

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
CURSO DE MÚSICA

ADRIANO ANDRADE CALDAS

SINFONIA Nº 1 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (OP. 21): ASPECTOS  
INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE

MANAUS - AM  
2022

ADRIANO ANDRADE CALDAS

SINFONIA Nº 1 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (OP. 21): ASPECTOS  
INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE

Monografia apresentada ao curso de Música da  
Escola Superior de Artes e Turismo da  
Universidade do Estado do Amazonas, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Graduado em Licenciatura em Regência.  
Orientador: Prof. Dr. Adroaldo Cauduro.

MANAUS - AM  
2022

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

ADRIANO ANDRADE CALDAS

SINFONIA Nº 1 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (OP. 21): ASPECTOS  
INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado 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, 13 de Maio de 2022.

## **AGRADECIMENTOS**

**Agradeço,**

À DEUS, porque Dele, por meio Dele e para Ele são todas as coisas.

À minha esposa, Aliandra Reis Andrade, por seu amor, cuidado e incentivo.

Aos meus pais, Ângela Andrade e Edimilson Caldas, pelo auxílio e apoio.

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

Aos mestres que contribuíram ao longo da minha graduação.

Aos meus colegas da turma de 2018 do curso de música da Universidade do Estado Amazonas, pelo companheirismo e parceria.

## **RESUMO**

Esse trabalho buscou estabelecer orientações e referenciais interpretativos à performance da Sinfonia nº 1 (Op. 21) de Ludwig van Beethoven. Esta pesquisa é importante para auxiliar a comunidade discente de regência e profissionais atuantes desta área na construção de suas performances desta sinfonia. Assim, foi realizado um estudo contemplando aspectos históricos e um estudo musical sob a perspectiva do regente.

Palavras-chave: Beethoven, Ludwig van, 1770-1827; Sinfonia nº 1; Regência (Música); Performance Musical; Viena.

## **ABSTRACT**

This work sought to establish guidelines and interpretative references to the performance of Symphony n° 1 (Op. 21) by Ludwig van Beethoven. This research is important to help the conducting student community and professionals working in this area in the construction of their performances of this symphony. Thus, a study was carried out contemplating historical aspects and a musical study from the conductor's perspective.

Keywords: Beethoven, Ludwig van, 1770-1827; Symphony No. 1; Conducting (Music); Musical Performance; Vienna.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Material Melódico do tema A na seção de cordas (c. 13-17).....	23
Figura 2 – Motivo Rítmico .....	24
Figura 3 – Trecho do Tema B (c. 53-54).....	25
Figura 4 – Quadratura – Desenvolvimento (c. 110-114).....	26
Figura 5 – Transição Modulante: linha melódica cromática nas madeiras (c. 188-197).....	28
Figura 6 – Frase antecedente e consequente nos segundos violinos (c. 1-42).....	33
Figura 7 – Parte 1 – Desenvolvimento na seção de cordas (c. 71-80).....	35
Figura 8 – Antecedente e Consequente nos primeiros violinos (c. 1-32).....	40
Figura 9 – Introdução (c. 1-6).....	44

## ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1 – 1º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	21
QUADRO 2 – 2º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	31
QUADRO 3 – 3º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	38
QUADRO 4 – 4º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	42
QUADRO 5 – ANÁLISE COMPARATIVA DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA Nº 1 DE BEETHOVEN (OP. 21).....	49

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. PERSPECTIVA HISTÓRICA</b> .....	13
<b>1.1. Viena na virada do século XIX e a orquestra clássica</b> .....	13
<b>1.2. Breve Biografia de Beethoven</b> .....	15
<b>1.3. As Sinfonias</b> .....	16
<b>2. SINFONIA Nº 1 (OP.21)</b> .....	19
<b>2.1. Primeiro Movimento</b> .....	21
<b>2.2. Segundo Movimento</b> .....	31
<b>2.3. Terceiro Movimento</b> .....	38
<b>2.4. Quarto Movimento</b> .....	42
<b>3. ANÁLISE DOS ANDAMENTOS EM PERFORMANCES DA SINFONIA Nº 1</b> .....	48
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	51
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	53

## INTRODUÇÃO

Ludwig van Beethoven é considerado um dos maiores nomes da história da música erudita mundial, com cerca de 200 composições como sinfonias, sonatas, concertos, quartetos para cordas e uma ópera intitulada “Fidelio”. A Sinfonia nº 1 em Dó Maior (Op.21), é singular no cânone sinfônico porque é o marco inicial da revolução composicional de Beethoven mesclando os estilos clássico e romântico (BROWN, 2010, p. 2). É nesta sinfonia que vemos os primeiros exemplos de inovação estilística, harmônica e estrutural na escrita orquestral de Beethoven, ao mesmo tempo em que há uma origem arraigada ainda nas tradições sinfônicas de Haydn e Mozart.

Ao final da minha formação no curso de Música na modalidade Regência da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) tive a oportunidade de estudar a Sinfonia nº 1 de Beethoven e de reger o seu primeiro movimento a frente da Orquestra Sinfônica da UEA (OSUEA), o que me possibilitou pôr em prática os conhecimentos adquiridos durante minha formação universitária.

Tendo em vista auxiliar estudantes e profissionais da Regência, este estudo apresenta aspectos interpretativos da performance da Sinfonia nº 1 sob a perspectiva do regente, visando uma performance adequada.

Este trabalho é apresentado em três capítulos. No primeiro é abordado a perspectiva histórica destacando o ambiente musical da cidade de Viena na virada do século XIX, a formação da orquestra clássica e sua utilização por Beethoven, uma breve biografia de Beethoven e uma análise geral de suas composições sinfônicas. Essa abordagem se faz necessária pois a escrita da Sinfonia nº 1 ocorre em paralelo ao estabelecimento de Beethoven como um compositor renomado e reconhecido pela sociedade musical da época.

No segundo capítulo é apresentado uma análise musical da Sinfonia nº 1 (Op. 21) por meio de figuras e quadros analíticos destacando aspectos musicais, estruturais das diferentes seções que compõem os quatro movimentos da obra. Também são tecidos, ao final das análises musicais, comentários referentes às questões interpretativas sob a perspectiva da regência.

No terceiro capítulo é mostrado um quadro com uma análise comparativa dos andamentos da Sinfonia nº 1 na interpretação de maestros renomados. Esta análise possibilitou estabelecer um referencial para as indicações metronômicas desta peça, servindo de base para decisões interpretativas tomadas durante os ensaios e apresentações com a OSUEA.

Nas considerações finais é apresentado um esboço interpretativo da Sinfonia nº 1 de forma resumida, destacando aspectos musicais de cada movimento. Além disso, são sugeridas algumas temáticas que poderão ser objeto de pesquisas futuras.

## 1. PERSPECTIVA HISTÓRICA

### 1.1. Viena na virada do século XIX e a orquestra clássica

A cidade de Viena passou a ser o centro cultural e artístico do mundo a partir de meados do século XVIII e o foco musical desse período. Com seu desenvolvimento e crescimento migraram para a cidade artistas de todos os lugares, tornando-a cosmopolita. Quando se olha para as grandes produções musicais em Viena no período clássico, verifica-se a influência francesa, italiana, alemã, espanhola, entre outras, as quais ajudaram a formar o caráter musical vienense. No ano de 1750, a ópera italiana ainda era o principal estilo musical em Viena, mas já começava a dividir atenções com a música orquestral sustentada pelos burgueses e aristocratas locais. Muitos dos palácios vienenses tinham seus conjuntos orquestrais próprios (PAHLEN, 1988, p. 93).

Nesse período, a apresentação de várias obras musicais importantes, tanto operísticas quanto orquestrais se deu no teatro de Viena, o Kärntnertor ou teatro da Corte, onde, embora ainda houvesse grande preferência pelas óperas italianas, também foram apresentadas obras alemãs como “Euriante” de Weber e “Fierrabras” de Schubert. No teatro rival, “An der Wien” também aconteceram importantes estreias como “A Flauta Mágica” de Mozart e “Fidelio” (estreia: 1791 e 1805, respectivamente). A música de concerto, a música orquestral, desenvolveu-se muito em Viena neste período. Neste contexto, destaca-se a famosa terceira escola de Viena: Haydn, Mozart e Beethoven (PAHLEN, 1988, p. 96).

Na metade do século XVIII, a orquestra clássica já se caracterizava pelo declínio do baixo contínuo e do cravo e pelas vozes fundamentais escritas para instrumentos melódicos. Os violinos já tinham a responsabilidade de dirigir o conjunto com o desaparecimento do cravo no final do século XVIII. A orquestra clássica era muito menor do que a dos dias atuais, porém variava muito em tamanho tanto em Viena como em outras cidades como Londres, Mannheim, Berlim e Paris devido a diversos fatores como o local, o estilo do trabalho apresentado e a ocasião da apresentação (GROUT e PALISCA, 1994, p. 494).

A orquestra de Mannheim em 1756, por exemplo, pode ser considerada excepcionalmente grande visto ser formada por vinte violinos, quatro violas, quatro violoncelos, quatro contrabaixos, duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e um cravo e ocasionalmente trompetes e tímpanos. A orquestra de Haydn entre 1760 e 1785 não

contava com mais do que 25 músicos, incluindo todos os instrumentos que formavam a orquestra da época (GROUT e PALISCA, 1994, p. 495).

Chegando mais próximo da virada do século XVIII, em Viena, a orquestra clássica era composta por cerca de 35 músicos e se caracterizava por conceber toda a base das obras musicais às cordas e utilizava as madeiras apenas como reforço e preenchimento harmônico. As madeiras passaram a ter material musical de destaque nas obras, surgindo, também, material escrito para instrumentos de metais (GROUT e PALISCA, 1994, p. 496). Sobre este ponto fundamental, BENNETT (1990, p. 57) afirma que:

[...] 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”.

A orquestra sinfônica de Haydn e Mozart era formada por instrumentos de corda, cerca de vinte arcos e instrumentos de sopro, sendo uma ou duas flautas, dois oboés, dois fagotes e duas trompas. Raras vezes as partituras incluíam trompetes e tímpanos. Os trombones, que figuravam na orquestra para ópera não tinham muito uso na orquestra sinfônica. Haydn definiu o tipo clássico da orquestra sinfônica. A formação orquestral de Haydn fica evidente em sua sinfonia, *Londres* (1795) que é composta por duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, dois tímpanos e as cordas (GUARDIA, 1948, p. 17).

Beethoven utilizou a mesma formação de orquestra clássica estabelecida por Haydn. Em suas sinfonias, Beethoven segue na maior parte o modelo haydniano, porém ampliando-o conforme seu próprio estilo. Dessa forma, algumas vezes faz uso dos trombones como nas Sinfonias nº 5, 6 e 9, assim como poucas vezes usa o flautim e o contrafagote. Na sinfonia nº 9 aumenta para quatro o número de trompas. Com a importância dada por Beethoven aos instrumentos de sopro a proporção orquestral com a seção de cordas mais modesta se tornaram desequilibradas (GUARDIA, 1948, p. 18).

Por outro lado, a pequena orquestra clássica, ainda que sempre reforçada na seção das cordas, favorece a interpretação das Sinfonias nº 1, 2 e 4 e os primeiros movimentos da Sinfonia Pastoral e o segundo e terceiro movimento das Sinfonia nº 8. Porém, a proporção clássica se torna insuficiente em momentos de grande dinamismo, que exigem não somente uma grande seção das cordas, mas também maior força nas madeiras e nas trompas. Portanto, Beethoven não é o criador da orquestra moderna, porém foi seu precursor, gerando uma enorme revolução no que era a proporção orquestral comum de sua época (GUARDIA, 1948, p. 19).

## 1.2. Breve Biografia de Beethoven

Ludwig van Beethoven nasceu em Bonn em 16 de dezembro de 1770, filho de um tenor na Capela do Eleitor de Colônia que desejava que ele fosse o próximo Mozart, obrigando Beethoven a uma formação musical descontrolada. Quando tinha nove anos, Beethoven passou a estudar com Christian Neefe, organista da Corte e aos quatorze anos Beethoven já era o segundo-organista da Capela do Eleitor. A respeito da vida e desenvolvimento musical de Beethoven em Bonn, GUARDIA (1948, p. 23) afirma que:

[...] A posição dos Beethoven era modesta, mas não miserável. Por outro lado, a criança era de temperamento valente [...] “O espanhol”, como o menino era chamado por causa de sua pele morena e cabelos muito pretos, não era dócil. As vezes era impulsivo e violento, propenso ao devaneio ou à melancolia. [...] Diz-se que no início ele estava relutante em estudar música. No entanto, ele logo sentiu um amor intenso por tal arte quando sua vocação precoce foi despertada. Ele teve vários professores, Neefe entre eles, que foi o mais afortunado em seu ensino, e Beethoven aprendeu rapidamente o cravo, órgão e violino, revelando uma aptidão para a composição. (tradução nossa)

Sua primeira ida a Viena tinha como objetivo estudar com Mozart, porém sem êxito. Em 1789, retornou a Bonn para estudar literatura e filosofia alemãs na universidade local. É somente em 1792 que Beethoven vai novamente para Viena e dessa vez para estudar com Haydn, estudando posteriormente com Johann Schenk e Albrechtsberger (LOCKWOOD, 2003, p. 69). Nesse período, Beethoven se tornou famoso em Viena como pianista e improvisador. Sua primeira apresentação aconteceu em 1792 com a obra “*Matrimonio secreto*”. A ópera italiana ainda predominava nos teatros vienenses no começo do século XIX. No Burgtheater, que pertencia a Coroa e no teatro de Kärntnertor, sustentado pela cidade, Beethoven contemplou grandes óperas como “A flauta mágica” de Mozart e em 1803 foi contratado como compositor do teatro “An Der Wien”, compondo uma única ópera, “Fidelio”, apresentada em 1805 (CANDÉ, 2001, p. 624).

Beethoven, porém, destacou-se na música instrumental que foi ao encontro das demandas da aristocracia local que girava em torno da Corte dos Habsburgo onde se realizavam constantes saraus musicais e se apresentavam os melhores artistas vienenses e estrangeiros em pianoforte ou quarteto de cordas (CANDÉ, 2001, p. 625).

É nesse contexto que Beethoven fez muitas amizades, muito por causa das cartas de apresentação enviadas pelo conde Waldstein, sendo exaltado pelo exímio talento de improvisador ao piano. Beethoven foi o último grande músico do século XVIII. Embora influenciado por Haydn e Mozart, apresenta em suas sinfonias importantes inovações musicais,

como, por exemplo na introdução da sua Sinfonia nº 1, em que o discurso musical "foge", inicialmente, do tom principal em vez de estabelecê-lo (BROWN, 2010, p. 5).

Os primeiros anos de sua vida em Viena foram felizes, porém, em 1802 Beethoven descobriu que apresentava problemas de audição, os quais se agravaram até a sua morte, fato que dificultou o seu trabalho como compositor e intérprete. Embora Beethoven tivesse obtido ainda em vida reconhecimento, fama mundial pela sua grande produção musical, saindo dos limites da aristocracia e direcionando-se a sociedade como um todo, ele vivia uma vida isolada, sempre doente. Beethoven morreu em Viena em 26 de março de 1827 (CANDÉ, 2001, p. 626).

A obra de Beethoven entre os séculos XVIII e XIX começou no Classicismo e adentrou ao Romantismo, podendo ser dividida em três momentos: *até cerca de 1802* no estilo clássico muito pessoal, com influência haydniana, mas audacioso na forma e na orquestração onde se encontra a Sinfonia nº 1 e 2; *de 1801 a 1815*, em um estilo orquestral inovador que ultrapassou as simples audácias na forma e orquestração anteriores, substituindo o minueto pelo scherzo, bem como, ampliando o tema B na forma sonata, onde se encontram da Sinfonia nº 3 até a Sinfonia nº 8; *de 1815 a 1826* no romper com os modelos anteriores e uma nova concepção formal, proporções às vezes monumentais como, por exemplo, ocorre na Sinfonia nº 9 (CANDÉ, 2001, p. 626).

#### 1.4. As Sinfonias

Beethoven compôs nove sinfonias que são até os dias de hoje grandemente apreciadas no repertório erudito musical. Beethoven apresentou uma concepção e utilização orquestral completamente inovadora, visto que ele formulou o que pode se chamar de “pensamento orquestral”. Este pensamento orquestral de Beethoven é organizado geralmente por blocos sonoros através de timbres, tornando cada sinfonia única em seu estilo (GUARDIA, 1948, p. 13). Quando Beethoven escreveu a Sinfonia nº 1, sua idade já era de quase 30 anos. Em comparação com Mozart, Beethoven compôs a sua primeira sinfonia na idade em que Mozart já havia quase concluído toda a sua obra orquestral. Mozart compôs as últimas três de suas 41 (quarenta e uma) sinfonias aos 32 anos de idade. Sobre a produção sinfônica de Beethoven, GUARDIA (1948, p. 14-15) afirma que:

A série de sinfonias, numeradas por seu autor de 1 a 9, se estende de 1799 a 1824, distribuídas irregularmente, pois entre a Oitava Sinfonia, de 1812, e a Nona Sinfonia se abre um período considerável. Dentro dos “três estilos” hoje quase universalmente aceitos, a Primeira Sinfonia pertence ao primeiro modo; a Segunda Sinfonia, de 1802, é uma obra de transição; o núcleo mais numeroso da Terceira Sinfonia a Oitava Sinfonia inclusive, corresponde ao segundo estilo e a Nona Sinfonia ao último. A

Décima Sinfonia com a qual o maestro desejava coroar sua obra, permaneceu no projeto. Devido ao seu caráter e dimensões, podem ser divididas em dois grupos: as grandes e as pequenas sinfonias. Ao primeiro correspondem: A Eroica (Terceira Sinfonia), a Quinta, grande por sua transcendência, também heroico, mais do que por suas proporções; a Nona, ainda mais dramática e apoteótica que as anteriores; a Pastoral (Sexta Sinfonia), poema da Natureza, e a orgiástica Sétima Sinfonia, um poema da Dança. As restantes são pequenas sinfonias, no conceito beethoveniano, se entende, e entre estas se encontra a deliciosa Oitava, essência do humor. A Quinta e a Nona são compostas em tom menor e o restante em tom maior. [...] As sinfonias nº 1, 2, 4 e 7 começam com uma introdução, que falta ao resto. (tradução nossa)

As nove sinfonias completas de Beethoven são consideradas de grande importância para a história da música e também para o estabelecimento de Beethoven como um dos mais notáveis compositores da sua época. O seu pensamento composicional fez com que ele ganhasse destaque na produção sinfônica e revolucionasse radicalmente o gênero musical. É certo que a ascensão de Beethoven não foi fácil, visto que a imensa produção deixada por Mozart e Haydn assumiam o domínio sinfônico da época. Sobre o início da composição de sinfonias por Beethoven, COOPER (1991, p. 214) afirma que:

Tendo já iniciado e abandonado um movimento em Dó menor enquanto estava em Bonn, ele trabalhou muito mais extensivamente em uma sinfonia em Dó maior durante 1795-6. Esta peça, sem dúvida influenciada pela Sinfonia nº 97 de Haydn, também foi deixada de lado, embora algum material dela tenha sido posteriormente recuperado para a Primeira Sinfonia [...] (tradução nossa)

As sinfonias de Beethoven tiveram enorme importância artística, estando até hoje entre as mais executadas do repertório sinfônico desde que foram compostas. Em sua produção sinfônica Beethoven transcendeu o classicismo, com obras que ampliavam as formas tradicionais e abriam o período romântico. Embora Mozart e Haydn tenham grande importância para a produção sinfônica, o conjunto das nove sinfonias de Beethoven constituem um marco na história da música.

KOCH (1802, p. 1386-1387) define sinfonia, em seu dicionário, como um gênero instrumental, completo em si e independente, de caráter brilhante, grandioso e fogo, relacionado à sonata, com partes dobradas por vários instrumentos, visando colocar o ouvinte em uma disposição de espírito elevada. Esta definição nos leva a entender como Beethoven inovou em suas sinfonias, visto que ele ampliou cada vez mais os aspectos harmônicos, melódicos e estruturais das sinfonias, como, por exemplo, ao conferir-lhe maior tensão em cada acorde, valendo-se de prolongamento de harmonias e figurações rítmicas baseadas em escalas, arpejos e a repetição de padrões rítmicos.

Beethoven fez uso desses elementos de forma única e com grande originalidade, tal que esses elementos chegam a assumir a função de material temático principal, como por exemplo

o motivo rítmico do tema A da Sinfonia nº 1 (Op. 21) (c. 13-14), que se tem um aspecto fundamental no primeiro movimento. Da mesma forma, o famoso motivo inicial da Sinfonia nº 5 (Op. 67), que é incansavelmente repetido durante todo o primeiro movimento. Assim, apesar de Mozart e Haydn já construísem seus temas musicais de modo a destacar o caráter dos movimentos, foi Beethoven quem ampliou esses elementos, elevando o contraste, usando os elementos da orquestra de forma criativa. Por exemplo, os andamentos mais velozes se tornaram mais dramáticos e grandiosos em Beethoven como no final do primeiro movimento da Sinfonia nº 1 e os andamentos mais lentos se tornaram mais densos e muito expressivos.

## 2. SINFONIA Nº 1 (OP.21)

A sinfonia nº 1 é um ponto de virada na música sinfônica, sendo a primeira das nove sinfonias de Beethoven destinadas a serem imortalizadas na história da música por sua revolução musical. Conforme GROVE (1896, p. 1), os primeiros esboços da Sinfonia nº 1 são fragmentos do movimento final, escritos como parte de uma sinfonia em Dó maior abandonada em 1795. A maior parte da obra foi concluída entre 1799 e 1800, visto que Beethoven começou a escrevê-la aos 25 anos e tinha 29 anos no período de sua estreia. Ainda como um jovem compositor, apesar de já estar estabelecido como pianista e compositor para conjuntos camerísticos, a estreia da Sinfonia nº 1 foi o marco que lançou Beethoven no cenário musical em Viena como um compositor sinfônico importante (BROWN, 2010, p. 3).

BROWN (2010, p. 3) afirma que Beethoven organizou um concerto em 2 de abril de 1800 no Burgtheater em Viena, cinco anos após a última sinfonia de Haydn em 1795 e doze anos após a sinfonia *Júpiter* de Mozart em 1788. SOLOMON (1998, p. 136) aponta para o grande risco que Beethoven correu ao apresentar uma sinfonia de sua autoria em um concerto público, pois o cenário musical erudito vienense era exigente, acostumado a audições das magníficas obras sinfônicas de Haydn. A partir de 1790, o mecenato musical privado, como principal forma de emprego para músicos diminuiu, enquanto os concertos públicos passaram a ocorrer com maior frequência. Beethoven chegou em Viena em 1792, período em que a Revolução Francesa estava no auge. O choque da nobreza com a execução do Rei Luís XVI em 21 de janeiro de 1793 coincidiu com o declínio da supremacia da nobreza em Viena (BROWN, 2010, p. 3-4).

Estabelecer-se como compositor sinfônico em um concerto público com a Sinfonia nº 1 foi a tentativa de Beethoven de romper com uma completa dependência do clientelismo aristocrático (LOOKWOOD, 2003, p. 69). Ironicamente, este concerto pode ser visto como o evento que estabeleceu o reconhecimento de Beethoven nos próprios círculos aristocráticos dos quais ele buscava tornar-se independente (DALHAUS, 1991, p. 17). Isto fica evidente nas próprias sinfonias de Beethoven, as quais contém dedicatórias a patronos aristocráticos. Em 1801, nas partes publicadas por Simrock, Beethoven dedicou a Sinfonia nº 1 ao Barão Van Swieten, um de seus patronos aristocratas (GROVE, 1896, p. 3). Sobre isso, BUCCHIANERI (2002, p. 19) afirma que:

[...] Van Swieten havia colaborado anteriormente com C.P.E. Bach e Mozart, promovendo ideais do estilo de música sublime, adequados à nobreza. Este estilo de música, que surgiu na Alemanha no final do século XVIII, é caracterizado por

emoções expansivas e inspiradas, linguagem nobre e imagética, bem como uma criação intelectual geral e digna de grandes conceitos [...] (tradução nossa)

Beethoven desenvolveu esse “estilo de música sublime” na Sinfonia nº 1 e progressivamente o ampliou nas obras mais expansivas de seu período heroico, como na Sinfonia nº 3 (*Eroica*) e na Sinfonia nº 5. A respeito da influência haydniana e mozartiana nas obras de Beethoven, BROWN (2010, p. 4) afirma que:

A proximidade cronológica dos resultados e vidas sinfônicas finais de Haydn e Mozart, de quem Beethoven foi herdeiro direto na escola de composição vienense, confirma sua influência sobre ele, com confirmação adicional nas tradições e ideias musicais cuja influência é evidente em uma análise estrutural e harmônica minuciosa. Beethoven reconheceu estas influências ao estreitar sua primeira sinfonia e seu *Septett*, Op.20, no mesmo programa de uma sinfonia de Mozart, duas cenas de *The Seasons* de Haydn, e seu próprio Concerto para Piano No. 1, Op. 15. [...] (tradução nossa)

A influência haydniana viria, também, das aulas que Beethoven teve com ele em Viena, o que durou apenas 14 meses, de novembro de 1792 a janeiro de 1794. SOLOMON (1998, p. 89), afirma que Beethoven ganhou de Haydn fundamentos de composição, como princípios de organização formal, a natureza da escrita de sonatas, o manuseio das forças tonais, as técnicas pelas quais contrastes dinâmicos poderiam ser alcançados, a alternância de humores emocionais consistentes com a unidade artística, o desenvolvimento temático, a estrutura harmônica e toda a gama de ideias e técnicas do estilo clássico.

É neste estilo clássico vienense que a Sinfonia nº 1 está fundamentada. Apesar disso, ela é como uma despedida deste estilo. SOLOMON (1998, p. 93) destaca que a linguagem harmônica e estrutural de Beethoven indica o desejo de se afastar da tradição vigente e iniciar algo novo e mais expressivo. GODT (1999, p. 87) afirma que o começo da revolução sinfônica de Beethoven do estilo clássico para o romântico são encontrados na Sinfonia nº 1, a qual declara sua fidelidade a uma nova estética, reconhecendo seu papel indispensável como marco do início da evolução composicional de Beethoven. EVANS (1923, p. 5) refere-se a Sinfonia nº 1 como sendo o ponto culminante das tradições estilísticas do período clássico e o ponto de partida para novas ideias expansivas do período romântico. Assim, esta primeira sinfonia apresentou o momento em que Beethoven começou a amadurecer como compositor, tornando-se um compositor renomado.

## 2.1. Primeiro Movimento

QUADRO 1 – 1º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

<b>Partes</b>	<b>Compassos</b>	<b>Forma Sonata: A-B-A'</b>
<b>Introdução</b>	c.1-12	<p><b>c.1</b> – F (V-I)</p> <p><b>c.2</b> – C V-VI (cadência interrompida)</p> <p><b>c.3</b> – D - Modulação para G</p> <p><b>c.4,5</b> – G (V)</p> <p><b>c.6</b> – C</p> <p><b>c.7,8</b> – V-I</p> <p><b>c.9,10</b> – V-VI (cadência interrompida)</p> <p><b>c.11,12</b> – Afirmação na dominante</p>
<b>Exposição</b>	c.13-109	<p><b>c.13-32</b> – Tema A – C</p> <p><b>c.33-52</b> – Entretemas – C</p> <p><b>c.53-87</b> – Tema B – G, Gm</p> <p><b>c.88-109</b> – Coda – G</p>
<b>Desenvolvimento</b>	c.110-177	<p><b>c.110-121</b> – Parte 1 – A, D, G</p> <p><b>c.122-135</b> – Parte 2 – Cm, Fm, Bb</p> <p><b>c.136-143</b> – Parte 3 – Bb (V) de Eb</p> <p><b>c.144-159</b> – Parte 4 – Eb, Fm, Gm, Dm, Am</p> <p><b>c.160-173</b> – Parte 5 – Am</p> <p><b>c.174-177</b> – Ponte Modulante – C</p>
<b>Reexposição</b>	c.178-259	<p><b>c.178-188</b> – Tema A – C</p> <p><b>c.188-205</b> – Transição Modulante – G (V)</p>

		<b>c.206-240</b> – Tema <b>B</b> – C, Cm <b>c.241-259</b> – Coda – G
<b>Desenvolvimento</b>  <b>Terminal</b>	c.259-298	<b>c.259-270</b> – Parte 1 – C <b>c.271-276</b> – Parte 2 – <i>tutti</i> em forma de cadência <b>c.277-298</b> – Coda – C

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

Completamente surpreendente para a época, o movimento começa sem afirmar de imediato a tonalidade principal. A introdução (c. 1-12) inicia apresentando o acorde de Dó Maior com sétima menor que funciona como a dominante secundária de Fá Maior e por meio de uma dinâmica *f* e *p* (forte e piano) parece sugerir o acorde de Fá maior como a tônica do movimento. A sequência que inicia no compasso 2 com o acorde de Sol Maior com um movimento para Lá menor, seguido pelo compasso 3 com um acorde de Ré Maior, a dominante secundária de Sol Maior e o acorde de Sol Maior no compasso 4 parecem apontar para um centro tonal em Sol Maior. Esta tríade de Sol Maior é expandida nos compassos seguintes. No compasso 8 o acorde de Dó Maior funciona como subdominante de Sol Maior. Os acordes Ré menor e Dó Maior são seguidos pelos acordes de Lá menor e Fá Maior que antecedem o acorde dominante de Sol Maior no compasso 11. A expansão desse acorde Sol Maior por meio das trompas e a escala de Sol Maior executada pelas cordas traz a culminância da tensão introdutória em uma cadência que leva o discurso musical à tonalidade principal de Dó maior no c. 13 (HOPKINS, 1981, p. 11-12). Sobre a abertura do primeiro movimento, GROVE (1896, p. 4) afirma que:

Embora este dispositivo harmônico seja evidente para qualquer músico ou crítico moderno, ele gerou alguma controvérsia e discussão após o lançamento da sinfonia. A abertura da primeira sinfonia de Beethoven foi audaciosa e amplamente suficiente para justificar a recepção desfavorável que teve. [...] Sua experiência desfavorável das harmonias de abertura é compreensível no sentido que as concepções da forma sinfônica não foram satisfeitas, embora Beethoven certamente não tenha sido o primeiro compositor a iniciar uma sinfonia em outro lugar que não fosse a tônica. Seu predecessor Haydn iniciou o Quarteto em Si Bemol Maior (No. 42) com uma dissonância de 6-4-2. (tradução nossa)

Este dispositivo harmônico usado por Beethoven para retardar a tônica do movimento serviu para criar uma sensação muito mais forte com a chegada de Dó Maior como centro tonal no compasso 13, do que se ele já fosse colocado em evidência no início da introdução. A tensão na dominante nestes doze compassos já mostra o pensamento musical de Beethoven sobre a força emocional do estilo clássico e a sua ligação com o contraste entre tensão dramática e estabilidade (ROSEN, 1997, p. 57). Beethoven, por meio da tensão prolongada de não chegar a tônica do movimento, conduz tanto o aspecto emocional quanto o dramático de forma instável até chegar à estabilidade com o centro tonal sendo apresentado. Assim, ainda que Beethoven se fundamentasse nos estilos de seus antecessores clássicos, ele também almejou alcançar novos limites da composição sinfônica. Esta introdução que, fora da prática comum, não estabelecia a tonalidade do movimento logo nos primeiros compassos, bem como o desenvolvimento dos seus materiais temáticos davam evidências do sinfonista inovador que ele seria.

A exposição começa com os primeiros violinos apresentando o material melódico do tema A (c. 13-17) ao estilo “fanfarra”, repetitivo, apresentando motivos que são transformados sequencialmente, tornando-se um eficaz ponto de chegada da tensão dominante da introdução (GODT, 1999, p. 87). O tema A é movido ritmicamente, estabelecido por arpejos no acorde de Dó Maior com sétima (ver FIGURA 1).

**Figura 1 – Material Melódico do tema A na seção de cordas (c. 13-17)**

*Allegro con brio*  
♩ = 112

13

The musical score for the string section (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Contrabaixo) shows the melodic material of theme A in measures 13-17. The score is in G major, 2/4 time, and marked 'p' (piano). The first violin part features a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The other instruments provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Segundo BROWN (2010, p. 11), o tema A representaria a frase curta, periódica e articulada que é um dos elementos mais claros, único para esse estilo e que traçaria a linhagem de Beethoven, de Haydn e Mozart. Já o motivo rítmico principal (c. 13-14) “impulsionaria a

música adiante melódica e harmonicamente, oferecendo pistas para a progressão harmônica do movimento” (ver FIGURA 2).

**Figura 2 – Motivo Rítmico**



O tema A retorna na tonalidade de Ré menor nos compassos 19 a 23. Nova modulação acontece no compasso 24, desta vez o discurso musical se desenvolve na tonalidade de Sol maior onde ocorre a repetição de fragmentos do material melódico do tema A, conduzindo a música diretamente a um Entretemas (ROCHA, 2013, p. 18)<sup>1</sup> que ocorre entre o tema A e o tema B (c. 33-52). Nos compassos 33 a 40 do Entretemas evidencia-se um jogo de imitações entre violinos 1 e 2 *versus* flautas, clarinetes e Fagote 1 sobre o pedal da tônica. A partir do compasso 45 as imitações ocorrem entre violas, violoncelos e contrabaixos *versus* flauta 1, Oboé 1 e fagote 1, porém no tom da dominante, confirmando a modulação que Beethoven faz para Sol Maior, tonalidade do tema B. O que é notável sobre o tema B (c. 53-87) é que os instrumentos que conduzem a melodia se alternam em sucessões excepcionalmente curtas, de compasso a compasso (por exemplo: oboé no compasso 53, flauta no c. 54) (ver FIGURA 3). Essa sucessão ocorre entre os instrumentos de sopro e os instrumentos de corda (por exemplo: violinos 1 e 2, flauta 1 e oboé 1 nos c. 61-68). Isso resulta em uma leveza e transparência sonora que contrasta com a instrumentação feita em bloco anteriormente.

---

<sup>1</sup> **Entretemas:** encontra-se invariavelmente entre os Temas **A** e **B** nos movimentos em forma sonata e é elemento tipicamente beethoveniano na coleção das nove sinfonias do mestre de Bonn. É uma ideia musical com pregnância e personalidade, porém quase sempre derivada do Tema **a** e dele herdeiro da tonalidade e da dinâmica. Pode ter um sentido complementar ao tema principal (ROCHA, 2013, p. 18)

Figura 3 – Trecho do Tema B (c. 53-54)

The image shows a musical score for measures 53 and 54. The instruments listed are Flauta, Oboé, Clarinete em C, Fagote, Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncelo e Contrabaixo. The score is in common time (C). Measures 53 and 54 are highlighted with blue boxes. The Flauta part in measure 54 has a slur over four notes. The Oboé part in measure 53 has a slur over four notes. The Violino 1 part in measure 54 has a slur over four notes. The Viola part in measure 53 has a slur over four notes. The Violoncelo e Contrabaixo part in measure 53 has a slur over four notes. The dynamic marking 'p' is present in measures 53 and 54 for the Oboé, Violino 1, Viola, and Violoncelo e Contrabaixo parts.

A Exposição conclui com uma Coda (c. 88-109), onde nos compassos 88 a 100 o discurso musical apresenta fragmentos temáticos do tema A em um jogo imitativo entre madeiras e cordas, e uma Codeta em Sol Maior ocorre nos compassos 100 a 105. Os compassos 106 e 107 constituem uma ligação com a Casa 1 (c. 108-109) onde há o retorno para o começo da exposição. Os mesmos compassos 108 e 109 na Casa 2 ligam a exposição ao desenvolvimento.

A seção de Desenvolvimento (c. 110-178) combina de forma alternada material melódico dos temas A e B, bem como do Entretemas, afastando-se do centro tonal em Dó Maior. Na primeira parte do desenvolvimento (c. 110-121) o material do tema A reaparece na linha melódica principal no violino 1 repetidamente em 3 frases de 4 compassos, modulando por quadratura de Lá Maior (c. 110-113) para Ré maior (c. 114-117) e depois para Sol Maior (c.110-121), valendo-se de elementos melódicos sincopados (ROCHA, 2013, p. 29) (Ver FIGURA 4).



clarinete e oboé) e as cordas baixas (violões, violoncelos e contrabaixos) nos compassos 45 a 52 retorna com uma breve imitação canônica e rico uníssono nas cordas, chegando a um dueto entre os primeiros e os segundos violinos nos compassos 136 a 146.

A quarta parte inicia no compasso 144, onde fragmentos do motivo rítmico principal do tema A são executados nos violinos, passando pela seção de madeiras na tonalidade de Mi Maior. A seção de cordas com os violoncelos e contrabaixos conduzem o motivo de Mi Maior para Fá menor e Sol menor (c. 152), Ré menor (c. 155) e Lá menor (c. 156), o relativo menor da tônica (BROWN, 2010, p. 11). Trata-se de uma variante da primeira parte. Um motivo do tema A em imitações com elementos sincopados é apresentado com modulações por quadraturas (conjunto de quatro compassos). Dessa forma, há três quadraturas: Mi bemol Maior (c. 144-147); Fá menor (c. 148-151); e Sol menor (c. 152-155) (ROCHA, 2013, p. 29).

A quinta parte do Desenvolvimento, do compasso 160 até o compasso 173, apresenta fragmentos alterados do tema A em *ff* (fortíssimo) destacando a harmonia de Mi maior e Lá menor. Uma ponte modulante nos compassos 174 a 177 executada pelas madeiras (arpejo do acorde de Sol Maior em uníssono) conduz ao retorno do tom principal (Dó Maior) do movimento no compasso 178 quando dá-se o início da reexposição. Sobre a seção do desenvolvimento do primeiro movimento, BROWN (2010, p. 11,12) afirma que:

Embora esta seção de desenvolvimento seja a mais curta e a mais compacta das seções de desenvolvimento sinfônico de Beethoven, é um belo exemplo de sua habilidade em alterar os simples motivos que ele usou como principal material temático na exposição. Através de mudanças na voz, alteração de padrões rítmicos, ajustes harmônicos e situações em que todas essas ferramentas são utilizadas ao mesmo tempo, Beethoven cria uma sensação de magia e movimento de avanço no primeiro movimento, que atinge o clímax com a chegada de Dó maior na recapitulação (c.178). (tradução nossa)

Ao chegar na Reexposição no compasso 178, Beethoven destaca mais uma vez a tonalidade de Dó Maior como o centro tonal. DEANE (1971, p. 283) considera esta reafirmação do tema A um pincelado do gênio individual de Beethoven e destaca seu senso da importância deste ponto no movimento, equiparado apenas ao Desenvolvimento Terminal, que é a culminação do movimento. Na Reexposição do tema A nos compassos 178 a 188 é executado por toda a orquestra, exceto os metais e tímpano, um *tutti ff* (fortíssimo) em comparação com a execução no compasso 13 em dinâmica *p* (piano) e feita somente pelos primeiros violinos. Com essas mudanças de dinâmica, há um maior senso dramático, onde um súbito *p* (piano) no compasso 182 cresce para um *ff* (fortíssimo) no compasso 184, valorizando e destacando a nova aparição do tema em Ré menor no c. 184.

Após a Reexposição do tema A, Beethoven faz uma Transição Modulante (c. 188-205) para Sol Maior sem retornar ao Entretemas da exposição. Do compasso 188 até o compasso 197 ele combina uma linha melódica cromática ascendente nas madeiras a partir do motivo retirado do anacruse do tema A e desenvolvido por imitação nas cordas (ver FIGURA 5). Nos compassos 198 a 205 ocorre a afirmação da tonalidade de Sol Maior como dominante.

**Figura 5 – Transição Modulante: Linha Melódica cromática nas madeiras (c. 188-197)**

The image displays a musical score for measures 188 to 197. The score is arranged in a system with ten staves, each representing a different instrument: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinete em C (Clarinet in C), Fagote (Bassoon), Trompa em C (Trumpet in C), Trompete em C (Trumpet in C), Violino (Violin), Violino (Violin), Viola, and Violoncelo e Contrabaixo (Cello and Double Bass). The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) are highlighted with a blue rectangular box. The woodwinds play a chromatic melodic line that ascends from measure 188 to 197. The string parts (Violins, Viola, Cello/Double Bass) provide harmonic support, with dynamics ranging from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Apenas no compasso 206, o centro tonal Dó Maior retorna com a Reexposição do tema B, antes centrado em torno da dominante Sol Maior na Exposição e agora centrado em Dó Maior. A Reexposição conclui com uma Coda nos compassos 241 a 259 que apresenta o motivo do tema A em jogo imitativo nos compassos 241 a 253 e uma Codeta em Dó Maior nos compassos 253 a 259.

O Desenvolvimento Terminal do primeiro movimento cumpre as exigências da forma sonata ao ter uma seção longa, clara e inequivocamente resolvida na tônica, podendo ser de forma dramática, porém concluindo de forma definitiva todas as tensões harmônicas da peça (ROSEN, 1997, p. 75). Esta seção final rompe com as afirmações dominantes-tônicas (V-I) e se divide em duas partes. A primeira parte (c. 259-270) se constitui de três frases de quatro compassos (quadraturas) construídas a partir do motivo do tema A em Dó Maior. A segunda parte (c. 271-276) apresenta um *tutti* orquestral em forma de cadência em blocos de acordes.

Nos compassos 277 a 297 há a Coda, em Dó Maior. A tônica é enfatizada por meio de reafirmações do tema, arpejos em forma de fanfarra nos metais e os cinco acordes finais de Dó Maior que fecham o movimento (BROWN, 2010, p. 14).

Quanto à regência, o maestro deve estar atento aos detalhes descritos na partitura, os quais precisam ser seguidos com rigor e precisão. Um destes é o andamento. Para estabelecer o andamento, o regente precisa perceber o potencial musical do grupo orquestral que irá executar a peça. As indicações metronômicas adotadas pelo maestro devem considerar a tradição de performances registradas por importantes maestros e orquestras renomadas, bem como a capacidade técnica dos componentes da orquestra que irá reger, o que levará a uma performance com sucesso.

No concerto em que regemos o primeiro movimento da Sinfonia nº 1, o grupo musical em questão era a Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, a qual é um projeto de extensão, composta por estudantes do curso de Música da UEA. Com o objetivo de respeitar a indicação metronômica estabelecida pela prática performática desta sinfonia, assim como a técnica dos estudantes que compõem a referida orquestra, escolhemos as seguintes indicações metronômicas para a introdução em *Adagio Molto* ♩ = 80 e *Allegro con brio* ♩ = 108. O primeiro movimento apresenta a fórmula de compasso 4/4 na introdução de 12 compassos, que será executado à 8, em um quaternário subdividido. A partir do *Allegro con brio*, o movimento apresenta a fórmula de compasso 2/2, o qual evidencia a regência binária em *staccato*.

Para mostrar a pulsação ao grupo orquestral, sugerimos um preciso e claro *levare* do quarto tempo subdivido para o compasso 1, utilizando a técnica da regência espelhada em que as duas mãos do maestro realizam o gestual da condução métrica nas mesmas direções. Recomendamos o uso do plano de regência baixo, ou seja, posicionando as mãos à frente do abdômen, o que indica que o movimento iniciará em dinâmica *f* (forte).

É importante destacar a necessidade de uma preparação clara na mudança de andamento no compasso 12, onde o maestro deverá antecipar para a orquestra o andamento que será utilizado no *Allegro con brio*. O uso da mão esquerda é fundamental durante este movimento, principalmente nas entradas de instrumentos como por exemplo nos compassos 144, 145 e 147 nas entradas respectivamente de fagote, oboé, flauta, violoncelo e contrabaixo. Recomendamos o uso da mão esquerda também em momentos que ocorrem interações entre os instrumentos como no jogo de imitações entre flautas e oboés nos compassos 53 a 60 e entre violinos 1 e 2 *versus* flautas e oboés nos compassos 61 a 68. O uso da mão esquerda, de acordo com

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”.

Além disso, é essencial a atenção à preparação das diferentes dinâmicas presentes no discurso de toda a sinfonia nº 1, onde o maestro deve antecipar de forma clara a preparação para a nova dinâmica no compasso seguinte. Por exemplo, a mudança de dinâmica *p* (piano) nos compassos 19 a 22 para um *sf* (sforzando) no compasso 25, sendo indispensável que o regente prepare um gestual mais vigoroso antecipando a dinâmica *sf* que acontecerá.

O maestro deve ser preciso no ritmo e articulação de passagens rápidas em textura uníssono, como por exemplo nos compassos 202 a 205 na seção de cordas e madeiras. Para que o gestual nessas passagens seja claro e a articulação e sincronia sejam bem executados, o maestro precisa realizar com precisão os dois primeiros tempos do compasso, assim como utilizando o contato visual com as seções da passagem em questão.

Em momentos em que o material melódico está sendo apresentado e o acompanhamento orquestral segue como plano de fundo, é indispensável que o regente mantenha a pulsação de forma constante e precisa. Por exemplo, o material melódico apresentado nos oboés e fagotes nos compassos 79 a 84 em dinâmica *p* (piano). Sugerimos um gestual pequeno e preciso no plano superior, ou seja, na frente do rosto do regente, deixando claro os pulsos do compasso, assim como fazendo contato visual com os instrumentos que estão em evidência, no caso, oboés e fagotes.

O maestro deve estar atento ao intenso diálogo entre fagote, oboé, flauta e violoncelo e contrabaixo nos compassos 143 a 156, apresentado com figurações rítmicas em colcheias e semicolcheias e semínimas e mínimas ligadas em articulação *legato* que ficam alternando entre si. Recomendamos que o maestro marque com precisão o pulso constante e firme na mão direita e também realize os apontamentos de entradas anacrústicas de cada um dos instrumentos com uma precisa e leve entrada (ictus) na mão esquerda, confirmando suas entradas com o contato visual em cada uma das entradas dos instrumentos.

## 2.2. Segundo Movimento

QUADRO 2 – 2º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Sonata: A-B-A'
<b>Exposição</b>	c.1-64	<b>c.1-42.1</b> – Tema A – F <b>c.42-52</b> – Tema B – C <b>c.53-64</b> – Coda – C
<b>Desenvolvimento</b>	c.65-100	<b>c.65-70</b> – Introdução Modulante <b>c.71-80</b> – Parte 1 – D <sub>bm</sub> <b>c.81-96</b> – Parte 2 – C <b>c.97-100</b> – Ponte
<b>Reexposição</b>	c.101-162	<b>c.101-141</b> – Tema A – F <b>c.142-152</b> – Tema B – C <b>c.153-162</b> – Coda – F
<b>Desenvolvimento Terminal</b>	c.163-195	<b>c.163-170</b> – Antecedente Variado <b>c.171-181</b> – Passagem Modulante <b>c.182-195</b> – Coda – F

O segundo movimento da Sinfonia nº 1 também segue as tradições da forma sonata e tem a seguinte instrumentação: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em Dó, 2 fagotes, 2 trompas em Fá, 2 trompetes em Dó, tímpanos em Dó e Sol e seção de cordas. O andamento deste movimento é *andante cantabile con moto* com contrastes dinâmicos *piano* e *forte*.

A Exposição (c. 1-64) é composta pelo tema A em sua forma estendida (c. 1-42) e apresenta um antecedente em Fá Maior nos compassos 1 a 26 e um consequente em Dó maior nos compassos 27 a 42. No antecedente, o tema A começa com 19 compassos em fugato, realizado pelos segundos violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, fagotes, oboés, flautas e primeiros violinos. Nos compassos 19 a 26 há a afirmação da tonalidade de Dó Maior, dominante da tonalidade principal, destacada por um pedal em Dó nas trompas.

O consequente do tema A ocorre em Dó Maior e vai do compasso 27 até o primeiro tempo do compasso 42, sendo que nos compassos 27 e 28 há uma modulação rápida para Ré menor. O consequente é destacado nos primeiros violinos e violoncelos nos compassos 27 a 34 e nas madeiras e contrabaixos do compasso 35 até o primeiro tempo do compasso 42. É interessante destacar que o caráter do segundo movimento tradicionalmente calmo e contemplativo desenvolve um caráter pulsante com o acréscimo do *con moto*, onde este movimento leve e pulsante faz com que o clima do primeiro movimento seja mantido.

O antecedente apresentado em fugato na exposição do tema A pode aparentemente confundir a identificação de seu consequente no compasso 27 pela distância imposta pelo jogo de imitações que ocorre entre a frase propositiva ou antecedente e a frase conclusiva ou consequente. Porém, ao se considerar o antecedente apresentado nos seis primeiros compassos pelos segundos violinos e sua ligação motivica com o consequente que começa no compasso 27, considerando as exposições em fugato restantes do antecedente como apenas expediente composicional e decorativo, identifica-se o fluxo musical entre as duas frases antecedente e consequente (ROCHA, 2013, p. 31) (ver FIGURA 6).

Figura 6 – Frase antecedente e consequente nos segundos violinos (c. 1-42)

The image displays a musical score for the second violin part, spanning measures 1 to 42. The score is divided into two main sections: 'Antecedente (c. 1-26)' and 'Consequente (c. 27-42)'. The 'Antecedente' section begins at measure 1 with a dynamic of *pp* and continues through measure 26. The 'Consequente' section starts at measure 27 with a dynamic of *p* and continues through measure 42. The score includes various dynamics (*pp*, *f*, *p*), crescendos (*cresc.*), and a final double bar line at measure 42. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8.

O tema B apresenta também sua forma estendida de 11 compassos (c. 42-52), nos quais apresenta duas frases. Uma frase em dinâmica *p* (piano) nas cordas nos compassos 42 a 45 e outra frase em dinâmica *f* (forte) nas madeiras e cordas nos compassos 46 a 52.

A Coda nos compassos 53 a 64 compreende em uma melodia com uma figuração em tercinas de semicolcheias tocada inicialmente pelos violinos 1 e depois com a duplicidade das flautas em uma oitava acima amparadas por um pedal em Sol Maior executado pelas trompas, trompetes e destacadamente os tímpanos que executam a nota sol valendo-se de uma figuração rítmica de uma semicolcheia pontuada seguida de uma fusa que se repete ao longo dos compassos 53 a 60. As demais cordas (violinos 2, violas, violoncelos e contrabaixos) e instrumentos de madeiras (oboés, clarinetes e fagotes) também participam na pontuação harmônica. A Coda conclui com uma Codeta nos compassos 62 a 64.

No Desenvolvimento, que vai do compasso 65 até o compasso 96, há uma Introdução Modulante nos compassos 65 a 70 em dinâmica *pp* (pianíssimo) realizado pela execução do arpejo do acorde de Dó menor em uma figuração de colcheias nos primeiros e segundos violinos e depois do arpejo do acorde de Lá bemol Maior dominante de Ré bemol menor (tom da primeira parte do desenvolvimento), contando com a participação dos demais naipes das cordas. As madeiras apoiam harmonicamente de forma piramidal: entram primeiramente os oboés seguidos pelos fagotes e flauta. A primeira parte, nos compassos 71 a 80, está em Ré bemol menor e apresenta um ostinato construído sobre dois motivos: um motivo rítmico oriundo dos tímpanos na Coda da Exposição (c. 53-60), já explicitado anteriormente, e outro motivo melódico advindo do consequente do tema A (c. 27-42) (ver FIGURA 7). Na segunda parte, que vai do compasso 81 até o compasso 96, há um pedal rítmico em Dó nos tímpanos baseado no motivo do tema A em um jogo de dinâmicas indo do *p* (piano) ao *f* (forte) onde cordas e madeiras caminham para o centro tonal. Nos compassos 97 a 100 há uma ponte que conduz à Reexposição.

Figura 7 – Desenvolvimento - Parte 1 – seção de cordas (c. 71-80)

The musical score for strings, measures 71-80, is presented in three systems. The first system (measures 71-73) features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo e Contrabaixo. The second system (measures 74-77) features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo e Contrabaixo. The third system (measures 78-80) features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo e Contrabaixo. Dynamics range from *p* to *sf*.

A Reexposição inicia no compasso 101 com o retorno do tema A nos segundos violinos e um contra tema nos violoncelos. O antecedente nos compassos 101 a 126 da Reexposição é muito semelhante ao da Exposição e é disposto imitativamente em Fá Maior, com uma exposição em fugato. O consequente nos compassos 127 a 141 é reexposto na tônica Fá Maior

com uma modulação passageira para Sol menor nos compassos 127 e 128. Sobre a seção de abertura da Reexposição, BROWN (2010, p. 18) afirma que:

[...] é muito semelhante à abertura da exposição, na medida em que as declarações do tema principal são dispostas imitativamente, com declarações temáticas escalonadas e o uso de contrassujeitos. Talvez ele faça isso para confundir ou provocar o ouvinte, no mesmo estilo que a provocação harmônica na introdução ao *Adagio molto-Allegro con brio*, representando o humor inerente à escrita de Beethoven (tradução nossa)

O tema B é reexposto nos compassos 142 a 152 basicamente como fora apresentado na Exposição, em Dó Maior. A Coda da Reexposição, nos compassos 153 a 162, tem um pedal rítmico em Dó Maior destacado nos tímpanos. O Desenvolvimento Terminal, que vai do compasso 163 até o compasso 195, apresenta um Antecedente Variado nos compassos 163 a 170 realizado pelos primeiros violinos, seguido por modulações passageiras em direção ao tema A em Fá Maior nos compassos 171 a 181. A Coda final em Fá Maior se destaca por um pedal rítmico sobre a tônica nos segundos violinos e violas e uma Codeta nos compassos 190 a 195 em dinâmica *pp* (pianíssimo) nos violinos e madeiras concluindo o movimento com um *fp* (forte piano) em *tutti* orquestral.

O segundo movimento *Andante cantabile con moto* está em andamento moderado. Buscando respeitar a indicação metronômicas estabelecida pela prática performática da obra, assim como a capacidade técnica do conjunto musical, escolhemos a unidade  $\text{♩} = 120$ . Este movimento apresenta a fórmula de compasso 3/8, a qual sugere regência ternária. É fundamental que o maestro inicie com o gestual pequeno em ternário e em estilo *staccato*. Recomendamos que o regente expresse de forma precisa as trocas de dinâmicas ou até mesmo articulações. Por exemplo, os primeiros 15 compassos em dinâmica *pp* (pianíssimo), seguido por um crescendo e entrada de *sf* (sforzando) a partir do compasso 20, os quais devem ser claramente sinalizados no gestual do regente.

O uso independente da mão esquerda nas entradas específicas dos instrumentos também devem ser executadas com precisão pelo regente. Por exemplo, no início do movimento, o qual começa com os segundos violinos, depois violas e violoncelos e contrabaixos, fagotes e trompas, flautas e oboés e por fim clarinetes.

O uso da técnica da regência espelhada é importante no segundo movimento, como por exemplo no início da coda no compasso 53, onde recomendamos um gestual pequeno, claro, sincronizado, resultando em uma boa execução em dinâmica *p* (piano), do pedal em sol nos tímpanos e da melodia principal na flauta com articulação *staccato*.

O maestro deve estar atento às mudanças de dinâmica presentes no Desenvolvimento, como nos compassos 65 a 70 (*p – ff*), 71 a 73 (*p – sfp*), 81 a 82 (*p – f*), 83 a 84 (*p – f*), 93 a 94

(*f-p*). O regente deve antecipá-las sempre no final do compasso anterior conforme a dinâmica seguinte no discurso musical. Outra parte fundamental no discurso musical é a Reexposição do tema A, a partir do compasso 101 nos violoncelos e contrabaixos com articulação *staccato* e dinâmica *pp* (pianíssimo), passando para os primeiros e segundos violinos no compasso 107. Para que este trecho musical seja tocado de maneira adequada, sugerimos que o regente estabeleça comunicação visual com a seção de instrumentos, primeiros os violoncelos e contrabaixos usando a técnica da regência espelhada em articulação *staccato*. Um pouco antes do compasso 107, o regente deve estabelecer contato visual com os primeiros e segundos violinos, os quais aguardam sua entrada.

Recomendamos que na entrada de trompas, trompetes e tímpanos com um pedal em dó no compasso 153, assim como na entrada pulsante e com articulação *staccato* dos violinos no compasso 154 e das flautas no compasso 155, que o regente sinalize as entradas dos instrumentos com um gestual claro na mão esquerda, mantendo a pulsação constante na mão direita, fazendo um gestual pequeno visto que a dinâmica é *p* e *pp* (piano e pianíssimo).

### 2.3. Terceiro Movimento

QUADRO 3 – 3º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Ternária: A-B-A'
<b>A – Menuetto</b>	c.1-79	<b>c.1-8</b> – Antecedente – C <b>c.9-32</b> – Consequente <b>c.33-44</b> – Ponte Modulante <b>c.45-58</b> – Antecedente – C <b>c.59-79</b> – Coda – C
<b>B – Trio</b>	c.80-137	<b>c.80-103</b> – Antecedente – C (I) <b>c.104-112.1</b> – Consequente – (V) <b>c.112-121</b> – Ponte Modulante <b>c.122-137</b> – Antecedente – C (I)
<b>A – Menuetto</b>  (da capo)	c.1-79	<b>c.1-8</b> – Antecedente – C <b>c.9-32</b> – Consequente <b>c.33-44</b> – Ponte Modulante <b>c.45-58</b> – Antecedente – C <b>c.59-79</b> – Coda – C

O terceiro movimento da Sinfonia nº 1 está na forma ternária simples (ABA) e tem a seguinte instrumentação: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em Dó, 2 fagotes, 2 trompas em Fá, 2 trompetes em Dó, tímpanos em Dó e Sol e seção de cordas. O andamento deste movimento é *Allegro molto vivace* com contrastes dinâmicos *f* (forte), *ff* (fortíssimo) e *sf* (sforzando).

Embora o terceiro movimento tenha o título de *Menuetto e Trio*, é a primeira aparição de um scherzo em uma sinfonia, tornando a Sinfonia nº 1 em Dó Maior um trabalho marcante no desenvolvimento da tradição romântica dos movimentos scherzo em obras sinfônicas do século XIX (BROWN, 2010, p. 20). Um scherzo geralmente está em um ritmo 3/4 rápido e

varia em caráter mais do que um minueto padrão. Evoluindo durante o século XIX através de obras para instrumentos solistas, o scherzo se tornou um tipo de movimento padrão introduzido como um substituto para o minueto (RANDEL, 2003, p. 761). Sobre o scherzo, BROWN (2010, p. 20) afirma que:

[...] Foi a escrita de Beethoven que realmente diferenciou o scherzo do minueto, rompendo com o conservadorismo do estilo sublime da era clássica. Sua transformação da sinfonia é um ingrediente na influência de Beethoven como catalisador entre as eras clássica e romântica. O scherzo da Sinfonia nº 1 quebrou as proporções binárias tradicionais, e como reconhecido por Hector Berlioz em seus estudos da obra, quebrou o molde e alcançou um novo terreno na escrita sinfônica. (tradução nossa)

O *Menuetto e Trio*, diferentemente do centro tonal em Fá Maior do segundo movimento, explora a escala de Dó Maior como centro tonal desde o início do movimento, com seções expostas na sua dominante, Sol Maior. Sobre o terceiro movimento, BROWN (2010, p. 22) afirma que:

[...] Beethoven o fez sem tema ou melodia, confiando na entrega de seu ritmo pela solene harmonia dos instrumentos de sopro. Este é especialmente o caso do *Menuetto* e do *Trio*, que é construído sobre o movimento escalar e não sobre material temático (tradução nossa)

A seção A compreende 79 compassos e apresenta uma organização antecedente e consequente. O antecedente que vai dos compassos 1 a 8 (ver FIGURA 8) começa com um padrão de escala crescente na seção de cordas na tônica e em dinâmica *p* (piano) e *f* (forte), que impulsiona e aumenta de intensidade até chegar aos acordes fortes que estabelecem a dominante Sol Maior. Depois disso, Beethoven se afasta de qualquer semelhança com um minueto padrão com o consequente, nos compassos 9 a 32, sendo apresentado de forma irregular. Se este movimento fosse um genuíno minueto, esta frase consequente responderia à primeira frase antecedente de oito compassos regulares com uma frase proporcional de dezesseis ou trinta e dois compassos.

Figura 8 – Antecedente e Consequente nos primeiros violinos (c. 1-32)

The musical score for the first violin part is divided into two main sections: the Antecedente (measures 1-8) and the Consequente (measures 9-32). The Antecedente begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The Consequente starts with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*), forte (*f*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*) dynamics. The score is in 3/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

Nos compassos 9 a 24 do consequente (ver FIGURA 8) ocorre modulação para Ré bemol Maior, tonalidade que é afirmada nos compassos 25 a 33 pelo fagote 1, viola, violoncelo sobre um pedal da tônica no fagote 2 e contrabaixo. Da tonalidade Ré bemol Maior nos compassos 9 a 32, há uma Ponte Modulante que passando por Si bemol menor, o relativo menor de Ré bemol Maior, conecta-se ao centro tonal Dó Maior nos compassos 33 a 44.

Por meio dessa Ponte Modulante (c. 33-44) chega-se ao antecedente em Dó Maior nos compassos 45 a 58 com um *tutti* em dinâmica *f* (forte) e *ff* (fortíssimo), com as madeiras e violinos nos compassos 45 a 48 e com os violinos nos compassos 49 a 58. Esta propulsão rítmica constante é ainda mais realçada na Coda nos compassos 59 a 79. Destaca-se uma sequência em dinâmica *sf* (sforzando) nos compassos 59 a 65, síncopes de dominante para tônica nos compassos 66 a 73 e uma Codeta nos compassos 74 a 79, onde chega a uma vigorosa afirmação do centro tonal Dó Maior com o *tutti* em dinâmica *ff* (fortíssimo) nos quatro últimos compassos. Esta seção A é repetida depois que o *da capo* é observado, servindo como a chegada final da tônica – Dó Maior – no terceiro movimento antes do acorde de Sol Maior que abre o quarto e último movimento da Sinfonia nº 1.

A seção B (c. 80-137) apresenta um *Trio*, que é mais calmo e menos vigoroso que o *Menuetto*, exceto no antecedente final (c. 122-137) que é uma ligação para a repetição do *Menuetto*. Esta seção B inicia com um antecedente na tônica nos compassos 80 a 103. Ela

apresenta um movimento harmônico mínimo, passando basicamente pela tônica, dominante, dominante secundária, tônica, subdominante, dominante e tônica (I-V-V/V-I-IV-V-I), contrastando com a seção A do movimento que estava em constante movimentação harmônica. A tonalidade principal – Dó Maior – se destaca nos compassos 80 a 87. Nos compassos 88 a 95 ocorre uma modulação para Ré menor, e nos compassos 96 a 103 para Sol Maior, a dominante do tom principal.

O conseqüente se desenvolve na dominante do compasso 104 até o primeiro tempo do compasso 112. Destaque para o diálogo entre os clarinetes e trompas *versus* primeiros violinos que ocorre até o compasso 122. O antecedente reaparece na tonalidade principal nos compassos 122 a 137 e expõe uma variação do antecedente inicial do *Trio* nos compassos 122 a 125, uma cadência perfeita e um movimento harmônico com sentido conclusivo – tônica, subdominante, dominante, tônica (I-IV-V-I) (c. 126-134.1). A seção B conclui com uma Codeta nos compassos 134 a 137.

Em termos de regência, o terceiro movimento apresenta um andamento rápido. Para a performance também foi escolhida a indicação metronômica  $\downarrow = 108$  que consta na partitura da versão da Dover (1985). Sugerimos o gestual ternário simples, alternando com o gestual unário em momentos de grande vivacidade como logo no início do movimento, sendo executado no plano de regência superior e no estilo *staccato* para o Minueto.

Para o início da seção A, é recomendado que o regente estabeleça o andamento por meio de um *levare* claro sinalizando a dinâmica *p* (piano). O regente deve estar atento à mudança de dinâmica de *p* (piano) para *f* (forte) no compasso 5, explicitando um crescendo pela mão esquerda nos dois compassos anteriores. Recomendamos a utilização da mão esquerda para indicar a entrada de alguns instrumentos, como por exemplo, as flautas, oboés, clarinetes e fagotes no terceiro tempo do compasso 6 e trompas e trompetes no compasso 7.

O regente deverá voltar sua atenção ao *Trio* que começa no terceiro tempo do compasso 87, pois apesar do andamento permanecer igual ao do Minueto, devido a sua orquestração mais rarefeita (madeiras, trompas, violinos), o *Trio*, aparentemente, apresenta-se ao ouvinte mais lento em relação ao *Minueto*.

Assim, o regente precisará trabalhar a concentração dos músicos durante os ensaios deste trecho específico, pois é comum ocorrer erros na execução do mesmo visto a diminuição da tensão em relação à execução do Minueto. O *Trio* apresenta dinâmica *p* (piano), onde o regente deve conduzir o discurso musical de forma leve e calma, tendo em mente uma regência “mais no ar do que na terra” do ternário. É importante o uso da mão esquerda para estabelecer

melhor o fraseado musical e conduzindo-o para transferências de dinâmicas *ff* (fortíssimo) e *sf* (sforzando). Ao final do *Trio*, recomendamos que o maestro faça um *levare* claro e enérgico, sinalizando a reprise do *Menuetto*, que embora em dinâmica *p* (piano) tem um andamento mais vigoroso que o *Trio*, finalizando no compasso 79.

## 2.4. Quarto Movimento

QUADRO 4 – 4º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Sonata: A-B-A'
<b>Introdução</b>	c.1-6	<b>c.1</b> – Tutti em G <b>c.2-6</b> – Violinos 1 – preparação para a entrada do motivo do tema A
<b>Exposição</b>	c.7-95	<b>c.7-30.1</b> – Tema A – C <b>c.30-53</b> – Entretemas – C <b>c.54-55</b> – Ponte <b>c.56-86.1</b> – Tema B – G <b>c.86-95</b> – Coda – G
<b>Desenvolvimento</b>	c.96-156	<b>c.96-107</b> – Parte 1 – modulação com elementos dos temas A e B <b>c.108-115</b> – Parte 2 – Bb <b>c.116-122</b> – Parte 3 – F <b>c.123-137</b> – Parte 4 – A, D, G, C, F <b>c.138-139</b> – Ligação <b>c.140-159</b> – Parte 5 – Pedal em G (V) <b>c.160-162</b> – Ponte Modulante
<b>Reexposição</b>	c.163-242	<b>c.163-189</b> – Tema A – C

		<p><b>c.190-191</b> – Transição Modulante</p> <p><b>c.192-225</b> – Tema B – C, Cm</p> <p><b>c.226-237</b> – Coda – G</p> <p><b>c.238-242</b> – Ponte</p>
<b>Desenvolvimento Terminal</b>	c.243-304	<p><b>c.243-250</b> – Antecedente</p> <p><b>c.251-265</b> – Consequente</p> <p><b>c.266-304</b> – Coda – C</p>

O quarto movimento apresenta-se na forma sonata, delineado com uma introdução lenta. GROVE (1896, p. 15) é crítico quanto ao *Finale* da Sinfonia nº 1 de Beethoven, afirmando que este movimento é sem dúvida a parte mais fraca da obra, devido as suas frequentes imitações e progressões de passagens de escala que lhe conferem um sabor antiquado de formalidade ou excesso de regularidade, contrastando estranhamente com a novidade do terceiro movimento. Esta crítica negativa se fundamenta no fato de que o quarto movimento tem uma expressão haydniana poderosa, sendo o menos inovador embora tenha elementos temáticos significativos retirados das partes anteriores. Dessa forma, este movimento solidifica ainda mais o centro tonal Dó Maior da sinfonia, apesar de começar em Sol Maior, encerrando a primeira composição sinfônica de Beethoven de forma perfeitamente adequada para aquele período.

O *Finale* se relaciona bastante com o *Menuetto e Trio*, principalmente no fato de que uma escala rítmica em Sol Maior é a base do material temático. Embora seja uma escala distinta, ela toma como ponto de partida a escala em Sol Maior apresentada no antecedente do *Menuetto* (c. 1-8). GODT (1999, p. 89) afirma que os dois primeiros movimentos são uma provocação harmônica, enquanto os dois últimos movimentos são uma provocação melódica, formando o conjunto estético da estratégia de chegar a um final grandemente satisfatório para o centro tonal Dó Maior em uma grande sinfonia.

O quarto movimento começa com uma Introdução de seis compassos com *tutti* orquestral em dinâmica *ff* (fortíssimo) (c. 1), na dominante Sol Maior. Em seguida, os primeiros violinos provocam melodicamente em dinâmica *p* (piano) como preparação para entrada do motivo do tema A (ver FIGURA 9). Beethoven parece estar fazendo um jogo com os ouvintes de Viena em 1800, usando a ideia de brincadeiras musicais tão prevalentes nas peças de

Haydn como a pausa abrupta de cinco compassos no *Finale* da Sinfonia nº 90 (HOPKINS, 1981). A introdução pode levar os ouvintes a pensarem que a apresentação terminou, porém ele apenas é conduzido a uma mudança de harmonia. GROVE (1896, p. 13) destaca que o senso cômico inato de Beethoven fez com que o maestro Türk, da Sociedade Musical em Halle no ano de 1809, omitisse a introdução por medo de que o público riria.

Figura 9 – Introdução (c. 1-6)

The image shows a musical score for the introduction of the fourth movement of Beethoven's Symphony No. 90, measures 1-6. The score is in 2/4 time and features a variety of instruments including Flute, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, Trumpet in C, Trombone in C, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first six measures are mostly rests for the woodwinds and brass, with the strings playing a rhythmic pattern. The violin I part starts with a forte (f) dynamic, followed by piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. The score is titled 'Introdução (c. 1-6)'.

O tema A do quarto movimento inicia no compasso 7 com um antecedente com motivo anacrústico em Dó Maior e os violinos evidenciam a chegada do Sol Maior no compasso 14. O consequente acontece em terças nos violinos e depois nos fagotes e oboés, com um *tutti* orquestral do compasso 27 ao primeiro tempo do compasso 30. Este também está em Dó Maior apesar da dependência da escala de Sol Maior como material temático, onde utiliza a ideia da escala como motivo que delinea todo o movimento.

O Entretemas (c. 30-53) se desenvolve com os oboés, trompas, trompetes e primeiros e segundos violinos nos compassos 30 a 37 em Dó Maior, seguido por uma modulação para Ré Maior nos compassos 38 a 45. Depois disso, há um pedal sobre Ré Maior nos compassos 46 a 53. Por meio de uma ponte de dinâmica nos compassos 54 a 55 chega-se ao tema B (c. 56-86)

em Sol Maior tocado pelos violinos nos compassos 56 a 63, com uma ideia rítmica que cria impulso e conduz o movimento para frente.

A partir do compasso 64, ocorre uma variante em progressão que vai até o compasso 77, e, segundo ROCHA (2013, p. 18), nos compassos 78 a 86.1 ocorre um Divertimento<sup>2</sup> onde configura-se um jogo de sínopes em imitação entre madeiras *versus* cordas. Nos compassos 86 a 95, há uma Coda em Sol Maior, que apresenta uma modulação para o tema A sobre motivo anacrústico nos segundos violinos.

A seção do Desenvolvimento começa no compasso 96, apresentando cinco partes: a primeira do compasso 96 a 107; a segunda do compasso 108 a 115; a terceira do compasso 116 a 122; a quarta do compasso 123 a 137; e a quinta do compasso 140 a 159. A primeira parte no trecho entre os compassos 96 a 107 é apresentada pela seção de cordas, tendo a participação de oboés e fagotes, os quais juntamente com as violas, violoncelos e contrabaixos respondem em dinâmica *p* (piano) à melodia executada nos violinos. Este trecho é uma zona de modulação com elementos dos temas A e B apresentados na Exposição. Desenvolvida na tonalidade de Si bemol Maior e em dinâmica *ff* (fortíssimo) e súbito, a segunda parte do desenvolvimento (c. 108-115) é breve conduzida melodicamente pelos primeiros violinos.

A terceira parte (c. 116-122) executada pela seção de cordas, apresenta uma modulação para Fá Maior, onde os violoncelos tocam sobre o motivo anacrústico do tema A. Nos compassos 123 a 137, a quarta parte apresenta imitações por movimento contrário sobre o mesmo motivo anacrústico do tema A na seção de cordas (c. 123-129). Em seguida, a seção de madeiras (c. 130-137), toca o motivo sincopado do Divertimento já executado por madeiras e cordas no tema B (c. 78-85). Antes de chegar a quinta parte, há uma breve ligação de dois compassos caracterizada por uma intensidade crescente de dinâmica nas madeiras e cordas, bem como um aumento da movimentação rítmica nas cordas e do fagote 1. (c. 138-139). A quinta parte (c. 140-159) apresenta um pedal em Dó Maior nos compassos 140 a 143 em dinâmica *f* (forte). Nos compassos 144 a 147, o pedal continua em Dó, porém em tonalidade menor e em dinâmica *ff* (fortíssimo). Nos compassos 148 a 155, há uma progressão sobre

---

<sup>2</sup> **Divertimento:** fato musical de caráter leve e passageiro, que pode aparecer como uma intercalação em subseções musicais. Difere do *Episódio* por apresentar, em sua composição, elementos musicais já utilizados (ROCHA, 2013, p. 18)

arpejos de sétima da dominante em dinâmica *sf* (sforzando), baseado no motivo anacrústico do tema A, concluindo com uma afirmação da dominante da tonalidade principal, Sol Maior.

A Reexposição do tema A começa preservando de forma idêntica as frases antecedentes (c. 7-14) e consequente (c. 15-22). A diferença é que não há a reexposição do Entretemas, havendo apenas uma Transição Modulante nos compassos 190 e 191. O tema B é reexposto na tônica, Dó Maior e não na dominante Sol Maior como na Exposição. Os compassos 192 a 199 estão em Fá Maior, a subdominante de Dó Maior e apenas nos compassos 200 a 203 chega-se à tonalidade Dó Maior com os primeiros e segundos violinos executando o tema B oitavados. Nos compassos 204 a 217, há novamente uma variante em progressão até o compasso 217 onde dá-se início do retorno do Divertimento afirmando o centro tonal Dó Maior (c. 218-225). A Coda da reexposição (c. 226-237) apresenta um motivo anacrústico baseado no tema A nos primeiros e segundos violinos. Uma Ponte nos compassos 238 a 242 liga a Reexposição ao Desenvolvimento Terminal.

No Desenvolvimento Terminal (c. 243-304), há um antecedente em dinâmicas *p* e *f* (piano e forte) nos compassos 243 a 250 e um consequente em dinâmicas *p* e *ff* (piano e fortíssimo) nos compassos 251 a 265. Uma Coda conclui o movimento nos compassos 266 a 304, caracterizado por uma variação do Entretemas (c. 30-33) realizado pelos oboés e trompas nos compassos 266 a 288. Em seguida, há uma progressão sobre um arpejo em Dó Maior com motivo do tema A. A Coda termina com uma Codeta nos compassos 297 a 304 (ROCHA, 2013, p. 34).

Quanto à regência, este movimento começa com uma introdução, a qual, baseado na tradição performática da sinfonia, assim como na capacidade técnica dos músicos da orquestra, escolhemos a indicação metronômica  $\text{♩} = 72$ . A partir do tema A, escolhemos a indicação metronômica  $\text{♩} = 76$ . Para a introdução, a fórmula de compasso 2/4 deve ser subdividida no andamento *Adagio*. No início do movimento há um *tutti* orquestral em Sol Maior, onde o regente deve preparar de forma clara o gestual. Sugerimos que o maestro corte ao finalizar este *tutti* orquestral e com um novo levare prepare a entrada para os primeiros violinos. Da mesma forma, no compasso 6, recomendamos um novo corte e novo levare deixando claro a entrada no andamento *Allegro molto e vivace*.

O regente deve estar atento as trocas de dinâmicas durante o movimento, como por exemplo a mudança de *p* (piano) para *ff* (fortíssimo) no compasso 26, deixando sempre claro os contrastes de dinâmica, bem como as mudanças de articulações e o fraseado musical. É necessário a atenção do regente às entradas instrumentais, como por exemplo os violinos 1 e 2

nos compassos 237 e 238 e as flautas, clarinetes e fagotes no compasso 239. Recomenda-se que o regente deixe claro as entradas com auxílio da mão esquerda por meio de gestos pequenos e precisos, utilizando também a comunicação visual.

Faz-se necessário também o regente estar atento às entradas instrumentais onde ocorrem diálogos orquestrais entre os instrumentos, como por exemplo no Desenvolvimento nos compassos 96 a 107, onde as cordas e oboé e fagote dialogam entre si. Sugerimos que o maestro reforce a indicação das entradas instrumentais com auxílio da mão esquerda por meio de gestos pequenos e claros, utilizando também a comunicação visual.

Nos compasso 140 ocorre uma mudança importante de dinâmica de *p* (piano) para *f* (forte), apresentando mínimas e semínimas e colcheias em *staccato* e contrastes de dinâmica *f* – *ff* – *sf* (forte, fortíssimo, sforzando). Para que estes elementos do discurso musical sejam realizados, recomendamos o uso do gestual espelhado no plano superior com um gestual pequeno e leve, com a mão esquerda indicando as mudanças de dinâmica.

A atenção do maestro é exigida na Coda, no compasso 281, em que os primeiros e segundos violinos e a seção de madeiras apresentam passagens rápidas e intensas em figuração de semicolcheias e em dinâmica cada vez mais crescente (de *p* a *sf*), além de alternância nas articulações entre *legato* e *staccato*. Faz-se necessário que o regente conduza a pulsação com firmeza e use a mão esquerda para indicar as entradas e o fraseado em articulação *legato*. Nos compassos finais, há uma Codeta fechando o movimento, onde recomendamos a utilização da técnica espelhada com um gestual preciso e vigoroso em plano baixo de regência que reforçara o *tutti* em dinâmica *ff* (fortíssimo).

### 3. ANÁLISE DOS ANDAMENTOS EM PERFORMANCES DA SINFONIA Nº 1

As nove sinfonias de Beethoven ocupam um lugar importante no cânone ocidental da música como obras que transformaram a música erudita, ligando os períodos clássico e romântico. Como resultado, as sinfonias têm sido objeto de estudo teórico e gravações de interpretações por maestros e orquestras destas sinfonias. A questão da prática da performance e a adesão as marcas de andamento de Beethoven nas partituras é um aspecto importante, especialmente na Sinfonia nº 1. Por meio de gravações da Sinfonia nº 1 feitas por orquestras e maestros renomados, pode-se observar e escolher de forma coerente os andamentos dos quatro movimentos da primeira sinfonia.

Dessa forma, as escolhas realizadas quanto aos andamentos dos quatro movimentos da Sinfonia nº 1 (Op. 21), tiveram como base, além das indicações metronômicas do próprio compositor, os tempos das performances das diferentes seções e movimentos desta sinfonia realizadas por importantes orquestras e maestros renomados e, como explicitado anteriormente, a capacidade técnica dos músicos da orquestra, neste caso da Orquestra Sinfônica da UEA que é formada por alunos das diferentes modalidades do curso de Música da instituição. Abaixo segue um quadro comparativo onde é apresentado as indicações metronômicas utilizadas nas diferentes seções e movimentos adotadas por regentes renomados na execução da Sinfonia nº 1. Além disso, as performances elencadas serviram como base audiovisual e das tendências e tradições de interpretações fundamentais aos estudos de regência orquestral no curso de música da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Os tempos adotados permitiram a observância da execução das articulações, fraseado musical, dinâmicas etc., resultando em uma performance adequada. (ver QUADRO 5).

É interessante notar no quadro comparativo que tomando como base os andamentos escritos na versão Dover (1985), os quais refletem as indicações do próprio Beethoven, apenas Abbado segue os andamentos do primeiro movimento com  $\text{♩} = 88$  e  $\text{♪} = 112$ . Em comparação, Karajan conduz o primeiro movimento em um andamento muito mais lento com  $\text{♩} = 72$  e  $\text{♪} = 92$ , o que visa enfatizar bem as articulações e fraseados durante a execução do movimento. Toscanini e Bernstein se aproximam dos andamentos escritos na versão Dover (1985), assim como nossa execução junto a Orquestra Sinfônica da UEA.

No segundo movimento, nenhuma das execuções se aproxima do andamento escrito na versão Dover, ficando sempre abaixo da  $\text{♩} = 120$ . Karajan realiza a interpretação mais lenta entre todos com um andamento em  $\text{♩} = 94$ . Bernstein executa o terceiro movimento em um

andamento mais veloz do que o escrito na partitura da versão Dover com  $\downarrow = 108$ , indo para um andamento com  $\downarrow = 112$ . Diferentemente, tanto Abbado e Toscanini quanto nossa execução junto a Orquestra Sinfônica da UEA seguiu os andamentos escritos na versão Dover (1985). No quarto movimento, nenhum dos maestros renomados e nem nossa interpretação seguiu os andamentos descritos na versão Dover com  $\downarrow = 63$  e  $\downarrow = 88$ .

**QUADRO 5 – ANÁLISE COMPARATIVA DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA N° 1 DE BEETHOVEN (OP. 21)**

Movimentos	Andamentos	Partitura Dover Publications (1)	Leonard Bernstein (2)	Claudio Abbado (3)	Herbert von Karajan (4)	Arturo Toscanini (5)	Adriano Andrade / Adroaldo Cauduro (6)
I	<i>Adagio Molto</i>	 = 88	 = 76	 = 88	 = 72	 = 90	 = 80
	<i>Alegro con Brio</i>	 = 112	 = 108	 = 112	 = 92	 = 102	 = 108
II	<i>Andante cantabile con moto</i>	 = 120	 = 102	 = 108	 = 94	 = 96	 = 102
III	<i>Allegro molto vivace</i>	 = 108	 = 112	 = 108	 = 90	 = 108	 = 108
IV (Finale)	<i>Adagio</i>	 = 63	 = 76	 = 72	 = 68	 = 68	 = 72
	<i>Allegro molto e vivace</i>	 = 88	 = 75	 = 84	 = 76	 = 80	 = 76

1- Partitura Dover Publications (1985)	<a href="https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.21_(Beethoven%2C_Ludwig_van)">https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.21_(Beethoven%2C_Ludwig_van)</a> Acesso em 25/04/22
2- Leonard Bernstein	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=CplmVMYPH80">https://www.youtube.com/watch?v=CplmVMYPH80</a> Leonard Bernstein – Wiener Philharmoniker Acesso em 25/04/22
3- Claudio Abbado	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LK6-AA9M19k&amp;t=621s">https://www.youtube.com/watch?v=LK6-AA9M19k&amp;t=621s</a> Claudio Abbado – Berliner Philharmoniker Orchestra. Gravado em Março de 2000

	Acesso em 25/04/22
4- Herbert von Karajan	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EVKdd-gI_aQ">https://www.youtube.com/watch?v=EVKdd-gI_aQ</a>  Herbert von Karajan – Wiener Philharmoniker  Acesso em 25/04/22
5- Arturo Toscanini	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=PGteX8fRGPI">https://www.youtube.com/watch?v=PGteX8fRGPI</a>  Toscanini – NBC Symphony Orchestra Gravado em Dezembro de 1951, Carnegie Hall  Acesso em 25/04/22
6- Adriano Andrade / Adroaldo Cauduro	Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas – UEA (2021)

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar aspectos históricos, analíticos e interpretativos que possam contribuir para a boa performance da Sinfonia nº 1 de Ludwig van Beethoven. Ressalta-se a capacidade do regente de entender todos esses aspectos interpretativos criando uma imagem mental clara desta peça. Ao criar essa espécie de mapa mental musical em sua mente, o maestro será capaz de conhecer a obra integralmente em suas diversas nuances técnicas e artísticas, o que o ajudará na construção de uma boa performance à frente da orquestra. Para isso, um longo e detalhado estudo da sinfonia foi realizado, atentando aos aspectos históricos, analíticos e interpretativos, para ter-se uma compreensão macro de suas características musicais e aspectos específicos de cada um dos movimentos.

O primeiro movimento, por exemplo, com sua abertura lenta e fora do centro tonal, com *tutti* orquestrais em dinâmicas *p* (piano) e *f* (forte) que preparam a entrada na exposição, onde os dois temas musicais, que definem a ideia temática deste movimento se apresentam. Isto acontece porque as ideias dos temas A e B, assim como do Entretemas serão apresentadas durante todo o discurso musical, inclusive na seção do desenvolvimento.

O segundo movimento contrasta com o anterior, apresentando-se na forma ternária, mais terno e calmo, com contrastes dinâmicos que destacam mais o *p* (piano) com momentos contrastantes em dinâmica *f*, *ff* e *sf* (forte, fortíssimo e sforzando). Assim, este movimento torna-se uma espécie de “descanso” do forte e rápido discurso musical do movimento anterior, conduzindo-nos a um ambiente mais tranquilo.

O terceiro movimento combina na seção A, dinâmicas contrastantes em *p* (piano) e *f* (forte), com frases antecedente e consequente. A frase antecedente tem um caráter vigoroso e frenético nos oito primeiros compassos, enquanto o consequente, sendo maior em extensão responde com uma dinâmica com *f*, *ff* e *sf* (forte, fortíssimo e sforzando). A seção B contrasta com a seção A tendo um caráter mais leve, apresentando em grande parte dinâmica *p* (piano), a qual é pano de fundo para o diálogo musical entre as cordas e as madeiras.

O quarto movimento apresenta uma abertura com um *tutti* orquestral em dinâmica *ff* (fortíssimo) e uma quebra onde os primeiros violinos tocam em dinâmica *p* (piano). O início deste *Finale* requer do regente muita precisão nos cortes e *levares*, principalmente na mudança de andamento no compasso 6. Assim como no primeiro movimento, este apresenta um caráter

vigoroso e também festivo, sendo um movimento desafiador e que requer muita atenção do maestro.

A partir do ensino em sala de aula foi possível estudar aspectos históricos, analíticos, estilísticos e interpretativos relativos à performance da Sinfonia nº 1 de Beethoven sob a perspectiva do regente. Tais aulas envolveram a técnica gestual, postura, fraseado e articulação do discurso musical, estilos e detalhes específicos da obra, entre outros aspectos. Devido a pandemia de COVID-19, somente no final do ano de 2021, com a diminuição dos casos da doença e com o relaxamento das medidas de segurança sanitária, foi possível realizarmos ensaios do primeiro movimento da sinfonia nas dependências da universidade. Através destes ensaios, tive a oportunidade de desenvolver todo o ensino técnico adquirido durante os dois semestres letivos anteriores, o que conduziu a criação de uma interpretação musical clara da obra. Por fim, todo este trabalho nos levou a uma boa performance do primeiro movimento da sinfonia junto a Orquestra Sinfônica da UEA em dezembro de 2021.

Assim, destacamos o papel essencial das aulas de Regência com o Prof. Dr. Adroaldo Cauduro no ensino e preparo à performance da Sinfonia nº 1 de Beethoven, durante o Curso de Música – Licenciatura em Regência da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, assim como os ensaios e o concerto realizados com a Orquestra Sinfônica da UEA.

Alguns temas que surgiram durante a escrita deste trabalho podem ser objeto de pesquisas futuras. Uma destas questões que surgiram se refere ao papel dos teatros vienenses nos desenvolvimentos de compositores e sua obra musical no século XVIII e XIX. Além disso, pode-se pesquisar sobre a formação de orquestras clássicas na virada do século XIX. Por fim, outra temática interessante vista durante este trabalho foi sobre o desenvolvimento da escrita sinfônica de Beethoven.

Portanto, este trabalho buscou por meio do aprendizado nas aulas de Regência e pesquisas bibliográficas, apresentar orientações e aspectos interpretativos que possam ajudar na construção da performance da Sinfonia nº 1 de Ludwig van Beethoven (Op. 21) por parte dos discentes do curso de regência desta instituição, bem como músicos em geral especialmente aqueles que integram orquestras sinfônicas.

## REFERÊNCIAS

- BEETHOVEN, Ludwig van. **Sinfonia nº 1. Dover Publications, 1985.** Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.1%2C\\_Op.21\\_\(Beethoven%2C\\_Ludwig\\_van\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.21_(Beethoven%2C_Ludwig_van))>. Acesso em: 25/04/2022.
- BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.
- BROWN, Nicholas Alexander. **Beethoven Symphony No. 1 in C Major, Op, 21: Historical, Theoretical and Performance Interpretations.** Tese Doutorado, Department of Music, Brandeis University, Waltham, Massachusetts, 2010.
- BUCCHIANERI, E. A. **The Symphonies of Beethoven: Historical and Philosophical Reflections through Music.** Compendium of Essays, Bloomington, Indiana University, 2002.
- CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música.** São Paulo: Martins Fontes, p. 610-629, 2001. Traduzido por Marina Appenzeller.
- CAUDURO, Adroaldo. **Missa da coroação de Mozart (KV 317): Referenciais interpretativos à construção de sua performance.** Tese Doutorado, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2021.
- COOPER, Barry. **The Beethoven Compendium.** London: Thames and Hudson Ltd, 1991.
- DALHAUS, Carl. **Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music.** New York: Oxford University Press, p. 17, 1991.
- DEANE, Basil. **The Symphonies and Overtures.** London: Faber and Faber, p. 282-284, 1971.
- EVANS, Edwin. **Beethoven's Symphonies Described and Analyzed.** London: New Temple, p. 1-60, 1923.
- GODT, Irvin. **Beethoven's Symphony No. 1: Tactics and Strategy.** The Beethoven Journal, p. 87-89, 1999.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 1994.
- GROVE, George. **Beethoven and his Nine Symphonies.** London: Novello and Company, Limited, 1896.
- GUARDIA, Ernesto De La. **Las Sinfonias de Beethoven: su historia y analisis.** Buenos Aires: Ricordi, 1948.

HOPKINS, Antony. **The Nine Symphonies of Beethoven**. Seattle: Henemann Educational Book, p. 11-27, 1981.

KOCH, H. C. **Musikalisches Lexikon**. Kassel [Frankfurt am Main]: Bärenreiter [Hermann der Jünger], 2001 [1802].

LOCKWOOD, Lewis. **The Music and the Life**. New York: W. W. Norton & Co., p. 69-148, 2003.

PAHLEN, Kurt. **Nova História Universal da Música**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1988. Traduzido por A. Della Nina.

RANDEL, Don Michael. **The Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press, p. 761-762, 2003.

ROCHA, Ricardo. **As Nove sinfonias de Beethoven: uma análise estrutural**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2013.

ROSEN, Charles. **The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: Norton, p. 75,87, 1997.

SOLOMON, Maynard. **Beethoven**. New York: Schirmer, p. 82-137, 1998.

TRANCHEFORT, François-René. **Guia da Música Sinfônica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Traduzido por Bruno Furlanetto.