

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

THIAGO DA SILVA FREITAS

**SINFONIA Nº 40 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART (K. 550): ASPECTOS
INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE**

**MANAUS - AM
2022**

THIAGO DA SILVA FREITAS

**SINFONIA Nº 40 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART (K. 550): 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 Bacharelado em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Adroaldo Cauduro

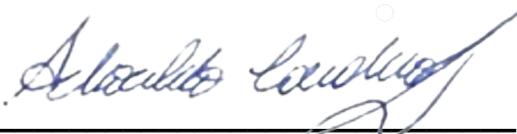
**MANAUS - AM
2022**

TERMO DE APROVAÇÃO

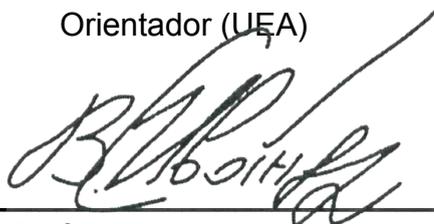
THIAGO DA SILVA FREITAS

SINFONIA Nº 40 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART (K.550): ASPECTOS
INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE

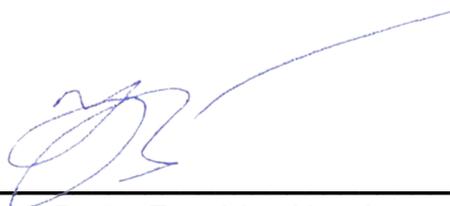
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Adroaldo Cauduro
Orientador (UEA)



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



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

Manaus, 21 de outubro de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À Deus, pela oportunidade de estar vivo, exercendo minha grande paixão

Aos meus pais e irmão, Arthur Jorge da Silva Freitas, Kátia Jenne da Silva Freitas e João Carlos da Silva Freitas, pelo apoio e incentivo em meus estudos

Ao Professor Dr. Adroaldo Cauduro, pelo cuidado e paciência no ofício do ensino da regência.

Aos Mestres que contribuíram ao longo de minha formação.

RESUMO

Este trabalho objetivou apresentar referenciais interpretativos que pudessem auxiliar discentes do curso de regência e a outros profissionais da área na construção da performance da Sinfonia nº 40 de Wolfgang Amadeus Mozart. Dessa forma, foi realizado um estudo acerca dos aspectos históricos simultaneamente com o estudo musical segundo o ponto de vista do regente.

Palavras-chave: Mozart, Wolfgang Amadeus; Sinfonia nº 40; Regência (Música); Performance Musical; Viena

ABSTRACT

This work aimed to present interpretative references that could help students of the conducting course and other professionals in the area in the construction of the performance of the Symphony n° 40 by Wolfgang Amadeus Mozart. In this way, a study about the historical aspects was carried out simultaneously with the musical study according to the conductor's point of view.

Keywords: Mozart, Wolfgang Amadeus; Symphony No. 40; Conducting (Music); Musical Performance; vienna

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Motivo	19
Figura 2 - Material Temático (c. 1-9 ¹)	20
Figura 3 - Material Temático - Frase Contrastante (c. 9 ² -20 ¹)	20
Figura 4 - Movimento Arpejado dos violinos I e II e sustentação harmônica nas violas, violoncelos e contrabaixos (c. 28-33)	21
Figura 5 - Tema B (c. 44 -57)	21
Figura 6 - Diálogo melódico (c. 72 - 76).....	22
Figura 7 - Diálogo melódico (c. 80 - 85).....	23
Figura 8 - Dinâmica mfp, enfatizando o pedal na nota ré. (c. 160-166)	25
Figura 9 - Elisão (c. 24-85)	26
Figura 10 - Breve período de silêncio antes de apresentar um novo material temático (c. 38-45).....	27
Figura 11 - Tutti orquestral em crescendo, marcando final do tema B (c. 56-63)	28
Figura 12 - Apresentação do Tema A (c. 1-8)	30
Figura 13 - final do Tema A (c. 16-20).....	31
Figura 14 - Elemento sincopado na reexposição do Tema A (c. 16-20).....	33
Figura 15 - Tutti orquestral em f (forte) versus instrumentação rarefeita em p (piano) no compasso 36 - (c. 33-37).....	34
Figura 16 - Minueto - Tema Sincopado (c. 1-14).....	36
Figura 17 - Minueto - retorno do material temático sincopado de forma semelhante ao visto entre os compassos 1 ao 14, porém desenvolvido de forma contrapontística (c. 15-30).....	37
Figura 18 - Trio - Antecedente e Consequente (c. 43-60).....	38
Figura 19 - Fragmento Temático - Tema A (c. 1-8).....	41
Figura 20 - Início do desenvolvimento (c.125-134).....	43
Figura 21 - Silêncio como forma de criar expectativa ao final do desenvolvimento antes da aparição da reexposição (c. 200-207).....	45
Figura 22 - Trecho imitativo - Violinos I e II versus Violas, Violoncelos e Contrabaixos (c. 57-72).....	46

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1 – 1º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO.....	18
QUADRO 2 – 2º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO.....	28
QUADRO 3 – 3º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO.....	34
QUADRO 4 – 4º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO.....	39
QUADRO 5 – ANÁLISE COMPARATIVA DOS ANDAMENTOS DA PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA Nº 40 DE MOZART (K.550).....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	12
1.1. Orquestra do Período Clássico.....	12
1.2. Viena na Segunda Metade do Século XVIII.....	13
1.3. Mozart em Viena	14
2. SINFONIA Nº 40 EM SOL MENOR (K.550).....	17
2.1. Primeiro Movimento	18
2.2. Segundo Movimento	28
2.3. Terceiro Movimento	34
2.4. Quarto Movimento	39
3. ANÁLISE DOS ANDAMENTOS EM PERFORMANCE DA SINFONIA Nº 40	47
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIA	51

INTRODUÇÃO

Wolfgang Amadeus Mozart é considerado um dos principais compositores da música erudita mundial. Sua música veio a influenciar outros compositores do mesmo período, abrangendo sinfonias, sonatas, óperas, concertos entre outros. A Sinfonia nº 40 em sol menor é uma das duas sinfonias escritas na tonalidade de menor de Mozart.

No meu recital de formatura tive a oportunidade de estudar e reger a Sinfonia nº 40 na sua totalidade à frente da Orquestra Sinfônica da UEA (OSUEA), possibilitando-me aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo de minha formação.

Visando auxiliar estudantes e profissionais da regência, este trabalho apresenta aspectos interpretativos da performance da Sinfonia Nº 40 na visão do regente.

O trabalho é dividido em três capítulos. No primeiro capítulo é abordado a formação das orquestras clássicas e a perspectiva histórica da cidade de Viena entre os séculos XVII e XIX, elucidando aspectos culturais a qual a Sinfonia nº40 foi escrita. Também é feito um breve resumo da vida de Mozart e sua trajetória em Viena, com exemplos de algumas de suas obras escritas no período em que ele estava na cidade.

O segundo capítulo traz uma análise musical da Sinfonia nº 40 (K.550), contendo figuras e um quadro analítico, destacando a forma, a estrutura entre as seções que compõem cada um dos quatro movimentos. Após o término da análise musical, são salientadas questões interpretativas referente a cada movimento sob a perspectiva do regente.

No terceiro capítulo é elaborado uma análise comparativa com quadro dos andamentos da Sinfonia nº 40 na interpretação de diferentes maestros. Esta análise tem como objetivo estabelecer um referencial das indicações metronômicas da sinfonia, que foram adotadas como base durante os ensaios e apresentações da Orquestra Sinfônica da UEA (OSUEA) durante o recital de formatura.

Nas considerações finais é apresentado um esboço interpretativo da Sinfonia nº 40 destacando de forma resumida aspectos de cada movimento e sugerindo temáticas que poderão ser abordadas em futuras pesquisas.

1.PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1 Orquestra do Período Clássico

O termo orquestra significa “lugar para dançar”, vindo do grego *ὀρχήστρα*, se tratando de um local semicircular onde o coro cantava e dançava nos anfiteatros gregos (BENNET, 1985); o nome orquestra usado na música veio a ser utilizado no século XVII com a ideia de copiar a ideia dos teatros.

No estudo sobre a orquestra feito pelo Professor Colin Lawson podemos partir de duas premissas quando falamos sobre a história do termo orquestra: como a orquestra sendo uma corporação de músicos instrumentais ou que uma orquestra é um conjunto de instrumentos musicais. Nesse primeiro ponto, tratar a orquestra como uma corporação de músicos, será abordado por historiadores que lidam com a música num conceito mais amplo nas tradições ocidentais; enquanto como conjunto de instrumento será mais inerente a forma que a música evoluiu; gêneros, formas, estilos a qual os compositores foram motivados e escreveram suas músicas (LAWSON, 2003).

Roy Bennett associa o termo orquestra como mais ligado a um “conjunto de instrumentos”. O tamanho e formação das orquestras passaram por diversas modificações durante os séculos, geralmente estando a caráter do compositor e das tradições vigentes no período. A orquestra clássica tem seu surgimento derivado da orquestra barroca; o uso do cravo como contínuo cai em desuso conforme os compositores empregam os instrumentos de sopro em suas obras como reforço e preenchimento harmônico. Apesar das variações entre uma orquestra e outra, suas formações geralmente continham um conjunto de cordas, flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trompetes e tímpano; esta formação estava sujeita a alterações dependendo da composição. (BENNET, 1986, p. 46)

Os papéis dos instrumentos na orquestra foram se alterando em relação à orquestra barroca. Para Lawson isso se deve a forma de funcionamento do mecanismo de produção da música no período barroco. Um exemplo disto era a notação musical do período que ainda não era padronizada, assim como as variações de estilo de uma cidade para outra. (LAWSON, 2003, p. 1-7). Mas a principal diferença entres os dois modelos de orquestra ainda é a sua sonoridade; a

orquestra barroca ainda tinha o contraponto e a polifonia muito enraizados em sua estrutura, enquanto na orquestra clássica, apesar do contraponto não ter sido esquecido, ela assume uma textura homofônica, mais leve e clara. (BENNET, 1986).

1.2 Viena na Segunda Metade do Século XVIII

A cidade de Viena entre os séculos XVII e XIX foi palco para diversos músicos e compositores, sendo um ponto de encontro de grandes músicos ao longo da história. A cidade começou a desenvolver uma rica cultura musical na metade do século XVII em diante, proveniente de um dos imperadores do sacro-império germânico, o imperador Leopoldo Ignaz José Balthasar Feliciano conhecido como Leopoldo I. (JONES, 2017, p. 27).

Segundo David Wyn Jones (2016, p.12) durante o reinado de Leopoldo I o número de músicos da capela da corte (*Hofkapelle*) mais do que dobrou, saindo de 44 para 98 musicistas entre os anos de 1680 e 1705, fortalecendo o cenário musical em Viena. Dentre alguns nomes notáveis da *Hofkapelle* temos: o mestre de capela Carlos Agostino Badia (1672-1738), Johann Joseph Fux (1660-1741), o Joseph Hoffer (c. 1666-1729), Giovanni Bononcini (1670-1747). Jones (2016, p.12) explica:

"O aumento das óperas italianas que eram apresentadas na corte durante o reinado de Leopoldo I explicaria a contratação por volta de 1700 de duas sopranos femininas, Anna Lisi e Maria Sutterin. A música sacra continuou ser cantada por forças masculinas, um grupo de cantores passou de dezenove para vinte e nove cantores no reinado de Leopoldo." (JONES, 2016, p.12, tradução nossa)

Esse cenário musical se estendeu para outros territórios ao redor da cidade de Viena. Tal fato ocorreu por influência de algumas importantes famílias nobres, como, por exemplo, a Casa de Habsburgo, que possuía extensas áreas em todo sul da Alemanha (RICE, 2013, p.106).

A casa de Habsburgo também influenciou o processo arquitetônico de Viena, como a construção do Teatro Nacional Austríaco, *Burgtheater* construído em 1741 pela imperatriz Maria Teresa da Áustria, sendo um espaço frequentado pela aristocracia e a nova nobreza com capacidade para até 1350 pessoas. Outro importante espaço musical da cidade era o Teatro da Corte Imperial, *Kärntnertortheater* fundado em 1709, como um centro de encontro para músicos e

aristocratas, como ponto de venda de serviços, manuscritos e contratação de professores particulares. (KEEFE, 2017, p. 4).

Neste sentido, Simon Keefe (2017, p.30) assinala que a cidade de Viena era uma cidade cosmopolita e rica musicalmente. Os estilos musicais abrangiam: a música sacra, como parte da ritualística católica; a ópera italiana que ganhou mais força a partir da corte de Leopoldo I (final do século XVII) na corte vienense por causa do número extenso de peças apresentadas no decorrer dos anos; e a “Música de Salão” já apresentada em reuniões da nobreza, que viria a se popularizar nos anos seguintes na burguesia de Viena em meados de 1700. Segundo Landon (1990, p. 95) essa tradição da “música de salão” se torna mais evidente entre os períodos de 1760 e 1770.

1.3 Mozart em Viena

A partir de 1761 Mozart, ainda garoto, passou a apresentar-se em Salzburgo. No mesmo período, ele realizou incontáveis viagens para Itália, Inglaterra, Alemanha e inclusive no ano de 1762 para Viena, improvisando pequenas peças com seis anos de idade.

Com dezenove anos, Mozart era um músico formado e bem conhecido; seu pai julgou que Paris seria uma cidade que proporcionaria uma nova etapa em sua vida como compositor. Sem questioná-lo, Mozart se muda para Paris em setembro de 1777 com sua mãe. Apesar de considerar vantajoso sua estadia em Paris, a permanência na cidade tornou-se insuportável devido ao falecimento de sua mãe em 1778, regressando a Salzburgo em 1779, assumindo o cargo de Kapellmeister da catedral da cidade (STENDHAL, 1991, p. 41).

Em março de 1780, Mozart viajou para Viena juntamente com uma comitiva do conde Von Colloredo para assistir a coroação de José II, filho de Maria Tereza da Áustria. Em algumas cartas escritas a seu pai nesta época, Mozart comenta seu descontentamento com seu patrono, Conde Von Colloredo. Anderson explicita uma destas cartas de Mozart para o seu pai:

Falemos agora do arcebispo. Tenho um quarto charmoso na própria casa onde ele mora... realmente parece que estou em Salzburgo!... À mesa são feitas brincadeiras estúpidas e grosseiras; mas ninguém brinca comigo,

porque não pronunciou uma só palavra, e quando sou obrigado a dizer alguma coisa, falo sempre com a maior seriedade. Logo que terminou de comer, vou embora. Não temos refeições à noite, mas cada um receberá 3 ducados... com isso vai-se longe! O Senhor arcebispo tem a bondade de se fazer glorificar usando os que o servem: ele os rouba dos seus serviços e não os paga por isso (ANDERSON, The Letter of Mozart, p. 713)

Durante a estadia de Mozart em Viena, ele se encantou com o cenário musical e a liberdade que a cidade oferecia aos seus músicos. A tensão entre Mozart e seu patrono chega ao seu ápice no fato de que apesar da clara objeção do Conde de Colloredo de que Mozart realizasse concertos em seu benefício próprio (SOLOMON, 2007, p. 269), ele participou de várias apresentações à nobreza Vienense. Por exemplo, em 8 de abril de 1781, na residência do Arcebispo de Colloredo, Mozart teve uma breve chance de mostrar suas habilidades como compositor e performance com o Rondó para Violino em Dó maior. K.373 escrito originalmente para Antonio Brunetti, principal violinista da orquestra da corte do conde Von Colloredo (SOLOMON, 2007, p. 268). Segundo Keefer (2017, p. 29), Mozart tinha uma relação de respeito mútuo já tendo composto a pedido de Brunetti o Adagio para Violino em Lá Maior K.219 (1776) alguns anos antes.

Em meados de 1781, Mozart "rompe laços" com o arcebispo, devido a divergências na forma de trabalho, instalando-se no mesmo ano na casa da família Weber em Viena. (CANDÉ, 2001). Casou-se com Constanze Weber em 1782 e teve seis filhos (apenas dois sobreviveram).

...todos os outros foram prevenidos na véspera, menos eu. Apressei-me a reunir minhas coisas numa mala, e a velha senhora Weber teve a bondade de me franquear sua residência. Tenho lá um bonito quarto e estou cercado de pessoas prestativas, que me ajudam em todas essas coisas de que muitas vezes necessitamos rapidamente e que não podemos conseguir quando estamos sós. (ANDERSON, The Letter of Mozart, p. 727)

Como músico independente, Mozart teve o seu ápice como compositor neste período. Simon Keefe (2017) no livro "*Mozart in Vienna*" mostra que Mozart produziu proficuamente tanto em relação a música instrumental quanto a ópera. Na música instrumental, por exemplo, compôs os concertos para piano K.413, 414 e 415 escritas por volta de 1782 (KEEFE, 2017, p. 267), os quintetos de trompa K.402 escritos em 1782 (LANDON, 1990, p.289) e o concerto para trompa K.417 em 1783

(LANDON, 1990, p.271). As sonatas para piano K.330, 331, 332, 333 em 1783 (LANDON, 1990, p.304). Em relação a ópera, destacam-se *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* (KEEFE, 2017, p. 410), *La Clemenza di Tito* (KEEFE, 2017, p. 587) e *A Flauta Mágica* (KEEFE, 2017, p. 571).

Segundo Stendhal (1991, p. 83-85), mesmo enquanto Mozart estava enfermo após a conclusão de suas óperas, continuou compondo. Mozart faleceu em 1791, deixando um Réquiem inacabado, para si mesmo aos 35 anos de idade.

Mozart mergulhou alguns momentos em profundas reflexões, depois imediatamente pediu uma caneta, tinta, papel e, apesar das censuras de sua mulher, se pôs a escrever. Este arrebatamento continuou por vários dias: ele compunha dia e noite e com um ardor que parecia aumentar cada vez mais; mas seu corpo, já fraco, não pôde resistir a este entusiasmo; uma manhã caiu enfim sem sentidos e foi obrigado a suspender o trabalho. Dois ou três dias depois, quando a mulher procurava distraí-lo dos sombrios pensamentos que o acometiam, respondeu bruscamente: - Uma coisa é certa, é para mim que faço esse Requiem; servirá para os meus funerais - Mozart (STENDHAL, 1991, p. 83)

2. SINFONIA Nº 40 EM SOL MENOR (K.550)

A Sinfonia Nº 40 em Sol menor - K. 550 foi escrita em 26 de junho de 1788 (EISEN in Landon, 1990, p. 262). Segundo Candé (2001, p. 618), no período de 1788 a 1791 Mozart compôs intensamente: Sinfonias Nº 39, 40 e 41 - (1788, em apenas seis semanas), *Così fan tutte* (Viena, 1790), *Die Zauberflöte* (Viena, 1791), *La Clemenza di Tito* (Praga, 1791), dois concertos para piano, os quintetos para cordas em ré maior e mi bemol maior entres outras.

Infelizmente não existem vestígios históricos documentados sobre a estreia da peça e se ela realmente ocorreu enquanto Mozart estava vivo. Neil Zaslaw, um musicólogo americano e um dos principais editores do catálogo de Köchel, fez um extenso trabalho em relação às obras de Mozart, incluindo suas sinfonias. A referência histórica mais aceita por Zaslaw é um concerto no *Burgtheater*, onde ainda existem cópias do cartaz distribuído pela sociedade de músicos (*Tonkünstlersocietät*), em que uma obras anunciadas seria “uma grande sinfonia composta por Herr Mozart” conduzida por seu colega Antonio Salieri no dia 17 de abril de 1791 (Deutsch, *Mozart: A Documentary Biography*, 1965, p.320 apud ZASLAW, 1989). Manuscritos originais da sinfonia Nº 40 ainda podem ser encontrados em coleções de Mozart (Neue Mozart-Ausgabe IV/11/9, p. 63, 125) mostrando diferentes composições deste mesmo período, dando a entender que Mozart veio a revisar sua obra.

Matthew Riley, na obra *The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart* chama atenção para as mudanças em relação às tradições clássicas de composição influenciadas por Mozart e Haydn. Mozart, por exemplo, valeu-se de uma tonalidade menor nas Sinfonias Nº 25 e 40 em uma época em que as sinfonias eram compostas majoritariamente no modo maior: Segundo Riley (2014, p. 16), apenas dois por cento das sinfonias foram escritas no modo menor em Viena no século XVIII.

2.1 Primeiro Movimento

QUADRO 1 – 1º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Sonata
Exposição	c.1-100	<p>c.1-20 – Tema A (Sol Menor)</p> <p>c.1-9¹ – Primeira frase.</p> <p>c.9²-20¹ – Segunda Frase (contrastante)</p> <p>c.21-27 – Ponte (Primeira frase do Tema A Interrompido)</p> <p>c.28-43 – Episódio (movimentação para Sib maior)</p> <p>c.44-65 – Tema B (Sib maior)</p> <p>c.66-100 – Coda (fragmentos do Tema A; reafirmação da tonalidade principal)</p>
Desenvolvimento	c.101-164	<p>c.101-103 – Ponte modulante (Fá Sustenido Menor)</p> <p>c.104-138 – Parte 1 - material temático da 1^a frase do do Tema A; instabilidade harmônica</p> <p>c.139-152 – Parte 2 - motivo recorrente do tema A; instrumentação rarefeita</p> <p>c.153-164 – Parte 3 - culminação do desenvolvimento; figura derivada das três primeiras notas do Tema A que é repetido muitas vezes, dividido, primeiramente, entre as</p>

		cordas e depois nas madeiras, enfatizando a dominante
Reexposição	c.165-299	<p>c.165-183 – Tema A recapitulado (orquestração condensada em Sol menor)</p> <p>c.184-190 – Breve recorrência do fragmento temático (Tema A interrompido)</p> <p>c.191-226 – Episódio (movimentação para Sib maior)</p> <p>c.227-259 – Tema B recapitulado (Sol menor)</p> <p>c.260-299 – Coda (Sol menor)</p>

O primeiro movimento foi escrito na forma sonata, tendo a seguinte orquestração: flauta, dois oboés, dois clarinetes em Sib, dois fagotes, uma trompa em Sol e uma em Sib, e seção de cordas.

O primeiro movimento da sinfonia 40 apresenta o material temático logo nos primeiros compassos da obra, baseado no desenvolvimento de um motivo ritmicamente de duas colcheias e uma semínimas que é recorrente ao longo de todo movimento.

Figura 1 - Motivo



O tema A (c. 1-20¹) constitui-se de duas frases contrastantes formando um período. A primeira frase ocorre do compasso 1 ao primeiro tempo do compasso 9. A melodia é apresentada nos violinos I e II após a figuração de acompanhamento em uma figuração em colcheias realizado pelas violas e pela pontuação harmônica

nos violoncelos e contrabaixos, reforçando o caráter da exposição na tônica (Sol menor) e mantendo o pulso interno da música (Ver FIGURA 2).

A partir da segunda metade do compasso 9 até o início do compasso 20 ocorre uma frase contrastante. O material melódico desta frase é apresentado primeiramente nas cordas (c. 9²-14¹) e posteriormente a partir da segunda metade do primeiro tempo do c. 14 nas madeiras. No 2º tempo do c. 16 ocorre um tutti orquestral em *f* (forte) que se estende até o primeiro tempo do c. 20 que enfatiza a tonalidade da dominante (Ré Maior), concluindo assim o tema A (Ver FIGURA 3).

Figura 2 - Material Temático (c. 1-9¹)

The musical score for Figure 2 shows the first nine measures of the piece. It is written for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro molto' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The Violino I and II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola and Violoncello parts provide a harmonic accompaniment with eighth notes and chords.

Figura 3 - Material Temático - Frase Contrastante (c. 9²-20¹)

The musical score for Figure 3 shows measures 9 to 20 of the piece. It is written for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro Molto' and the dynamics are 'f' (forte). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The Violino I and II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola and Violoncello parts provide a harmonic accompaniment with eighth notes and chords. The score shows a transition from the first part of the phrase to the second part, which is more rhythmic and features a tutti orchestral effect.

A partir do compasso 21 ocorre uma ponte valendo-se do material temático da primeira frase do tema A, conduzindo o discurso musical para um episódio na tonalidade de Sib Maior no começo do compasso 28 em *f* (forte), estendendo-se até o c. 43. Destaca-se a movimentação melódica arpejada dos violinos I e II que acontece nos c. 30-33, enquanto os registros graves sustentam a harmonia (Ver FIGURA 4); nos compassos 38 ao 41 os violoncelos e contrabaixos executam um

pedal na nota Fá com figuração rítmica de colcheias enfatizando a dominante da tonalidade do próximo tema em Sib Maior.

Figura 4 - Movimento Arpejado dos violinos I e II e sustentação harmônica nas violas, violoncelos e contrabaixos (c. 28-33)

O tema B (c. 44-66¹) em Sib Maior (Relativo maior de Sol menor) surge em *p* (piano) após um compasso inteiro de silêncio (c. 43). Este segundo tema é apresentando com uma instrumentação mais rarefeita, onde a melodia se alterna entre entre cordas e madeiras. (Ver FIGURA 5)

Figura 5 - Tema B (c. 44 -57)

A Coda (c. 66-100) começa com novo material melódico em *sf* (sforzando) nas cordas no compasso 66 com as madeiras e trompas pontuando

harmonicamente nos compassos 68-69. No final do compasso 72 até o compasso 76 retorna o motivo recorrente da primeira frase do Tema A estabelecendo diálogo entre o clarinete e oboé *versus* o fagote em *p* (piano), apresentando uma instrumentação rarefeita (Ver FIGURA 6 e 7) que contrasta com um *f* (forte) tutti nos compassos 77-79. Nos compassos 80-84 é retomada a ideia do diálogo melódico nas madeiras, porém, desta vez, fagote *versus* clarinete e oboé. O trecho entre compassos 88 a 95 é marcado por um movimento melódico escalar descendente em uníssono que, inicialmente, se estabelece nos violinos I e II no compasso 88, e depois é ampliado com a adesão das demais cordas e madeiras no compasso 89. Nos compassos 95 a 99 ocorre a reafirmação da tonalidade de Sib maior. No compasso 100 a orquestra realiza um acorde de D⁷ preparando o retorno da tonalidade de Sol menor tanto quando da repetição da exposição ou no início do desenvolvimento.

Figura 6 - Diálogo melódico (c. 72 - 76)

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Oboi, Clarineti in B, and Fagotti. The score is written in 2/4 time and features a melodic dialogue between the instruments. The Oboi and Clarineti parts are in the treble clef, while the Fagotti part is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The dynamics are marked *p* (piano) for all parts. The melodic motif consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. This motif is played in a staggered fashion across the instruments, creating a call-and-response effect. The Oboi and Clarineti play the motif in measures 72, 74, and 76, while the Fagotti plays it in measures 73, 75, and 77. The score is divided into five measures, with the first measure (72) showing the initial entry of the motif.

Figura 7 - Diálogo melódico (c. 80 - 85)

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Oboe, Clarinet in B, and Bassoon. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Oboe and Clarinet parts play a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note. The Bassoon part plays a similar melodic line, starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note. The dynamic marking 'p' (piano) is indicated below the first measure of each part.

O desenvolvimento (c. 101-164) se compõe de três partes: 1ª parte - c. 101-138, 2ª parte c. 139-152; e 3ª parte c. 153-164.

A primeira parte começa com uma ponte modulante (c. 101-103) conduzindo o discurso musical à tonalidade de Fá# menor. Na sequência ocorrem uma série de modulações tanto diatônicas quanto cromáticas. Em termos melódicos, Mozart utiliza o material temático da 1ª frase do Tema A alternadamente entre os violinos I e II *versus* fagote, violas, violoncelos e contrabaixos.

A segunda parte (c. 139-152) apresenta uma instrumentação mais rarefeita e por consequência uma sonoridade mais leve. Desta vez o motivo recorrente é desenvolvido de forma semelhante aos compassos 72-84 da coda da exposição, transitando nos compassos 139-146 entres os violinos *versus* clarinete, flauta e oboé e nos compassos 146-151 entre violinos I e violoncelos *versus* clarinete, flauta, oboé e fagote.

A última parte do desenvolvimento (c. 153-164) traz à cena a figura do motivo derivado das três primeiras notas do Tema A em *f* (forte) que é repetido muitas vezes, dividido, primeiramente, entre as cordas e depois nas madeiras. No último tempo do compasso 160 ocorre uma mudança brusca de dinâmica - *f* (forte) para *p* (piano) - e os fagotes executam um pedal na nota Ré enfatizando a tonalidade da dominante (Ré Maior), preparando o início da recapitulação no compasso 165.

A recapitulação (c.164-183) traz de volta o tema A de forma quase idêntica. Nos compassos 184 ao 190 ocorre uma ponte utilizando o material temático da 1ª fase do tema A de forma similar ao trecho dos compassos 21 ao 28, conduzindo o discurso musical ao retorno do episódio na tonalidade de Mib.

O episódio (c. 191-226) retorna, como comentado anteriormente, na tonalidade de Mi b, transitando posteriormente em Fá menor e em Sol menor. Nos compassos 227 a 259 ocorre o retorno do tema B na tonalidade de Sol menor e de forma similar quando da exposição, apresentando uma expansão da orquestração.

Os compassos 260 a 275 da Coda (c. 260-299) apresenta o material temático similar aos compassos 72 a 87, bem como ocorrem passagens escalares nos compassos 276 a 285 que são similares aos compassos 88 a 93.

O movimento encerra com a repetição do fragmento da 1ª frase do tema A nas cordas e com a reafirmação da tonalidade principal nos compassos 293-299.

No recital de minha formatura regi a Sinfonia Nº 40 em Sol menor de Mozart frente da Orquestra Sinfônica da UEA (OSUEA). A OSUEA é um projeto de extensão e é composta por alunos do curso de música da ESAT/UEA.

Respeitando a tradição de performances de importantes maestros e orquestras ao longo dos tempos, bem como considerando aspectos técnicos dos músicos/alunos da OSUEA, escolheu-se $\text{♩} = 105$ como a indicação metronômica relativo ao Allegro molto indicado na partitura.

Visto que a fórmula métrica utilizada por Mozart foi 2/2 e a intensa movimentação em colcheias nas violas, a pontuação harmônica com uma figuração de semínima seguido de pausa nos violoncelos e contrabaixos em *p* (piano), optou-se por gestual binário pequeno, utilizando-se um plano de regência alto, articulado em staccato. Nota-se que o maestro deve utilizar a mão esquerda para enfatizar o cantábile da melodia principal que é apresentada nos violinos I e II. Em termos de levare inicial, visando deixar claro a pulsação ao grupo, marcamos um compasso de fora com a mão esquerda, enquanto a mão direita somente marcou a pulsação no segundo tempo, enfatizando assim o *levare* para o início do

movimentado acompanhamento nas cordas de registro grave (violas, violoncelos e contrabaixos).

O regente deve estar atento aos diferentes níveis de dinâmicas que ocorrem ao longo do movimento. O patamar mínimo de dinâmica é *p* (piano) e o máximo *f* (forte) ao longo de todo o movimento. Em alguns trechos Mozart indica *sf* (sforzando) de forma a reforçar a movimentação harmônica como, por exemplo, ocorre nos compassos 34 a 37. Chama atenção a uma única aparição da indicação de dinâmica *mfp* (meio forte piano) nos compassos 160 a 163, enfatizando o pedal na nota Ré (Dominante de Sol menor) no naipe dos fagotes, preparando de forma veemente o começo da reexposição no compasso 165 (Ver FIGURA 8)

Figura 8 - Dinâmica *mfp*, enfatizando o pedal na nota ré. (c. 160-166)

The image shows a musical score for four instruments: Flauto, Oboi, Clarineti in B, and Fagotti. The score covers measures 160 to 166. The Flauto part begins with a piano (*p*) dynamic. The Oboi and Clarineti in B parts also begin with a piano (*p*) dynamic. The Fagotti part begins with a mezzo-forte piano (*mfp*) dynamic and features a sustained note (pedal) on the note Ré (D4) throughout the measures. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor).

Em termos de fraseado, o regente deve observar que as frases dos temas A e B e da *coda* são simétricas, apresentando 8 compassos, enquanto no episódio e, principalmente, no desenvolvimento apresentam assimetrias. Assim, o regente deve reger permitindo livre fluxo do discurso musical, conduzindo a orquestra nos trechos cadenciais de tal forma a enfatizar os finais e os começos de novas ideias musicais.

O regente deve estar atento às elisões presentes dentro dos Temas A e B e durante a passagem de algumas seções para outra em que o início de uma frase coincide com o término de outra preparando o movimento no tempo anterior ao início da próxima frase, como por exemplo, acontece no compasso 28 onde acontece simultaneamente o término da ponte e o início do episódio (Ver FIGURA 9).

Figura 9 - Elisão (c. 24-28)

The musical score for 'Elisão' (c. 24-28) is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Flauto, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corno in B, Corno in G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a dynamic shift to forte (f) at the end of the passage. The Flauto part is silent until the final measure, where it plays a single note. The Oboi part plays a sustained note with a fermata. The Clarineti in B part is silent until the final measure, where it plays a single note. The Fagotti part plays a sustained note with a fermata, followed by a melodic line marked 'a 2.'. The Corno in B and Corno in G parts are silent until the final measure, where they play a single note. The Violino I and Violino II parts play a melodic line. The Viola part plays a rhythmic accompaniment. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking 'f' is placed below the Flauto, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corno in B, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello parts at the end of the passage.

Mozart também emprega um breve período de silêncio antes de apresentar um novo material temático, criando expectativa e, ao mesmo tempo, preparando a chegada de uma nova ideia musical como, por exemplo, no compasso 43 quando do término do episódio e antes do início do tem B (Ver FIGURA 10).

Figura 10 - Breve período de silêncio antes de apresentar um novo material temático (c. 38-45)

The musical score for Figure 10 is a multi-staff orchestral score. It includes parts for Flauto, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corno in B, Corno in G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. The Flauto part has a melodic line with a fermata. The Oboi part has a sustained chord. The Clarinetti in B part has a melodic line with a fermata. The Fagotti part has a rhythmic pattern with a fermata. The Corno in B part has a sustained chord. The Corno in G part is silent. The Violino I and II parts have a rhythmic pattern with a fermata. The Viola part has a rhythmic pattern with a fermata. The Violoncello part has a rhythmic pattern with a fermata. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

Tendo em vista que o tema B apresenta um caráter mais leve, com o material temático sendo apresentado de forma dividida entre as cordas e as madeiras, valendo-se de uma articulação em legato, faz-se necessário que o regente conduza de forma a valorizar a suavidade e o lirismo desse novo tema. Portanto, um gesto no estilo legato adequa-se até o compasso 62 quando um *tutti* orquestral em crescendo se estabelece marcando assim o final do tema B, apresentando uma intensa movimentação nas cordas com uma figuração de colcheias, exigindo a retomada do gesto binário em *stacatto* por parte do regente (Ver figura 11) (c. 56- 63).

Figura 11 - Tutti orquestral em crescendo, marcando final do tema B (c. 56-63)

2.2 Segundo Movimento

QUADRO 2 – 2º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Sonata
Exposição	c. 1-52	<p>c.1-19 – Tema A (Mib maior)</p> <p>c.1-8 – período com 2 frases de 4 compassos: antecedente e consequente contrastantes.</p> <p>c.9-16 – repetição do período anterior com variações: contra-melodia no violino I na frase</p>

		<p>antecedente e a melodia da frase consequente ocorre nos violoncelos e contrabaixos</p> <p>c.16-19 – codeta do tema A - melodia delicada nas madeiras, finalizando na tonalidade principal (Mib Maior)</p> <p>c.20-36 – episódio (Sib maior)</p> <p>c.20-28 – diálogo entre madeiras e cordas na tonalidade da dominante (Sib Maior)</p> <p>c.29-36 – o antecedente reaparece em Réb Maior</p> <p>c.37-48 – tema B (Sib Maior)</p> <p>c.49-52 – coda (Sib Maior)</p>
Desenvolvimento	c. 53-73	<p>c.53-68 – expansão do motivo (instabilidade Harmônica)</p> <p>c.69-73 – preparação para Reexposição (Sol maior > Mib maior)</p>
Reexposição	c.74-123	<p>c.74-85 – Tema A recapitulado (Mib maior)</p> <p>c.86-107 – Episódio (movimentação para Sib)</p> <p>c.86-93 – Fragmento temático (Fá menor > Mib maior)</p> <p>c.94-107 – Consequente do Tema A</p> <p>c.108- 119 – Tema B recapitulado (Mib maior)</p> <p>c.120-123 – Coda (Mib maior)</p>

O segundo movimento apresenta a forma sonata e tendo como orquestração: uma flauta, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas em Mib, e seção de cordas.

O primeiro período (c. 1-8) do tema A (c. 1-19) apresenta duas frases contrastantes: antecedente (c. 1-4) e consequente (c.5-8) (Ver FIGURA 12). A melodia é exposta em um esquema piramidal: primeiramente aparece nas violas, depois nos violinos II e na sequência nos violinos I. Nos compassos 9 a 16 ocorre a repetição do período anterior com variações: contra-melodia no violino I na frase antecedente e a melodia da frase consequente ocorre nos violoncelos e contrabaixos. A codeta (c. 16-19) do tema A traz à cena uma melodia delicada nas madeiras, finalizando na tonalidade principal (Mib Maior) (Ver FIGURA 13).

Figura 12 - Apresentação do Tema A (c. 1-8)

The musical score for the first 8 measures of Theme A is presented in a standard orchestral format. The tempo is marked *Andante*. The score includes parts for Corni in Es, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 6/8. The first phrase (measures 1-4) is introduced by the Viola, then Violino II, and finally Violino I. The second phrase (measures 5-8) is introduced by the Violoncello and Contrabasso. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*sf*).

Figura 13 - final do Tema A (c. 16-20)

The musical score for the final of Tema A (measures 16-20) is presented for a full orchestra. The score includes parts for Clarinet in B, Flute, Oboe, Bassoon, Horn in E-flat, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 6/8 time and features a dynamic marking of 'p' (piano) throughout. The score shows the final measures of the theme, with various woodwinds and strings contributing to the texture.

Nos compassos 20 a 36 ocorre um episódio em *f* (forte). Nos compassos 20 a 28 apresenta diálogo entre madeiras e cordas na tonalidade da dominante (Sib Maior). Nos compassos 29-36 o antecedente do tema A reaparece em Réb Maior. Ao longo de todo o episódio reaparece a figuração de duas fusas seguidas de pausa de fusa que estiveram presentes nos compassos 16 a 18 do final do tema A, dando unidade ao discurso musical.

O tema B (c. 37-48) é composto por três frases, c.37-40 (4 compassos) + c. 41-43 (3 compassos) + c. 44-48 (5 compassos). Chama atenção o fato da segunda e terceira frase do tema B terem 3 e 5 compassos, respectivamente pois, o comum para o período clássico seria frases regulares de 4 compassos. Uma coda(c. 49-52) de 4 compassos conclui a exposição.

O desenvolvimento (c. 53-73) apresenta um expressivo cromatismo utilizando a figuração de colcheias do primeiro compasso do tema A e a figuração das duas fusas seguidas da pausa de fusa do episódio. No compasso 57 a 63 ocorre um diálogo entre as madeiras e cordas de forma alternada usando a figuração da fusa vista no episódio. A partir do compasso 64 a 73 há dois movimentos independentes ocorrendo nas cordas e madeiras. As madeiras estão desenvolvendo o mesmo fragmento presente no final do tema A, enquanto as cordas após uma breve pausa no compasso 70 intercalam a figuração de colcheias nos violinos II e violas, fusas nos contrabaixos, violoncelos e violinos I.

A recapitulação (c. 74-85) apresenta de forma idêntica oitos primeiros compassos entre os compassos da exposição com uma frase interrompida entre os compassos 82 e 85 derivadas do tema A. A reposição do episódio (c. 86-107) é apresentada em Fá menor retornando para a tônica (Mib) no compasso 90 até o 93. A partir do compasso 94 surge uma frase consequente do primeiro tema de forma similar vista no compasso 16 com as madeiras e cordas trocando suas funções em relação ao material da exposição. O Tema B recapitulado (c. 108-119) é dado na tônica ao invés da dominante de forma idêntica. A coda (c. 120-123) é escrita da mesma forma vistas nos compassos 49 a 52, porém na tonalidade de Mib (tônica) para terminar o movimento.

O segundo movimento está escrito em um Andante com a predominância de 8 frases de 8 compassos. A fórmula de compasso deste movimento é 6/8, o que sugere uma gestual binário, porém com relação a regência, tal gestual ficaria muito lento e pouco claro para a orquestra. Assim, recomenda-se dividir o pulso segundo as colcheias, com gestual em seis de modo a deixar a contagem clara para os músicos. Respeitando a tradição histórica da performance deste movimento ao longo dos tempos, nos trabalhos com a Orquestra Sinfônica da UEA adotou-se  = 110.

Mozart utiliza o mesmo esquema piramidal para expor a primeira frase do tema A. Assim, faz-se necessário que o regente esteja atento e enfatize o levar das entradas consecutivas nos naipes das cordas. Os patamares de dinâmica que aparecem neste movimento são *f* (forte) e *p* (piano), bem como o *sf* (*Sforzando*) em rápidas aparições enfatizando o caráter sincopado de alguns compassos ao longo

do movimento: compassos 7, 15, 80 e 96 (Ver FIGURA 14). De forma similar ao já ocorrido no 1º movimento, Mozart vale-se do silêncio, da pausa para criar expectativa no final do episódio e preparar o surgimento do tema B tanto na exposição (c. 36) quanto na reexposição (c. 107). O regente deverá preparar a orquestra para mudança de carácter impetuoso de um tutti orquestral em *f* (forte) para uma instrumentação rarefeita em *p* (piano) na seção das cordas (Ver FIGURA 15), utilizando planos e gestual de regência diferenciados: gestual médio/grande em um plano baixo/médio perto da cintura do maestro para a dinâmica *f* (forte) e um gestual pequeno em um plano mais alto, perto dos olhos para a dinâmica *p* (piano).

Figura 14 - Elemento sincopado na reexposição do Tema A (c. 4-8)

The musical score for Figure 14 is arranged in six staves, each representing a different instrument. The top staff is for Corni in Es. (E-flat Cornet), followed by Violino I. (Violin I), Violino II. (Violin II), Viola., Violoncello. (Cello), and Contrabasso. (Double Bass). The music is in 6/8 time and features a syncopated rhythmic pattern. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*sf*). The score shows the re-exposition of Theme A (measures 4-8).

Figura 15 - Tutti orquestral em *f* (forte) versus instrumentação rarefeita em *p* (piano) no compasso 36 - (c. 33-37)

The musical score for Figure 15 shows a transition from forte (*f*) to piano (*p*) dynamics across various instruments in measures 33-37. The instruments listed are Oboi, Clarinetto in B, Flauto, Oboi, Fagotti, Corni in Es., Violino I., Violino II., Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 8/8 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The forte (*f*) section is characterized by dense, complex textures, while the piano (*p*) section is more sparse and delicate.

2.3 Terceiro Movimento

QUADRO 3 – 3º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO

Partes	Compassos	Minueto - ABA
Minueto	c. 1-42	<p>c. 1-14 – Parte 1 - Tema Sincopado (Sol Menor > Ré menor)</p> <p>c. 15-27 – Parte 2 - Início do contraponto entre vozes (Sib Maior)</p>

		<p>c. 28-36 – Parte 3 - Fragmento do Tema sincopado recapitulado em contraponto até o compasso 36.</p> <p>c. 37-42 – Codetta</p>
Trio	c. 43-84	<p>c. 43-60 – Parte 1 (Sol Maior)</p> <p>c. 43-48 – Antecedente</p> <p>c. 49-60 – Consequente com uma codetta</p> <p>c. 61-68 – Parte 2 - Motivo derivado do consequente da parte 1 (c. 49-60) – Ponte</p> <p>c. 69-84 – Parte 3 - Repetição da primeira parte do Trio com adição (Sol Maior)</p> <p>c. 69-74 – Antecedente (Sol Maior)</p> <p>c. 75-84 – Consequente com uma codetta</p>
Minueto	c.-	Repetição do minueto sem ritornelos.

O terceiro movimento da peça é um minueto com trio e tendo como orquestração: uma flauta, dois oboés, dois clarinetes em Sib, dois fagotes, duas trompas em Sol, e seção de cordas.

Na parte 1 (c. 1-14) do minueto apresenta um tema sincopado em Sol menor com a contagem de frases feita de 6 e 8 compassos, respectivamente, o qual modula para Ré menor no final do tema (Ver FIGURA 16).

A parte 2 (c. 15-27) apresenta material melódico similar ao da parte 1 porém em tonalidade maior, apresentando um contraponto entre violino I e II *versus* violas, violoncelos, oboés e clarinetes.

A parte 3 (c. 28-36) apresenta o retorno do material temático sincopado de forma semelhante ao visto entre os compassos 1 ao 14, porém desenvolvido de

forma contrapontística: um procedimento imitativo único ao longo de toda sinfonia se estabelece entre as partes de instrumentos de mesmo naipe: as partes I e II dos oboés, clarinetes, fagotes e violinos apresentam o material melódico defasados de um compasso. Violas, violoncelos e contrabaixos pontuam harmonicamente (Ver FIGURA 17)

Figura 16 - Minueto - Tema Sincopado (c. 1-14)

The image displays a musical score for a Minuet in G major, Op. 68, No. 1 by Franz Schubert. The score is for a full orchestra and is written in 3/4 time with a tempo marking of *Allegretto*. The key signature has one flat (F major). The score is divided into ten staves, each labeled with an instrument: Oboi (I and II), Clarineti in B., Flauto, Fagotti, Corni in G., Violino I., Violino II., Viola, and Violoncello. The music features a syncopated melody in the woodwinds and strings, with a dynamic marking of *f* (forte) throughout. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The first staff (Oboi I) starts with a *f* dynamic and a *zu. 2* marking. The second staff (Clarineti in B.) also starts with a *f* dynamic and a *zu. 2* marking. The third staff (Flauto) starts with a *f* dynamic and a *zu. 2* marking. The fourth staff (Oboi II) starts with a *f* dynamic and a *zu. 2* marking. The fifth staff (Fagotti) starts with a *f* dynamic and a *zu. 2* marking. The sixth staff (Corni in G.) starts with a *f* dynamic. The seventh staff (Violino I.) starts with a *f* dynamic. The eighth staff (Violino II.) starts with a *f* dynamic. The ninth staff (Viola) starts with a *f* dynamic. The tenth staff (Violoncello) starts with a *f* dynamic. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 17 - Minueto - retorno do material temático sincopado de forma semelhante ao visto entre os compassos 1 ao 14, porém desenvolvido de forma contrapontística (c. 15-30)

The image shows a page of a musical score for a Minueto, measures 15-30. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboi, Clarineti in B, Flauto, Fagotti, Corni in G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and features a syncopated melodic theme in the woodwinds and strings, with a chromatic descending line in the basses. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The woodwinds (Oboi, Clarineti in B, Flauto) and strings (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello) are playing a syncopated melodic theme. The basses (Fagotti) are playing a chromatic descending line. The brass (Corni in G) is playing a harmonic accompaniment. The score is marked with 'a 2.' in several places, indicating a second ending or a specific performance instruction.

A codetta (c. 37-42) apresenta o tema sincopado da parte 1 na flauta com os clarinetes e oboés mantendo o esquema imitativo da parte três e os fagotes executando um movimento melódico cromático descendente acenando à tonalidade principal. Nos últimos três compassos do minueto (c. 40-42) a seção das cordas pontua harmonicamente, reforçando a cadência final do minueto. A similaridade melódica entre as suas partes estabelece unidade ao minueto.

O trio apresenta a estrutura semelhante ao minueto dividido em três partes. A parte 1 (c. 43-60) com duas frases, um antecedente dos compassos 43 a 48 em Sol Maior a qual apresenta uma melodia leve e graciosa na seção das cordas e outra consequente nos compassos 49 a 59 protagonizada pelas madeiras. Uma codetta nos quatro últimos compassos conclui a primeira parte do trio (ver FIGURA 18).

Figura 18 - Trio - Antecedente e Consequente (c. 43-60)

A parte 2 do trio (c. 61-68) apresenta uma ponte na qual apresenta um motivo figurado em semínimas derivado do consequente da parte 1 do Trio dividido entre as cordas e as madeiras.

Na parte 3 do trio (c. 69-84) as trompas são adicionadas, ocorrendo a repetição do tema da parte 1, finalizando em Sol maior ao invés de Ré maior do compasso 14. Após a finalização do trio o minueto é retomado de forma idêntica sem repetições.

No que se refere a regência, faz-se necessário observar que o Minueto e o Trio são obras musicais independentes, contrastantes que poderiam ser apresentadas separadamente. O primeiro apresenta um discurso musical rigoroso, sincopado, contando com uma orquestração em tutti em *f* (forte) enquanto o segundo apresenta um caráter mais lírico, leve com uma instrumentação mais rarefeita. Assim o regente deve buscar um gestual capaz de estabelecer estes contrastes, esta independência musical entre o Minueto e o Trio.

Mozart atribui a expressão *Allegretto* como parâmetro de andamento para a performance do Minueto e Trio, estabelecendo assim que se trata de uma dança não muito veloz. Seguindo as considerações feitas a respeito do andamento previamente debatidas nos outros movimentos, foi sugerido ao grupo o andamento $\text{♩} = 145$. O gestual recomendado é um ternário intercalando com gestual unário, buscando-se uma regência mais vigorosa, intensa no minueto, valendo-se da articulação em *staccato* enquanto no Trio um gestual em legato mais delicado e brando.

O regente deve conduzir o fraseado do discurso musical ciente de que no minueto, as frases são divididas em 6 e 8 compassos respectivamente, enquanto no Trio as frases apresentam um balanço mais assimétrico. Na parte 1 (c. 43-60) do trio as frases seguem a disposição de 6, 7 e 5 compassos, a parte 2 (c. 61-68) com 8 compassos e parte 3 (c. 69-84) 6,5 e 5 compassos.

Em relação a dinâmica, o minueto se desenvolve em *f* (forte) exceto em sua coda (c. 37-42). Já no Trio a dinâmica *p* (piano) prepondera, ocorrendo a ampliação da dinâmica para *f* (forte) somente nos compassos 76 a 78 da *codetta*. Assim, o regente precisa preparar essas mudanças de patamares de dinâmicas ampliando ou diminuindo a amplitude do gesto, bem como valendo-se dos diferentes planos de regência, já abordados anteriormente. Para o gestual mais vigoroso é recomendado ter um bom apoio do antebraço e evitar fazer movimentos muito longos, no trio tem um gestual mais contido, com uma pequena acentuação entre as trocas de frases dos instrumentos. Na parte 2 do trio, sugere-se ao regente utilizar a mão esquerda de forma a destacar a entrada alternada entre as cordas e as madeiras, ajudando assim a estabelecer o diálogo entre eles.

2.4 Quarto Movimento

QUADRO 4 – 4º MOVIMENTO – QUADRO ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Sonata
Exposição	c. 1-124	<p>c. 1-31 – Tema A (Sol Menor)</p> <p style="padding-left: 40px;">c.1-16 – Período 1 / dois motivos internos (c.1-2² 2²-3)</p> <p style="padding-left: 40px;">c.17-31 – Período 2 / frases contrastantes</p> <p>c. 32-70 – Episódio (Transição Sol menor > Fá maior)</p> <p>c. 71-101¹ – Tema B (Fá maior)</p>

		c. 101²-124 – Codetta (Material Cadencial)
Desenvolvimento	c. 125-206	c. 125-134 – uníssono (instabilidade rítmica e harmônica) c. 135-146 – Diálogo entre Violino-Flauta/Fagote c. 147-174 – Polifonia com instabilidade harmônica c. 175-206 – Preparação para cadencia em Sol menor
Reexposição	c.207-308	c. 207-221 – Tema A recapitulado (Sol menor) c. 222-246 – Episódio c. 247-277 – Tema B recapitulado c. 278-308 – Coda (Material Cadencial)

O quarto e último movimento foi escrito na forma sonata e tendo como orquestração: flauta, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas sendo uma em Sib e outra em Sol, com uma seção de cordas.

O tema A (c. 1-31) se desenvolve na tonalidade de Sol menor, e constituem-se dois períodos cada um com duas frases com uma divisão de 8 compassos cada.

No primeiro período (c. 1-16) do tema A há dois motivos que são desenvolvidos ao longo do movimento. O primeiro motivo (c.1-2²) surge de imediato nos violinos I, executando uma melodia em *p* (piano) baseada no arpejo em Sol menor, afirmando a tonalidade principal do movimento. O segundo motivo (2²-4) apresenta uma melodia em *f* (forte) com uma intensa movimentação em colcheias nos violinos I e II enquanto as madeiras, violoncelos e contrabaixos enfatizam o acorde de dominante (Ré Maior), valendo-se de uma configuração de semínimas. As trompas reforçam ainda mais o tom da dominante, realizando um pedal na nota lá

A melodia do tema B (c. 71-101¹), inicialmente explicitada pelos violinos I, surge impregnada de um lirismo delicado, suave e contando com uma orquestração rarefeita em *p* (piano), contrastando, assim, com a virilidade da melodia do tema A em *f* (forte). Posteriormente essa melodia é reexposta nos clarinetes e oboés com os violoncelos e contrabaixos conduzindo harmonicamente. O final do tema B (c. 95-100) é estendido, conduzindo à tonalidade de Sib Maior quando do início da codeta. A codetta (c. 101²-124) aparece de forma abrupta enfatizando a tonalidade de Sib com um grande tutti orquestral no compasso 110 até o final da exposição.

O desenvolvimento (c.125-206) começa com um imponente uníssono tutti orquestral em *f* (forte) baseado no material temático da primeira frase do tema A (ver FIGURA 20).

Nos compassos 135 a 146 ocorre um interessante diálogo entre violinos *versus* madeiras (flauta, clarinetes, fagotes e oboés). Harmonicamente, ocorrem algumas modulações diatônicas em diferentes tonalidades (Lá maior, Ré menor, Ré maior, Sol Maior, Dó maior e Fá menor). Nos compassos 147 a 160 se estabelece uma textura imitativa nas cordas. A imitação nas cordas continua nos compassos 161 a 174, desta vez percorrendo diferentes tonalidades. Após o compasso 175 o diálogo passa para as madeiras *versus* os naipes das violas, violoncelos e contrabaixos, que volta a aumentar a sua densidade sonora e continua a se expandir até o final do desenvolvimento no compasso 206.

A recapitulação do tema A (c. 207-221) ocorre de forma quase idêntica, porém sem repetições das frases. Tanto o episódio (c. 222-246) quanto o tema B (c. 247-277), retornam de forma similar ao ocorrido na exposição, porém mantendo a tonalidade de Sol menor. A Coda (c. 278-308) da reexposição mantém o caráter da exposição, e nos compassos 302 a 308 ocorre um intenso e elegante tutti orquestral que finaliza a sinfonia de forma.

Figura 20 - Início do desenvolvimento (c.125-134)

Mozart indica para este movimento o andamento *Allegro assai* sendo o mais vigoroso e rápido dentre os movimentos da sinfonia nº 40. Assim, respeitando a tradição de performances deste quarto movimento, bem como levando em consideração as condições técnicas dos estudantes que compõem a OSUEA, foi adotado como indicação metronômica $\text{♩} = 133$ com um gestual pequeno, enérgico, alternando entre um binário simples em *staccato* e um gestual unário.

Em relação ao levare inicial, adotou-se procedimento similar ao gestual do primeiro movimento. Bateu-se o primeiro tempo do compasso de forma imperceptível para a plateia com a mão esquerda, clicando energicamente no segundo tempo do compasso com a mão direita levando os violinos a executarem a melodia no contratempo, na segunda metade do tempo 2.

De forma análoga ao primeiro movimento, o regente precisa antecipar os diferentes níveis de dinâmica que se evidenciam ao longo deste movimento. O patamar mínimo de dinâmica é *p* (piano) e o máximo *f* (forte) ao longo de todo o movimento. Ressalta-se que Mozart indica *sf* (sforzando) para marcar, ressaltar o final da seção do desenvolvimento nos compassos 202 e 203, preparando assim o começo da reexposição no compasso 207. Novamente, como no 1º movimento, Mozart utiliza o silêncio como forma de criar expectativa ao final do desenvolvimento antes da aparição da reexposição (Ver FIGURA 21).

Figura 21 - Silêncio como forma de criar expectativa ao final do desenvolvimento antes da aparição da re-exposição. (c. 200-207)

The musical score for Figure 21 is a woodwind and string ensemble score. It consists of 9 measures. The instruments are Oboi, Clarinet in B, Flute, Fagotti, Horn in B, Horn in G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The dynamics are marked as *sf* (fortissimo) and *f* (forte) in measures 3-6, and *p* (piano) in measures 7-9. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first measure is marked with a '1' above it, and the second measure is marked with a '2' above it. The third measure is marked with a '3' above it and 'a 2.' below it. The fourth measure is marked with a '4' above it. The fifth measure is marked with a '5' above it. The sixth measure is marked with a '6' above it. The seventh measure is marked with a '7' above it. The eighth measure is marked with an '8' above it. The ninth measure is marked with a '9' above it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Em termos de articulação e duração das notas, o regente deve atentar-se a trechos em que diferentes instrumentos executam suas partes com mesma configuração rítmica e de articulação. Isso ocorre, por exemplo, ao longo do tema A quando uma configuração de cinco semínimas seguida de uma mínima (2º motivo da primeira frase do tema A) acontece nas madeiras e nas cordas de registro grave

(violoncelos e contrabaixos). O regente deve assegurar-se de que os instrumentos toquem suas partes com articulações similares, bem como estar atento em relação a duração das mínimas que devem se estender até o começo da próxima pulsação do compasso, garantindo assim a sua integralidade.

Em trechos contrapontísticos, imitativos, o regente deve indicar as entradas consecutivas dos diferentes naipes instrumentais com precisão para que o discurso musical flua com naturalidade. Exemplo de trecho imitativo acontece entre os compassos 57 a 62 - Violinos I e II *versus* violas, violoncelos e contrabaixos (Ver FIGURA 22), bem ao longo do desenvolvimento.

Figura 22 - Trecho imitativo - Violinos I e II versus Violas, Violoncelos e Contrabaixos (c. 57-63).

The musical score for Figure 22 is a page from a symphony, showing measures 57 to 63. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score includes parts for Oboe, Clarinet in B, Flute, Fagotti, Horn in B, Horn in G, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The passage features a rhythmic motif of eighth notes in the strings, which is imitated by the woodwinds. The woodwinds enter in measure 57, followed by the strings in measure 58. The motif is repeated in measure 60. The score includes dynamic markings like 'a 2.' and 'p'.

3. ANÁLISE DOS ANDAMENTOS EM PERFORMANCE DA SINFONIA Nº 40

A Sinfonia nº 40 de Mozart está entre as obras mais conhecidas da música ocidental erudita. Deste modo, esta obra tem sido amplamente documentada, estudada e interpretada por diversos estudiosos, musicólogos e músicos.

Como já explicado anteriormente, a escolha do andamento dos diferentes movimentos procurou respeitar as tradições interpretativas bem como o nível técnico da Orquestra Sinfônica da UEA (OSUEA), de forma a priorizar a execução correta dos elementos visto na partitura, suas articulações, fraseados, durações das notas, dinâmicas entre outros, tendo como meta a execução da peça de maneira bem-sucedida. Abaixo será apresentado um quadro comparativo a respeito dos andamentos adotados por diferentes maestros e a Orquestra Sinfônica da UEA, apresentando indicações metronômicas de cada seção da Sinfonia nº 40 de Mozart.

Nas indicações metronômicas propostas no quadro comparativo, Leonard Bernstein e Claudio Abbado optam por andamentos mais lentos em relação a Salemkour, Karajan e Cauduro que por sua vez apresentam uma regência um pouco mais veloz no primeiro e segundo movimento. O minueto e trio apresentam andamentos com pequenas variações, cerca de 4 a 11 BPM, Claudio Abbado apresenta o maior intervalo dentre os andamentos no terceiro movimento. No quarto e último movimento foi proposto um andamento mais lento para orquestra OSUEA, com a finalidade de aperfeiçoar a execução técnica do movimento.

Movimentos	Andamentos	Leonard Bernstein	Julien Salemkour	Claudio Abbado	Herbert von Karajan	Thiago Freitas / Adroaldo Cauduro
I	Allegro Molto	 = 95	 = 114	 = 98	 = 108	 = 105
II	Andante	 = 91	 = 97	 = 92	 = 100	 = 100
III	Allegretto	 = 137 trio = 127	 = 151 trio = 144	 = 140 trio = 129	 = 149 trio = 144	 = 145 trio = 140
IV	Allegro Assai	 = 136	 = 142	 = 139	 = 143	 = 133

1. Leonard Bernstein	https://youtu.be/p8bZ7vm4_6M Leonard Bernstein - Boston Symphony Orchestra Acesso em: 26/09/2022
2. Julien Salemkour	https://youtu.be/wqkXqpQMk2k Julien Salemkour - Staatskapelle Berlin Acesso em: 26/09/2022
3. Claudio Abbado	Primeiro Movimento https://youtu.be/F7d2eFCIHNk Segundo Movimento https://youtu.be/GhMxraBbFtw Terceiro Movimento https://youtu.be/DU5PloUYX3k Quarto Movimento https://youtu.be/DU5PloUYX3k Claudio Abbado - London Symphony Orchestra Acesso em: 26/09/2022
4. Herbert von Karajan	https://youtu.be/W6q9jELG71I Karajan - Berliner Philharmoniker Acesso em: 26/09/2022
5. Thiago Freitas / Adroaldo Cauduro	Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas - OSUEA (2022)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como escopo apresentar aos alunos de regência e demais profissionais da área aspectos históricos, analíticos e interpretativos visando contribuir para a construção de uma performance exitosa da Sinfonia nº 40 de Wolfgang Amadeus Mozart.

O primeiro movimento da sinfonia nº 40 é um dos mais emblemáticos movimentos sinfônicos de Mozart. O movimento começa sem nenhuma introdução, apresentando de imediato uma das mais conhecidas melodias de suas sinfonias. Destaca-se o "motor interno", a intensa movimentação rítmica com uma figuração em colcheias nas violas que impulsiona o discurso musical do tema A. Este "motor interno" permanece ao longo de todo o movimento de forma ampliada aos demais instrumentos da orquestra. Durante minha experiência regendo o primeiro movimento, a parte mais desafiadora foi ter inteligência emocional, para não ser contagiado pelo ímpeto da peça ou ser levado pela orquestra.

O segundo movimento possui um caráter mais ameno, suave que contrasta com o movimento anterior. O ritmo fraccionado do material melódico e o andamento relativamente lento constituem-se nas principais características e nos maiores desafios em termos de regência. Durante os ensaios foi necessário atentar para a manutenção da regularidade do pulso, bem como nas mudanças de dinâmicas, aspectos fundamentais ao fraseado musical ao longo do movimento.

O terceiro movimento, apresenta duas peças musicais independentes, autônomas que contrastam entre si. O *Menuetto* apresenta uma melodia sincopada, vigorosa, inserida em um contexto de *tutti* orquestral e, majoritariamente, em *f* (forte). O Trio, por sua vez, traz à cena um material melódico mais leve em *p* (piano), valendo-se de uma orquestração mais rarefeita, com uma ideia contrapontística em frases assimétricas. No terceiro movimento, buscou-se um andamento similar para o Minueto e o Trio. Nos ensaios a orquestra tinha o costume de puxar o andamento do trio para trás, então optamos por enfatizar o gestual ternário no trio a fim de manter o motor da obra.

O quarto movimento traz de volta a intensa movimentação interna do primeiro movimento, apresentando contrastes entre as dinâmicas *f* (forte) e *p* (piano), as

quais ocorrem muitas vezes de forma abrupta. A sua coda conclui a sinfonia de forma magistral, reiterando o "motor interno" e elementos melódicos e harmônicos que ajudam sobremaneira a dar unidade a sinfonia. Durante os ensaios com a orquestra procuramos aumentar o andamento de forma gradual a fim de chegar nos andamentos propostos por performances conduzidas por maestros consagrados, como por exemplo, Bernstein e Abbado. Assim, durante os ensaios priorizou-se a clareza na execução em prol da velocidade do andamento, atentando-se para a manutenção do pulso principalmente nas dinâmicas para *f* (forte) onde o andamento tendia a ser puxado para frente.

Discussões a respeito das formações das orquestras clássicas e suas diferenças com relação a orquestra barroca e o desenvolvimento das mesmas em Viena durante o século XVII e XVIII poderão ser abordadas em futuras pesquisas.

Destaco o papel essencial das aulas de regência com o Prof. Dr. Adroaldo Cauduro no ensino e no preparo com relação a performance da Sinfonia nº 40 de Mozart. Por meio destas aulas foi desenvolvida técnica de gestual, articulações do discurso musical, postura, detalhes intrínsecos da obra, entre outros aspectos. A realização dos ensaios e o concerto referente à sinfonia nº 40 teve o apoio do projeto de extensão da UEA, com os alunos do curso de graduação de música e convidados presentes na Orquestra Sinfônica da UEA.

Em vista disso, o conhecimento adquirido durante as aulas de regência e nas demais disciplinas ao longo do curso de música, bem como nas pesquisas bibliográficas ao longo do processo da construção deste trabalho, possibilitaram o estabelecimento de referenciais interpretativos voltados a auxiliar alunos de regência e demais músicos interessados na construção de suas performances.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Emily. **The letters of Mozart and his family**. London: Macmillan Reference Ltd., 1997.
- BENNETT, Roy. **Instrumentos da Orquestra**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1985. Traduzido por Luis Carlos Csekö.
- BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1986. Traduzido por Maria Teresa Resende Costa.
- CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Traduzido por Marina Appenzeller.
- JONES, David Wyn. **Music in Vienna 1700, 1800, 1900**. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.
- KEEFE, Simom Patrick. **Mozart in Vienna: The Final Decade**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- LANDON, H. C. Robbins. **The Mozart Compendium**. London: Borders Press, 1990.
- LAWSON, Colin. **The Cambridge Companion to: THE ORCHESTRA**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. **Symphony No.40 in G minor, K.550**, Mozarts Werke, Serie VIII, 1880. Disponível em: <[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f2/IMSLP492601-PMLP1572-IMSLP00072-Mozart - Symphony No 40 in G minor, K550.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f2/IMSLP492601-PMLP1572-IMSLP00072-Mozart_-_Symphony_No_40_in_G_minor,_K550.pdf)>. Acesso em: 26/09/2022.
- RICE, John A. **Music in the eighteenth century**. New York: W.W. Norton & Company Inc., 2013.
- RILEY, Matthew. **The Viennese Minor-key Symphony in the Age of Haydn and Mozart**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SOLOMON, Maynard. **Mozart: A Life**. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2005.
- STENDHAL, [Henri-Marie Beyle]. **A vida de Mozart**. Rio de Janeiro: Revan Ltda., 1991. Traduzido por Teresa Ottoni.
- ZASLAW, Neal. **Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception**, Oxford: Clarendon Press, 1989.