

# **Análise tópico-esquemática do primeiro movimento do concerto para trompete e orquestra em mi bemol maior de Joseph Haydn (1732-1809)**

**Gabriel Costa Freitas**

**Resumo:** Este artigo visa uma análise tópico esquemática do primeiro movimento do concerto para trompete de Joseph Haydn. Utilizando a metodologia das tópicas teorizadas por Leonard Ratner e dos esquemas de contraponto de Robert Gjerdingen presentes na música dos séculos XVIII e XIX, pretende-se proporcionar um melhor entendimento da obra nos seus âmbitos estruturais e compositivos contribuindo para uma mais prudente interpretação do concerto.

**Palavras-chave:** Haydn, esquema, tópicas, interpretação

**Abstract:** The aim of this article is a schematic topical analysis of the first movement of Joseph Haydn's trumpet concerto. Using the methodology of topics theorized by Leonard Ratner and Robert Gjerdingen's counterpoint schemes present in the music of the 18th and 19th centuries, it is intended to provide a better understanding of the work in its structural and compositional scopes, contributing to a more prudent interpretation of the concerto.

**Key-words:** Haydn, scheme, topics, interpretation.

## **Introdução**

O ano de 2007 foi marcado no campo dos estudos musicais pelo expressivo trabalho de Robert O. Gjerdingen (2007). Nesta produção o autor explica a respeito dos principais esquemas de composição presentes na música do século XVIII e parte do século XIX. Gjerdingen discorre sobre o método de educação musical executado nos conservatórios napolitanos relacionando uma pedagogia teórico-prática. Para este trabalho os esquemas de contraponto do livro *Music in the Galant Style*, foram de total importância para as análises referentes aos esquemas observados no concerto para trompete em Mi bemol maior de Joseph Haydn (1732-1809).

O concerto é talvez o mais importante para o instrumento e foi escrito para trompete e orquestra. No entanto, neste trabalho foi utilizada a redução para piano de Karl Heinz Füssl, a partir da edição de Edward Tarr (musicólogo responsável pelo resgate do trompete natural) pela editora Universal Edition (1980).

Partindo do princípio de que Joseph Haydn estrutura suas composições do ponto de vista da poética aristotélica (RATNER,1980), utilizei como metodologia de análise a teoria tópica de Leonard Ratner, associando à teoria de esquemas de contraponto de Robert Gjerdingen. Também foram incluídas contribuições de John Rice (2016) e Vasily Byros (2014). Este último autor possui um estudo que contribuiu para uma abordagem inédita que se pretende aqui para o concerto para trompete de Haydn.

Este trabalho visa mostrar que além da inovação tecnológica, o concerto também encaminhou uma quebra de paradigmas quanto aos papéis que o instrumento poderia e pode assumir. As novidades composicionais no âmbito da possibilidade técnica têm forte relação com os esquemas e as tópicas.

## **Contexto histórico**

O concerto para trompete em orquestra em Mi Bemol Maior foi escrito no ano de 1796 para o trompetista Anton Weidinger (1767-1852), músico integrante do Real Teatro Imperial de Viena desde 1792 (TARR,1981, p.1). Weidinger além de trompetista também atuava na fabricação de instrumentos. Sua mais famosa invenção foi o trompete de chaves ao qual o chamava de “trompete organizado” (*Organiste Trompete*) criado em meados de 1793 (LANDON, 1977, p.227). No entanto este instrumento foi apresentado ao grande público somente no dia 28 de março de 1800, no dia da estreia do concerto de Haydn. De

acordo com Tarr, não há documentação nenhuma que comprove que este concerto tenha sido tocado em algum outro momento nos 100 anos seguintes, pois o último relato de outra performance mais próxima, possui datação de 1907, quando a obra foi executada pelos alunos do conservatório de música de Bruxelas. O professor deste conservatório possuía uma cópia do concerto e eventualmente solicitava a peça para que seus alunos a executassem em algum momento de sua formação. (TARR, 1981, p.1)

No século XVIII o trompete era um instrumento bastante limitado. O entrave se caracterizava pela possibilidade de apenas poder executar notas dentro de uma serie harmônica e algumas passagens de escalas a partir da quarta oitava conhecida como região do clarino, onde se encontra a maior parte do repertorio solista para o trompete natural. Fora da região do clarino sua função era limitada a execução de fanfarras que possuíam em sua maioria um caráter brilhante, militar e heroico.

De acordo com o prefácio do concerto de Haydn da edição de Edward Tarr, o musicólogo afirmou:

Quando Weidinger desenvolveu um instrumento capaz de executar cromatismos em todos os registros, ele fez um ato revolucionário, transformando para sempre a natureza de seu instrumento<sup>1</sup> (TARR, 1981, p.1, tradução nossa).

Posteriormente, a invenção de Weidinger ficou tão famigerada que, além do concerto de Haydn, outras composições foram escritas para o trompete de chaves. No entanto, essas composições foram executadas pelo seu filho como consta no jornal Wiener Zeitung de 21 de novembro de 1813.

---

<sup>1</sup> When Wedinger developed an instrument capable of chromatism throughout its entire compass, he performed a revolutionary act, transforming the nature of his instrument for all time

Figura nº1, anúncio de Anton Weidinger sobre a estreia de um concerto escrito para o trompete de chaves

**Concert - Anzeige.**

Endesgefertigter, welcher auf seinen Reisen nach Englands- und Frankreichs - Hauptstädten durch seine von ihm zuerst erfundene Klappentrompete den allgemeinen Beyfall ärntete, gibt sich hiermit die Ehre, einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum anzuzeigen, daß er auch ein Waldhorn mit Klappen erfunden hat, welches von dem gewöhnlichen Instrumente gleiches Namens sich dadurch unterscheidet, daß man auf demselben alle halbe Töne, wie auf einem Saiten - Instrumente in piano, crescendo, forte u. s. w. durch 3 Octaven in gleicher Stärke, rein hervorbringen kann. — Sein Sohn, und Schüler von ihm, ein Knabe von 12 Jahren, wird die Ehre haben, sich Sonntags den 28. dieß um die Mittagsstunde, im kleinen k. k. Redoutensaal in einem neu für dieses organisirte Waldhorn componirten Concert hören zu lassen. Er unterläßt sich einem unparteyischen Urtheile von Freunden und Kennern der Kunst anheim zu stellen, in wie fern er dieses Instrumente durch seine Erfindung den Vorzug vor den übrigen gleiches Namens erwirke, und also auf den Beyfall eines hohen Adels und verehrungswürdigen Publikums Anspruch machen darf. Der Eintrittspreis ist 2 fl. W. W.

Anton Weidinger, k. k. Hoftrompeter.

Fonte: Wiener Zeitung. Consultado em <http://michaelorenz.blogspot.com/2015/03/six-more-unknown-godchildren-of-joseph.html>

O abaixo-assinado, que nas suas viagens às capitais de Inglaterra e França suscitou aplausos universais para o trompete de chave que foi o primeiro a inventar, tem a honra de anunciar à alta nobreza e ao ilustre público que também inventou um trompete com teclas que diferem do instrumento normal de mesmo nome de tal forma que, como em um instrumento de cordas, todas os semitons podem ser tocados no piano, crescendo, forte etc. — Seu filho, aluno seu, um menino de 12 anos, terá a honra de se deixar ouvir no domingo, dia 28 deste mês, ao meio-dia, no pequeno I. & R. Redoutensaal com um concerto que foi recentemente composta para este trompete organizado. Ele se atreve a deixar ao julgamento imparcial dos amantes e conhecedores da arte musical, até que ponto este instrumento, devido à sua invenção, pode ser preferido a outros de mesmo nome e pode reivindicar receber elogios da alta nobreza e do público honrado. O preço de entrada é 2 fl moeda vienense. (WIENER ZEITUNG, 21 de novembro de 1813, tradução nossa).

Weidinger utilizou a composição de Haydn para promover a sua invenção e obteve enormes êxitos ao ser muito bem reconhecido no cenário musical de Viena como afirmou Eduard Hanslick:

O trompete foi apresentado por um excelente virtuoso, Anton Weidinger trompetista da corte, que deste 1800 vem se tornando uma figura estável no cenário da música de concerto de Vienna, e assim como Miss

Auernhammer e a harpista Müller, fez um concerto anual no Burgtheater, até os anos de 1820. Seu filho Josef (1832) assumiu seu lugar e tomou conta da preservação artística do trompete de chaves e do nome de Weidinger ao executar concertos anuais. A. Weidinger foi o inventor do trompete de chaves, instrumento que ele usou exclusivamente em seus concertos <sup>2</sup> (HANSLICK, 1869, p.119, tradução nossa)

A obra de Haydn foi uma grande sensação de sua época. A. Weidinger fez um anúncio no jornal de Viena (Wiener Zeitung) publicado no dia 22 de março de 1800. A tradução do texto abaixo exemplifica a conjuntura predecessora do momento da estreia:

O abaixo assinado tem permitido oferecer um grande evento da academia musical no National Hoftheater em 28 de março. Sua intenção na ocasião é de apresentar para o mundo pela primeira vez, para que seja julgado, um trompete organizado inventado por ele, durante sete anos de duro trabalho e de mão de obra cara, aquilo que ele acredita ser a descrição da perfeição. O trompete contém várias chaves será exibido em um concerto escrito especialmente para este instrumento composto pelo Sr. Joseph Haydn, Doutor em Música, e depois uma Aria do Sr. Franz Xav. Süssmayer, atual mestre de capela do teatro da corte imperial. Que concerto Anton Weidinger terá a honra de anunciar.<sup>3</sup> (LANDON, 1977, p. 227-228 apud WIENER ZEITUNG 22 de março de 1800, tradução nossa)

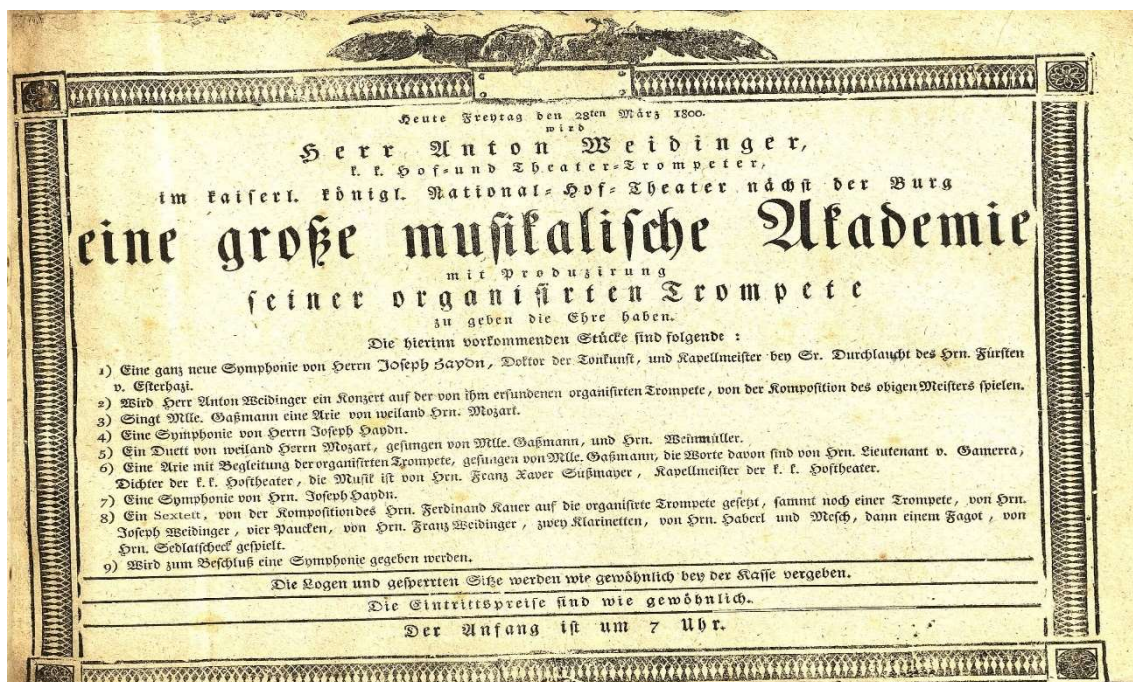
O cartaz do Burgtheater de 28 de março de 1800 mostra o cenário do dia da estreia deste concerto.

---

<sup>2</sup> Die trompete war duche in vorzüglich Virtuosen, den trompeter Anton Weidinger bertreten, weldcher etwa von Jahre 1800 na einde stabile figur in Wiener Concertleben bildete und ähnllich wie Früaulein Auernhammer und die Harfenspielerin Müller alljährlich sein Concert im Burgtheater gab, bis ihn Sohn Josef (+1832) in den zwanziger Jahren ablöfte, um gleichfalls duche in alljährliches Concert für die fünftleriche Ausrechthaltung der Klappentrompete und des Namens Weidinger zu forgen. A. Weidinger war der Erfinder der Klappentrompete, beren er sich in seinen Concerten ausschliesslich bediente.

<sup>3</sup> Dem Unterzeichneten ist die Abhaltung einer großen musikalischen Akademie im hiesigen k.k. National Hoftheater auf den 28. März zugestanden. Seine eigentliche Absicht hiebey ist, die von ihm erfundene, und nach siebenjährigen, und kostspieligen Arbeit nunmehr, wie er sich schmeichelt, zur Vollkommenheit gediehenen und mit mehreren Klappen versehen organisirte Trompete, in einem von Hrn. Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, eigends auf dieses Instrument gesetzten Konzert, dann einer Arie von Hrn. Franz Xaver Süßmayer, Kapellmeister in wirklichen Diensten der k.k. Hof-Theatral-Direktion, zur öffentlichen Beurtheilung das erstemal ans Licht treten zu lassen, welches hiermit bekanntzumachen die Ehre hat Anton Weidinger, k.k. Hof- und Theater-Trompeter. (LANDON, 1977, p. 227-228)

Figura nº2, poster do Burgtheater.



Fonte: Cartaz de anúncio do Burgtheater de 28 de março de 1800, consultado em 30 de março de 2022 disponível em <http://michaelorenz.blogspot.com/2015/03/six-more-unknown-godchildren-of-joseph.html>

Resumidamente os programas apresentados foram: uma nova sinfonia do senhor Joseph Haydn, doutor em música; uma composição apresentada por Anton Weidinger para seu trompete organizado; uma ária de Mozart; uma sinfonia de Joseph Haydn; um dueto de Mozart interpretados por Mue Gasmann e o Sr Weinmüller; uma aria com acompanhamento do trompete organizado, com Mue Gasmann; uma outra sinfonia de Haydn, um sexteto de sopros de Ferdinand Rauer para trompete, dois clarinetes, fagote, flauta; e uma sinfonia ainda a ser decidida.

A estreia do concerto de Haydn foi um enorme fenômeno, tendo em vista pela quantidade de anúncios e promoções ao concerto. A invenção do trompete de chaves e a composição do concerto trouxeram avanços e rompeu limites composicionais para o instrumento. Edward Tarr descreve que a audiência provavelmente se viu perplexa ao ouvir tantas novidades de um instrumento que outrora fora completamente limitado (TARR,1981, p.1). Não há dúvidas que Weidinger fez uso desta fama de Haydn para promover seu trabalho, Haydn desenvolveu a reputação de um dos melhores compositores do mundo e seu concerto para trompete seria seu último trabalho sinfônico (ADAMSOM, 2016, p.25).

### Análise tópico-esquemática

O primeiro movimento está estruturado na forma sonata. Nos compassos um ao trinta e seis, Haydn escreve a sua introdução onde apresenta certos elementos que irão aparecer por toda a obra. A primeira frase se inicia no compasso um e vai até o primeiro tempo do compasso oito. O esquema de contraponto Do-Ré-Mi dá início a obra e sua configuração é 1-2-3 na linha melódica, a que corresponde um baixo em 1-5-1. Posteriormente a frase é finalizada com uma cadência perfeita no compasso oito como mostra o seguinte exemplo (Figura 3).

Figura nº3, Haydn: Concerto em Mi bemol Maior, c.1-10

The image displays a musical score for the first ten measures of Haydn's Concerto in E-flat Major. It features two staves: Clarinet and Piano. The Clarinet part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Piano part includes circled numbers 1, 2, 3, 5, and 1, which correspond to the notes in the bass line. Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *tr* (trill) are indicated. The score shows the initial phrase and its completion with a perfect cadence in measure 8.

Fonte: (HAYDN, 1982 [1776], p.2)

De acordo com Rice (2018), grandes movimentos começam com temas específicos extremamente comuns na música do século XIX. Em sua explicação Rice afirma que a primeira frase, uma frase de apresentação, consiste em duas afirmações de uma ideia básica, e a segunda frase, que é a frase de continuação, finaliza com uma cadência (RICE, 2018, p.3). No exemplo acima vemos o esquema que exhibe a primeira ideia no compasso um até o primeiro tempo do compasso quatro e a segunda semi-frase do compasso quatro ao primeiro tempo do compasso oito, conclui a ideia da frase de apresentação com uma cadência perfeita de V-I nos compassos sete e oito.

Posteriormente nos compassos treze a dezesseis há uma linha melódica escrita para o trompete que está dentro do estilo militar. Este momento exordial é marcado por um toque de caserna associada as horas canônicas com função de ordenar o despertar das tropas militares (PÁSCOA, 2019, p.4). Em seu trabalho sobre os salmos de Jose Mauricio Nunes Garcia, Márcio Páscoa explica sobre a função destes toques de caráter militar na obra de Jose Mauricio, fenômeno semelhante que acontece neste momento com o concerto de Haydn.

Os dois compassos introdutórios dos citados salmos de Garcia têm, portanto, uma função exordial significativa na estruturação deste discurso pelo músico carioca. Eles não só realizam a *captatio benevolente*, a chamada de atenção (à prestação de continência), como dão o tom de despertar para a palavra do louvor (*Laudate*). (PÁSCOA, 2019, p. 4)

Tópicas militares e de caça também fornecem material para efeito humorístico (RATNER, 1980, p.19). Além de não trazer nada de novo aqui, Haydn também escreve a melodia utilizando somente a série harmônica do instrumento algo que poderia ser executado com os instrumentos naturais da época sem nenhum problema. No presente momento ocorre a aparição do esquema de contraponto denominado de Comma. A melodia tem uma configuração de 4-3 e o baixo faz um movimento de 7-1. De acordo com Gjerdingen:

O movimento ascendente de 7-1 no baixo e o movimento coordenado descendente de 5-4-3 (ou somente 4-3) na melodia cria uma pequena inflexão que, assim como uma comma, desencadeia uma unidade de sintaxe para o que virá na sequência.<sup>4</sup> (GJERDINGEN, 2007, p.156)

---

<sup>4</sup> The 7-1 ascent in the brass and the coordinated descent of 5-4-3 (or just 4-3) in the melody creates a small inflection that, like a comma, sets off a syntactical unit from what will come next.” (GJERDINGEN, 2007, p.156)



Figura nº4, Haydn: Concerto em Mi bemol Maior, c.11-18

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.2)

Nos compassos dezesseis ao dezoito temos o esquema da morte<sup>5</sup>, exemplificado pela sequência cromática no baixo. Logo após, há uma aparição do acorde de sexta aumentada no compasso dezoito.

Do compasso vinte ao vinte e três temos algo bastante inusitado para um concerto de trompete. Como já foi dito, o trompete sempre esteve relacionado ao estilo brilhante e heroico (RATNER,1980, p.18). Nestes compassos Haydn escreve uma melodia com cromatismos descendentes. Esta melodia é um procedimento que Byros chamou de le-sol-fi-sol (BYROS,2014, p.447). Sobre isso, o autor explica:

O le-sol-fi-sol, como uma instancia de gramática harmônica, é aproximadamente relacionada com a tópica *ombra*, com conotações de morte, caráter funério e sacrifício. Como uma estrutura híbrida e simbólica, este esquema tópico é a base para estabelecer um número de correlações de oposições na estrutura e no domínio expressivo da sinfonia, que comunica um gênero específico do ‘trágico ao

<sup>5</sup> Exemplo em: Schematic analysis by John A. Rice em Andrò Ramingo e Solo.

transcendental' e a unidade cultural da abnegação (Hatten 1994) (BYROS, 2014, p.381, tradução nossa)<sup>6</sup>

Figura nº5, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 19-23



Fonte: (HAYDN, 1980, [1776], p.3)

O exemplo acima (figura 5) mostra este esquema apresentado na seção da introdução. No entanto irá aparecer novamente na seção B (c.73-75) e na recapitulação compassos (c.157-159). Aqui podemos ver que Haydn ao ter um instrumento capaz de executar cromatismos, escreve uma linha melódica com um caráter completamente diferente do que já vinha sendo escrito anteriormente. Neste dado momento surge uma nova evocação, a de caráter funéreo, proporcionado pela possibilidade tecnológica que foram as chaves do instrumento contrastando completamente com a relação de significado que vem sendo relacionada ao instrumento (heroísmo, militar). Em sua introdução Haydn já prepara o ouvinte para reconhecer o fenômeno que irá se repetir posteriormente na Seção B do primeiro movimento. Ao escutar a le-sol-fi-sol após o acorde de 6<sup>o</sup> aumentada no compasso dezoito, o ouvinte tem a sensação de que a tonalidade foi para a região da dominante, no entanto a nova tonalidade não é estabelecida como mostra a figura a seguir (figura 6).

<sup>6</sup> The le-sol-fi-sol, as an instance of harmonic grammar, is closely related to the ombra topic with mortal, funereal, and sacrificial connotations. As a hybrid symbolic structure, this schema-topic amalgam is the basis for establishing a number of correlations of oppositions in the structural and expressive domains of the symphony, which communicate a “tragic-to-transcendent” expressive genre and the cultural unit of “abnegation” (Hatten 1994) (BYROS, 2014, p.447)

Figura nº6, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 24-27

Fonte: (HADYN, 1982, [1776], p.3)

O compasso vinte e quatro que advém após a ocorrência do le-sol-fi-sol (c.20-22) até o primeiro tempo do compasso vinte e sete é responsável por apresentar uma progressão harmônica I-V-I, assim o que se sucede é uma ponte que prepara a entrada do solista em uma clara tópica militar exemplificada com a figura pontuada executando uma cadência perfeita no compasso trinta e seis configurada como toque militar de caserna.

Figura nº7, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 31-36

Fonte: (HAYDN, 1776, p.3)

O início do solo começa no compasso trinta e sete, aqui pela primeira vez o instrumento executa uma escala diatônica fora da região do clarino. A abertura desta seção é caracterizada pela ocorrência do esquema Do-Ré-Mi, a melodia possui uma configuração de 1-2-3 e o baixo se movimenta pelos graus 1-5-1 sucedida por uma cadência perfeita de V-I nos compassos trinta e nove e quarenta conforme o exemplo a seguir:

Figura nº 8, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 37-41

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.4)

Porvindouro ao exemplo anterior há uma ocorrência de cadência 5-4-3 na melodia que se classifica como o esquema Sol-Fá-Mi e a voz mediana executa um movimento de 3-2-1 ocasionando uma inversão do esquema Dó-Ré-Mi. No caso dos compassos quarenta e três e quarenta e quatro o esquema invertido se chama Mi-Ré-Dó e o baixo configura uma cadência perfeita de 5-1.

Figura nº9, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 42-45

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.4)

A Comma será reiterada novamente e assim como em sua aparição anterior este esquema se encontra no contexto da topica militar. No entanto a melodia do instrumento solo executa uma cadência perfeita de graus 5-1 com configuração rítmica que evidencia a topica citada. O esquema é perceptível na voz aguda do acompanhamento onde ocorre um movimento descendente dos graus 5-4-3 e o baixo de 7-1. O ocorrido também se repetirá no compasso cinquenta e um e cinquenta e dois ao mesmo tempo em que introduz uma nova frase que começa com a inversão do esquema Do-Ré-Mi, ou seja a Mi-Ré-Dó com perfis de melodia 3-2-1 e baixo 1-7-6 o esquema neste caso é um proeminente exemplo de melodia cadencial (GJERDINGEN, 2007, p.142).

Figura nº10, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c.46-54

The image shows a musical score for Haydn's Concerto in E-flat major, measures 46-54. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with dynamic markings (f, p) and fingerings (circled numbers). The melody includes a 'Comma' and a 'Mi-Ré-Dó' section. A section marker 'B' is present above measure 50.

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.4)

Após a aparição destes esquemas (c.46-54), o que se sucede é uma melodia que apresenta cromatismos descendentes acompanhada de um pedal de tônica. Aqui há uma preparação para a tonalidade de dominante que terá seu início no compasso sessenta iniciando a seção B do primeiro movimento.

Figura nº11, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 55-67

5

55

Do-Ré-Mi

60

64

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.5)

Assim como a abertura da seção antecessora o presente fragmento também terá seu início com o esquema Do-Ré-Mi. A melodia se inicia com o trompete e logo após, as vozes agudas do acompanhamento executam a mesma melodia como consta no exemplo acima (figura 11). A seguir, há uma outra cadência perfeita nos compassos sessenta e três e sessenta e quatro. Os compassos sessenta e seis e sessenta e sete se configurariam em uma *le-sol-fi-sol* se o sol fosse bemol. Quando uma sequência é interrompida pela ausência de alteração no grau do esquema é pertinente dizer que aqui ocorreu uma quebra de expectativa. Do ponto de vista harmônico o compasso sessenta e sete apresenta uma semicadência.

Após a semicadência, há um outro seguimento melódico cromático que se configura numa le-sol-fi-sol (c.68-69), no baixo há ocorrência do esquema morte (c.67) logo após há um final de frase com uma outra semicadência. O compasso setenta e dois possui a nota fá com uma configuração rítmica de tópica militar que conduz para uma outra le-sol-fi-sol (c.74).

Figura nº 12, Haydn: Concerto em Mi bemol maior c. 68-72

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.5)

Assim pela primeira vez na história, o trompete além de conseguir executar notas cromáticas, assume um papel musical diferente do que vinha sendo feito nos séculos anteriores (papel com funções heroicas ou fanfarras). Aqui é um exemplo claro de inovação que Haydn proporcionou ao instrumento.

Figura nº13, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 73-77.

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p. 6)

Um dos sentidos relacionado ao uso do le-sol-fi-sol é que este esquema também possui a ideia de finitude (BYROS, 2014, p.394). O uso desse esquema também pode estar relacionado ao fato de que o concerto para trompete foi o último concerto solo que Haydn escreveu (ADAMSON, 2016, p.19). Este esquema pode ser entendido como uma

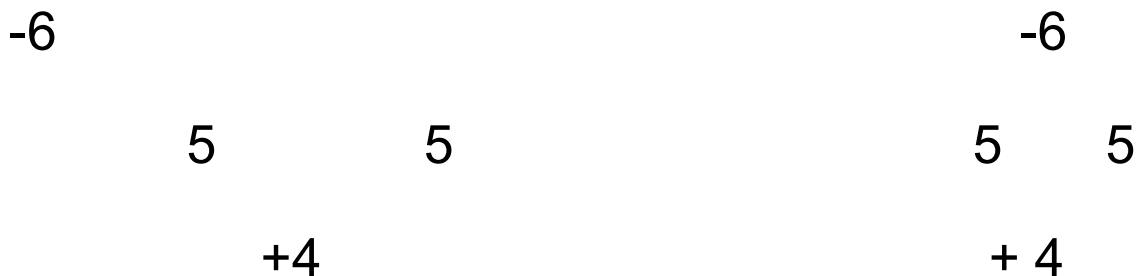
semi-cadência que finaliza ou termina um tema secundário (BYROS, 2014, p.383). Pela escuta há uma sensação de que houve uma modulação para a dominante da dominante, mas a nova tonalidade não é estabelecida.

Além do mais o esquema possui associação com o caráter religioso. Byros afirma que o le-sol-fi-sol pode ter conotação de sacrifício (BYROS, 2014, p.397). A configuração melódica remete a um aspecto simbólico da cruz. Neste caso Byros aborda que o esquema é um fenômeno de colostrução (BYROS, 2014, p.397):

Colostrução se refere a uma frequente co-ocorrência de certos símbolos lexicais e sintáticos ou a um par consistente de formas e significados. Isto significa que pela estrutura gramatical adquire significado semântico, e talvez no aspecto contínuo de léxico e sintaxe seja o mais consequente para símbolos musicais: uma construção gramatical pode reter o significado de seus pares lexicais e colostruturais mesmo em sua ausência.<sup>7</sup> (BYROS, 2014, p. 460, tradução nossa)

Sobre a representação simbólica da cruz Byros exemplifica o seguinte esquema de melodia axial:

Figura nº14, representação simbólica da cruz, missa de Cameron.



Fonte: (BYROS, 2014, p. 397)

<sup>7</sup> A “collostruction” refers to a frequent co-occurrence of certain lexical and syntactic symbols, or to a consistent and specific form–meaning pair (e.g. Stefanowitsch and Gries 2003). This is one means by which grammatical structure acquires semantic meaning, and an aspect of the syntax–lexicon continuum that is perhaps all the more consequential for musical symbols: a grammatical construction may retain the significance of its collostructional lexical pairs even in their absence. (BYROS, 2014, p.460)



A harmonia após o le-sol-fi-sol se reestabelece na região da dominante (c. 77) com um grande clímax indo até o si bemol agudo e resolvendo em uma cadência perfeita no compasso oitenta e três.

Figura nº15, Haydn: Concerto em Mi bemol maior c.78-85

The musical score for Figure 15 consists of two systems. The first system covers measures 78 to 82, and the second system covers measures 83 to 85. The key signature is two flats (B-flat major). The score includes a piano (p) dynamic marking at measure 79 and a forte (f) dynamic marking at measure 81. The music features a climactic passage in measure 82, resolving to a perfect cadence in measure 83.

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.6)

A seção B é finalizada no compasso noventa e dois. O desenvolvimento começa a partir do noventa e três e assim como as seções anteriores começa o tema em Dó-Ré-Mi. No entanto neste caso aparece transposta e em modo menor.

Figura nº16, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c. 90-95

The musical score for Figure 16 consists of two systems. The first system covers measures 90 to 94, and the second system covers measures 95 to 95. The key signature is two flats (B-flat major). The score includes a piano (p) dynamic marking at measure 90 and a forte (f) dynamic marking at measure 92. The music features a climactic passage in measure 94, resolving to a perfect cadence in measure 95. The score includes a piano (p) dynamic marking at measure 90 and a forte (f) dynamic marking at measure 92. The music features a climactic passage in measure 94, resolving to a perfect cadence in measure 95. The score includes a piano (p) dynamic marking at measure 90 and a forte (f) dynamic marking at measure 92. The music features a climactic passage in measure 94, resolving to a perfect cadence in measure 95.

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.7)

Nesta seção nota-se que pode ser caracterizada como a parte mais virtuosística deste primeiro movimento. Há uma predominância de passagens mais rápidas e em regiões mais agudas tornando a execução um pouco mais complicada. O estilo brilhante é caracterizado pelo uso passagens rápidas e de um sentimento bastante intenso (RATNER,1980, p.19). No exemplo abaixo dos compassos cento e um ao cento e oito, nota-se o uso das semicolcheias na melodia para criar esta atmosfera do estilo citado.

Figura nº17 Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c100-109

The image displays a musical score for Haydn's Concerto in E-flat major, measures 100-109. The score is written in 2/4 time and features a melodic line with sixteenth-note passages and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. Dynamics include forte (fz) and piano (p). The score is divided into two systems, with measures 100-104 in the first system and measures 105-109 in the second system.

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.7)

A recapitulação começa a partir do compasso cento e vinte e cinco. Esta seção é bem menos marcante e raramente irá apresentar construções diferentes das que já foram mostradas aqui. É notório que Haydn opta por iniciar todas as seções utilizando o esquema Dó-Ré-Mi. Os primeiros compassos da recapitulação (c.125-132) se encontram já na região da tônica e apresenta o mesmo esquema do início da seção A. Um ponto diferente é a forma de manifestação do estilo fanfarra dos compassos cento e trinta e oito e cento e trinta e nove que aparecem com longos intervalos de 10º e 14º.

Figura nº18, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c.136-139.

The musical score for Figure 18 shows measures 136 to 139. The upper staff (violin) begins with a trill (tr) on the first measure. The piano accompaniment in the lower staves features a forte (f) dynamic in measure 137 and a piano (p) dynamic in measure 138. A box highlights a specific melodic phrase in the upper staff across measures 137 and 138.

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.9)

A comma também irá se repetir no compasso cento e quarenta e cinco e cento e quarenta e seis de maneira semelhante ao compasso quarenta e nove, no entanto nos referentes compassos se apresenta com uma configuração rítmica que não apareceu nas seções anteriores no caso em tercinas, porém a relação tópica se mantem a mesma.

Figura nº19, Haydn: Concerto em Mi bemol maior, c.144-146

The musical score for Figure 19 shows measures 144 to 146. The upper staff (violin) features a 'Comma' section with triplet markings (3). The piano accompaniment in the lower staves includes a piano (p) dynamic and circled numbers 4, 3, 7, and 1, which likely refer to specific notes or fingerings. The piano part also includes triplet markings (3) in measures 145 and 146.

Fonte: (HAYDN, 1982, [1776], p.9)

Os compassos cento e cinquenta e três, cento e cinquenta e quatro e cento e cinquenta e cinco são uma variação dos compassos cento e sete e cento e oito (figura 17) que logo entrará em contraste com a le-sol-fi-Sol (c.158-159). O esquema-tópico é repetido de maneira semelhante a introdução, porém sendo executada junto com o trompete.

Logo após vem a cadência no compasso cento e sessenta e oito e o primeiro movimento irá terminar em uma cadência com motivo idêntico ao final da introdução.

Aqui há uma predominância do estilo brilhante. Assim a estruturação dos esquemas do concerto para trompete de Haydn está estruturada da seguinte forma de acordo com quadro:

Seção	Esquema	Tonalidade
1º grupo	Do-Ré-Mi Sol-Fá-Mi Do-Ré-Mi Comma Mi-Ré-Dó	Mi bemol maior Mi bemol maior Mi bemol maior Mi bemol maior Mi bemol maior
2º grupo	Do-Ré-Mi Le-sol-fi-sol Morte Le-sol-fi-sol	Mi bemol maior para Si bemol maior Si bemol maior Si bemol maior Si bemol maior

## Conclusão

Assim podemos dizer que os esquemas de contraponto encontrados no concerto Mi bemol maior de Joseph Haydn comprovam recursos lógicos de criação musical ensinados nos antigos conservatórios Napolitanos no século XVIII. É notório que Haydn ao possuir um instrumento com novas possibilidades técnicas utilizou o esquema Le-Sol-Fi-Sol não somente para mostrar que o instrumento poderia tocar notas ademais a sua serie harmônica.

O concerto é um marco por romper paradigmas composicionais e retóricos visto a mudança de significado proposta por Haydn. Ao saber essas particularidades jamais vistas, o trabalho mostra elementos novos descobertos que proporcionam um maior entendimento sobre a obra e assim uma contribuição para uma interpretação historicamente informada sobre a obra em seus elementos compositivos, tópicos e estruturais.

Esta obra pertence a tríplice do repertório clássicos para trompete, juntamente com o concerto em Mi maior de Hummel (1803) e o concerto em Mi bemol de Neruda (original para corno da caccia mas executado por trompetistas) (1750), e no entanto o primeiro movimento do concerto de Haydn permanece sendo uma das passagens mais solicitadas em eventuais audições.

Sem dúvidas quanto mais trabalhos a respeito dos esquemas de contraponto no tríplice do repertório clássico forem sendo feitos, haverá uma grande contribuição para a resolução de ideias de interpretação e os beneficiados desfrutarão de um maior entendimento de seu repertório ao saber e executar as tópicas conscientemente sendo “mais fiéis” as ideias originais de significado dos trechos escritos pelo compositor.

## Referências

ADAMSOM, Daniel. A comparative analysis of Haydn's Horn concerto and Trumpet concerto. University of North Texas. August 2016.

BYROS, Vasili. *Topcis and harmonic schemata: a case from Beethoven*. In: The Oxford Hanbook of Topics. New York: Oxford/OUP, 2014. P 381-414.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, 2007.

HANSLICK, Eduard. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. 1. Wien: Braumüller, 1869. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10598665?page=,1>

HAYDN, Joseph. *Trumpet Concerto Hob.: Vlle, 1*, ed. Edward H. Tarr and H.C Robbins Landon, Piano Reduction by Karl Heinz Füssl. Viena: Universal Editions, 1982.

LANDON, Robbins H.C. *Haydn: The Years of "The Creation"*. Vol 4 of Haydn Works, Bloomington: Indiana University Press, 1977.

LORENZ, Michael. "A Little Leitgeb Research." April 8, 2013, accessed January 25, 2016. <<http://michaelorenz.blogspot.com/2013/04/a-little-leitgeb-research.html>> Acesso em 30 de março de 2022.

MIRKA, Danuta. *The Oxford handbook of topics*. New York: Oxford/OUP, 2014.

PÁSCOA, Márcio. "Os anjinhos bem xibantes de José Maurício Nunes Garcia". *Per musi*, 2019.

RICE, John A. *Voice-Leading Schemata and Setences in Opera Buffa: Rising Lines in Paisiello's Il Barbiere di Siviglia and Mozart's Le nozze di Figaro*. November 2018.

Disponível em:

<[https://www.academia.edu/34111452/Voice\\_Leading\\_Schemata\\_and\\_Sentences\\_in\\_Opera\\_Buffa\\_Rising\\_Lines\\_in\\_Paisiellos\\_Il\\_barbiere\\_di\\_Siviglia\\_and\\_Mozarts\\_Le\\_nozze\\_di\\_Figaro?auto=download](https://www.academia.edu/34111452/Voice_Leading_Schemata_and_Sentences_in_Opera_Buffa_Rising_Lines_in_Paisiellos_Il_barbiere_di_Siviglia_and_Mozarts_Le_nozze_di_Figaro?auto=download)>

Wiener Zeitung, 22 de março de 1800.

Wiener Zeitung, 21 de novembro de 2013.

