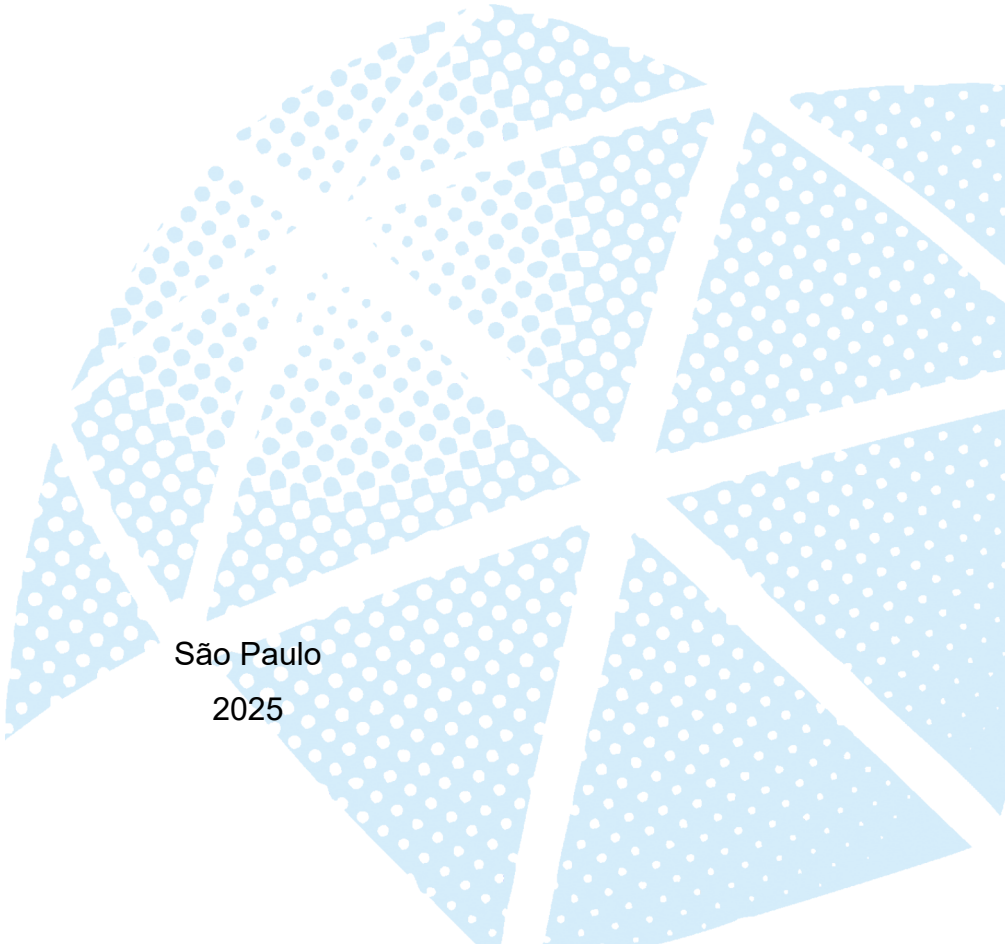


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo

JULIANA STEINWANDT DE FRANÇA

**ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SINFONIA N. 1 EM DÓ MAIOR, OP. 21*,
DE BEETHOVEN**

São Paulo
2025



JULIANA STEINWANDT DE FRANÇA

**ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SINFONIA N. 1 EM DÓ MAIOR, OP. 21*,
DE BEETHOVEN**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São
Paulo, para obtenção do título de
Bacharel em Música - Habilitação
Composição.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Graziela Bortz

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

F214a França, Juliana Steinwandt de (Juliana Steinwandt),
Análise do primeiro movimento da Sinfonia n. 1 em dó maior, op. 21 de
Beethoven / Juliana Steinwandt de França. – São Paulo, 2025.
49 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Graziela Bortz.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Beethoven, Ludwig van, 1770-1827 - Sinfonias, n. 1, op. 21, dó maior. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Teoria musical. 4. Sinfonias. 5. Sonata. I. Bortz, Graziela. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 781

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

JULIANA STEINWANDT DE FRANÇA

**ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SINFONIA N.1 EM DÓ MAIOR, OP. 21,
DE BEETHOVEN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Música - Habilitação Composição.

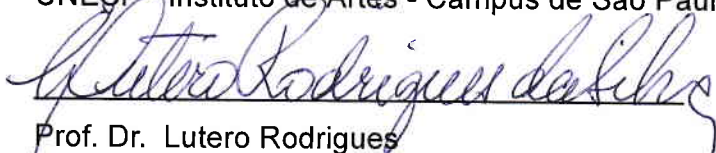
Área de Concentração:

Data da defesa: 21 / 10 / 2025

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Graziela Bortz
UNESP - Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo



Prof. Dr. Lutero Rodrigues
UNESP - Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Graziela Bortz pela atenciosa orientação.

Ao Prof. Dr. Lutero Rodrigues e ao Prof. Dr. Abel Rocha pelas aulas de Regência.

Ao Ciro Visconti pelo apoio e incentivo.

Aos meus pais, por me apoiarem sempre.

RESUMO

Steinwandt, Juliana (2025). **Análise do Primeiro Movimento da Sinfonia N. 1 em Dó Maior, Op. 21, de Beethoven**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Instituto de Artes, Câmpus São Paulo.

A Sinfonia é um gênero musical orquestral que, no Período Clássico, é caracterizado por ser uma composição longa separada em movimentos que têm contrastes de forma, andamento e tonalidade. Este gênero se tornou uma importante forma para demonstrar habilidade composicional e desenvolvimento motivico em grande escala, sendo que Beethoven foi um dos compositores mais importantes para o seu desenvolvimento. O Primeiro Movimento, como é o caso da *Sinfonia N. 1 em Dó Maior, Op. 21* de Beethoven, geralmente é escrito em Forma Sonata, que foi estabelecida pela Primeira Escola de Viena e se tornou a forma mais relevante do Período Clássico, pois se trata de um conjunto de estratégias que permitem a criação de obras instrumentais de longa duração. Este trabalho visa fazer uma análise da Forma Sonata do Primeiro Movimento da *Sinfonia N. 1 em Dó Maior* de Beethoven, utilizando os métodos estabelecidos por Caplin, Rosen, Hepokoski e Darcy. O objetivo é detectar como a forma nessa obra se estrutura a partir do desdobramento dos elementos motivicos básicos em sua relação com a harmonia, texturas musicais, a orquestração e a dinâmica, e se esses elementos se contradizem, se complementam ou se reafirmam. Concluímos a partir da análise desta obra que harmonia, forma, estrutura, textura, orquestração e dinâmica estão extremamente relacionadas, e todas estas dimensões musicais são utilizadas por Beethoven juntamente com técnicas de extensão, desenvolvimento e variação progressiva para a composição e expansão de obras instrumentais, que são muito bem estruturadas de maneira lógica.

PALAVRAS-CHAVE: Beethoven; análise musical; teoria musical; orquestra; sinfonia; orquestração; forma sonata.

ABSTRACT

Steinwandt, Juliana (2025). **Analysis of the First Movement of Beethoven's *Symphony N. 1 in C Major, Op. 21***. Final Paper, São Paulo State University (UNESP) - Arts Institute, Campus São Paulo.

The symphony is an orchestral musical genre that, in the Classical period, is characterized by being a long composition separated into movements that contrast in form, tempo, and tonality. This genre became an important way to demonstrate compositional skill and motivic development on a large scale, with Beethoven being one of the most important composers for its development. The first movement, as in Beethoven's *Symphony No. 1 in C major, Op. 21*, is usually written in sonata form, which was established by the First Viennese School and became the most relevant form of the Classical period, as it is a set of strategies that allow the creation of long-duration instrumental works. This paper aims to analyze the Sonata Form of the First Movement of Beethoven's *Symphony No. 1 in C Major*, using the methods established by Caplin, Rosen, Hepokoski, and Darcy. The objective is to detect how the form in this piece is structured based on the unfolding of the basic motivic elements in their relationship with harmony, musical textures, orchestration, and dynamics, and whether these elements contradict, complement, or reaffirm each other. We conclude from the analysis of this paper that harmony, form, structure, texture, orchestration, and dynamics are closely related, and that Beethoven uses all these musical dimensions together with techniques of extension, development, and progressive variation for the composition and expansion of instrumental works, which are very well structured in a logical manner.

Keywords: Beethoven; musical analysis; music theory; orchestra; symphony; orchestration; sonata form.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	ANÁLISE.....	11
2.1	INTRODUÇÃO.....	11
2.2	CADÊNCIAS.....	13
2.3	ADENSAMENTO TEXTURAL.....	15
2.4	TEMA PRINCIPAL E TEMA SUBORDINADO.....	24
2.5	TRANSIÇÕES.....	27
2.6	RETRANSIÇÃO.....	30
2.7	VARIAÇÃO PROGRESSIVA E TEXTURA.....	33
2.8	CODA, CODETA E FECHAMENTO.....	36
2.9	COMPARAÇÃO COM AS SINFONIAS N. 40 DE MOZART E N. 104 DE HAYDN.....	39
3	CONCLUSÃO.....	43
	REFERÊNCIAS.....	47

1 INTRODUÇÃO

Segundo Caplin (1998), a Sinfonia é um gênero musical orquestral do Período Clássico, caracterizado por ser uma composição longa separada em movimentos, geralmente 3 ou 4, sendo que estes movimentos têm contrastes de forma, andamento e tonalidade. Em obras de 4 movimentos, o primeiro movimento geralmente é um *Allegro* de Sonata, ou seja, um andamento rápido, já o segundo movimento pode ter forma ternária, ou Tema e Variações, em andamento mais lento como Andante ou Adágio, o terceiro movimento comumente é um *Minuetto* com tempo de dança, que será substituído por Beethoven pelo *Scherzo*, e por último o quarto movimento em andamento mais rápido, como *Allegro* ou *Presto*, e tende a ser Rondó, Sonata-Rondó, Tema e Variações, ou em outros casos, Forma Sonata como o primeiro movimento.

Vale lembrar que nem todas as obras e compositores seguem este padrão, visto que não é uma obrigatoriedade, pois se trata de semelhanças observadas por musicólogos como Caplin, Rosen, Hepokoski e Darcy, com o intuito de facilitar a análise e compreensão destas obras. Nas palavras de Hepokoski e Darcy (2006, p.8, tradução nossa) “é um conjunto de diretrizes compartilhadas por compositores e ouvintes em um determinado momento e lugar históricos”¹.

Quando falamos sobre Sonata, podemos nos referir tanto à forma quanto ao gênero musical. O gênero musical Sonata trata-se de uma obra instrumental de câmara composta por movimentos contrastantes entre si, no que se refere ao caráter, andamento e tonalidade, pode-se dizer que a sinfonia é uma sonata escrita para orquestra. Já a Forma Sonata, segundo Rosen (1988, p. 123), estabelecida pela Primeira Escola de Viena - composta por Haydn, Mozart e Beethoven - foi a forma mais relevante do Período Clássico, mas apesar de ser chamada desta maneira, não é rigorosamente uma forma. Trata-se de um conjunto de estratégias que resultam de formas precedentes e que permitem a criação de obras de longa duração. Tais formas se sustentam usando apenas elementos musicais que se encadeiam e variam, ou seja, não dependem de um enredo, texto, elementos visuais, entre outros.

¹ “a background set of guidelines shared by composers and a community of listeners at a given historical time and place”.

De acordo com Hepokoski e Darcy (2006), a Forma Sonata é resultado da influência da retórica na música, assim como da gramática e das formas textuais, na busca de uma linguagem puramente instrumental, que utiliza recursos como funções da harmonia tonal (tônica, dominante, subdominante) e construção de temas contrastantes para destacar a mudança de tonalidade. Vale lembrar que existem sonatas monotemáticas, como por exemplo o segundo movimento da *Sonata para Piano em Mi Maior, Hob. XVI:31*, de Haydn, de acordo com Caplin (1998, p. 210). Sendo que os temas e seus motivos são repetidos e recapitulados com variações para gerar unidade, assim como os contrastes melódicos, texturais, de timbre e dinâmica são escritos para gerar interesse.

O Primeiro Movimento da *Sonata N. 1, em Fá menor, Op. 2 N. 1 para Piano* composta por Beethoven em 1795 é utilizado por Caplin (1998) como um exemplo para explicar a Forma Sonata, mas esta forma pode ser encontrada também em outras sonatas de Beethoven e não apenas no primeiro movimento.

De acordo com Rosen (1988, p. 1), a Forma Sonata possui três seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição [*recapitulation*], sendo que pode apresentar uma Introdução ao início e uma Coda ao final. De maneira resumida, a Exposição se inicia com o Tema Principal (ou primeiro grupo temático), que apresenta o material temático mais essencial na Tonalidade Principal [*home key*] e o Tema Subordinado (ou segundo grupo temático) na Tonalidade Subordinada. O Desenvolvimento apresenta fragmentos de ambos os temas da Exposição e é caracterizado por modulações para tonalidades mais distantes. Já a Reexposição recapitula a Exposição, sendo que desta vez o Tema Subordinado aparece na Tonalidade Principal.

Segundo Rosen (1988, p. 123, tradução nossa), “Sonata não é estritamente uma forma ou mesmo uma gama de formas – embora tenhamos achado conveniente descrevê-la como tal – mas uma maneira de articular e transformar um conjunto de formas herdadas do início do século XVIII”². Ainda pelo mesmo autor (1997, p. 30, tradução nossa), “A sonata não é uma forma definida como um minueto, uma ária da capo ou uma abertura francesa: é, assim como a fuga, uma

² “sonata is not strictly a form or even a range of forms — although we have found it convenient to describe it as such — but a way of articulating and transforming a set of forms inherited from the early eighteenth century”.

forma de compor, uma busca por proporção, direção e textura, mais do que um padrão”³.

Apesar da tensão entre os autores utilizados neste trabalho, seus pontos de vista não são excludentes. Rosen defende que sonata não é uma forma definida, mas uma maneira de compor, pois nem todas as obras em forma sonata possuem as mesmas características. Enquanto que o Caplin considera a Forma Sonata em um repertório específico (Haydn, Mozart e Beethoven) e por isso será mais utilizado neste trabalho, sem desconsiderar a visão de Rosen, visto que estamos analisando uma obra de Beethoven.

A Sinfonia se tornou uma importante maneira para demonstrar habilidade composicional e desenvolvimento motivico em grande escala e Beethoven foi um dos compositores mais importantes para o desenvolvimento desse gênero pela expansão de formas tradicionais, como por exemplo, em sua *Sinfonia N. 3, em Mib Maior, Op. 55*, intitulada *Eroica*, que é considerada por Grout e Palisca (2007, p. 556) como o marco do início do período romântico do compositor.

A *Sinfonia N. 1 em Dó Maior, Op. 21*, composta por Beethoven em 1800, ainda na fase clássica⁴ do compositor, e que consiste em 4 movimentos, foi dedicada ao barão van Swieten e é uma das obras mais tocadas por orquestras do mundo todo. Como se trata de sua primeira sinfonia percebemos grande influência de Mozart e Haydn tanto na escrita musical, quanto nas estruturas e nas proporções entre as seções que foram aperfeiçoadas por estes compositores, como ficará claro na análise.

Apesar de ter se inspirado nos grandes mestres de sua época, Beethoven já traz algumas propostas inovadoras, como iniciar a *Sinfonia N. 1* com um acorde de sétima de dominante em vez de iniciar com uma tríade. Outro exemplo que foge ao padrão é o terceiro movimento em que o compositor escreve pela primeira vez o *Scherzo*, apesar de não nomeá-lo desta forma, que possui praticamente o dobro da velocidade de andamento de um Minueto como os escritos por Haydn e Mozart.

Uma característica de suas obras, presente já desde a primeira sinfonia, é que Beethoven apresenta uma nova abordagem de orquestração, dando aos instrumentos de sopro maior proeminência, diferentemente da tradicional

³ “the 'sonata' is not a definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture: it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction, and texture rather than a pattern”.

⁴ Grout e Palisca dividem as composições de Beethoven em 3 fases: a primeira de 1795 a 1802, a segunda de 1803 a 1814 e a terceira de 1815 a 1827.

preponderância de instrumentos de cordas que ocorria nas sinfonias compostas até aquele momento. Visto que na Reexposição esses instrumentos serão muito utilizados, como veremos na análise.

Segundo Gerald Abraham (1982, p. 138, tradução nossa), “a capacidade de Beethoven para transformar e desenvolver motivos é inesgotável [sic], o que o torna capaz de preencher até mesmo as formas musicais mais extensas com apenas alguns motivos. Isto justifica o intenso trabalho motivico e temático em seus esboços”⁵.

O Primeiro Movimento da *Sinfonia N. 1 em Dó Maior* de Beethoven se mostra uma excelente oportunidade para aplicar as ferramentas das funções formais utilizadas por Caplin, Rosen, Hepokoski e Darcy, em um texto em português, uma vez que todos os textos originais são em língua inglesa. Além disso, dificilmente encontramos uma análise de um movimento em detalhes, embora alguns pontos em particular sejam comentados de maneira geral nos livros dos autores utilizados neste trabalho, como Gerald Abraham e Berlioz, sendo que as sinfonias mais comentadas de Beethoven são a *Sinfonia N. 3, em Mib Maior, Op. 55*, *Sinfonia N. 5, em Dó menor, Op. 67* e *Sinfonia N. 9, em Ré menor, Op. 125*.

Este trabalho visa fazer uma análise da Forma Sonata do primeiro movimento da *Sinfonia N. 1 em Dó Maior* de Beethoven, utilizando os métodos estabelecidos por Caplin, Rosen, Hepokoski e Darcy. O objetivo é detectar como a forma nessa obra se estrutura a partir do desdobramento dos elementos motivicos básicos em sua relação com a harmonia, texturas musicais, a orquestração e a dinâmica, e se esses elementos se contradizem, se complementam ou se reafirmam.

No próximo capítulo será apresentada uma análise utilizando os métodos propostos por Caplin, Rosen, Hepokoski e Darcy, que apresentam diferentes visões sobre a Forma Sonata e se complementam. Será utilizado também o conceito de variação progressiva de Schoenberg, ideias de Wallace Berry a respeito de textura musical, assim como serão apresentados os resultados. Na conclusão, os resultados serão comentados e serão exploradas as relações entre harmonia, texturas musicais, a orquestração e a dinâmica.

⁵ “Beethoven's capacity for transforming and developing motives is inexhaustible, so that he is able to fill even the most extended forms with a few motives. Hence also the intensive work on motives and themes in his sketches”.

2 ANÁLISE

A análise será apresentada numa perspectiva partindo do universo formal geral para o específico (macro ao micro), primeiramente localizando grandes seções delimitadas por cadências (função de delimitação, no conceito de Caplin, 1998, p. 42) no primeiro movimento da *Sinfonia N. 1*, o que nos permite fazer comparações entre estas seções e, desta maneira, compreender a forma e estrutura da peça.

Para esta análise foi utilizado principalmente o método estabelecido por Caplin que atribui nomes e funções a partir de convenções e padrões encontrados na análise de obras dos compositores da Primeira Escola de Viena. O Quadro 1 mostra o Resumo Formal do Primeiro Movimento da obra.

Quadro 1 - Resumo Formal do Primeiro Movimento da obra

Beethoven, Sinfonia Nº1 em Dó Maior, Op. 21, I Movimento						
Forma Sonata						
	Introdução	Exposição				Desenvolvimento
		: 1º Tema	Transição	2º Tema	Fechamento :	
Tonalidade	Dó Maior	Dó Maior	Modulante	Sol Maior	Pedal de Dom.	Várias Tonalidades
Cadência	CAP	CAP	SC	CAP	CAP	
Função	T	T		D	D	
Nº de compasso	c. 1	c. 13	c. 33	c. 53	c. 77	c. 110

Beethoven, Sinfonia Nº1 em Dó Maior, Op. 21, I Movimento					
Forma Sonata					
Reexposição				Coda	
1º Tema	Transição	2º Tema	Fechamento		
Dó Maior	Pedal de Dom.	Dó Maior	Dó Maior	Dó Maior	Tonalidade
SC		CAP	CAP	CAP	Cadência
T		T	T	T	Função
c. 178	c. 198	c. 206	c. 230	c. 259 a 298	Nº de compasso

Fonte: autoria própria, 2025.

2.1 INTRODUÇÃO

Tradicionalmente nas sinfonias escritas neste período, era comum o primeiro movimento ter uma Introdução que se iniciasse na tônica da Tonalidade Principal do primeiro movimento, e utilizar acordes próximos para realizar um prolongamento da tônica. Uma característica interessante da *Sinfonia N. 1 em Dó Maior* de Beethoven é que a introdução inicia com o acorde de Dó Maior, porém com sétima menor e

portanto com função de dominante, que resolve, como é esperado, em Fá Maior, o que nos leva a acreditar por um instante que Fá Maior será a Tonalidade Principal, quando na verdade trata-se da dominante secundária da subdominante (V7/IV).

No entanto, o próximo acorde é Sol Maior com sétima menor, a dominante de Dó Maior, que é resolvida em Lá Menor, mais uma vez frustrando nossa expectativa de ouvir a tônica. O próximo acorde é Ré Maior com sétima menor, uma dominante secundária (V7/V) que tem sua resolução em Sol Maior, ou seja, a dominante da Tonalidade Principal.

A utilização da dominante que resolve na tonalidade relativa menor, assim como a semi-cadência, que resolve na dominante, configura uma extensão cadencial, o que aumenta nossa expectativa, pois prolonga a dominante e atrasa a resolução em uma cadência autêntica perfeita na Tonalidade Principal. A resolução em Dó Maior aparecerá apenas ao final da Introdução, que é também o início do Tema Principal, ou seja, trata-se de uma elisão, característica muito presente nas obras de Beethoven.

Apesar de, na música clássica tonal, as cadências serem fundamentais para guiar nossa escuta formal, outras dimensões musicais participam do discurso para preparar esses pontos estruturais, do contrário, teríamos apenas progressões harmônicas desprovidas de interesse. Nesse sentido, Beethoven utiliza a diminuição da densidade da textura (compassos 4 a 7) de maneira a estabelecer um discurso musical que provoca o interesse daqueles envolvidos na performance musical, ou seja, nos intérpretes e nos ouvintes.

Da Introdução para o Tema Principal, além da esperada resolução da cadência em Dó Maior (compasso 13), há também uma clara mudança de andamento que ocorre do *Adagio Molto* para o *Allegro con Brio*, e o contraste de instrumentação e dinâmica que vai de um *tutti* orquestral em dinâmica forte para os primeiros violinos em dinâmica piano, como mostra a Figura 1.

Figura 1 - Compassos 1 a 4 e Compassos 8 a 14, Introdução

1 *Adagio molto.* - ss. 8 *ten. ten.* 13 *Allegro con brio.*

Flauti. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Oboi. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Clarineti in C. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Fagotti. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Corni in C. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Trombe in C. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Timpani in C.G. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Violino I. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Violino II. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Viola. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

Violoncello e Basso. *sf* *sf* *cresc.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p* *cresc.* *ten. ten.* *f* *ten. ten.* *p*

V7/IV IV V7 vi V7/V V I IV I6 cad. 4 vi IV I6 cad. 4 V7 I CAP

1º Tema

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

2.2 CADÊNCIAS

As progressões cadenciais do primeiro movimento estão escritas geralmente em 2 ou 3 compassos, com duas exceções, a progressão cadencial ao final da Introdução e a progressão cadencial da Coda, que se estendem por 6 e 7 compassos respectivamente, ou seja, progressões cadenciais que ocorrem na primeira e última cadências autênticas perfeitas em Dó Maior, que delimitam formalmente este movimento em pontos cruciais.

A Figura 2 mostra a progressão cadencial ao final da Introdução, em que primeiramente é repetida a dominante secundária de Fá Maior e a dominante que resolve em Lá menor, seguida de Fá Maior, subdominante, e uma extensão que ocorre no compasso 11 com o acorde de Dó Maior na segunda inversão, ou seja, com a nota Sol no baixo. No entanto, este acorde não possui a função de tônica, mas de prolongamento da dominante, por conta do intervalo harmônico de quarta

Figura 3 - Compassos 271 a 277, Cadência da Coda

The image displays two systems of musical notation for measures 271 and 275. Each system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.), along with piano accompaniment. The music is written in 3/4 time and features a strong dynamic of *ff* (fortissimo). Below the piano part, harmonic progressions are indicated in blue: for measure 271, the sequence is I, IV, I6, vii°7/vi, vi, IV, I6, vii°7/vi; for measure 275, it is vi, IV, I6, V, I. The progression in measure 275 is enclosed in a red box.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

2.3 ADENSAMENTO TEXTURAL

Percebemos ao longo dos temas de cada seção e também em cada seção do primeiro movimento da *Sinfonia N. 1*, um processo de adensamento textural, visto que em cada uma dessas unidades formais são gradualmente adicionados instrumentos juntamente com o aumento da intensidade das dinâmicas, que culminam em cadências. Essas cadências são tocadas pela orquestra inteira em dinâmica forte ou fortíssimo como blocos de acordes, ou seja, “sem ritmo” ou com ritmo simplificado, o que mostra como a estrutura, harmonia, orquestração e dinâmica estão extremamente relacionadas.

Por exemplo, o Tema Principal da Exposição se inicia com a melodia sendo tocada pelos primeiros violinos com acompanhamento nos instrumentos de cordas

com dinâmica piano, e ao final a cadência é tocada em *tutti* orquestral em fortíssimo, como mostra a Figura 4.

Figura 4 - Compassos 19 a 22 e 30 a 33, Tema Principal na Exposição

The image displays two systems of a musical score. The left system covers measures 19 to 22, and the right system covers measures 30 to 33. Both systems are for a full orchestra, with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tb.). In the left system, measures 19-22 are highlighted in blue, and a blue '19' is placed above the Flute staff. In the right system, measures 30-33 are highlighted in green, and a green '30' is placed above the Flute staff. The text 'Blocos de Acordes' is written in green above the Trombone staff in measures 30-33. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Notamos algo parecido no Tema Subordinado na Exposição, que se inicia com a melodia sendo tocada pelas flautas e oboés e acompanhamento nos instrumentos de cordas em dinâmica piano, aos quais vão sendo adicionados instrumentos, juntamente com aceleração rítmica, culminando em uma cadência tocada por um *tutti* orquestral em fortíssimo, conforme a Figura 5.

Figura 5 - Compassos 53 e 54, 65 e 66, 74 a 76, Tema Subordinado na Exposição

The image displays a musical score for the Subordinate Theme in the Exposition, spanning measures 53 to 76. The score is arranged in three systems, each featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), and Trumpet (Tr.). The first system (measures 53-54) shows the initial entry of the theme, with measures 53 and 54 highlighted in blue. The second system (measures 65-66) shows a development of the theme, with measures 65 and 66 highlighted in yellow. The third system (measures 74-76) shows the final statement of the theme, with measures 74, 75, and 76 highlighted in green. The score includes various dynamic markings such as *p*, *sf*, *f*, and *pp*. A green box highlights the final measures (74-76) with the text "Blocos de acordes" and a red box with the text "CAP".

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Já o Tema Subordinado na Reexposição se inicia com a melodia sendo tocada pelos instrumentos de madeira com acompanhamento nos instrumentos de cordas, ambos em dinâmica piano, aos quais vão sendo adicionados instrumentos, juntamente com *divisi* nas flautas e nos oboés e aceleração rítmica até chegar na cadência tocada por um *tutti* orquestral em fortíssimo, como ilustra a Figura 6.

Figura 6 - C. 206 e 207, 218 e 219, 227 a 229, Tema Subordinado na Reexposição

The image displays a musical score for the Subordinate Theme in the Recapitulation of Beethoven's Symphony No. 5, Op. 67. The score is in G major, 4/4 time. It shows the orchestration of the subordinate theme across various instruments. The first system (measures 206-207) features the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Cor.) parts, with the strings playing a supporting role. The second system (measures 218-219) shows the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.) parts. The third system (measures 227-229) shows the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Trombone parts, with the strings playing a supporting role. The score is marked with 'p' (piano) and 'sf' (sforzando). A green box highlights the final measures of the subordinate theme, labeled 'Blocos de Acordes'.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Isto também ocorre no fechamento da Exposição, que se inicia com acompanhamento nos instrumentos de cordas e a melodia sendo tocada pelos oboés, aos quais flautas, clarinetes e fagotes se juntam, até chegar na cadência que é tocada por toda a orquestra, como mostra a Figura 7.

Figura 7 - Compassos 79 e 80, 85 a 87, 98 e 99, Fechamento na Exposição

The image displays three systems of a musical score for a symphony. The first system, labeled '79', shows measures 79 and 80 with a red highlight. The second system, labeled '85', shows measures 85, 86, and 87 with a blue highlight. The third system, labeled '98', shows measure 98 with a green highlight and the text 'Blocos de Acordes'. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). Dynamic markings like 'p' and 'sf' are present, along with crescendo markings 'cresc.'.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Já o fechamento da Reexposição se inicia também com acompanhamento nos instrumentos de cordas e melodia sendo tocada pelos oboés, aos quais se juntam, desta vez, flautas, clarinetes, fagotes e trompas. A cadência novamente é tocada por toda a orquestra, conforme a Figura 8.

Figura 8 - Compasso 232 e 233, 238 a 240, 250 a 252, Fechamento na Reexposição

The image displays a musical score for Beethoven's Symphony No. 1, focusing on measures 232, 238, and 250. The score is arranged in a system with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.), as well as strings. Measures 232 and 238 are highlighted in red and blue respectively. Measure 250 is highlighted in green and labeled 'Blocos de Acordes'. The score shows a dense orchestration with many instruments playing simultaneously, particularly in the woodwinds and strings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Já em uma comparação da orquestração entre os trechos correspondentes à Exposição e Reexposição é perceptível que a Reexposição foi escrita para ser tocada por mais instrumentos simultaneamente, ou seja, há um adensamento textural em nível macroestrutural também no primeiro movimento da *Sinfonia N. 1* como um todo, como notamos claramente ao comparar os Temas Principal e Subordinado na Exposição e Reexposição respectivamente.

Existem vários contrastes na construção dos temas de uma Forma Sonata, como caráter, instrumentação e tonalidade. O Tema Principal é geralmente apresentado nos instrumentos de cordas, na maior parte dos casos nos violinos, na Tonalidade Principal e tende a ser tético, mais rítmico, com forma mais rígida [*tightknit*] e definida.

Já o Tema Subordinado, no Período Clássico, geralmente é anacrústico, costuma ser mais melódico, com forma mais flexível [*loose*], apresentado na

Tonalidade Subordinada, mais comumente na dominante no caso de uma tonalidade maior, ou na Relativa Maior, no caso de uma tonalidade menor, e é geralmente tocado pelos instrumentos de sopro, usualmente pelos instrumentos de madeira.

No caso da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia N. 1*, o Tema Principal é apresentado em Dó Maior, Tonalidade Principal, pelos primeiros violinos em dinâmica piano, com alguns acordes sendo tocados pelos instrumentos de madeira em notas sustentadas, com função conectiva e textural, como podemos ver na Figura 9.

Figura 9 - Compassos 13 a 21, Tema Principal na Exposição

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Na Reexposição, o Tema Principal é tocado pelos instrumentos de cordas e madeira em dinâmica fortíssimo, com acompanhamento harmônico nos instrumentos de metal, como podemos ver na Figura 10. Ou seja, há uma clara diferença na quantidade de instrumentos, na dinâmica e, por consequência, no volume e massa sonora que resultam no adensamento textural mencionado anteriormente.

Figura 10 - Compassos 178 a 188, Tema Principal na Reexposição

The musical score for measures 178 to 188 is presented in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The score is written in 2/4 time and features a main theme in G major. The music is divided into three sections: measures 178-180 (blue background), measures 181-183 (yellow background), and measures 184-188 (blue background). The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Já o Tema Subordinado, em Sol Maior, é tocado pelos oboés e flautas em dinâmica piano, alternados com primeiros e segundos violinos, e acompanhamento nos instrumentos de cordas em *staccato*, como ilustra a Figura 11.

Figura 11 - Compassos 53 a 62, Tema Subordinado na Exposição

The image shows a musical score for measures 53 to 62. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is written in 3/4 time. Measures 53 and 57 are marked with blue numbers. The Flute and Oboe parts are highlighted in blue, and the Bassoon and Cello/Double Bass parts are highlighted in yellow. Dynamics include p (piano), sf (sforzando), and p (piano). The score is for the Subordinate Theme in the Exposition.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Na Reexposição, o Tema Subordinado é apresentado, como esperado, agora na Tonalidade Principal, Dó Maior, pelos instrumentos de madeira em dinâmica piano e com acompanhamento nos instrumentos de cordas, como mostra a Figura 12. Apesar de a dinâmica escrita ser a mesma, o aumento na quantidade de instrumentos resulta em maior volume e massa sonora.

Figura 12 - Compassos 206 a 216, Tema Subordinado na Reexposição

The image displays a musical score for measures 206 to 216 of Beethoven's Symphony No. 1. The score is written for five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass (C. a.). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the woodwinds and strings. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). Blue and yellow highlights are used to mark specific musical phrases and dynamics.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Concluimos, portanto, com os exemplos mostrados e discutidos que há um aumento de densidade tanto ao longo das seções como no primeiro movimento da *Sinfonia N. 1* como um todo.

2.4 TEMA PRINCIPAL E TEMA SUBORDINADO

Em uma comparação mais próxima entre Temas Principal e Subordinado, notamos várias características contrastantes além das que já foram comentadas a respeito de instrumentação. Por exemplo, o Primeiro Tema, ou Tema Principal, é um arpejo ascendente de Dó Maior, Tonalidade Principal, é tético e mais rítmico e nos dá a sensação de movimento, de “algo que vai para frente”. Isso acontece porque as notas Sol e Si, mais graves e de menor duração, se direcionam ao Dó, mais agudo e com acento de duração, assim como o fato de que este movimento se repete, fragmenta e acelera sempre ascendentemente, como mostra a Figura 13.

Figura 13 - Compassos 13 a 33, melodia do Tema Principal na Exposição



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Já o Segundo Tema, ou Tema Subordinado, é uma escala descendente em Sol Maior, dominante da Tonalidade Principal, é anacrústico e mais melódico, com um salto ascendente apenas no início, de Ré a Sol, sendo que a nota Sol possui acento de duração e é seguida por notas descendentes em graus conjuntos com menor duração. Este movimento se repete configurando uma sequência, com a primeira nota sempre acentuada devido à sua maior duração e também por ser a mais aguda, e decresce descendentemente, como “algo que escorrega”, como mostram as Figuras 14 a 17.

Figura 14 - Compassos 52 a 59, melodia do Tema Subordinado na Exposição



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Figura 15 - Compassos 60 a 67



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Figura 16 - Compassos 68 a 74



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Figura 17 - Compassos 75 a 77



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Ao mesmo tempo que os Temas Principal e Subordinado são contrastantes pela tonalidade, instrumentação e todas as características citadas, é interessante notar que há uma unidade entre eles. Enquanto o primeiro se caracteriza pelos saltos ascendentes e sensação de aceleração, o segundo descende por graus conjuntos como uma compensação, um movimento que se completa.

O quadro 2 mostra uma comparação lado a lado entre as características dos Temas Principal e Subordinado:

Quadro 2 - Comparação entre os Temas Principal e Subordinado

1º Tema (Principal)	2º Tema (Subordinado)
Arpejo	Escala
Ascendente	Descendente
Tético	Anacrústico
Dó maior (Tônica)	Sol Maior (Dominante)
Primeiros Violinos	Oboés e Flautas
Har. Sustentada nas Madeiras	Har. <i>Staccato</i> nas Cordas

Fonte: autoria própria, 2025.

2.5 TRANSIÇÕES

Tendo compreendido as características que constituem os temas, podemos reconhecê-los quando são repetidos e variados em outros trechos da peça. Como exemplo, podemos observar a Transição, que se inicia com o motivo do Tema Principal transposto e com variação rítmica, elidido ao motivo do Tema Subordinado transposto. Em outras palavras, a função de transição entre os temas que será cumprida em 20 compassos se encontra sintetizada já nos dois primeiros compassos, como mostra a Figura 18, que também evidencia a relação comentada anteriormente de compensação e completude entre os motivos dos dois temas. Os motivos dos Temas Principal e Subordinado estão destacados em azul e laranja respectivamente, cores opostas mas complementares.

Figura 18 - Compassos 34 e 35



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Outra característica interessante é que a melodia da Transição é tocada primeiramente nos violinos em Dó Maior e, em seguida, pelos instrumentos de madeira em Sol Maior, assim como os Temas Principal e Subordinado, como mostra a Figura 19.

Figura 19 - Compassos 34 a 37, Transição entre Temas na Exposição

The image displays a musical score for measures 34 to 37, illustrating the transition between themes in the Exposition. The score is written for a full orchestra, with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). Measures 34 and 35 are highlighted with a blue box and labeled 'Motivo 1º Tema'. Measures 36 and 37 are highlighted with an orange box and labeled 'Motivo 2º Tema'. The score shows the orchestration of these motifs across the woodwind and brass sections.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

A Transição, em geral, é caracterizada por instabilidade harmônica e fragmentos motivicos, sendo que no caso da Transição da Exposição é modulatória, pois leva à Tonalidade Subordinada, ou à dominante dela. No caso da *Sinfonia N. 1*, ocorre uma semi-cadência na Tonalidade Principal, com a reiteração do acorde de Sol Maior, que é reinterpretado com a entrada da melodia dos oboés, no compasso 52, como nova tônica, conforme a Figura 20.

Figura 21 - Compassos 198 a 205, Transição entre Temas na Reexposição

The musical score for measures 198 to 205 shows the transition between themes in the recapitulation. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fag.) play a melodic line with ascending and descending intervals, while the brass (Cor., Tr., Tp.) provides harmonic support. The woodwinds are highlighted with yellow boxes, and the woodwinds and brass are highlighted with orange boxes. The woodwinds are labeled 'Motivo 1º Tema' and 'Motivo 2º Tema'. The woodwinds are labeled 'Motivo 1º Tema' and 'Motivo 2º Tema'. The woodwinds are labeled 'Motivo 1º Tema' and 'Motivo 2º Tema'.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

2.6 RETRANSIÇÃO

As Transições fazem a preparação e conexão de trechos musicais contrastantes, podendo ser modulatórias ou não. A Retransição (no conceito de Caplin, 1998, p. 157) é a parte do Desenvolvimento que modula para retornar à Tonalidade Principal na Reexposição.

O último trecho do fechamento que leva ao Desenvolvimento, e o trecho final do Desenvolvimento que leva à Reexposição têm características em comum, como a melodia que salta ascendentemente e faz o movimento descendente por graus conjuntos, harmonizada em terças nos instrumentos de madeira, além do acompanhamento harmônico nos instrumentos de metal e utilização do motivo do Tema Subordinado.

Figura 23 - Compassos 160 a 177, Último trecho do Desenvolvimento

The image displays two systems of a musical score, measures 160 to 177. The top system (measures 160-165) features woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fag.) and brass (Cor., Tr.). The woodwinds play a complex, rapid passage, with measures 160-165 highlighted by yellow boxes. The brass plays a sustained, low-frequency accompaniment. The bottom system (measures 166-177) continues the woodwind passage, with measures 166-177 highlighted by yellow boxes. A purple box highlights measures 176-177, indicating a change in dynamics to *p* (piano). The string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) plays a rhythmic pattern, with measures 166-177 highlighted by orange boxes. The label "Motivo 2º Tema" is written in red above the string section in both systems. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Este mesmo elemento de transição e instabilidade, da melodia que faz movimento ascendente e em seguida movimento descendente por graus conjuntos,

aparece também na transição entre Tema Principal e Subordinado da Reexposição, agora com ritmos de colcheia, nos compassos 202 e 203, como mostra a figura 24.

Figura 24 - Compassos 202 e 203, Transição entre Temas na Reexposição



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

2.7 VARIAÇÃO PROGRESSIVA E TEXTURA

Segundo Caplin, a Transição e o Desenvolvimento apresentam uma construção mais instável, enquanto o Tema Principal tem, por sua função de apresentação dos materiais principais, uma construção mais coesa ou rígida. O Tema Subordinado possui uma construção mais flexível, pois o material principal já foi apresentado, e nesse sentido se aproxima mais do desenvolvimento, pois é mais complexo.

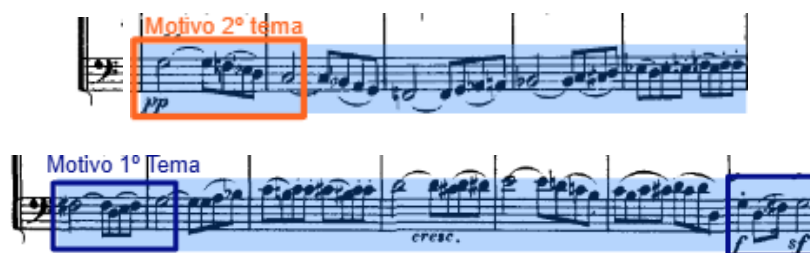
A coda, codeta e fechamento, por outro lado, tendem a ter uma função delimitadora. Em Beethoven, porém, essa função é desafiada, o que é uma particularidade de suas obras, pois não desempenham apenas a função de confirmação da tonalidade e prolongamento da tônica, como é esperado dessas seções. Tais seções também exercem uma função de variação progressiva (no

conceito de Schoenberg, 1984, p. 397), uma qualidade associada ao desenvolvimento e que torna essas seções, que geralmente são curtas, muito mais extensas. No caso do fechamento da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia N. 1*, avaliamos que essa variação progressiva está associada à textura, como argumentaremos a seguir.

Entre o Tema Subordinado e o fechamento, várias dimensões musicais são utilizadas para destacar a mudança de seção. Após a cadência autêntica perfeita em Sol Maior do Tema Subordinado tocada em dinâmica fortíssimo por toda a orquestra, no compasso 77, o fechamento se inicia com uma melodia sendo tocada pelos violoncelos e contrabaixos com acompanhamento harmônico nos instrumentos de cordas, todos tocando em pianíssimo, o que gera um grande contraste.

Esta melodia tocada pelos violoncelos e contrabaixos é uma variação do Motivo do Tema Subordinado, que é primeiramente transposto para Sol menor, transposto novamente, retrogradado, até se tornar uma variação do Motivo do Tema Principal com variação rítmica, transposto e fragmentado, como mostra a Figura 25. Ou seja, temos um fechamento que é prolongado a partir de técnicas de desenvolvimento contrapontísticas, o que caracteriza um tipo de variação progressiva.

Figura 25 - C. 77 a 88, Melodia dos violoncelos e contrabaixos no Fechamento



Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Simultaneamente, a melodia dos oboés, que também é uma variação do motivo do Tema Subordinado com diminuição do âmbito intervalar e aumento de duração, faz um contraponto com a melodia tocada pelos violoncelos e contrabaixos.

Notamos vários contrastes de textura e harmonia que acompanham a variação progressiva construída a partir dos diálogos entre fragmentos dos dois temas, como o modo que vai de Sol Maior a Sol menor, a orquestração, dinâmica e a textura homofônica, construída em *tutti* orquestral em fortíssimo a partir dos blocos

de acordes na cadência que contrasta com o contraponto entre oboés e baixos em pianíssimo, como mostra a Figura 26.

Figura 26 - Compassos 76 a 88, Contraponto entre oboés e baixos

The image displays two systems of a musical score, measures 76 to 88. The first system (measures 76-81) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet) and strings. A green box highlights the woodwind parts in measure 76, labeled 'Blocos de acordes'. A red box highlights the bassoon part in measure 77, labeled 'Motivo 2º tema'. A pink box labeled 'CAP' is also present. The second system (measures 82-88) continues the woodwind and string parts. A blue box highlights the bassoon part in measure 82, labeled 'Motivo 1º Tema'. A blue box highlights the bassoon part in measure 88, also labeled 'Motivo 1º Tema'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *cresc.*.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Todos estes contrastes de textura evidenciam e estão relacionados à variação progressiva, que segundo Schoenberg (1984, p. 397, tradução nossa) “significa que a variação das características de uma unidade básica produz todas as formulações temáticas que produzem fluência, contraste, variedade, lógica e unidade”⁶.

2.8 CODA, CODETA E FECHAMENTO

A nomenclatura codeta e coda não se refere ao tamanho destas seções, mas à posição que ocupam dentro da forma musical. De acordo com Caplin (1998, p. 179), a codeta aparece depois de uma cadência autêntica perfeita ao final de um tema, tende a ser curta e apenas prolongar a tônica, sendo que várias codetas constituem uma seção de fechamento [*closing section*] e o tema de fechamento é o último tema do grupo temático subordinado. Já a Coda se inicia quando o conteúdo da Reexposição não corresponde mais ao da Exposição e encerra o movimento, é em geral mais longa e pode ter temas que finalizam em uma cadência autêntica perfeita, e ainda ter uma codeta. Encontramos semelhanças no material utilizado no segundo trecho do fechamento e no último trecho da Coda, como veremos a seguir.

Na Figura 27, podemos ver o segundo trecho do fechamento, que se inicia com o motivo do Tema Principal transposto e tocado pelas flautas, oboés, fagotes e instrumentos de cordas, seguido do acompanhamento harmônico arpejado em *staccato*, característico do Tema Subordinado.

⁶ “This means that variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic and unity, on the one hand, and character, mood, expression, and every needed differentiation, on the other hand, thus elaborating the idea of the piece.”

Figura 27 - Compassos 88 a 99, Segundo trecho do Fechamento

The image displays two systems of a musical score for measures 88-99 and 100-109. The first system (measures 88-99) features parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). Blue boxes highlight specific passages in the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trombone parts. The second system (measures 100-109) continues the same instrumentation. Yellow boxes highlight passages in the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trombone parts. A green box highlights the 'Blocos de Acordes' in the Trumpet and Trombone parts. The label 'Motivo 1º Tema' is present in both systems.

Fonte: Beethoven, 1880. Editado pela autora, 2025.

Já a Figura 28 mostra o último trecho da Coda, em que fagote, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos tocam o motivo do Tema Principal transposto, seguido do acompanhamento harmônico arpejado em *staccato* tocado em *tutti* orquestral.

Figura 28 - Compassos 277 a 298, Último trecho da Coda

The musical score for measures 277 to 298, the final section of the Coda, is presented in two systems. The first system (measures 277-298) features the following instruments: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), and Tp. (Trombone). The piano accompaniment is shown in the bottom two staves. The score is annotated with yellow highlights and blue boxes labeled "Motivo 1º Tema". The second system (measures 299-320) continues the instrumentation and includes a green box labeled "Blocos de Acordes" in the piano accompaniment. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Na Reexposição, o fechamento aparece muito semelhante ao fechamento da Exposição. A diferença apenas é que na Exposição foi apresentado em Sol Maior e na Reexposição é apresentado em Dó Maior, como esperado.

2.9 COMPARAÇÃO COM AS SINFONIAS N. 40 DE MOZART E N. 104 DE HAYDN

É interessante comparar o tamanho, em compassos, da Coda com os Temas Principal e Subordinado. Os Temas Principal e Subordinado são apresentados em 20 e 24 compassos respectivamente, já a Coda ocupa 38 compassos, ou seja, a Coda é mais longa do que os Temas Principal e Subordinado.

Comparando a Coda com outras seções, notamos a relação de proporção entre os tamanhos em compassos. Por exemplo, a Coda tem praticamente a metade do tamanho do Desenvolvimento, que é realizado em 68 compassos, ou um terço do tamanho da Exposição, cuja extensão é de 97 compassos. O grande tamanho da Coda é uma característica das obras de Beethoven, como comentado anteriormente.

O Desenvolvimento é uma Seção de instabilidade harmônica que é precedida de uma modulação para a dominante que ocorre no Tema Subordinado, essas modulações geram uma dissonância estrutural [*structural dissonance or dissonant section*] (no conceito de Rosen, 1988, p. 287). Esta instabilidade é resolvida na Reexposição, em que o Tema Subordinado e o fechamento são reapresentados na Tonalidade Principal.

Visto que o Desenvolvimento é composto de 68 compassos, uma extensão comparável à Reexposição, que possui 81 compassos, a dominante e a instabilidade harmônica se prolongam tanto que surge a necessidade de maior compensação tonal na Reexposição para afirmar a Tonalidade Principal e gerar equilíbrio. Esta é uma explicação dada pelo teórico Charles Rosen (1988) para justificar o tamanho das Codas em obras de Beethoven, que aparecem como elemento estrutural importante para compensar o tamanho do desenvolvimento. No entanto Schoenberg tem uma visão diferente:

Pelo fato de muitos movimentos não possuírem coda, é evidente que ela deve ser considerada uma adição extrínseca. É injustificável afirmar que ela auxilia na fixação da tonalidade, pois dificilmente serviria de compensação aos insucessos de seu estabelecimento nas seções anteriores. De fato, seria dificultoso dar outra razão para a adição da coda, senão aquela de que o compositor quer dizer algo a mais do que já foi dito. (Schoenberg, 2015, p. 224)

Em uma comparação da estrutura formal (Seções: Introdução, Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e Coda) com o desenho formal (número de compassos e proporção) constatamos que o tamanho, em compassos, da Introdução, Exposição e Desenvolvimento juntos (176 compassos) é proporcional ao tamanho, em compassos, da Reexposição com a Coda (119 compassos), ainda mais se considerarmos que a instabilidade harmônica, que ocorre desde a modulação do Tema Subordinado até o Desenvolvimento, ocupa 125 compassos, como mostra o Quadro 3.

Quadro 3 - Tamanho, em compassos, das Seções do I Movimento da *Sinfonia Nº1 em Dó Maior de Beethoven*

Beethoven, Sinfonia Nº1 em Dó Maior, Op. 21, I Movimento							
Forma Sonata							
Introdução	Exposição		Desenvolvimento		Reexposição		Coda
	1º Tema	19 compassos	1º Núcleo	26 compassos	1º Tema	20 compassos	
	Transição	20 compassos	2º Núcleo	24 compassos	Transição	8 compassos	
	2º Tema	24 compassos	Retransição	18 compassos	2º Tema	24 compassos	
	Fechamento	33 compassos			Fechamento	29 compassos	
12 compassos	Total: 96 compassos		Total: 68 compassos		Total: 81 compassos		38 compassos
Total: 176 compassos					Total: 119 compassos		

Fonte: autoria própria, 2025.

É interessante também fazer esta comparação de tamanho, em compassos, entre as Seções do Primeiro Movimento da *Sinfonia N. 104 em Ré Maior* de Haydn, composta em 1795, como mostra o Quadro 4. Se compararmos o quadro da *Sinfonia N. 104*, ao quadro da *Sinfonia Nº1* de Beethoven percebemos que são proporcionais, exceto pelo tamanho da Coda. A Coda escrita por Beethoven possui 38 compassos, já a de Haydn ocupa 11 compassos.

Quadro 4 - Tamanho, em compassos, das Seções do I Movimento da *Sinfonia N.104 em Ré Maior* de Haydn

Haydn, <i>Sinfonia Nº104 em Ré Maior, I Movimento</i>				
Forma Sonata				
Introdução	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição	Coda
17 compassos	Total: 107 compassos	Total: 69 compassos	Total: 91 compassos	11 compassos
Total: 193 compassos			Total: 102 compassos	

Fonte: autoria própria, 2025.

Podemos fazer a mesma comparação com o Primeiro Movimento da *Sinfonia N. 40, em Sol menor* de Mozart, composta em 1788, como mostra o Quadro 5.

Encontramos a mesma relação de proporcionalidade ao comparar o tamanho, em compassos, entre as Seções das três sinfonias. Com exceção da Introdução, visto que a *Sinfonia N. 40* não a possui, e da Coda, visto que Mozart escreveu uma Coda com 18 compassos, praticamente a metade do tamanho da Coda escrita por Beethoven.

Quadro 5 - Tamanho, em compassos, das Seções do I Movimento da *Sinfonia N. 40, em Sol menor* de Mozart

Mozart, <i>Sinfonia N.º40 em Sol menor</i> , I Movimento				
Forma Sonata				
Introdução	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição	Coda
0 compassos	Total: 100 compassos	Total: 66 compassos	Total: 115 compassos	18 compassos
Total: 166 compassos			Total: 133 compassos	

Fonte: autoria própria, 2025.

Encontramos outras semelhanças entre Mozart, Haydn e Beethoven além das proporções entre Seções. Por exemplo, na *Sinfonia N. 104* Haydn também escreve cadências em *tutti* orquestral com dinâmica forte, o que também ocorre na *Sinfonia N. 40* de Mozart. Isto mostra a relação entre orquestração, harmonia e forma. Além disso, o Tema Subordinado da *Sinfonia N. 40* de Mozart também é escrito de maneira intercalada para instrumentos de madeira e violinos, e possui um trecho com desenho melódico e rítmico parecido com o Tema Subordinado utilizado por Beethoven, como mostra a Figura 30.

Figura 30 - Fragmento do Tema Subordinado da *Sinfonia N. 40* de Mozart



Fonte: autoria própria, 2025.

Além disso, na *Sinfonia N. 1* Beethoven utiliza duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, tímpanos e instrumentos de cordas, mesma instrumentação que Haydn utiliza em sua *Sinfonia N. 104 em Ré Maior*. Já a *Sinfonia N. 40, em Sol menor* de Mozart, foi escrita para apenas uma flauta e não há trompetes e tímpanos, sendo que o restante da instrumentação é semelhante.

Em síntese, podemos inferir que, ainda que esta seja sua primeira sinfonia, Beethoven já apresenta características como constante desenvolvimento temático e motivico, variação progressiva, grandes Codas, além de orquestração e dinâmica extremamente relacionadas com forma e estrutura. Aspectos que serão mais desenvolvidos em suas próximas sinfonias, como por exemplo na *Sinfonia N. 5, em Dó menor, Op. 67* cujo motivo principal aparece de formas variadas em todos os movimentos (Grout e Palisca, 2007, p. 559). Outro exemplo é a *Sinfonia N. 3, em Mib Maior, Op. 55*, intitulada *Eroica*, cujo Desenvolvimento atinge uma extensão de 245 compassos e a Coda 135 compassos, como mostra o Quadro 6.

Quadro 6 - Tamanho, em compassos, das Seções de Forma Sonata nas sinfonias de Beethoven

		<i>Exposition</i>	<i>Develop- ment</i>	<i>Recapitu- lation</i>	<i>Coda</i>
no. 2 (finale)		106 bars	78 bars	106 bars	152 bars
no. 3 (first movement)		:152:	245	159	135
no. 4 (finale)		:103:	85	89	78
no. 5 (first movement)		:124:	123	126	129
no. 7	„	62+ :114:	101	110	63
no. 8	„	:103:	95	103	72
no. 9	„	159	141	126	121

Fonte: Abraham, 1982, p. 142.

3 CONCLUSÃO

A Sinfonia se tornou uma importante forma para demonstrar habilidade composicional e desenvolvimento motivico em grande escala e Beethoven foi um dos compositores mais importantes para o desenvolvimento desse gênero pela expansão de formas tradicionais. Visto que Beethoven compôs a *Sinfonia N. 1 em Dó Maior, Op. 21*, ainda na sua fase clássica, percebemos grande influência de Mozart e Haydn tanto na escrita musical, quanto nas estruturas e nas proporções entre as Seções que foram aperfeiçoadas por estes compositores, como mostra o quadro 1 com o resumo formal do primeiro movimento da obra e os quadros 3, 4 e 5 com o tamanho, em compassos, das seções das sinfonias comparadas.

Apesar de ter se inspirado nos grandes mestres de sua época, Beethoven já traz algumas propostas inovadoras, como iniciar a *Sinfonia N. 1* com um acorde um acorde de sétima de dominante em vez de iniciar com uma tríade, ter escrito pela primeira vez o *Scherzo* no terceiro movimento e apresentar uma nova abordagem à orquestração, dando aos instrumentos de sopro maior proeminência, que vai se tornar uma característica muito presente em suas sinfonias.

Tradicionalmente, nas sinfonias escritas neste período, era comum o primeiro movimento ter uma Introdução que se iniciasse na tônica da Tonalidade Principal e utilizar acordes próximos para realizar um prolongamento da tônica. Segundo Caplin (1998, p. 205, tradução nossa) “introduções lentas tipicamente se iniciam com a tônica da Tonalidade Principal e geralmente prolongam a harmonia da tônica até o final”⁷. No entanto, a Introdução da *Sinfonia N. 1 em Dó Maior* consiste em um prolongamento da dominante da Tonalidade Principal.

Na *Sinfonia N. 104 em Ré Maior* de Haydn, por exemplo, a Introdução se inicia com a nota Ré sendo tocada em *tutti* orquestral com dinâmica forte, sendo que o Ré menor é prolongado nos primeiros compassos. É utilizada uma dominante secundária para chegar à Relativa, Fá Maior, que depois retorna à Ré menor.

As progressões cadenciais mais longas do primeiro movimento ocorrem na cadência ao final da Introdução e na cadência da Coda, ou seja, a primeira e a última cadências autênticas perfeitas em Dó Maior, que delimitam formalmente este movimento em pontos cruciais. O que mostra como técnicas de extensão e

⁷ “Slow introductions typically begin with tonic harmony of the home key and generally remain in that key through out”.

prolongamento são utilizadas para enfatizar estes pontos formais importantes que demarcam o início e o fim do primeiro movimento.

Percebemos que em cada tema e em cada seção são gradualmente adicionados instrumentos juntamente com o aumento da intensidade das dinâmicas, que culminam em cadências que são tocadas pela orquestra inteira em forte ou fortíssimo como blocos de acordes, ou seja, “sem ritmo” ou com ritmo simplificado, o que gera um aumento no volume e massa sonora e configura um processo de adensamento textural. Ou seja, a orquestração é utilizada para enfatizar as cadências que delimitam diferentes trechos musicais.

Já em uma comparação da orquestração entre os trechos correspondentes à Exposição e Reexposição é perceptível que a Reexposição foi escrita para ser tocada por mais instrumentos simultaneamente, ou seja, há um adensamento em nível macroestrutural também no primeiro movimento da *Sinfonia N. 1* como um todo. Como foi comentado anteriormente, a modulação para a dominante que ocorre no Tema Subordinado e a instabilidade harmônica do Desenvolvimento, geram uma dissonância estrutural, que será resolvida na Reexposição. Em outras palavras, a textura está relacionada à estrutura harmônica, pois o adensamento textural que ocorre na Reexposição reafirma a resolução tonal que gera equilíbrio na obra.

Também concluímos que o aumento de densidade que ocorre dentro de cada seção é reproduzido no Primeiro Movimento da *Sinfonia N. 1* como um todo, o que mostra como a mesma textura característica que aparece no nível microestrutural se repete no nível macroestrutural, gerando unidade na obra.

Na comparação entre Temas Principal e Subordinado, mencionamos várias características contrastantes, como a instrumentação, tonalidade (tônica e dominante), desenho melódico e rítmico, agógica e caráter. O que mostra como diversos elementos musicais foram utilizados para particularizar os temas, facilitando seu reconhecimento pelo ouvinte. Ao mesmo tempo que os Temas Principal e Subordinado são contrastantes, há uma unidade entre eles. Enquanto o primeiro se caracteriza como um gesto ascendente rítmico, o segundo é um gesto descendente melódico como uma compensação, um movimento que se completa.

A Transição, que se inicia com o motivo do Tema Principal elidido ao motivo do Tema Subordinado nos dois primeiros compassos, sintetiza a função de transição entre os temas que será cumprida em 20 compassos, evidenciando também a relação comentada anteriormente de compensação e completude entre os motivos

dos dois temas. Em outras palavras, a função de transição que ocorre dentro de 2 compassos é reproduzida nos 20 compassos da Transição, o que mostra como a mesma função que aparece no nível microestrutural se repete no nível macroestrutural.

O último trecho do fechamento que leva ao Desenvolvimento, e a Retransição do Desenvolvimento que leva à Reexposição têm características em comum, visto que utilizam um arpejo descendente do acorde de sétima de dominante em notas longas com a mesma instrumentação, como um *levare* tanto para o Desenvolvimento quanto para a Reexposição, demarcando assim o início e o fim do Desenvolvimento através da textura, gerando equilíbrio e simetria na forma.

As codas, codetas e fechamento geralmente desempenham a função de confirmação da tonalidade, porém, nas obras de Beethoven também exercem uma função de variação progressiva (no conceito de Schoenberg, 1984, p. 397), uma qualidade associada ao desenvolvimento e que torna essas seções muito mais extensas. No caso do fechamento da Exposição do Primeiro Movimento da *Sinfonia N. 1*, avaliamos que essa variação progressiva está associada à textura.

Após a cadência autêntica perfeita do Tema Subordinado, temos um fechamento que é prolongado a partir de técnicas de desenvolvimento contrapontísticas, o que caracteriza um tipo de variação progressiva. Notamos vários contrastes de textura e harmonia que acompanham a variação progressiva construída a partir dos diálogos entre fragmentos dos dois temas, como o modo que vai de Sol Maior a Sol menor, a orquestração, a dinâmica e a textura homofônica. Todos estes contrastes de textura evidenciam e estão relacionados à variação progressiva.

O Desenvolvimento é uma Seção de instabilidade harmônica, e é precedido de uma modulação para a dominante que ocorre no Tema Subordinado. Esta instabilidade é resolvida na Reexposição, em que o Tema Subordinado (ou grupo temático) é reapresentado na Tonalidade Principal. Conforme Beethoven prolonga as seções de instabilidade através de técnicas de variação e desenvolvimento, surge a necessidade de maior compensação tonal na Reexposição para afirmar a Tonalidade Principal e gerar equilíbrio. Isto justifica o tamanho das codas em obras de Beethoven, que aparecem como elemento estrutural importante para compensar o tamanho do desenvolvimento, segundo o teórico Charles Rosen (1988). Portanto,

percebemos uma relação entre forma e técnicas de variação e desenvolvimento que são utilizadas tanto para expandir quanto para gerar equilíbrio formal em suas obras.

Concluimos a partir da análise desta obra que harmonia, forma, estrutura, textura, orquestração e dinâmica estão extremamente relacionadas, e todas estas dimensões musicais são utilizadas por Beethoven juntamente com técnicas de extensão, desenvolvimento e variação progressiva para a composição e expansão de obras instrumentais, que são muito bem estruturadas de maneira lógica.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, Gerald. **The Age of Beethoven 1790-1830**, volume VIII. New York, EUA: London Oxford University Press, 1982.
- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. New York: W. W. Norton & Company, 2016.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Sinfonia N. 1 em Dó Maior: Op. 21**. Orquestra. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1880. 1 partitura. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP00074-Beethoven_Symphony_No_1_In_C_Major_Op_21.pdf. Acesso em: 10 ago. 2024
- BERLIOZ, Hector. **A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies**. Champaign, EUA: University of Illinois Press, 2000.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York, EUA: Dover Publications, INC., 1987.
- BONDS, Mark Evan. **Music as Thought, Listening to the Symphony in the Age of Beethoven**. Princeton, EUA: Princeton University Press, 2006.
- CAPLIN, William E. **Classical Form, a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York, EUA: Oxford University Press, 1998.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Editora Gradiva 2007.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata**. Oxford. Oxford University Press, 2006.
- LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven's Symphonies, an artistic vision**. New York, EUA: W. W. Norton & Company Independent Publishers.
- MASSIN, Brigitte; Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- NOVEMBER, Nancy. **The Cambridge Companion to the Eroica Symphony**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2020.
- PISTON, Walter. **Orchestration**. New York: W. W. Norton & Company, 1955.
- ROSEN, C. **Sonata Forms**. New York: Norton, 1988.
- ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart and Beethoven**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

RYMSKI-KORSAKOV, Nikolay. **Principles of Orchestration**. New York: Dover Publications, 1964.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição**. São Paulo: Edusp, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. Los Angeles: University of California Press. 1984.

SCHOENBERG, Arnold. **The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation**. New York: Columbia University Press, 1995.