respectivamente em contratempos, ou no início da *codetta* no compasso 12, na qual os violinos entram na segunda metade do tempo em textura uníssono com articulação *legato* e dinâmica *p* (ver FIGURA 21).

Figura 21 - ENTRADAS COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA AOS OBOÉS E FAGOTES (c.9-10); E AOS VIOLINOS NA SEGUNDA METADE DO PRIMEIRO TEMPO DO c.12 (INÍCIO DA CODETTA)

The image shows a musical score for a section starting at measure 7. The score is written for multiple staves, including woodwinds and strings. Key features include:

- Measure 7: A blue arrow points to the dynamic marking *fp* (fortissimo piano) in the woodwind part.
- Measure 8: A blue arrow points to the woodwind part.
- Measure 12: A blue arrow points to the violin part, which is marked *p* (piano).
- Measure 13: A blue arrow points to the violin part.
- A box labeled 'A' is placed above the woodwind part in measure 12.
- The woodwind part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.
- The violin part features a steady eighth-note accompaniment.

A utilização da técnica de regência espelhada também é recomendada no segundo movimento. Como por exemplo no início do 2º tema no compasso 17, no qual sugere-se um gestual curto, preciso e bem sincronizado, proporcionando assim uma execução de igual qualidade ao ostinato em dinâmica *p* (piano) com articulação *staccato* dos violinos.

O regente precisa atentar-se às mudanças dinâmicas também presentes na seção **B**, como, por exemplo, nos compassos 21-22 (*p – f*), 23-24 (*f – p*), 25-26 (*p – f*) e 27-28 (*f – p*). Como já explicado anteriormente, recomenda-se antecipá-las sempre ao final do compasso anterior de acordo com a nova dinâmica a ser incorporada pelo discurso musical.

Outro momento que chama atenção do regente no discurso musical da seção **B** é a frase dos violinos em uníssono com articulação em *legato* e dinâmica *p* (piano) que ocorre no

compasso 28 e se estende até o compasso 30 em uma figuração rítmica de fusas. Para que o referido trecho musical seja executado de maneira clara e precisa recomendamos que o maestro estabeleça a comunicação visual com a seção de instrumentos em questão, utilizando a técnica de regência espelhada pontuando de maneira leve e uniforme os tempos do compasso. O contato visual do regente deve se estender também aos contrabaixos, violoncelos e segundos violinos no compasso 29, os quais aguardam por suas respectivas entradas no primeiro tempo deste compasso.

Igualmente importante são as indicações às entradas dos clarinetes, flautas e oboés nos compassos 31-32. Novamente, recomenda-se o auxílio da mão esquerda indicando-as de maneira leve e precisa. (ver FIGURA 22) Sugerimos também o auxílio da mão esquerda à indicação da dinâmica *fp* (forte piano) nos compassos 33-34, a qual deverá pontuar de maneira intensa e breve o primeiro tempo do compasso, seguido de um delicado movimento até o plano de regência superior, o qual é pertinente à dinâmica *p* (piano).

Figura 22 - INDICAÇÃO ÀS ENTRADAS DOS CLARINETES, FLAUTAS E OBOÉS NOS COMPASSOS 31-32 COM O AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA

The image shows a musical score for measures 30, 31, and 32. The score is written for a conductor's part, featuring a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes a piano (*p*) dynamic marking in measure 31. Blue arrows point to specific cues in the conductor's part, indicating the entrances of the clarinets, flutes, and oboes in measures 31 and 32. The score also includes a trill-like figure in the right hand of the conductor's part in measure 32.

Na seção do desenvolvimento nos compassos 36-42, sugerimos o gestual espelhado com um pouco mais de movimento, sinalizando assim a intenção sincopada do ritmo aos violinos e às violas. A atenção do regente é novamente chamada nos compassos 43-45, os quais apresentam o dramático esquema de mudanças dinâmicas $f - p - f$ respectivamente. Além da já recomendada preparação da mudança dinâmica no último pulso do compasso anterior, recomendamos ao regente que conduza o gestual de maneira tranquila e clara, enfatizando com o auxílio da a mão esquerda o caráter de cada uma destas dinâmicas. Recomenda-se no compasso 49 a comunicação visual com os primeiros violinos, os quais protagonizam a escala em movimentação descendente sobre o acorde de Ré dominante e que se estende até o compasso seguinte. Sugerimos que na primeira semicolcheia do terceiro tempo do compasso 49 (nota Ré), o regente efetue um pequeno *ralentando*, sendo que ele deverá subdividir o quarto tempo (duas últimas semicolcheias) com um *levare a tempo*, preparando assim o início da seção de reexposição no compasso seguinte. (ver FIGURA 23).

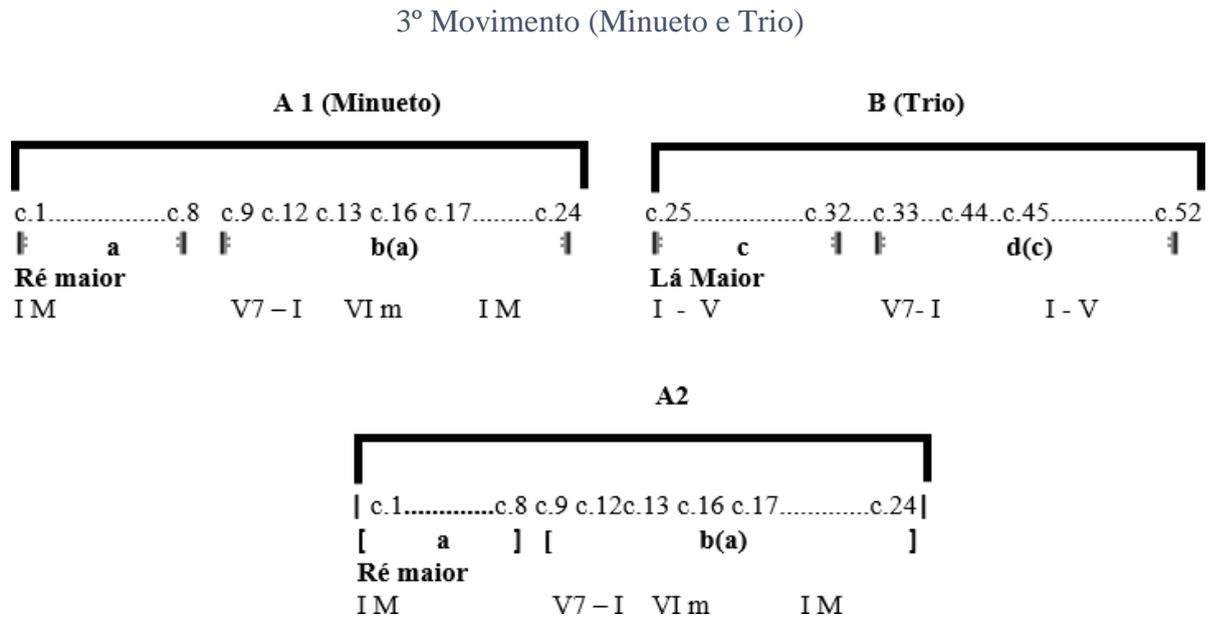
Figura 23 – PEQUENO RALENTANDO NA PRIMEIRA SEMICOLCHEIA DO TERCEIRO TEMPO E EM SEGUIDA LEVARE A TEMPO NO ULTIMO TEMPO (SUBDIVIDIR O ULTIMO TEMPO).

The image shows a musical score for a piano piece, likely from a sonata. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo changes from 'Levare a tempo' to 'ral.' (rallentando) and then back to 'Levare a tempo' with a 'subdividir' (subdivide) instruction. The score is marked with 'p' (piano) dynamics. The number 49 is written above the first staff.

A reexposição se inicia no compasso 50 e segue até o compasso 81 sem relevantes alterações no tocante às especificações musicais já descritas na seção da exposição. A CODA tem início no compasso 82 mantendo as ideias advindas do tema **B** e segue até o fim do movimento no compasso 84 na tonalidade de Sol maior.

2.3 3º MOVIMENTO:

Figura 24 - ESQUEMA ANALÍTICO: 3º MOVIMENTO



O minueto é uma dança francesa do século XVII, cujo nome se deriva dos passos curtos e delicados encontrados nesta dança (*menus pas*). É geralmente escrito em forma ternária do tipo **A¹** (minueto) **B** (Trio) **A²** (minueto sem repetições). Cada um dos três temas possuiu suas próprias subdivisões no estilo da forma de música ternária. (LEICHTENTRITT, 1951, p. 57-8).

O terceiro movimento Minueto e Trio utiliza exatamente o esquema formal acima citado, ou seja está escrito na forma ternária *D.C (Da Capo)* na tonalidade de Ré maior: [: a :] [: b(a) :] + [: c :] [: d(c) :] + [a] [b(a)]. A orquestração do 3º Movimento / Minueto e Trio é a seguinte: 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompetes em Ré, 2 trompas em Ré, 2 tímpanos e

seção de cordas. No terceiro movimento é notada a ausência dos clarinetes e flautas em sua instrumentação.

.Os temas “a” e “b” da seção A são constituídos por 1(um) período de 8 (oito) compassos cada, que, por sua vez, são formados por 2(duas) frases de 4 (quatro) compassos: 1ª frase = antecedente de 4 compassos em dinâmica *f*, contando com imponentes *tuttis* orquestrais em textura uníssono e cordal com um caráter vigoroso; 2ª frase = consequente em dinâmica *p* (piano) também com 4 compassos, porém com uma instrumentação menos densa e com um caráter gracioso, delicado. (VER FIGURAS 25, 26, 27 e 28).

Figura 25 - FRASE DO ANTECEDENTE DO TEMA “a” EM DINÂMICA *f* (forte) (c.1-4)



Figura 26 - FRASE CONSEQUENTE (CONTRASTANTE) DO TEMA “a” EM DINÂMICA *p* (piano) (c.5-8)



Figura 27 - FRASE ANTECEDENTE DO TEMA b EM DINÂMICA *f* (forte) c. 9-12



Figura 28 - FRASE CONSEQUENTE DO TEMA “b” EM DINÂMICA *p*, c. 13-16



A seção **B** apresenta um caráter leve em sua totalidade, com suas delicadas melodias sendo executadas pela seção das madeiras e das cordas, geralmente em duetos e breves passagens com textura homofônica em uníssono em dinâmica *p* (piano). Diferentemente do seção “A”, os antecedentes e consequentes dos temas “c” e “d” apresentam um caráter ameno, tranquilo, leve. Assim como na seção **A**, a seção **B** apresenta uma constituição formal interna ternária: [: c :] [: d(c) :]. Suas melodias são protagonizadas por seções instrumentais distintas: c (c. 25-32): seção das madeiras; d (33-44): seção das cordas.

O tema “a” da seção **A** inicia com um imponente arpejo da tríade de Ré maior em movimento ascendente com um *tutti* orquestral em textura uníssono e dinâmica *f* (forte). O diálogo é feito de maneira imitativa entre as seções dos sopros e das ordas até o compasso 4, quando alcança harmonicamente o V7, finalizando assim a frase antecedente. No compasso seguinte começa a frase consequente, dando seguimento ao tema “a” da seção **A**, o qual é agora protagonizado pela seção de cordas na subdominante em dinâmica *p* (piano). As violas fazem um movimento cromático da nota Ré até a nota Mi no compasso 5 configurando o acorde II_m6, enquanto que os violinos conduzem a melodia do consequente em 8^{as} até o compasso 8, realizando uma cadência perfeita. Em seguida, o tema “a” é repetido.

Após a repetição do tema “a”, no compasso 9 inicia o tema “b” da seção **A** que também é constituído por um período de 8 compassos, apresentando dois períodos de quatro compassos com uma frase antecedente e outra conseqüente com o contraste dinâmico *f – p* (forte piano), respectivamente. A frase antecedente nos compassos 9-12 é construída sobre a progressão V7 – I, na qual os violinos I executam a melodia principal, contando com o acompanhamento dos contrabaixos, violoncelos, fagotes e violas através da execução de arpejos configurados ritmicamente em semínimas. Os trompetes, tímpanos e trompas executam um ostinato na nota Lá ao longo de todo compasso 9 e, também, no 1º tempo do compasso 10, valendo-se de uma figuração rítmica de semínima. Os oboés e os segundos violinos fazem acompanhamento em terças, com os segundos violinos subdividindo os pulsos do compasso em colcheias, proporcionando assim mais movimentação rítmica ao trecho.

A frase conseqüente nos compassos 13-16 em dinâmica *p* (piano), é construída sobre o VIIm em dinâmica *p* (piano), no qual os primeiros violinos protagonizam uma delicada melodia, contando com o acompanhamento feito pela secção de cordas e fagotes. O retorno do tema “a” da seção **A** inicia-se no compasso 17 apresentando os mesmos períodos com as frases antecedente e conseqüente da primeira parte do tema porém sem repetições. Em seguida a segunda e a terceira parte são repetidas (c.9-24).

O tema “c” da seção **B** (Trio) inicia-se no compasso 25 com o a melodia distribuída em duetos pelos fagotes, oboés, primeiros violinos e violas na tonalidade de Lá maior em dinâmica *p* (piano). Os violinos II fazem um acompanhamento delineando uma melodia com o preenchimento da harmonia em colcheias com a articulação *legato*. Os baixos apoiam harmônicamente, executando as fundamentais e 3^{as} dos acordes. O tema “c” da seção **B** nos compassos 25-32 é construído basicamente sobre a progressão I – V7 com a inserção do grau

da subdominante antecedendo o V7 no compasso 30. Em seguida, o tema “a” da seção A são repetidos.

Após a repetição, dá-se início ao tema “d” da seção **B** no compasso 33 e segue até o 44. Esta parte é construída totalmente sobre a progressão V7 – I. A melodia principal fica a cargo dos violinos e violas que fazem duetos entre si. Os baixos seguem apoiando harmonicamente tocando as fundamentais e as 3^{as} dos acordes, enquanto os sopros fazem pedais harmônicos com figuração rítmica em mínimas e semínimas vinculadas ao V grau durante quase toda a seção. O retorno do tema “c” da seção **B** tem início no compasso 45 e segue até o 52. Fechando a seção **B**, ocorre a repetição dos temas “d” e o “c” (c. 33-52). Ao final desta repetição retorna o Minueto Da Capo, porém sem repetições, finalizando o movimento.

Em termos de regência, faz-se necessário que o regente tenha cuidado quando da escolha das indicações metronômicas para o Minueto e para o Trio. Pela tradição performática, o Minueto apresenta um andamento moderado e o Trio um andamento um pouco mais lento em relação ao Minueto. Para a performance da Orquestra Sinfônica da UEA quando da realização do nosso recital foi escolhida como indicação metronômica: Minueto M.M $\text{♩} = 134$; e M.M Trio $\text{♩} = 130$.

Para o início da primeira parte do tema **A**, é recomendado que o regente estabeleça o andamento através de um *levare* claro e enérgico marcando dois pulsos (2,3), usando a técnica de regência espelhada no plano médio, sinalizando assim o caráter dinâmico *f* (forte) em uníssono. Para efetuar o corte da frase no primeiro pulso do compasso 4, sugerimos o uso da mão esquerda, enquanto a mão direita mantém a condução métrica de maneira constante.

O maestro deve atentar-se à mudança de dinâmica de *f* (forte) para *p* (piano) no compasso 5. Recomendamos que no compasso anterior seja efetuado o corte do final frase com a mão esquerda no segundo tempo, sendo que no terceiro o regente realizará o *levare* já no plano de regência superior, estabelecendo assim dinâmica *p* (piano). Sugerimos o uso da mão esquerda na indicação das entradas de alguns instrumentos, como por exemplo, as violas, no próprio compasso 5; os primeiros violinos no compasso 13, os quais entram no segundo tempo e a frase dos baixos e fagotes no segundo tempo do compasso 16, fazendo a ligação entre o final do tema “b” que apresenta uma dinâmica em *p* (piano) com o tema “c” em dinâmica *f* (forte) da seção **A**. Após a repetição do tema “b” seguido do tema “a” e do segunda e terceira parte do tema **A**, a atenção do regente deverá voltar-se à preparação do Trio que começa no compasso 25, incorporando um caráter delicado e andamento mais lento em relação ao Minueto.

O trio apresenta a dinâmica *p* (piano) predominantemente, exigindo que o regente conduza o discurso musical de maneira tranquila e leve, valorizando o aspecto “mais no ar do que na terra” da métrica ternária. Visando valorizar estes aspectos bem como o caráter delicado deste tema, sugerimos tanto o gestual com o padrão ternário usado na seção **A**, bem como o gesto unário, ambos sendo executados no plano de regência superior, em tamanho pequeno e de maneira leve no estilo *staccato*. Assim como na seção **A**, o maestro deve ficar atento às repetições dos temas da seção **B**, as quais ocorrem nos compassos 25-32 (tema “c”), 33-52 (temas “d” e “c”).

No tema **B (Trio)** recomendamos amplamente o uso da mão esquerda, a qual deverá auxiliar de maneira independente à mão direita, estabelecendo um melhor fraseado musical, enfatizando as transferências dinâmicas e articulações da textura. Como por exemplo, na frase das cordas no compasso 36, a qual é iniciada com um *cresc.* (*crescendo*) em articulação

legato, sendo subitamente transferida para dinâmica *p* no compasso 37 em articulação *staccato*. Ou ainda em entradas instrumentais importantes, como os anacruse dos violinos nos compassos 39-42.

O maestro deve atentar-se à elisão presente entre os compassos 44 e 45. A nota si suspenso, executada pelos violinos I no compasso 43 com ligaduras, eleva-se a meio tom no compasso seguinte alcançando a nota Dó suspenso no compasso 45, a qual representa a primeira nota da melodia principal da terceira parte do tema **B**, dando início ao retorno do tema “c”. Recomenda-se o uso da mão esquerda, a qual deverá acompanhar de maneira sutil e gradativa o contorno da dinâmica *cres.* Mantendo a regularidade da pulsação com a mão direita, sendo que no compasso 44 sugerimos uma pequena fermata no Segundo tempo, seguida de um *levare a tempo* no terceiro tempo, sinalizando assim o retorno do tema “c” da seção **B** (ver FIGURAS 29, 30 e 31).

Figura 29 - INDICAÇÃO DA ENTRADA DAS VIOLAS COM AUXÍLIO DA MÃO ESQUERDA

The image shows a musical score for violas, specifically the entry of the left hand in measure 5. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A blue arrow points to the first note of the Viola part in the third measure, which is a G4. The dynamic marking 'p' is present in all parts.

Figura 30 - ENTRADAS PARA COM O AUXÍLIO DAMÃO ESQUERDA OS PRIMEIROS VIOLINOS (c. 13); FAGOTES (c. 14) E BAIXOS (c. 17).

The image displays a musical score for a section starting at measure 13. The score is written for a string quartet (First Violins, Second Violins, Violas, Cellos/Double Basses) and a woodwind section (Bassoons). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *p* (piano) for all instruments. Three blue arrows point to specific entries in the score: the first arrow points to the first violin part at measure 13, the second arrow points to the bassoon part at measure 14, and the third arrow points to the cello/double bass part at measure 17. The first violin part begins with a series of eighth notes, while the bassoon and cello/double bass parts enter with more complex rhythmic patterns.

Figura 31 - PEQUENA FERMATA NA NOTA SI# NO COMPASSO 44; LEVARE a tempo PARA A REPETIÇÃO DO TEMA "c" NO COMPASSO SEGUINTE.

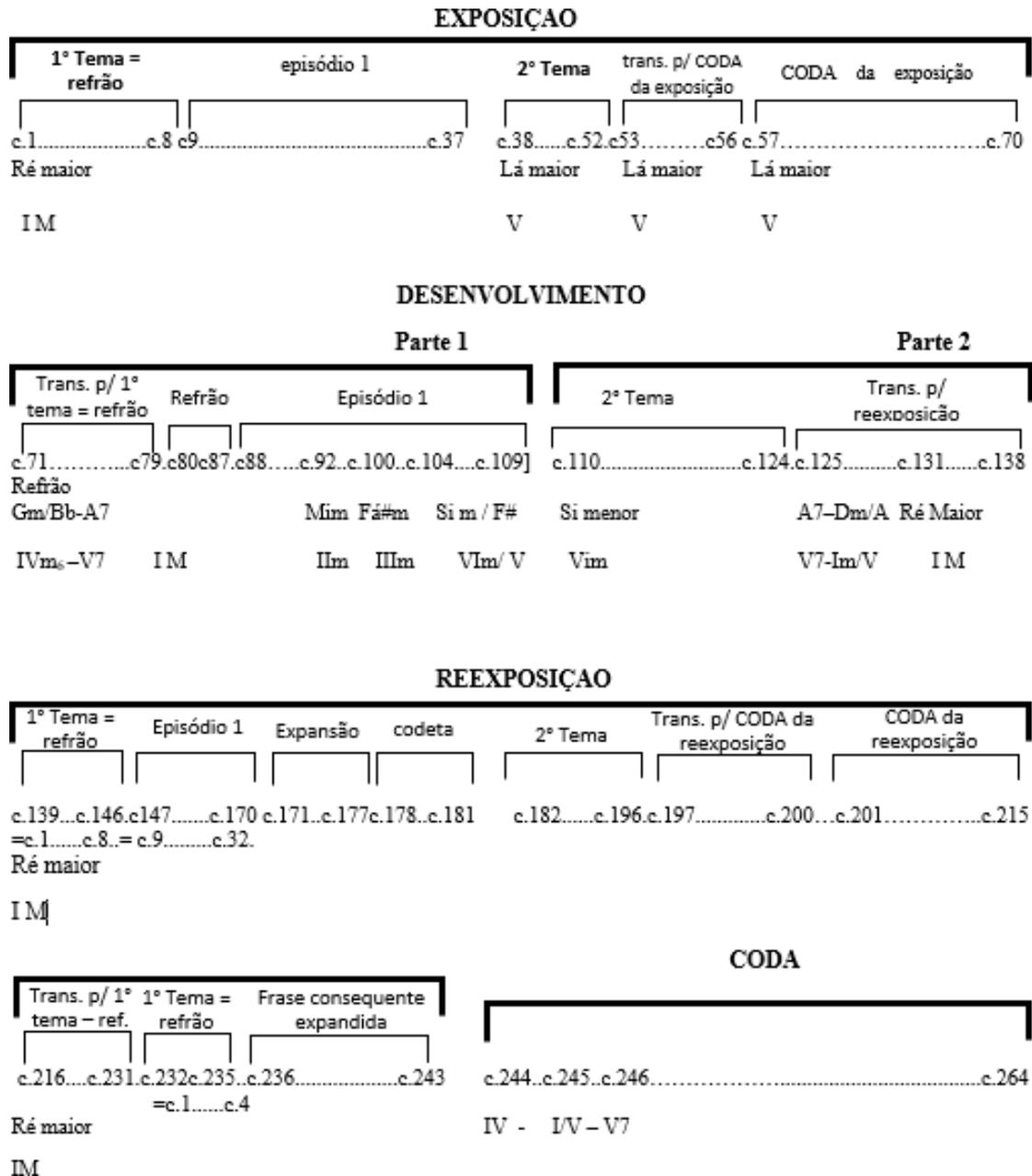
The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a fermata over a note in the second measure, indicated by a blue arrow and the instruction "Levare a tempo". The first measure has a dynamic marking of "cresc.". The second measure has a dynamic marking of "p". The second and third staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The key signature is consistent across all staves.

Ao final da terceira parte do tema **B** (Trio) no compasso 52, o regente deverá efetuar um enérgico *levare*, sinalizando a reprise do tema **A** Da Capo em dinâmica *f* e andamento inicial o qual deverá fazê-lo sem repetições, finalizando o movimento no compasso 24.

2.4 4º MOVIMENTO:

Figura 32 - 4º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.

4º Movimento (Forma sonata-rondó)



O IV movimento apresenta-se na forma sonata-rondó delineado sobre o 1º Tema (refrão), episódio 1, 2º Tema, Desenvolvimento, reexposição e CODA, os quais são interligados por transições na tonalidade de Ré maior. A forma sonata-rondó é uma forma híbrida, na qual se combinam elementos tanto da forma sonata quanto do rondó. Foi adotada por compositores do período clássico que a utilizavam quase exclusivamente para os *finales* de suas composições. (GREEN, 1965).

Assim como no primeiro movimento, Mozart adicionou 2 flautas e 2 clarinetes à partitura para o concerto de 23 de março de 1783 no Teatro Burgtheater. De acordo com KEEFE (2017, p. 156) esta adição “não foi simplesmente uma adição mecânica”, apesar de que a função deles seja na maior parte do tempo, dobrar a linha melódica de outros instrumentos, mas sim reflete um virtuosismo na variedade de timbres, demonstrando assim a importância estética da orquestração e seus efeitos na música de Mozart. A disposição orquestral deste movimento consiste em: 2 Flautas; 2 Oboés; 2 Clarinetes em Lá; 2 Fagotes; 2 Trompas em Ré; 2 Trompetes em Ré; Tímpanos em C e G e seção das cordas. Sua textura é predominantemente homofônica

O 1º tema (refrão) aparece de imediato nos c. 1-8 sendo constituído por duas frases: antecedente (c. 1-4) e a consequente (c.5-8) em dinâmica *p* (piano) (ver FIGURAS 33 e 34). A primeira frase (antecedente – c.1-5) abre o movimento sendo apresentada pela seção de cordas com uma textura homofônica em que a melodia é tocada em uníssono com indicação de dinâmica *p* (piano). Em seguida, a frase consequente (c. 5-8) é protagonizada pelos primeiros violinos também em dinâmica *p* (piano), os quais a executam um movimento escalar ascendente, valendo-se de uma configuração rítmica em colcheias e articulação em *legato* sobre a progressão I – V7(6) – I , V7(6), I – V7. O acompanhamento conta com os violinos II delineando uma melodia no estilo baixo de Alberti a qual é baseada nos acordes da

referida progressão com o mesmo motivo rítmico e articulação *staccato*, enquanto as violas e baixos executam o acompanhamento apoiando as fundamentais dos acordes. Ao primeiro tempo do compasso 8 (oito) a seção das cordas verticaliza o acorde V7, o qual é seguido por 3 (três) tempos de pausa, criando uma repentina sensação de expectativa ao próximo compasso.

Figura 33 - FRASE ANTECEDENTE DO 1º TEMA (c.1-4)



Figura 34 - FRASE CONSEQUENTE DO 1º TEMA (c.5-8)



O episódio 1 (do compasso 9-37) é iniciado com um surpreendente e impactante *tutti* orquestral em dinâmica *f* (forte). A melodia principal é protagonizada pelos violoncelos, contrabaixos e fagotes executando-a em oitavas, os quais contam com o acompanhamento dos violinos, trompetes, trompas, clarinetes, oboés e flautas pontuando em forma de acordes a progressão harmônica I - V7. O episódio 1 tem sua ideia melódica basicamente derivada das frases antecedente e consequente do 1º tema, sendo observado a predominância da dinâmica *f* (forte), contando com densa instrumentação na forma de *tuttis* orquestrais e períodos de frases em textura uníssono, assumindo assim o caráter viril.

O episódio 1 nos compassos 13-19 transforma-se em um intenso diálogo orquestral do tipo “pergunta e resposta” entre as seções instrumentais, no qual é observado a interessante interlocução musical das madeiras com os metais e das cordas entre si. No diálogo dos sopros, as madeiras fazem a “pergunta” enquanto os metais dão a “resposta” os quais utilizam o mesmo motivo rítmico. Já na seção das cordas os violinos fazem a “pergunta” enquanto as violas, baixos e fagotes (os quais imitam a linha dos baixos) fazem a “resposta” com um motivo rítmico idêntico. Todos os diálogos estabelecidos neste trecho são construídos sobre a progressão I – IV – V7.

Já no trecho entre os compassos 20-25, o episódio 1 se transforma em um frenético movimento com a melodia soando em uníssono – textura homofônica – nas cordas e nos fagotes, apresentando uma figuração rítmica em colcheias apoiados harmonicamente pelos sopros em uma textura cordal. Os tímpanos aparecem executando trinado (rulo) na nota Lá nos compassos 21 e 23 dando apoio à harmonia. Todo o trecho compreendido entre os compassos 20-25 é transposto para o V grau e segue até o compasso 37.

O 2º tema (c.38-52) é delineado no período composto de 16 compassos (4+4+4+4), o qual é apresentado pela seção de cordas, fagotes e pedais harmônicos nas flautas. A dinâmica *p* (piano) é predominante no 2º tema a qual lhe atribui um caráter delicado. A melodia principal é protagonizada pelos violinos I apoiados harmonicamente pelos baixos, violas e violinos II em textura cordal e motivo rítmico idêntico. As flautas entram em cena no 2º tema no compasso 46, apresentando o acompanhamento em forma de duetos com pedais harmônicos configurados ritmicamente em semibreves e mínimas ligadas até o primeiro tempo do compasso 53. Neste mesmo compasso, através de uma elisão, é dado início à ponte para a CODA da exposição (c.53-c.56) a qual é apresentada pelos violinos em um movimento escalar ascendente configurado ritmicamente em colcheias e dinâmica *p* (piano) com

aberturas de terças. Este movimento conta com um *cresc.* (*crescendo*) no compasso 56 o qual culmina na CODA da exposição no compasso seguinte. Nesta parte que vai do c.57-70, o tema incorpora um caráter vigoroso ao apresentar-se com robusta orquestração a qual conta com os contrastes dinâmicos *f – fp* e *sfp*. Nos compassos 57-58 a melodia principal é executada em uníssono pelos baixos, fagotes e violas, contando com acompanhamento em textura cordal dos violinos, flautas, oboés, trompas, clarinetes e trompetes. A partir do compasso 59, a melodia da CODA da exposição é executada e forma de acordes por toda a seção de cordas e sopros com o mesmo motivo rítmico, com exceção das trompas, clarinetes e oboés, os quais fazem o acompanhamento com pedais harmônicos com figurações rítmicas em semibreves ligadas e semínimas.

A seção do desenvolvimento é iniciada no compasso 71, apresentando duas partes: a primeira do c.71-109 e a segunda do c.110-138. A primeira parte no trecho entre os compassos 71-70 é apresentada pela seção de cordas, tendo a breve participação das trompas e oboés (c.76-77), os quais fazem o acompanhamento com pedais harmônicos configurados ritmicamente em semibreves em dinâmica *p* (piano). A melodia deste trecho é inteiramente construída sobre a progressão IVm6 – V7 em relação à tonalidade principal, produzindo uma expectativa de cadência no tom homônimo menor (Ré menor). No entanto, Mozart desvanece esta expectativa ao iniciar o 1º tema (refrão) no compasso 80 na tonalidade de Ré maior. É observado nos compassos 80-87 o retorno do refrão, ou seja, do 1º tema.

Chama a atenção o dramático esquema de contrastes dinâmicos no trecho compreendido entre os compassos 88-103, no qual é adotado o padrão dinâmico *f – p* a cada dois compassos, estabilizando-se em dinâmica *f* nos compassos 104-109. Nos compassos 92-95, o desenvolvimento do material melódico ocorre sobre o acorde de Ré sustenido diminuto, criando uma modulação de passagem para Mi menor no compasso 96, sendo a melodia

principal executada pelos violoncelos, violas e fagotes até o compasso 99. Esta mesma ideia é transposta uma 2ª M acima nos compassos 100-103, sendo esperada sua cadência em Fá sustenido menor no compasso 104. Porém, ao invés do acorde III_m, Mozart escreve um acorde V7 (Fá sustenido Dominante), realizando uma cadência para Si menor, que por sua vez será a tonalidade da próxima seção.

Desenvolvido na tonalidade de Si menor em uma dinâmica *p* (piano), a segunda parte do desenvolvimento assume um caráter melancólico a partir do compasso 110 com o material melódico do 2º tema, o qual se expande até o compasso 124. No compasso seguinte, é encontrada a transição para a reexposição (c.125-138), sendo o material melódico principal apresentado nos violinos I, contando com o acompanhamento executado pelos sopros, segundos violinos e baixos em textura cordal no tom homônimo menor (Ré menor), configurando a progressão V7 – Im/V em dinâmica *p* (piano).

O caráter melancólico dá espaço à uma atmosfera alegre e agitada no compasso 131, quando o material melódico da transição para a seção de reexposição modula para o tom homônimo maior. A melodia em uníssono, articulação *legato* e figuração rítmica em colcheias é executada apenas pela seção dos violinos I e II até o compasso 133, sendo que no compasso seguinte os mesmos são imitados pelo restante da seção de cordas e seguem até alcançar o compasso 139, dando início a reexposição.

A reexposição do 1º tema (refrão) inicia-se preservando de maneira idêntica as frases antecedente e consequente dos c.1-8, sendo seguido do episódio 1 (c.147), conservando o material melódico dos c.9-32. A partir do compasso 171, o episódio 1 é expandido em 7 compassos, contando com uma densa movimentação orquestral, apresentando uma elaborada

progressão harmônica baseada no tom homônimo menor (Ré menor), sendo seguido por uma codetta (c.178-181).

O 2º tema tem sua reexposição entre os compassos 182-196, sendo seguida pela transição para a CODA da reexposição (c.197-200) e CODA da reexposição (c. 201-215). A transição para o 1º tema (c.216-231) apresenta em seus 7 (sete) primeiros compassos um movimento harmônico sobre a progressão I 6 – IV – II7(6) – V7 – III7(6) – VIm, em textura cordal sendo executado com o mesmo motivo rítmico e articulação *staccato*. A partir do compasso 223 os primeiros violinos executam uma melodia cromática com movimento ascendente, a qual é acompanhada pelo restante das cordas com uma elaborada progressão harmônica em textura cordal envolvendo figurações rítmicas que se alternam entre mínimas e semínimas e articulações em *legato* e *staccato*. O final da frase dos violinos I no compasso 231 culmina através de mais uma elisão na nota Ré no primeiro tempo do compasso seguinte, dando início ao 1º tema (refrão).

Nesta nova apresentação do 1º tema, a frase antecedente (c.232-35) apresenta-se exatamente igual à apresentada nos compassos 1-4 no início do movimento. Porém, a frase consequente iniciada no compasso 236 apresenta a expansão de 3 compassos em relação à sua forma original (c.5-8), preparando o *tutti* orquestral a partir do compasso 244, dando início à CODA (ver FIGURAS 35, 36, 37 e 38). No trecho compreendido entre os compassos 244-246, as notas referentes aos IV – I/V – V graus são executados em uma textura cordal e valendo-se de uma dinâmica *f* (forte), sendo que os violinos imitam o motivo rítmico dos sopros, e os fagotes imitam o motivo rítmico das violas e dos baixos.

Figura 35 - PERÍODO DE FRASE ANTECEDENTE SIMILAR AO PERÍODO DOS COMPASSOS 1 – 4.

=

Figura 36 - PERÍODO DA FRASE ANTECEDENTE c. 1-4

Figura 37 - PERÍODO DA FRASE CONSEQUENTE (c.5-8)

Figura 38 - PERÍODO DA FRASE CONSEQUENTE EXPANDIDO. c.236 – 243.

Mozart combina de maneira engenhosa nos compassos 247-264, as ideias musicais anteriormente apresentadas no início do movimento com as da CODA (c. 244-46). Como por exemplo: o trecho compreendido entre os compassos 247-254 é o mesmo trecho dos compassos 20-27 do episódio 1. A vigorosa melodia em uníssono articulada em *staccato*

apresentada pela seção das madeiras e das cordas nos compassos 257-260, a qual tem sua ideia baseada na frase consequente do 1º tema (c.5-8), tem como acompanhamento o modelo rítmico apresentado na CODA (c.244-46) (ver FIGURA 39 e 40).

Figura 39 - COMBINAÇÃO DO MATERIAL MOTIVICO DA CODA COM O MATERIAL MELÓDICO DOS COMPASSOS 20-27

CODA

Figura 40 - MATERIAL MELÓDICO BASEADO NA FRASE CONSEQUENTE DO PRIMEIRO TEMA, COMPASSO 5 – 8. COM ACOMPANHAMENTO DO MATERIAL MOTIVICO DA CODA.

257

ACOMPANHAMENTO COM NOVO MOTIVO
RITMICO PRESENTE NA CODA

BASEADO NA IDEIA DOS COMPASSOS 5 - 8

No tocante às questões da regência, este movimento representa um grande desafio tanto para a orquestra quanto para o regente. Seu ritmo frenético e ágil, com movimentação orquestral intensa, requer grande preparo técnico da orquestra bem como do maestro. Mozart ao compor este movimento, deixou como instrução que o mesmo deveria ser tocado em um andamento “mais rápido possível.”

Tal instrução, traz à tona a questão da coerência na escolha do andamento, no sentido que o mesmo precisa respeitar a indicação metronômica estabelecida pela tradição da prática performática da obra, bem como as limitações técnicas do grupo de trabalho que irá executar a obra. Tratando-se de uma orquestra universitária como Orquestra Sinfônica da UEA, achamos prudente em escolher um andamento que representasse o caráter rápido do movimento e que estivesse dentro da realidade técnica dos seus integrantes. Nesses termos, adotamos a indicação metronômica M.M $\text{♩} = 140$.

Outro fator que contribui bastante à excelência da performance de uma obra como esta, é a maneira como o regente administra os ensaios do seu grupo. Recomenda-se que os mesmos sejam feitos de maneira planejada, com antecipação das necessidades técnicas e estratégias para solução de possíveis problemas. Um dos elementos de grande dificuldade técnica a ser trabalhado é a precisão da execução dos uníssonos com um andamento muito rápido. Uma possível solução para esta questão é a escolha por parte do regente de um andamento lento, para que o trecho seja passado sem atropelos e de maneira fluente, observando todos os seus aspectos musicais como articulações, dinâmicas, fraseado etc. Na medida em que o trecho musical é executado com correção, o regente deverá aumentar o andamento de forma gradativa até alcançar-se a velocidade ideal de execução.

Para estabelecer o andamento correto aos músicos da orquestra, recomenda-se que o regente proceda a marcação de um compasso em branco como levare antes do primeiro compasso, de maneira clara e precisa, usando a técnica de regência espelhada no plano superior, o qual indica a dinâmica *p* (piano). Tendo em vista que a indicação metronômica adotada para este movimento é mínima = 140, o regente necessariamente vale-se de um modelo binário de regência no estilo *staccato*.

No compasso 8 (oito) o regente precisa estar atento à troca da dinâmica *p* (piano) para *f* (forte) no compasso seguinte. Recomendamos que esta mudança seja preparada na segundo tempo deste compasso já na dinâmica *f* (forte). O regente precisa conduzir com cuidado o trecho compreendido entre os compassos 13-37, o qual apresenta um intenso diálogo orquestral. Para que este diálogo soe de maneira clara e precisa, é fundamental que o regente mantenha a condução métrica de maneira sólida e acurada, sendo recomendado uso da técnica espelhada com um gestual pequeno no plano de regência médio.

Faz-se também necessário a atenção do maestro às entradas instrumentais em trechos onde ocorrem intensos diálogos orquestrais entre as seções de instrumentos. Por exemplo, a das cordas nos compassos 13-19, as quais dialogam entre si; ou ainda as dos tímpanos nos compassos 21, 23, 26, 27, 29, os quais dão apoio à harmonia executando trinados (rulos) na nota Lá. Sugere-se que o regente reforce a indicação das entradas às referidas seções instrumentais com o auxílio da mão esquerda através de gestos pequenos e precisos, valendo-se também da comunicação visual com as mesmas.

Novamente, ao final do compasso 37 ocorre uma importante mudança de indicação de dinâmica de *sf* (sforzando) para *p* (piano), marcando o início do 2º tema. Este tema nos compassos 38-56, apresenta uma melodia leve e delicada, na qual são encontradas frases

utilizando as articulações *legato* e *staccato* e contrastes de dinâmica *p – fp – sf* e *cresc.* Para que estes elementos musicais sejam respeitados, sugerimos o uso da técnica de regência espelhada no plano superior com um gestual pequeno, leve e preciso, com a mão esquerda auxiliando na indicação dos contrastes dinâmicos, cortes de frases, como por exemplo nos compassos 41 e 49, e em entradas importantes, como a das flautas no compasso 46, e segundos violinos II no compasso 55.

A CODA da exposição (c.57-70), apresenta uma instrumentação densa e caráter dinâmico predominantemente *f* (forte), exigindo do regente uma atitude gestual vigorosa e metricamente precisa. Sugerimos para este trecho, a técnica de regência espelhada com o tamanho do gesto pequeno. Faz-se necessária a atenção do maestro aos contrastes dinâmicos *fp – sfp – f* e as articulações *staccato* e *legato* nos compassos 63-69, nos quais recomendamos um gestual mais acentuado, pontuando de maneira mais proeminente os “ictus” destes compassos.

A primeira parte da seção do desenvolvimento (c.71-109) tem início com a transição para o 1º tema (c 71-79), apresentam pedais harmônicos em semibreves com ligaduras, os quais fazem acompanhamento para a melodia principal executada pelos violinos I. Recomenda-se que o regente use o plano de regência superior com o pulso constante da mão direita, sendo que a mão esquerda deverá auxiliar no fraseado e nas articulações em *staccato* e *trinados* presentes nos violinos I, bem como na rápida mudança dinâmica para *fp* (forte piano) do compasso 76.

O trecho compreendido entre os compassos 88-103 representa para o regente um grande desafio no tocante à questão do equilíbrio dinâmico da orquestra. O dramático esquema de contraste dinâmico *f – p* revesando-se a cada dois compassos exige do maestro

especial atenção. Recomenda-se que estas mudanças sejam efetuadas de maneira clara e precisa, com o emprego de *levares* que as antecipem sempre aos finais dos compassos que as antecedem, bem como o uso dos planos de regência inferior e superior, os quais representam respectivamente as dinâmicas *f* (forte) e *p* (piano).

A atenção do regente deve voltar-se às cordas no compasso 131, onde inicia a frase em uníssono nos violinos I e II em dinâmica *p* (piano) e articulação em *legato*, seguida pelos violoncelos, contrabaixos e violas no compasso 134. Visando obter a uma execução precisa e fiel às orientações musicais presentes na partitura, recomenda-se que o regente mantenha a condução métrica de maneira constante e pontual, valendo-se de um gestual de tamanho pequeno no plano de regência superior e contato visual a seção em destaque.

As reexposições entre os compassos 139-215, conservam as especificações musicais descritas anteriormente na seção de exposição, sendo portanto recomendado ao regente que as mantenha. Ao final da CODA da reexposição (c.215) o maestro deve ficar atento à preparação do caráter dinâmico *p* (piano) para a transição ao 1º tema (refrão) que se inicia no compasso seguinte. Sugerimos que ao final da frase em uníssono, que se dá no primeiro tempo do compasso 215, o regente efetue um corte com a mão esquerda, a qual deverá em seguida ser elevada até à altura do seu rosto no plano de regência superior juntamente com a mão direita, de modo que o *levare* para o compasso 216 seja executado no segundo tempo já na dinâmica *p* (piano). Visando a precisa interpretação da dinâmica *p* (piano) bem como da articulação *staccato* neste trecho, recomendamos ao regente que mantenha um gestual de tamanho pequeno, utilizando a técnica de regência espelhada bem à altura do seu rosto, de modo a deixar claro à orquestra as especificações musicais requeridas.

No segundo tempo do compasso 219, ocorre o súbito contraste dinâmico *fp* (forte piano) para *p* (piano) no primeiro tempo do compasso seguinte. Assim, sugerimos ao regente o uso da mão esquerda, a qual deverá pontuar de maneira vigorosa o segundo tempo do compasso 219 e logo em seguida deverá posicioná-la à altura do seu rosto no compasso 220 dando continuidade ao discurso musical em caráter dinâmico *p* (piano). Recomendamos também o auxílio da mão esquerda na indicação dos anacruses com apojeturas na seção das cordas nos compassos 229, 230 e 231, o qual deverá fazê-lo de maneira leve e delicada, valorizando a articulação *staccato*.

Novamente, a atenção do regente é exigida ao início da seção Coda no compasso 244, em que a melodia principal encabeçada pelos primeiros violinos é acompanhada pelos pedais harmônicos dos contrabaixos, violoncellos, violas e segundos violinos em uma figuração rítmica em semibreves. Faz-se necessário o pulso conduzido de maneira firme e o uso da mão esquerda auxiliando nas entradas e fraseado em articulação *legato*. No compasso 243 recomendamos o uso da técnica espelhada com um vigoroso e preciso gestual no plano de regência médio, o qual reforça o *tutti* em dinâmica *f* (forte). No compasso 256, é sugerido ao regente que pontue de maneira enérgica os dois pulsos do compasso e no 257 uma pequena fermata no acorde final sendo enfatizada pela mão esquerda e em seguida o corte final no ar com a mão direita, sinalizando o final do movimento.

3.0 ANÁLISE COMPARATIVA DAS INDICAÇÕES METRONÔMICAS DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA N° 35 (K385) DE MOZART

Para que possamos melhor esclarecer nossas escolhas feitas no tocante à questão da velocidade dos andamentos dos 4 (quatro) movimentos da Sinfonia n° 35 (K. 385), elaboramos uma tabela comparativa na qual ilustramos as indicações metronômicas adotadas por renomados regentes na prática performática desta sinfonia. Estas mesmas performances, também serviram como auxílio áudio visual e referenciais interpretativos concomitantemente aos estudos absorvidos durante o Curso de Música na Universidade do Estado do Amazonas-UEA.

Como já explicado anteriormente, para que tais escolhas fossem adotadas, foram levadas em consideração as conformações históricas e estilísticas desta obra, bem como o nível técnico do corpo artístico em questão, no caso, a Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, de maneira a priorizar a correta execução de elementos musicais como as articulações das notas, fraseado musical etc. resultando assim em uma performance exitosa.

Por exemplo, para o primeiro movimento (*Allegro con spirito*), o qual apresenta o andamento rápido, com texturas em uníssono com configuração rítmica em colcheias e semicolcheias, adotamos a indicação $\text{♩} = 72$, a qual se encontra dentro do padrão estabelecido pela tradição de prática performática desta obra, bem como respeita o grau técnico do grupo de trabalho em questão (ver QUADRO 1).

QUADRO 1 -ANÁLISE COMPARATIVA DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA N º 35 DE MOZART (K385)

Movimentos	Andamentos	Bernardt Haitnk (1)	Leonard Bernstein (2)	Sir Antonio Pappano (3)	Claudio Abbado (4)	Edicélio Mourão Vulcão (5)
I	<i>Allegro con Spirito</i>	 = 73	 = 71	 = 72	 = 75	 = 72
II	<i>Andante</i>	 = 74	 = 73	 = 72	 = 82	 = 72
III	<i>Minueto Trio</i>	 = 136  = 130	 = 132  = 120	 = 137  = 132	 = 137  = 132	 = 134  = 130
IV (<i>Finale</i>)	<i>Presto</i>	 = 140	 = 142	 = 134	 = 147	 = 140
1- Bernard Haitnk	Bernard Haitnk conducts Chamber Orchestra of Europe, 1997 Acesso 19/06/21.					
2- Leonard Bernstein	Mozart Symphonien N. 35>>Haffner<< N. 41>>Jupiter<< Wiener Phillarmoniker & Leonard Bernstein Acesso 19/06/21					
3- Sir Antonio Pappano	W. A. Mozart, Symphony n. 35 KV 385 "Haffner" Orchestra dell'Accademia Santa Cecilia Sir Antonio Pappano, conductor. Acesso 19/06/21					
4- Claudio Abbado	(I Mov. Allegro Con Spirito) Wolfgang Amadeus Mozart: Symphony No. 35 in D major, K. 285 "Haffner" / Claudio Abbado, conductor · Berliner Philharmoniker. Acesso 17/06/21. (II MovAndante) Mozart: Symphony No.35 In D, K.385 "Haffner" - 2. Andante (Live) · Orchestra Mozart · Claudio Abbado/ © 2008 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. Acesso 17/06/21.					

	<p>(III Mov. Minueto e Trio) Mozart: Symphony No.35 In D, K.385 "Haffner" - 3. Menuetto (Live) · Orchestra Mozart · Claudio Abbado/© 2008 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin.</p> <p>Acesso 17/06/21.</p> <p>Finale (<i>Presto</i>) Mozart: Symphony No.35 In D, K.385 "Haffner" -- Orchestra Mozart · Claudio Abbado/ © 2008 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin Released on: 2008-01-01</p> <p>Acesso 17/06/21.</p>
5- Edicélio Mourão Vulcão	Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas-UEA/ 2019

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre vários fatores que podem contribuir para uma performance exitosa da Sinfonia n.º 35 de Mozart, destacamos a capacidade do regente ter em mente, uma imagem musical clara desta obra, isto é, ele deverá conhecê-la de maneira integral ao ponto que esta imagem seja refletida em sua performance, e que por sua vez se refletirá na performance do seu grupo de trabalho. Para tal, faz-se necessário que o regente conduza um estudo elaborado da peça, observando seus aspectos históricos, estilísticos e interpretativos, de modo a ampliar sua compreensão às especificidades musicais e caracteres intrínsecos a cada movimento.

O primeiro movimento, por exemplo, com seu caráter predominantemente festivo e vigoroso, proporcionado por imponentes *tuttis* orquestrais em dinâmica *f*, introduz em seus 12 primeiros compassos as duas ideias musicais que praticamente definem a ideia temática principal deste movimento. Isto se dá porque esta ideia é desenvolvida na forma de quatro variações e uma transição durante todo o discurso musical do 1º tema, inclusive na seção do desenvolvimento, correspondendo assim à maior parte do movimento. O 2º tema, embora relativamente pequeno em relação ao 1º (8 compassos), apresenta contrastes musicais, orquestrais e caráter claros, sendo na realidade a única seção temática do primeiro movimento que não é baseada na ideia musical dos compassos 1-12.

O segundo movimento em contraste com o anterior, apresenta as formas do seu 1º e 2º temas de maneira mais equilibrada, com a predominância da dinâmica *p* com breves passagens contrastantes em dinâmica *f* (forte) e caráter musical leve. Como já referido anteriormente, o segundo movimento comporta-se como um bem-vindo alento em relação ao frenético discurso musical do movimento anterior, remetendo-nos à uma atmosfera de leveza e tranquilidade.

O terceiro movimento (minueto e trio) por sua vez, combina na seção **A1** os contrastes dinâmicos *f* (forte) – *p* (piano), através do balanceado esquema de períodos de frases antecedente e consequente 4+4. Os períodos das frases antecedentes (4 compassos) apresentam imponentes *tutti* orquestrais em dinâmica *f*, os quais contam com densa instrumentação (com exceção dos clarinetes e flautas), incorporando assim o caráter vigoroso. Já os períodos de frases consequentes (4 compassos) são apresentados pela seção instrumental das cordas com o apoio dos fagotes em dinâmica *p* (*piano*), representando assim o caráter contrastante leve. A seção **B (Trio)** incorpora o caráter delicado por completo, por apresentar dinâmica *p* (*piano*) de maneira preponderante, a qual é pano de fundo para o delicado diálogo instrumental entre a seção das cordas e das madeiras.

O Finale (*presto*) além de incorporar todas as especificações musicais já descritas, introduz à sinfonia n.º 35 a forma musical híbrida sonata-rondó, a qual combina aspectos pertinentes à ambas as formas. Este movimento é caracterizado pelo equilíbrio entre os intensos diálogos orquestrais em *tutti*, apresentando frenética movimentação rítmica em texturas homofônicas - as vezes, a melodia principal surge em uníssono, e com um acompanhamento harmônico cordal – e delicadas passagens protagonizadas pela seção de cordas com o apoio das madeiras, representando um verdadeiro desafio tanto para o regente como para a orquestra.

Todo ensino absorvido durante as aulas, o qual abrangeu a apresentação histórica, analítica, estilística, bem como aspectos interpretativos relacionados à performance da sinfonia sob a óptica do regente, envolvendo a técnica de gestual, fraseado, estilos, postura

etc., foram aplicados de maneira prática nos ensaios que antecederam a apresentação do nosso recital de formatura no segundo semestre de 2019 com Orquestra Sinfônica da UEA. Através destes ensaios, tive a oportunidade de amadurecer todo o conhecimento técnico acima citado, contribuindo para a criação da já referida concepção musical clara da peça, que por sua vez se resultou em uma performance coerente e exitosa.

Desta forma, salientamos também o papel fundamental das aulas de regência com o Prof. Dr. Adroaldo Cauduro na preparação à performance da Sinfonia n.º 35, durante o Curso de Música-Bacharelado em Regência na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, bem como os ensaios realizados com a Orquestra Sinfônica UEA nas dependências desta instituição.

Durante a elaboração deste trabalho, surgiram temáticas que nos chamou atenção quanto à possibilidade das mesmas serem objeto de estudo em futuras pesquisas. Como por exemplo, a questão do tamanho das orquestras de Viena na década de 1780, em que EDGE (1992, p.4) destaca que muito do que é escrito a respeito deste assunto, é baseado em algumas passagens encontradas nas correspondências da família de Mozart, ou em um punhado de relatórios secundários não confiáveis que em sua maioria representa pura especulação.

Por fim, este trabalho buscou através do aprendizado e experiência pessoal em reger a Sinfonia n. 35 de Mozart (K.385), organizar orientações e referenciais interpretativos que possam auxiliar na elaboração da performance desta sinfonia por parte da comunidade discente em regência, bem como para profissionais já atuantes desta área e músicos em geral.

BIBLIOGRAFIA

ABERT, Hermann. **W. A. Mozart**. Trad. Stewart Spencer. Ed. Cliff Eisen. Yale: Yale University Press, 2007.

ANDERSON, Emily, **The letters of Mozart and his family**. London: Macmillan Reference Ltd., 1997.

BATT, Robert Gordon, **A study of closure in sonata-form first movements in selected works of W. A. Mozart**. Tese de Doutorado, The University of British Columbia October, 1988.

BENNTT, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.

CAUDURO, Adroaldo, **Missa da coroação de Mozart (KV317): Referenciais interpretativos à construção de sua performance**. Tese Doutorado, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2021.

CLIFF, Eisen, **Mozart-A Life in Letters**. London: Penguin Books Ltd., 2006.

EDGE, Dexter, **Mozart's Viennese Orchestras**. *Early Music*, Vol. 20, N. 1. Performing Mozart's music II (Feb. 1992). pp. 63-65+67-69+71-88. Oxford University Press, 1992. Disponível para download em: www.academia.edu/5646539/Mozarts_Viennese_orchestras Acesso: 07/04/21.

EISEN, Cliff. **Symphonies**ROBINS. In: **The Mozart Compendium**. Robbins Landon, ed. London: Thames and Hudson Ltd, London, 1990.

GREEN, Douglas M. *Form in Tonal Music: An introduction to anlysis*. New York, NY: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.

INGRAO, Charles W. **The Habsburg Monarchy, 1618-1815**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

JAHN, Otto, **Life of Mozart**. Tradução de Pauline D. Townsend. Londres: Novelo, Ewer & CO, 1882.

KEEFE, Simom Patrick. **The Cambridge Companion to Mozart**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. **Mozart in Vienna: the final decade**. Cambridge: Cambridge Press. 2018.

KEEFE, Simom Patrick; EISEN, Cliff. **The Cambridge Mozart Encyclopedia**. Cambridge University Press, 2006.

LEICHTENTRITT, Hugo, **Musical Form**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Sinfonia N° 35. Breitkopf & Härtel, 1880**. Partitura disponível online em: [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.35_in_D_major%2C_K.385_\(Mozart%2C_Wolfgang_](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.35_in_D_major%2C_K.385_(Mozart%2C_Wolfgang_)

Amadeus)

RICE, John A., **Music in the eighteenth century** – New York, NY: W.W. Norton & Company Inc., 2013.

SAINT-FOIX, Georges. **The Symphonies of Mozart**. Trad. Leslie Orrey. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1949.

SOLOMON, Maynard. **Mozart, a life**. New York, NY: Harper Collins Publishers Inc., 2007.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. **The birth of the orchestra: History of an institution, 1650-1815**. Oxford: Oxford University Press, 2004.